

A European Cooperation Project

# MYTHS & MASKS OF THE FUTURE

the mask and the myth in  
the third millennium



edited by  
Walter Valeri  
Centro Maschere e  
Strutture Gestuali

**MYMIA**



A European Cooperation Project

## MYTHS & MASKS OF THE FUTURE the mask and the myth in the third millennium

**editor**

Walter Valeri  
Centro Maschere e Strutture Gestuali

**editorial team**

Andrea Brugnera  
Chiara Lanciotti  
Alessio Michelotti  
Paola Piizzi  
Sarah Sartori

**research & editing**

Anna Favaretto, Alessia Ruzzon & Sarah Sartori

**logo**

created by Sofia Rango  
edited by Alessio Michelotti

**cover (front and back)**

edited by Anna Favaretto, Alessia Ruzzon & Sarah Sartori

**cover photos**

*Il Bosco delle Maschere* - Centro Maschere e Strutture Gestuali  
*Mythomorpha* - Compagnia dei Folli  
*Canticle of Creatures* - Stowarzyszenie Kulturalne Pro-Scenium  
*Mirage* - Cirq'O Vent

Un projet de coopération européenne

## **MYTHES ET MASQUES DU FUTUR** **le masque et le mythe au troisième millénaire**

### **Un projet de coopération européenne**

Compagnia dei Folli (IT)  
Centre Maschere Sartori (IT)  
Cirq'O Vent (FR)  
Open Street aisbl (BE)  
Stowarzyszenie Kulturalne  
Pro-Scenium - Teatr A (PL)

### **Partenaire associé**

Fondazione Centro Studi Ville d'Orvieto (IT)

Cofinancé par l'Union européenne.

Les points de vue et opinions exprimés  
n'engagent toutefois que leurs auteurs respectifs.  
ne reflètent pas nécessairement les opinions de  
l'Union européenne ou de l'Europe créative  
Programme.

Ni l'Union européenne ni l'autorité octroyant la  
subvention ne peuvent être tenues responsables  
pour eux.



Co-funded by  
the European Union

## **INDICE**

Introduction

LA COOPÉRATION : LA VOIE POUR DÉCOUVRIR NOS MYTHES  
*Alessio Michelotti*(Italie)

**page 6**

« CASTEL TROSINO, OÙ LES MYTHES REPRENENT LEUR VIE »  
*Carlo Alberto Lanciotti*(Italie)

**page 9**

LA PARTICIPATION COMME CONDITION  
D'EXISTENCE DE LA CULTURE  
*Liliana Grassi*(Italie)

**page 13**

partie I  
section mythes

LES MYTHES DU MONDE CONTEMPORAIN  
*Rédaction*(Italie)

**page 19**

MYTHES, SAGESSE ET PAROLE POÉTIQUE  
DES ANCIENS  
*Walter Valeri*(Italie)

**page 22**

« LE MASQUE ET SON RETRAIT,  
DE L'ARCHÉTYPE À L'ÊTRE »  
*Cirq'O Vent*(France)

**page 24**

L'EXPÉRIENCE « MYTHOMORPHO »  
*Chiara Lanciotti*(Italie)

**page 29**

VISAGE - MASQUE - LE VISAGE  
*Leszek Stys*(Pologne)

**page 33**

LE THÉÂTRE DES MASQUES NÉ DU PRÉSENT  
*Rédaction*(Italie)

**page 39**

MISE EN SCÈNE DES MYTHES GREC EN PRISON <i>Traits de Michalis</i> (Grèce)	<b>page 42</b>
CORPS, MYTHE ET MASQUE : L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE PHYSIQUE <i>Małgorzata Grund-Bismor</i> (Pologne)	<b>page 46</b>
DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE <i>Fabrizio Colloredo</i> (Italie)	<b>page 52</b>
CARNAVAL « ROI DE L'EUROPE » EN NUMÉRO DOUBLE : DIFFÉRENCES ET CONVERGENCES <i>Giovanni Kezich</i> (Italie)	<b>page 58</b>
partie II section masques	
CRÉER UN NOUVEAU MASQUE DE THÉÂTRE <i>Walter Valeri</i> (Italie)	<b>page 65</b>
ORESTEIA DANS LES MASQUES DE SARTORI <i>Caterina Barone</i> (Italie)	<b>page 66</b>
PORTOLAN POUR ACTEURS, LE MOYEN ÂGE ET LES ACCESSOIRES <i>Andrea Brugnera</i> (Italie)	<b>page 71</b>
MASQUES ET VISAGES <i>Domenico Giuseppe Lipan</i> (Italie)	<b>page 74</b>
MASQUES ET MYTHES DANS UN MUSÉE VIVANT <i>Lucia Picard</i> (Belgique)	<b>page 79</b>
L'HÉRITAGE SARTORI : LES MASQUES ET LE MASQUEUR URBAIN COMME EXEMPLE D'ART SOCIAL <i>Sarah Sartori</i> (Italie)	<b>page 82</b>
PULCINELLA ET LE THÉÂTRE COMMUNAUTAIRE <i>Valerio Apice</i> (Italie)	<b>page 88</b>

LES MARIONNETTES DANS L'ÉDUCATION <i>Vito Minoia</i> (Italie)	<b>page 91</b>
MUTATIONS DE MASQUES ENTRE L'INCROYABLE ET L'IMAGINAIRE <i>Michele Guaschino, Martina Zambotti, Romano Ravazzan</i> (Italie)	<b>page 97</b>
CHASSE AU VISAGE. LA RÉALITÉ ET LA PASSION DE NOTRE TRAVAIL <i>Paola Piizzi Sartori</i> (Italie)	<b>page 103</b>

partie III  
productions, ateliers, festivals  
**page 107**

partie IV  
ressources utiles  
**page 127**

Biographies des auteurs  
**page 144**

Bibliographie  
**page 149**

Dans le cadre du projet européen « MYMA – Mythes et Masques du Futur », cet ouvrage s'inscrit dans un vaste travail de recherche consacré au rôle du masque et du mythe dans le théâtre contemporain et les arts du spectacle du troisième millénaire. Il fait partie du volet « Recherche et diffusion », conçu non comme un axe distinct, mais comme le moteur des activités de formation, de création et de production du projet. Les auteurs des contributions sont membres du Comité scientifique international du projet, instance créée pour encourager la recherche, les échanges de pratiques et le dialogue entre chercheurs, artistes et professionnels des arts du spectacle de différents pays européens. Ce livre constitue ainsi une synthèse critique et prospective d'une démarche collective qui conjugue théorie et pratique, recherche académique et expérimentation artistique, offrant des outils d'analyse, des perspectives méthodologiques et des visions novatrices pour l'avenir du théâtre européen.

**par Alessio Michelotti - Open Street aisbl**

Cet ouvrage relate les trois années d'activité du projet MyMa. Durant cette période, des organisations professionnelles de quatre pays européens ont élaboré un plan de travail visant à relancer l'utilisation du masque dans la production des arts de la scène contemporains, tout en s'interrogeant sur la nature des mythes – anciens ou modernes – qui inspirent les processus créatifs actuels au théâtre, au cirque, en danse et en théâtre de figures.

Nous avons créé des productions, des festivals, des vitrines et des programmes de formation internationaux, réunissant constamment des artistes, des acteurs culturels, des fabricants de masques, des créateurs de nouveaux mythes et des dramaturges réinterprétant la mythologie classique.

Les pays partenaires étaient l'Italie, la Belgique, la France et la Pologne ; cependant, lors des festivals et des présentations, toute l'Europe s'impliquait, avec des productions et des événements organisés au-delà du réseau de partenariat.

Au cœur de cette démarche réside une prise de conscience claire : la promotion culturelle ne se résume pas à une simple question de marché. Partout en Europe, les systèmes culturels fonctionnent encore à des rythmes différents et selon des normes différentes, et nombre d'entre eux ne sont pas encore pleinement intégrés au marché commun. Or, la valeur du patrimoine culturel qu'ils véhiculent ne saurait se réduire à une simple valeur marchande. Construire un réseau ouvert, permettant aux publics et aux citoyens européens de découvrir la richesse des expressions culturelles en Europe, c'est préserver notre intégrité commune et renforcer l'identité de tous les Européens.

Chez Open Street, cet objectif a toujours été central, et nous l'avons poursuivi dans chaque projet depuis 2003. Open Street aisbl est une association internationale basée à Bruxelles, fondée en 2012 par des entreprises et des festivals du circuit des arts du spectacle et aujourd'hui active dans une vingtaine de pays.

Que signifie « arts du spectacle » ? Nous aimons rappeler la théorie de la performance formulée par Jon McKenzie dans son ouvrage bien connu. *Exécutez ou sinon* (Routledge, 2001). Dans cet essai, McKenzie définit l'art de la performance comme une action humaine unique et irrépétable, présentée dans le cadre d'un rituel collectif. Dans une société souffrant d'une distorsion dysfonctionnelle des relations sociales causée par la poursuite constante et obsessionnelle d'une « performativité » mesurable, à une époque où le marché mondial cherche à standardiser même l'art, nous préférons – avec McKenzie – concevoir la performance comme la capacité humaine à créer des œuvres singulières qui ne poursuivent pas une forme d'hégémonie.

L'Europe créative ne se contente pas d'afficher des objectifs, elle porte en réalité une dialectique interculturelle : des œuvres artistiques qui naissent et meurent au sein d'un rituel social partagé, devant un public toujours renouvelé. Elle soutient des initiatives susceptibles de développer les industries culturelles et créatives.

En 2022, nous nous sommes demandé comment convaincre l'Europe que le théâtre avait besoin de nouveaux masques et de nouveaux mythes. Attirer l'attention n'était pas chose aisée, mais nous étions persuadés qu'en racontant l'histoire de la famille Sartori avec suffisamment de clarté et de profondeur, les critiques comprendraient qu'une contribution significative pouvait émerger de la rencontre de cet héritage avec le théâtre de rue – tel que celui de la Compagnia dei Folli –, le cirque contemporain comme celui du Cirq'O Vent, et le théâtre sacré du Teater A.

Notre priorité a toujours été la rue. Nombreux sont ceux qui affirment que le public de rue ne constitue pas un véritable public, et que, par conséquent, le théâtre de rue manque de la dignité du théâtre. D'une certaine manière, les deux affirmations sont vraies. C'est précisément pour cela que nous privilégions la rue : c'est là que publics et artistes se réinventent que se produisent les choses les plus intéressantes.

Nous savons que dans de nombreuses cultures, le mythe et le théâtre partagent une racine commune ; on peut citer la Grèce, mais aussi l'Inde, les Aymaras et les Quechuas. Le mythe est, après tout, un récit destiné – tôt ou tard – à devenir théâtre. Pourtant, tous les récits ne deviennent pas mythes. C'est sur la place publique que les récits se transforment en mythes. C'est sur la place, dans l'Agorà, qu'une histoire se cristallise en patrimoine collectif pour les générations présentes et futures. La littérature intervient alors pour la rendre immortelle.

Quelles nouvelles histoires devons-nous raconter aujourd'hui ? Au sein de MyMa, nous avons travaillé à réinterpréter la vision mythique antique de... *Cantique des créatures*, à travers le travail du Teater A, partant du besoin contemporain de trouver un équilibre entre l'humanité et la nature, affranchi de l'idéologie de la domination de la nature. *Mythomorphe* Par la Compagnia dei Folli, les mythes classiques – Pandore, le Minotaure, Icare, Déméter et Perséphone – ont été revisités à travers une épopée post-apocalyptique, transformant les récits antiques en un avertissement : un dernier avertissement avant que notre monde n'implose sous le poids de l'ambition du progrès infini et de la distorsion matérialiste des valeurs humaines. *Mirage* Cirq'O Vent a exploré les thèmes de l'altérité, de l'inclusion sociale et de l'identité de genre.

Si nous sommes incapables de créer de nouveaux mythes, le théâtre se réduit à un rôle didactique, perd sa fonction sociale, et la société elle-même stagne : au mieux, elle cesse de progresser, mais parfois même, elle régresse. Le progrès n'est pas une loi physique ; il dépend de la volonté humaine.

Heureusement, au cours de ces trois années, nous avons réussi à partager les langues.

inspirer les créateurs et susciter l'intérêt des programmeurs pour des récits fondamentaux pour notre époque.

Et oui, l'Europe avait vu juste : nous avons réussi.

La mission d'Open Street aisbl est de promouvoir la coopération culturelle en Europe. Les organisations du secteur nous sollicitent pour rédiger des candidatures aux programmes Europe Créative ou Erasmus+. Pourtant, trop souvent, ces mêmes organisations ne sont pas réellement disposées à coopérer. La coopération est complexe : elle exige l'égalité entre les partenaires, une planification et des objectifs partagés, ainsi qu'une volonté de prendre des risques, notamment de la part des partenaires eux-mêmes. Si elles pouvaient obtenir des financements européens sans coopérer, beaucoup le préféreraient.

Vous n'allez peut-être pas le croire, mais aucun des partenaires de MyMa ne nous a contactés : c'est nous qui les avons contactés. Un couple avait déjà participé au projet précédent. *Mystères et humour* Ce qui a remarquablement bien fonctionné car ces partenaires – chose étonnante – n'étaient pas intéressés par l'argent. Ils souhaitent sincèrement découvrir les traditions théâtrales médiévales d'autres pays, partager des idées et des approches, et investir dans la construction d'une identité européenne des arts du spectacle populaires. Une véritable surprise.

Nous avons donc persévéré avec le Teater A / Pro-scenium, fait l'expérience extraordinaire du Centro Maschere Sartori, impliqué Cirq'O Vent, et réuni ces réalités avec l'une des compagnies italiennes les plus expérimentées dans le travail avec le mythe et le masque dans le théâtre de rue : la Compagnia dei Folli.

Ce que nous avons réussi à accomplir, en attirant l'attention sur la nécessité d'une nouvelle mythologie et d'une nouvelle dramaturgie, trouvera assurément un écho dans la rue, et peut-être aussi sur scène. D'abord, cela s'ancrera parmi les artistes et les interprètes qui ont participé aux activités du projet, puis pourra se transformer en un nouveau courant, un nouvel élan de développement qui, nous l'espérons, ne se limitera pas au marché mais ouvrira de nouveaux horizons pour ce progrès des valeurs humaines que seul un art libre et populaire peut véritablement promouvoir.

« Castel Trosino, où les mythes reprennent vie »

par Carlo Alberto Lanciotti - Compagnia dei Folli srl

Dans le cadre d'un projet de recherche visant à redéfinir le rôle des mythes et des masques dans le théâtre urbain contemporain, une question se pose inévitablement : comment évaluer une telle recherche ? La réponse se trouve peut-être dans les pages de cet ouvrage. Pourtant, en tant que président et membre fondateur d'une compagnie de théâtre de rue, je souhaite que ma contribution soit plus simple : raconter comment, sans l'influence des mythes et la symbolique des masques, cette compagnie n'aurait peut-être jamais vu le jour.

Notre histoire commence en 1984, à Castel Trosino, un village semblable à tant d'autres petits hameaux médiévaux du centre de l'Italie, mais qui se distingue par un paysage unique. Le village est perché sur une falaise de travertin de cent mètres de haut, cerné par les eaux du fleuve Castellano.

Ce cadre naturel exceptionnel a fait de Castel Trosino l'un des lieux clés d'un mouvement qui, en Italie dans les années 1980, commençait à prospérer : les Fêtes Médiévales - des événements distincts par leur esprit des reconstitutions historiques compétitives telles que les palios.

Et ainsi, dans ce contexte, Castel Trosino – un lieu habituellement habité par une cinquantaine d'âmes vivant au rythme tranquille de la vie rurale – se transformait en une ruche bourdonnante, grouillant de spectateurs enchantés par les artistes de rue venus de toute l'Europe.

Lors de ces fêtes médiévales, on mettait en scène des allégories, on ravivait des légendes, on faisait renaître des mythes – des histoires aussi anciennes que le temps lui-même, des échos de mondes oubliés et fantastiques. Les spectacles envoûtaient non seulement les touristes venus de toute la région et d'ailleurs, mais aussi les villageois eux-mêmes, qui ne bénéficiaient pas des mêmes privilèges que les citadins habitués à fréquenter les théâtres municipaux. C'est alors qu'un petit groupe de jeunes de Castel Trosino – pour la plupart encore adolescents – commença à rêver et à se poser une question à la fois simple et pourtant loin d'être anodine : *Pourrions-nous le faire aussi ?*

Ce qui n'était au départ qu'une question devint rapidement une mission. Ainsi commença un voyage sans cartes ni manuels, sans procédures standardisées ni itinéraires prédéfinis. On aborda le théâtre de rue en amateur, armé d'accessoires rudimentaires mais d'une passion inébranlable. Peu à peu, saisissant chaque occasion d'apprendre, de se former et de progresser, on transforma cette passion en profession et en un projet commun voué à se développer.

C'est ainsi que naquit la Compagnia dei Folli – la Compagnie des Fous. Nous avons pris

Notre nom vient des fous du Moyen Âge : bouffons et acrobates qui arpentaient les cours et les places publiques. Avec le recul, seuls des fous auraient osé se lancer dans une telle aventure.

Vu d'aujourd'hui, ces débuts révéleraient vingt jeunes gens, dépourvus de toute compétence scénographique formelle, tentant de construire des échasses, des masques, des costumes et des accessoires par tâtonnement, sans tutoriels, sans guides en ligne, à une époque antérieure au World Wide Web.

J'ai été le premier à monter sur des échasses – des échasses construites sans aucune fixation adéquate. Aussi vite que je m'élevais, ma trajectoire s'est incurvée vers le bas. Je suis tombé.

C'est ainsi qu'en échouant et en réessayant, nous avons tout appris : comment rechercher des mythes et des histoires pour nous inspirer, comment élaborer des plans de spectacle, comment coudre des costumes, comment fabriquer des masques.

Nous avons aussi appris à demander de l'aide à ceux qui, avant nous, avaient choisi le théâtre de rue comme métier. Nous avons trouvé des professeurs prêts à nous apprendre à marcher sur des échasses ; nous avons commencé à suivre des cours de théâtre, à étudier, à nous spécialiser dans tout ce qui pouvait servir notre objectif : donner vie au mythe.

À mesure que les fêtes médiévales de Castel Trosino gagnaient en importance, nous grandissions nous aussi : en maturité, en savoir-faire, en vision. Nous avons commencé à voyager au-delà de notre petit village : d'abord dans notre région, puis à travers l'Italie, et enfin par-delà les frontières nationales, en Europe et sur d'autres continents.

Dès nos premières représentations, nos thèmes puisaient leur inspiration dans les mythes et légendes – des récits issus de cultures du monde entier : des Eddas nordiques aux contes de la Grèce antique, des contes populaires indiens aux paraboles allégoriques médiévales. À travers les masques, nous avons choisi de nous exprimer par le mouvement et le geste, abandonnant les mots pour être compris de tous.

L'histoire de la Compagnia dei Folli, vue à travers les yeux de celui qui l'a vécue, est elle-même un mythe – un récit de la nature cyclique de la vie : des artistes arrivent dans un lieu et transforment à leur tour ceux qui y vivent en artistes ; ces artistes poursuivent ensuite leur voyage vers d'autres lieux, déclenchant on ne sait combien d'effets papillon.

Après plus de quarante ans de représentations à travers le monde, nous avons compris que ce ne sont pas seulement les personnes qui changent au contact du théâtre de rue, mais aussi les lieux. Le théâtre urbain permet à tout espace, du village le plus reculé à la plus grande métropole, de se métamorphoser et d'être pleinement investi par tous, résidents et visiteurs. La place et la rue cessent d'être de simples lieux de passage et redeviennent des agoras – des espaces de rencontre essentiels, indispensables à la vie communautaire et à l'idée même de communauté.

Au début, lorsque l'entreprise a fait ses premiers pas, je ne crois pas que nous en ayons conscience. Peut-être étions-nous trop jeunes pour le remarquer, peut-être trop concentrés sur notre création. Pourtant, avec le temps – et surtout aujourd'hui, en y repensant – nous mesurons le chemin parcouru. Et bien que nous ayons quitté Castel Trosino à maintes reprises pour voyager ailleurs, en réalité, Castel Trosino nous a toujours accompagnés.

Le nom de ce petit village est désormais prononcé non seulement par ceux qui y vivent chaque jour, mais aussi par des voix lointaines qui ne l'ont jamais encore vu.

Notre petit village, porté par la main de marcheurs sur échasses parcourant le monde pas à pas, a voyagé au loin, tout en restant toujours ici, à nous attendre, chez nous.

Les fêtes médiévales de Castel Trosino n'existent plus. Mais la Compagnia dei Folli en est l'héritage. C'est pourquoi, chaque année, nous trouvons de nouvelles occasions de présenter nos spectacles sur la place qui nous est si chère.

- celui qui est à la maison.

**Ici, à Castel Trosino, les mythes renaissent.**



Compagnie des Folies.  
Première représentation à  
Château Trosino.



Compagnie des Folies.  
Première représentation à Ascoli.



Compagnie des Folies.  
Première représentation à  
Château Trosino.

## ***La participation comme condition d'existence de la culture***

**par Liliana Grasso**  
**Président du conseil d'administration de la**  
**Fondazione Centro Studi Città di Orvieto**

Le théâtre est un art profondément ancré dans l'esprit de son temps. Sa force ne réside pas seulement dans la qualité esthétique de ses œuvres, mais aussi dans sa capacité à mettre en scène les contradictions et les défis de la société qui l'accueille. C'est un art qui ne saurait se limiter à une consommation culturelle domestique : le théâtre se vit ici et maintenant, dans la rencontre physique entre acteurs et spectateurs, dans l'espace concret où les corps se reconnaissent et partagent une expérience. L'essence même du théâtre est faite de physicalité et de participation. C'est précisément pour cette raison que les années de pandémie ont révélé toute sa vulnérabilité, transformant les relations sociales en connexions virtuelles et rendant la participation plus fragile et éphémère.

Dans ce contexte, il devient urgent de redonner au théâtre sa dimension rituelle, de le replacer au cœur de l'espace vital de la communauté, là où la vie se déploie, et de restaurer son rôle d'interprète des enjeux et des urgences contemporaines. Le théâtre doit à nouveau s'adresser à l'ensemble du public, et en particulier à ce public populaire de la rue et de la place publique, espace indispensable à la démocratie culturelle. Dans cette perspective, la dimension populaire ne constitue pas un niveau inférieur à une prétendue culture « savante », mais bien un espace universel d'accès à la qualité artistique. Dépasser la distinction entre culture savante et culture populaire, c'est réaffirmer que l'accès à une production artistique de qualité est un droit fondamental pour tous les citoyens.

Préserver l'identité d'une institution culturelle dans une petite ville d'art comme Orvieto, c'est affronter quotidiennement un risque structurel : l'isolement. Une institution culturelle peut être perçue comme une entité séparée, voire étrangère à la communauté qu'elle est censée servir. Ce fossé n'est pas seulement organisationnel, mais aussi symbolique : il touche au sens même de la fonction publique de la culture.

Pour une institution culturelle telle que la Fondazione Centro Studi Città di Orvieto, il est essentiel de renouer profondément les liens entre l'institution et la communauté, entendue dans son sens le plus large et le plus pluriel : citoyens, associations culturelles, organisations du tiers secteur, entreprises, écoles, administration publique, différentes générations, groupes vulnérables, et

Les porteurs de savoirs informels. Ce travail de mise en relation trouve dans la coopération européenne un cadre capable d'amplifier le potentiel des expériences locales individuelles. La recherche et l'expérimentation menées dans différents contextes nationaux ne peuvent trouver, que dans une dimension transnationale suffisamment large, la force de générer une innovation systémique et des résultats à long terme.

Ce travail s'est développé dans un contexte historique particulièrement complexe : les années de pandémie. Réinventer la relation avec la communauté, précisément au moment où l'accès physique aux espaces était restreint, a nécessité une refonte radicale de l'interaction culturelle. L'urgence sanitaire a mis en évidence que la culture ne peut être considérée comme une simple fourniture de contenu, mais doit être appréhendée comme une infrastructure relationnelle, un espace de connexion et de reconnaissance mutuelle.

La culture est un élément essentiel de la vie sociale et politique. Cependant, son efficacité en tant qu'outil d'intégration et de cohésion sociale repose sur une condition indispensable : la participation. Participer ne signifie pas simplement consommer. Il s'agit de co-crée, de contribuer à la construction du sens, de se reconnaître dans les processus qui génèrent les actions culturelles. Une intervention culturelle qui ne s'enracine pas dans des éléments d'identité partagée demeure fragile et incapable de produire un impact durable. C'est pourquoi la coopération ne peut être autoréférentielle : elle doit viser à produire des résultats qui dépassent le cadre du partenariat lui-même, capables d'influencer le secteur, les artistes, les publics et les réseaux professionnels européens.

La crise de la participation culturelle observée en Europe ces dernières années a suscité une profonde réflexion sur l'accès à la culture. La réouverture des espaces et des programmes ne suffit pas ; il est nécessaire de s'interroger sur les personnes encore exclues et sur les barrières – économiques, symboliques, cognitives, numériques – qui continuent de limiter la participation.

Dans ce processus, la coopération européenne joue un rôle déterminant. À travers des festivals, des vitrines internationales, des programmes de formation et des événements de diffusion publique, la recherche sur le masque et la dramaturgie du mythe ne se limite pas aux partenaires, mais s'adresse à des dizaines de compagnies, programmateurs, professionnels, chercheurs et acteurs culturels. Il en résulte un impact qui dépasse les frontières du projet, renforçant la dimension européenne des organisations impliquées et créant de nouvelles opportunités d'accès au marché international des arts du spectacle. À court terme, ces actions suscitent un regain d'intérêt chez les artistes et créateurs, les incitant à intégrer davantage le masque et la place centrale du mythe dans leur répertoire. Durant les premiers mois d'activité, la recherche et la formation alimentent un débat croissant sur la centralité du corps.

Le projet explore le langage corporel comme outil d'innovation théâtrale. Progressivement, ces langages démontrent leur efficacité dans le domaine social, en tant qu'outils capables d'améliorer les relations interpersonnelles et de favoriser l'inclusion. Il se positionne ainsi au-delà de la sphère strictement artistique, acquérant une pertinence dans le champ plus vaste des relations sociales et de la recherche anthropologique. La diffusion des résultats à travers des festivals, des présentations et des publications contribue à définir une nouvelle tendance dans le domaine des arts du spectacle populaires, incitant les compagnies à développer des œuvres plus structurées sur le plan dramaturgique et renforçant la perception de leur pertinence culturelle. À terme, de nombreuses organisations, au-delà des partenaires initiaux, consolideront leur dimension européenne et leur présence sur le marché international.

Pour ces raisons, les institutions culturelles doivent agir conformément aux principes de la responsabilité sociale en matière de culture, en adoptant des critères d'évaluation de l'impact social des activités envisagées. Chaque projet culturel doit s'interroger non seulement sur sa qualité artistique ou scientifique, mais aussi sur sa capacité à générer inclusion, développement des compétences, autonomisation et cohésion, en produisant des effets durables, au-delà de la durée du financement. La continuité des actions culturelles, même après la fin du soutien européen, est une condition essentielle à leur pérennité. Dans cette perspective, la formation joue un rôle central. Développer de nouveaux modes d'accès à la culture implique également de mettre en œuvre des parcours d'apprentissage capables de renforcer les compétences innovantes, notamment pour les citoyens en situation de précarité. Les arts populaires du spectacle, le théâtre de rue et le cirque contemporain constituent à cet égard des laboratoires privilégiés : des modèles de production fondés sur des circuits courts, la centralité des ressources humaines et l'intégration des compétences artistiques et techniques incarnent des formes de durabilité culturelle qui font écho à l'idéal d'un nouveau Bauhaus européen, où convergent esthétique, fonctionnalité et responsabilité environnementale.

Dans une ville comme Orvieto, profondément marquée par la stratification historique, le rapport à la contemporanéité est une question délicate. L'absence d'un langage culturel contemporain risque de créer une fracture entre le « temps de l'histoire » et le « temps de la vie » des citoyens. Le langage contemporain ne nie pas la tradition, mais en représente le prolongement naturel dans le présent. Il constitue le lien dynamique entre mémoire et identité, entre appartenance et avenir, entre imagination et réalité.

Dans cette perspective, la réflexion sur le mythe et le masque revêt une importance stratégique. Le masque n'est pas un vestige du passé, mais un dispositif anthropologique et théâtral capable de transcender les différences, les identités et les capacités. Il nous permet de distinguer le « personnage » de la « personne », ouvrant ainsi un espace

de reconnaissance et d'inclusion mutuelles. Le mythe, à son tour, est une structure symbolique vivante, capable d'interpréter les défis environnementaux, les crises identitaires et les fractures sociales. Une dramaturgie inspirée de nouveaux récits mythiques peut faire ressusciter des figures archétypales incarnant le dialogue entre l'être humain et la nature. La vocation écologique de ce nouveau théâtre, où représentation et environnement sont intimement liés, contribue à sensibiliser le public européen aux enjeux environnementaux et à identifier des modèles positifs de transition.

Au vu de ces éléments, Myths & Masks of the Future a su conjuguer avec cohérence recherche, création artistique, formation et impact social. Sa force ne réside pas uniquement dans l'organisation de festivals, d'expositions ou de publications, mais dans sa volonté de réactiver et de redéfinir le lien entre l'art et la communauté.

En ce sens, Mythes et Masques du Futur n'a pas seulement été un projet de coopération culturelle, mais un véritable laboratoire de la vision. Un espace où le patrimoine immatériel européen a été réactivé pour dialoguer avec le présent, où le théâtre a retrouvé sa dimension rituelle et communautaire, et où la culture s'est réaffirmée comme un espace partagé de construction du sens, de l'identité et de l'avenir.

**partie I**

**section mythes**

## LES MYTHES DU MONDE CONTEMPORAIN

### Un aperçu des tendances actuelles

Peut-on encore parler de mythes aujourd'hui ? Cette question suscite de nombreuses réflexions, qui nous amènent à constater qu'il n'est pas aisé d'aborder le sujet des mythes de nos jours. Que sont les mythes ? Sont-ils une simple relique du passé, un élément typique des civilisations antiques, comme la Grèce et la Rome antiques, ou bien un ingrédient toujours présent dans notre quotidien ? L'historien et médiologue Peppino Ortoleva est l'une des voix qui s'interrogent sur cette question, proposant sa propre conception du mythe, de son essence la plus ancienne et sacrée à son interprétation la plus contemporaine. Le titre de son dernier ouvrage, « Mythes de faible intensité », est emblématique de la conception qu'Ortoleva se fait du mythe dans le monde contemporain. Il y souligne que, contrairement à ce qu'affirment nombre de penseurs modernes et contemporains, le mythe n'a nullement disparu, il n'a pas été balayé de notre existence ; au contraire, il est toujours bien présent, mais sous des formes nouvelles et dynamiques. Le temps passe et, avec son inévitable écoulement, la société évolue, change, développe de nouvelles valeurs et de nouveaux besoins qui, par conséquent, entraînent nécessairement une modification même des mythes qui, pendant des siècles et des siècles, ont constitué les traditions les plus tenaces.

Comme le souligne Ortoleva, cela ne signifie pas que les mythes les plus anciens, auréolés de sacré et de mystère, également appelés mythes à haute intensité, aient disparu ou été complètement remplacés par de nouvelles formes. Bien au contraire : dans notre vie quotidienne, certains mythes primordiaux conservent une grande valeur et continueront toujours de fasciner l'humanité. Mais aujourd'hui, ce qu'il nomme les mythes à basse intensité semble revêtir une importance accrue. Ces derniers font partie intégrante de notre réalité, de notre monde. Ils ne se situent pas, comme les mythes à haute intensité, dans un ailleurs lointain et peut-être inaccessible. Pourtant, même les mythes contemporains parviennent souvent à évoquer des éléments surnaturels. Ce sont aussi des mythes que nous pouvons consommer aisément et en grande quantité, car ils sont disponibles et accessibles à tous, comme n'importe quel bien de consommation, sous des formes très variées : films, séries télévisées, chansons et clips vidéo, romans et nouvelles, publicités, etc. Un exemple de mythe contemporain pourrait être le mythe alimentaire classique : la mode de l'alimentation saine a engendré une véritable mythologie, faite de « rituels » très précis, qui a modifié les habitudes et les activités de milliers de personnes, s'immisçant de manière envahissante dans leur quotidien et allant jusqu'à désigner des « monstres » à éviter, l'huile de palme figurant en tête de liste ! Chaque histoire a le pouvoir et le potentiel de devenir un mythe auquel nous projetons des valeurs.

et des besoins que nous recherchons constamment. Peppino Ortoleva donne l'exemple du mythe du vampire, qui, au fil des siècles, n'a jamais faibli jusqu'à nous parvenir avec de nouvelles caractéristiques : non plus des monstres effrayants enfermés dans de sombres châteaux, mais de charmants adolescents fréquentant nos écoles et capables de tomber amoureux ; non plus des figures sinistres et maléfiques issues d'une réalité surnaturelle, mais des personnes qui font partie intégrante de notre monde et vivent parmi nous. Cette déclinaison postmoderne du vampire répond en réalité à une question que l'homme se pose depuis l'aube de l'humanité et qui a donné naissance à de nombreuses croyances : que nous attend après la mort ? Existe-t-il une vie après la mort dans laquelle nous pouvons nous projeter ? Les anciens Égyptiens croyaient déjà en une seconde vie, au point d'équiper les défunts de tous les objets qui leur seraient utiles dans leur nouvelle existence. Au fil des siècles, ces questions ont alimenté diverses formes de mythes dans toutes les cultures, dans toutes les civilisations, d'Orient en Occident, jusqu'à l'homme contemporain qui ressent le besoin impérieux de réintégrer le mythe à sa réalité pour sentir qu'il est toujours vivant. C'est ainsi que les romans et les films d'aujourd'hui nous présentent des figures surnaturelles qui vivent dans nos villes, nous offrant une proximité sans précédent avec ces héros (ou anti-héros) issus des mythes traditionnels et transformés en nouveaux mythes. Si, dans la Grèce antique, les héros étaient des figures semi-divines dotées de pouvoirs extraordinaires et incarnant des modèles de vertu et de valeurs inaccessibles, d'Hercule à Persée, de Jason à Thésée, les héros que nous créons aujourd'hui ne descendent pas de l'Olympe, ils ne sont pas les enfants de dieux omnipotents, mais souvent de simples jeunes gens, de jeunes étudiants américains mordus par une araignée et dotés du pouvoir de sauver une ville entière de la destruction, mais que l'on croise, une fois leur costume retiré, en train de flâner à Times Square. Le mythe est donc ce dont nous nous nourrissons quotidiennement ; c'est une histoire que nous choisissons consciemment d'accepter, ce que nous choisissons de croire ou de ne pas croire, et qui acquiert ainsi un caractère de réalité, du moins à l'échelle individuelle. Chaque jour, nous choisissons de croire ou non à des « vérités » qui deviennent alors notre mythologie. En effet, il est erroné de penser ou de soupçonner que le mythe est synonyme de mensonge. Nous décidons nous-mêmes de ce qui est vrai ou faux, avec la même liberté que celle avec laquelle nous choisissons de croire en une foi religieuse ou en tout autre aspect qui nous caractérise en tant qu'êtres humains. La réponse à la question initiale apparaît donc assez claire : les mythes sont bel et bien encore présents aujourd'hui. En tant qu'êtres rationnels et sensibles, nous avons toujours des questions auxquelles nous souhaitons apporter des réponses. Les inconnues existentielles qui nous habitent ne peuvent pas toujours être pleinement et complètement résolues, et c'est là que le mythe entre en jeu. Il nous permet d'apaiser ce besoin d'un sens plus profond, nous permet – sinon d'atteindre – un certain niveau de compréhension.

À tout le moins, pour imaginer un au-delà, pour nous projeter dans une autre dimension. Croire en un mythe n'est ni prévisible ni automatique, mais de même que nous sommes libres de croire en une valeur, une émotion ou une règle scientifique, nous sommes également libres de croire en tous ces mythes qui nous aident à donner un sens à notre réalité, à nos actions dans le monde contemporain et à notre appartenance à celui-ci. Car si nous perdions nos mythes, nous perdriions aussi notre place dans l'univers.

## ***Rédaction***

## MYTHES, SAGESSE ET PAROLE POÉTIQUE DES ANCIENS

Dans les drames attiques du Ve siècle avant J.-C., les dieux et les héros, immédiatement reconnaissables par le spectateur athénien, sont omniprésents. Athènes et les langues de l'époque constituaient le cadre bouillonnant, changeant et incontournable dans lequel se déroulaient les mythes. Au sein de cet espace culturel et linguistique en perpétuelle évolution, les Grecs pouvaient appréhender leur passé grâce à une sensibilité nouvelle, nourrie par des besoins dictés par l'histoire et les événements de la cité. C'est une autre raison pour laquelle les mêmes mythes mis en scène par Eschyle diffèrent de la manière dont Homère, Stésichore et, plus tard, Sophocle ou Euripide les avaient traités, bien qu'ils abordent les mêmes thèmes. Chacun d'eux proposait une vision fondée sur un savoir (ou une sagesse) inédit, anticipant un sentiment commun. Ainsi, au fil des siècles, l'attention s'est portée sur les intrigues respectives, les modifiant et les enrichissant des dimensions humaines de l'époque où naissait la démocratie occidentale, explorant en profondeur la nature des différents personnages. Aujourd'hui, le passage de la mémoire littéraire contenue dans ces textes vieux de deux mille cinq cents ans à la scène antique et sa mise en œuvre est extrêmement complexe, mais aussi fascinant et nécessaire. La stratégie dramaturgique requise pour organiser le développement des personnages et de leurs destins est tout aussi ardue. Nous savons que la démocratie, la cité et le théâtre sont apparus simultanément, pour contenir les pulsions destructrices des hommes, pour rendre la vie organisée socialement supportable. De même que nous savons que... *Orestie* L'Orestie d'Eschyle est une histoire unique divisée en trois tragédies, ou plutôt trois épisodes, dont les racines plongent dans la tradition présocratique : l'assassinat du roi Agamemnon à son retour de la guerre de Troie par son épouse Clytemnestre, la vengeance de son fils Oreste qui tue sa mère pour venger son père et recouvrer le trône, la persécution de la matricide par les Érinyes, symboles de la culpabilité, et l'acquittement final par le tribunal composé de citoyens. Cela étant dit : qui serait Agamemnon aujourd'hui ? Qui serait Clytemnestre ? Et Oreste ? Qui seraient Égisthe, Électre ou Cassandre ? Quelle cité pourrait accueillir les féminicides qui caractérisent l'Orestie sans sombrer dans la barbarie d'un passé inacceptable ? Très souvent, pour surmonter l'impasse métaphysique de la réflexion philosophique ou historique, ou le « déluge technologique » contemporain, ce sont les artistes, plutôt que d'autres types de chercheurs intellectuels, qui deviennent les nouveaux « ingénieurs du monde ». C'est avant tout pour cette raison que les formes d'art en général, celles

Ceux qui s'appuient sur les sens à la manière des artisans, tout en utilisant les technologies de communication les plus avancées, sont capables d'intervenir dans la redéfinition d'une éthique adaptée à notre existence par leur interaction avec l'artefact technologique. Les mythes anciens, les raisons de leur influence, leurs intentions, leurs failles et leurs vérités, doivent être révélés, mis en lumière et extériorisés avec passion et prudence. Ce sont des mythes qu'il faut scruter à nouveau pour les juger. Ils appellent de nouveaux destins, de nouveaux masques, de nouveaux rythmes musicaux et une nouvelle chorégraphie. Ils exigent des hommes et des femmes du XXI<sup>e</sup> siècle une écoute nouvelle. Les mots sont exposés à la lumière de la raison qui, partant du texte, de la pensée sous toutes ses formes et des mythes qu'ils contiennent, stimule les voix et les corps des acteurs à se mouvoir avec clarté et poésie, d'une manière adaptée à notre époque, afin de susciter à nouveau l'émotion et le dialogue. Ils ont besoin d'une écoute différente, authentique, sincère et attentive, parfois même cruelle, comme le remarquait Antonin Artaud, pour redevenir une voix reconnaissable : pour enthousiasmer, imaginer et dialoguer avec les spectateurs. Ces mêmes spectateurs que nous prétendons représenter et que nous demandons d'écouter. Comme Tonino Guerra l'a souvent répété, « au cinéma, au théâtre, on a toujours besoin de l'idée d'un public, c'est-à-dire du lecteur, de l'auditeur, du spectateur qui complète ce que l'auteur, l'actrice ou l'acteur proclame simplement ». Aujourd'hui, plus que jamais, nous avons besoin de savoir qui nous écoute, de connaître l'avis de ceux qui nous regardent, leurs doutes et leurs vérités.

*Walter Valeri*

## « LE MASQUE ET SON RETRAIT, DE L'ARCHÉTYPE À L'ÊTRE »

*Introduction coécrite avec M. François-Xavier Denni,  
professeur certifié de littérature moderne à la retraite.*

Au théâtre, quelque chose se produit « comme si c'était vrai », selon Claudel. Toute la magie de la scène réside dans ce « comme si ». L'acteur, qui joue sur scène, est comme un enfant qui dit : « Faisons comme si j'étais... ». Traditionnellement, cette pièce prend place lorsque le quatrième mur s'effondre, permettant au spectateur d'entrer dans l'histoire comme par intrusion.

Dans ce « comme si », tout est artificiel, masqué. On va au théâtre comme à un bal masqué : pour se démasquer. C'est dans ce dévoilement herméneutique que réside la fonction cathartique, par la médiation de la polyphonie des signes que le spectateur reçoit et interprète. On voit *L'avare*, observe la mesquinerie et la bassesse de l'avarice afin de s'en guérir.

### *Le Masque : Révélation et Convention*

L'utilisation du masque – qu'il s'agisse de masque traditionnel, de maquillage, de costume ou de posture – sert paradoxalement à révéler. Cependant, cela ne fonctionne que dans le cadre des conventions théâtrales et des espaces de représentation. Tout ce qui est exécuté en dehors de ces codes serait obscène – au sens étymologique du terme. *ob-scaena* Ce qui doit rester hors champ. Ainsi, obscènes sont les voiles imposés aux femmes, les réduisant à de simples fantômes enfermés dans la camisole de force de la soumission.

Chez les Grecs, dont nous sommes les héritiers, les acteurs utilisaient des masques censés amplifier leur voix, ainsi que des cothurnes (chaussures à semelles épaisses) qui leur donnaient une apparence plus hiératique. Étymologiquement, le masque, appelé *personnage* C'est ainsi qu'est né le mot « personnage ». Le personnage est l'entité incarnée par l'acteur lors d'une représentation ; l'acteur met son art au service de la fiction pour lui donner vie.

André Gide a écrit dans *Nouveaux prétextes*:

« Le théâtre est une chose extraordinaire : des gens comme vous et moi se réunissent le soir dans une salle pour regarder d'autres personnes feindre des passions qu'ils n'ont eux-mêmes aucun droit d'éprouver. »

## *Du théâtre à la rue : l'héritage du Comos*

Pourtant, depuis les traditions les plus anciennes, il est arrivé que le spectacle quitte le théâtre pour investir la rue. La comédie grecque, contrairement à la tragédie, tire son nom de la... *comos*: un défilé burlesque en l'honneur de Dionysos, dieu de l'ivresse.

C'est l'ancêtre du carnaval, ce lieu d'exutoire où les codes sociaux s'inversent. Cette célébration cathartique, où les rôles sont échangés, revêt une dimension politique et subversive indéniable. Le spectacle se déroule dans la rue, mais il n'est pas obscène car il demeure codifié.

Les spectacles de rue réapparurent au Moyen Âge sur les places publiques, où l'on jouait des mystères, ainsi que de courtes pièces comiques (farces) aux dépens des riches et du clergé. Ce dernier finit par obtenir leur interdiction, et le théâtre se retrouva une fois de plus confiné aux salles fermées. Longtemps, les acteurs souffrirent d'une réputation de menteurs et d'illusionnistes.

Après les romantiques, on pense notamment à Quasimodo de Victor Hugo.

- Les « festivités carnavalesques » et les célébrations traditionnelles populaires (feux de la Saint-Jean, fêtes des récoltes) ont redonné du prestige aux arts du spectacle de rue.

*Sujet de recherche : Le retrait du masque comme révélation de la personnalité dans le théâtre de rue*

Notre constat : depuis les origines du théâtre, le masque a entretenu un lien étroit avec la notion d'identité. Des rituels antiques aux formes codifiées du théâtre occidental, il a longtemps été conçu comme un outil de médiation entre l'individu et le collectif, entre l'humain et le symbolique. Dans le théâtre grec antique, le *prosôpon* permettait aux acteurs d'incarner des figures archétypales et d'amplifier à la fois leur voix et leurs gestes. *Commedia dell'Arte* Le masque, à l'origine, inscrivait le personnage dans une typologie sociale reconnaissable. Plus tard, avec Jacques Lecoq, le masque neutre devint un outil pédagogique visant à effacer l'individualité pour révéler la disponibilité corporelle.

Pourtant, dans le théâtre de rue contemporain – et notamment dans notre recherche artistique ancrée dans la réalité – le masque peut être abordé sous un angle différent : non seulement comme un élément qui structure ou contraint le personnage, mais aussi comme un élément dont il peut être nécessaire de se libérer.

Nous avons exploré une piste de recherche dans laquelle le retrait du masque devient un moment clé dans la révélation de la personnalité, comme si le masque, loin d'être un simple outil expressif, devenait une forme d'enfermement pour le personnage.

### *Le masque comme héritage et contrainte*

Historiquement, le masque a souvent servi à transcender l'individu. Il efface les traits singuliers pour inscrire le corps dans une figure collective, sociale ou mythologique. Cette fonction est particulièrement efficace dans l'espace public, où la lisibilité immédiate est essentielle. Dans le théâtre de rue, le masque capte le regard, impose une forte présence et crée une distance symbolique avec la réalité.

Cependant, cette force peut aussi devenir une contrainte dramaturgique. En figeant le visage, le masque peut enfermer le personnage dans une identité, une fonction ou une image immuable. Il impose un cadre expressif rigide, parfois au détriment de l'évolution intérieure du personnage. En ce sens, le masque agit comme une camisole de force stéréotypée : il protège, mais il limite ; il structure, mais il empêche la transformation.

Porter un masque – comme un costume ou du maquillage – revient à accepter une forme de dépossession, le corps devant se conformer à une identité préexistante. Cette tension est particulièrement perceptible dans le théâtre de rue, où le public observe l'acteur de très près, parfois dans une relation quasi frontale et prolongée.

Dans cette optique, le masque ne révèle plus directement la personnalité : il la retient. Il agit comme un filtre opaque entre l'être et le monde.

Dans ce théâtre, l'habit fait le moine, tout comme le masque fait le personnage.

### *Le retrait du masque : un acte dramaturgique puissant*

Le fait de retirer le masque devient alors un geste dramaturgique majeur. Rare et puissant dans l'histoire du théâtre, ce geste marque une rupture. Retirer le masque, c'est rompre avec l'archétype ; c'est dévoiler la personne cachée derrière le personnage. C'est presque obscène, car cela brise le charme de l'illusion – et pourtant, c'est peut-être là le but même de ce geste théâtral. C'est ce moment exaltant, dramatique, où le masque est arraché, comme lors d'un bal masqué où le frisson du jeu réside dans la découverte de l'identité dissimulée.

« Le public, habitué à déchiffrer des signes clairs et codifiés, se trouve soudain confronté à un visage nu et fragile. Le retrait du masque devient un acte de vérité. Il révèle non seulement des traits du visage, mais surtout une personnalité qui, jusque-là, était contenue, comprimée par la forme. »

Dans la création de *Mirage*, cette transition du masque au visage crée un changement :

Le spectateur ne voit plus un personnage, mais un être. La personnalité émerge précisément parce qu'elle n'est plus médiatisée par l'objet.

Cette interprétation du retrait du masque trouve un écho particulier dans notre société contemporaine. Le masque peut être perçu comme une métaphore des rôles sociaux ou assignés, des normes imposées. Dans l'espace public – lieu par excellence du vivre-ensemble – le retrait du masque devient un geste à la fois politique et poétique. À l'instar du carnaval, analysé par Mikhaïl Bakhtine comme un espace d'inversion hiérarchique, le masque autorise d'abord la transgression, mais c'est son retrait qui permet une révélation intime. Là où le carnaval se masque pour libérer, le théâtre de rue se masque peut-être pour mieux préparer le dévoilement.

### *Le retrait du masque comme outil de recherche artistique*

Dans notre démarche de recherche, nous avons travaillé sur le retrait du masque, ce qui implique de concevoir la performance comme un voyage. Le masque devient une scène, un passage nécessaire mais transitoire. Il prépare le terrain, crée une distance, établit un cadre – avant d'être abandonné.

Pour l'interprète, ce processus exige un travail profond sur son identité scénique. Tomber le masque, c'est s'affirmer sans artifice, accepter sa vulnérabilité et ses émotions. Telle la révélation d'un corps nu, dépouillé des vêtements qui le dissimulaient, la personnalité, longtemps contenue, se révèle alors avec une force accrue. Chaque fois qu'on ôte le masque, c'est unique. Il ne s'agit pas d'un effet spectaculaire, mais d'un dévoilement subtil.

### *Conclusion*

Concevoir le masque comme un enfermement et son retrait comme le dévoilement de la personne dépouillée de son identité ouvre un champ de recherche foisonnant pour le théâtre de rue contemporain. Le masque n'est plus une fin en soi, mais un outil de médiation dramaturgique au service d'une trajectoire humaine.

Dans l'espace public, ce geste de dévoilement résonne profondément : il nous rappelle que derrière les figures et les apparences se cache toujours un être singulier. Le retrait du masque devient ainsi un acte d'authenticité au cœur d'un théâtre de rue profondément incarné.

### *Cirq'O Vent*



*Bétu*  
Teatros Strappato

2016

@ Photo :  
César Desviat et César Cano)



*Mitoillogico*  
Teatros Strappato

2018

@ Photo:  
César Desviat et César Cano)



*Rêve écarlate*  
Teatros Strappato

2015

@ Photo:  
César Desviat et César Cano

## L'EXPÉRIENCE « MYTHOMORPHO »

La création de *Mythomorphe* Ce projet a été avant tout une exploration artistique : une démarche qui nous a amenés à questionner notre rapport à la société contemporaine et à rechercher un langage visuel et physique capable d'exprimer des thèmes complexes par l'image plutôt que par les mots. Dès le départ, il était porté par le désir de créer une performance qui puisse parler du présent tout en puisant ses racines dans un universel ancien. Le mythe s'est imposé comme le fondement naturel de cette recherche.

Le point de départ de notre processus créatif a été une réflexion sur la société actuelle. Nous avons le sentiment que l'humanité contemporaine est de plus en plus déconnectée de la nature, de la spiritualité et d'une réflexion philosophique profonde. Parallèlement, nous vivons dans un système extrêmement

Productifs mais aussi profondément destructeurs. De ce constat est née l'idée d'imaginer une humanité future contrainte de se reconstruire après un effondrement, redécouvrant les mythes non seulement comme des récits, mais aussi comme des outils pour comprendre l'existence et reconstruire une identité collective.

La mythologie grecque nous a offert une structure narrative et symbolique puissante. Ces récits recèlent des archétypes qui restent profondément ancrés dans l'expérience humaine. Lors de la création, notre objectif n'était pas de simplement raconter les mythes, mais de les réinterpréter comme des métaphores des luttes contemporaines. Chaque personnage a donc été choisi non seulement pour son rôle narratif, mais aussi pour sa résonance thématique.

Par exemple, Prométhée représente la lutte pour la connaissance et les droits humains ; le fait d'apporter le feu devient un symbole du combat pour le progrès et la liberté. Icare incarne la tension entre le désir de liberté et les risques de l'ambition. Pandore représente la tendance historique à imputer aux femmes les malheurs collectifs, tandis que Perséphone incarne le traumatisme, la survie et la transformation. Le Minotaure était particulièrement important pour nous : plutôt que de le présenter comme un monstre, nous l'avons exploré comme une créature façonnée et marginalisée par la société elle-même, reflétant la peur de la diversité et les conséquences de l'exclusion.

L'écologie était un autre thème fondamental. La performance suggère que la soif de pouvoir et de contrôle de l'humanité a conduit à un effondrement environnemental et existentiel. En ce sens, la dimension post-apocalyptique du spectacle n'est pas purement narrative mais symbolique : elle représente le moment où l'humanité est contrainte de se confronter à ses propres limites.

Sur le plan artistique, l'un des choix les plus déterminants a été de créer une performance sans texte parlé. Cela nous a obligés à développer une mise en scène visuelle extrêmement précise.

et le langage corporel. Chaque geste, chaque mouvement, chaque interaction spatiale devait être porteur de sens. Cela nous a poussés à approfondir notre travail en théâtre physique, transformant le mouvement d'une improvisation expressive en un outil narratif structuré.

Notre démarche créative s'est fondée sur la conception visuelle. Décors, costumes, masques et accessoires ont été élaborés très tôt, car, dans notre vision artistique, il ne s'agit pas d'éléments décoratifs mais de composantes narratives. Le masque, en particulier, joue un rôle symbolique central : il permet la transformation, amplifie les archétypes et crée un pont entre la dimension humaine et la dimension mythique. La phase de répétition était complexe en raison de la combinaison de multiples techniques scéniques : théâtre physique, échasses, chorégraphie aérienne et scénographie à grande échelle. Chaque discipline nécessitait un temps de répétition spécifique avant d'être intégrée au travail collectif. Ce processus de superposition reflétait la stratification conceptuelle du spectacle lui-même : mythologie, thèmes contemporains et narration corporelle fusionnaient en un langage performatif unique.

Les résidences artistiques ont été l'un des aspects les plus transformateurs du processus de création. Travailler avec des artistes internationaux nous a permis de repenser nos méthodes et d'enrichir notre vocabulaire artistique. Grâce à ces échanges, nous avons affiné notre approche du théâtre physique, notamment en ce qui concerne la construction des personnages.

En particulier, le travail mené lors des résidences avec la danseuse et performeuse Malgorzata Grund-Bismor a été fondamental pour approfondir nos recherches en théâtre physique. Ensemble, nous avons travaillé sur la clarté et la précision du mouvement, en nous concentrant sur la manière dont le corps, à lui seul, peut communiquer des informations narratives, émotionnelles et symboliques. Cela s'est avéré particulièrement important pour le développement de personnages complexes. Par exemple, dans le cadre du travail sur le Minotaure, nous avons étudié les qualités du mouvement, le poids, le rythme et la présence afin de créer un personnage à la fois puissant, tragique et profondément humain. Ce processus nous a permis de comprendre comment le théâtre physique peut aller au-delà des limites du réel.

### représentation et devenir narration psychologique.

Les résidences ont joué un rôle tout aussi important dans le développement technique et visuel du spectacle. La collaboration avec l'artiste visuel et scénographe Laurent Brizzi a ouvert de nouvelles perspectives sur les matériaux et les techniques de construction. Nous avons notamment expérimenté des solutions innovantes pour les masques et les éléments scénographiques qui devaient être visuellement percutants, mais aussi résistants, légers et sans danger pour les interprètes. Par exemple, la création du masque du Minotaure a nécessité de dépasser les techniques traditionnelles du papier mâché et d'explorer des matériaux capables de résister aux chocs, à l'exposition au feu et à une utilisation prolongée, tout en préservant la mobilité et la précision des mouvements des artistes.

confort pour l'artiste.

Un autre défi artistique majeur résidait dans la relation entre la performance et l'espace. Le passage de la phase de répétitions à la présentation finale nous a obligés à repenser la performance dans son contexte urbain historique. Plutôt que d'imposer notre scénographie à l'espace, nous avons choisi de l'écouter et de l'intégrer au récit.

L'architecture s'est muée en scénographie. Les murs sont devenus des scènes verticales. Les portes, des entrées narratives. Statues et éléments structurels, des partenaires de la composition visuelle. Ceci nous a contraints à repenser le rythme, les déplacements et l'interaction entre les interprètes. Cela a également renforcé notre conviction que le théâtre dans l'espace public doit demeurer flexible, réactif et vivant.

Sur le plan humain et artistique, ce processus a profondément transformé la compagnie. Les artistes ont considérablement enrichi leurs compétences techniques et expressives. Nombre d'entre eux ont acquis de nouvelles aptitudes, non seulement en matière d'interprétation, mais aussi de scénographie, de conception de costumes, etc.

et la scénographie. Cette évolution interdisciplinaire a renforcé notre identité collective et accru notre autonomie en tant que créateurs.

L'enseignement artistique le plus important a sans doute été la valeur de la formation continue et de la collaboration internationale. L'échange de pratiques et de perspectives nous a montré à quel point la créativité s'épanouit lorsqu'on sort de sa zone de confort. Cette résidence nous a permis non seulement d'acquérir des techniques, mais aussi de découvrir de nouvelles façons d'appréhender la performance, la narration et la responsabilité artistique. Rétrospectivement, la création de *Mythomorphe* fut un moment charnière pour la compagnie. Il a renforcé notre identité artistique en tant que créateurs de théâtre visuel et de rue, capables d'allier spectacle et signification. Parallèlement, il a ouvert de nouvelles perspectives et de nouvelles pistes de recherche.

Au final, ce projet a confirmé notre conviction que le théâtre peut encore servir d'espace de réflexion collective. À travers le mythe, nous avons trouvé un moyen d'aborder le présent. Grâce au langage corporel et visuel, nous avons trouvé un moyen de dépasser les barrières linguistiques et culturelles. Et grâce à la collaboration, nous avons découvert de nouvelles perspectives d'évolution artistique.

Le processus créatif de *Mythomorphe* projet n'est pas considéré comme achevé. Il demeure vivant et continuera d'évoluer à travers la performance, la recherche et les échanges artistiques.

**Chiara Lanciotti - Compagnia dei Folli**



Le Minotaure.

@ Photo:  
Giovanni Albani Lattanzi  
et Xentek.



L'Oracle.

@ Photo:  
Giovanni Albani Lattanzi  
et Xentek.



Les Moires.

@ Photo:  
Giovanni Albani Lattanzi  
et Xentek.

## VISAGE - MASQUE - LE VISAGE

### Quelques réflexions recueillies lors de la préparation du spectacle

Les masques remplissent une fonction sociale, les cérémonies masquées étant des cosmogonies mises en scène pour revigorer le temps et l'espace. Par ces moyens, on tente de restaurer l'humanité et les forces qui lui sont confiées à l'état originel que toute chose perd sous l'effet du temps. Cependant, ce sont aussi de véritables manifestations cathartiques, durant lesquelles les êtres humains font le point sur leur place dans l'univers et perçoivent la vie et la mort dépeinte dans un drame collectif qui leur confère un sens.

*Dictionnaire des symboles, J. Chevalier, A. Gheerbrant*

Les réflexions proposées ici doivent être précédées d'une mise en garde : ce texte est écrit par un professionnel du théâtre. La légitimité de ces quelques paragraphes repose sur plus de 30 ans d'expérience théâtrale, aboutissant à plus de 50 représentations de répertoire et à de nombreux autres événements artistiques et théâtraux... Forts de cette expérience, nous, le Teatr A, compagnie non institutionnelle et hors-théâtre de Gliwice, en Pologne, représentée par la Stowarzyszenie Kulturalne Pro-Scenium [*Association culturelle Pro-Scenium*] – s'est lancé dans le projet « Mythes et masques du futur » (MYMA). Je souhaite partager une expérience particulière de travail direct sur une performance théâtrale intitulée *Cantique des Créatures*, où les termes « mythes » et « masques », apparaissant d'abord de manière non évidente, ont finalement constitué les axes de réflexion et de travail, approfondissant et ennoblissant ainsi l'expression théâtrale. Le choix final du texte sur lequel la performance s'est fondée illustre un processus de réduction, au sein duquel se concentre le thème universel adopté pour les besoins du projet : une réflexion anthropologique sur le phénomène de la « sainteté », à la fois bien comprise (archétypale) et arbitraire, puisque sa valorisation, son authenticité, se résument à une relation métaphysique (mystique) entre le Dispensateur de la Sainteté et la personne qui devient saint. *efficacement* En supprimant les outils permettant de vérifier cette « sainteté » dans la dimension sociale, le sujet a évolué, se concentrant sur la figure d'un saint – en l'occurrence saint François d'Assise – pour finalement orienter l'attention des créateurs vers un texte extraordinaire : une prière écrite par le Pauvre d'Assise, connue dans la tradition chrétienne sous le nom de... *Cantique du Soleil* ou *Louange de la Création* C'était ce texte extraordinaire, extraordinaire à bien des égards.

1 Citation originale dans l'article polonais : J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 616 traduit par Magdalena Hasiuk Ciało i Maska w teatrze [Corps et masque au théâtre] ; p. 262.

respects – comme nous le verrons dans un instant, assez concis et bref – comme il sied à une prière, qui devint l'étincelle d'un travail théâtral approfondi.

Ce travail a coïncidé avec une tentative de restaurer une meilleure réception de ce texte clé du XIII<sup>e</sup> siècle, dont l'attribution à saint François n'est contestée par personne aujourd'hui – elle est étayée par des documents sources de l'ordre. L'année 2026 marque le 800<sup>e</sup> anniversaire de la création de ce texte lyrique et empreint de prière. *Cantique du frère Solis*, le texte le plus ancien (l'un des *leplus* âgé *louanges*) en italien, ou plus précisément en ombrien *volgare* variante – un cantique pour lequel l'auteur a composé une mélodie qui n'a pas survécu jusqu'à nos jours. Cette interprétation de *Louange de la Création* L'historien d'art allemand Henry Thode partage cette opinion, considérant cet événement comme un tournant pour la culture italienne, marquant le début de la Renaissance.<sup>5</sup> De plus, l'éminent érudit Jacques Le Goff, qui étend la grandeur de cette prière à l'ensemble de l'œuvre religieuse et littéraire de saint François, voit dans la figure du fils de marchand d'Assise une métaphore de « troubadour divin ». Le texte du *Cantique du Soleil* Le poème a probablement été écrit en trois étapes. La première partie a été rédigée entre l'hiver 1224 et le printemps 1225, alors que saint François séjournait dans une cabane près de l'église San Damiano. Il écrivit la deuxième strophe durant un conflit qui éclata entre l'évêque d'Assise, Guido, et le maire de Portolain, Bernardi.<sup>7</sup> La dernière strophe a été écrite en 1226, quelques mois avant la mort de François.<sup>8</sup>

En d'autres termes, « Le Cantique... » est un message précieux de l'époque où François, presque aveugle, gisait malade et abandonné (nombre de ses frères, au sein d'un ordre de plus en plus influent, cherchaient déjà à assouplir les dispositions de la Règle du fondateur). Écrit, comme mentionné, en italien ancien, il possède sans aucun doute une valeur littéraire, mais sa valeur religieuse mérite d'être soulignée avec encore plus de force. Dans les paroles de saint François, le cantique devient la prière d'un homme pour qui le mystère du monde créé n'est plus un mystère – une belle pensée du cardinal Grzegorz Ryś, qui guide son travail sur le saint d'Assise.<sup>9</sup>

---

2 Manselli 2013, p. 411. 3

Manselli 2013, p. 143. 4

Thompson 2013, p. 145. 5

Manselli 2013, p. 413.

6 Jacques Le Goff : *Święty Franciszek z Asyżu*. [Saint François d'Assise.] Varsovie : Czytelnik, 2001.

7 Manselli 2013, p. 409. 8

Thompson 2013, p. 145.

9 Mgr Grzegorz Ryś : *Franciszek. Życie – miejsca – slow*. [François. Vie – Lieux – Mots.] Cracovie : Wydawnictwo Św. Stanisława, 2013.

Il s'agit donc d'un texte profondément réfléchi, imprégné de vécu – on pourrait même dire inspiré –, le testament de l'un des saints les plus illustres de l'Église catholique, qui continue de fasciner les créateurs et les artistes ; il n'est pas étonnant que le théâtre s'en inspire également.

Le titre *Cantique des créatures* La mise en scène du Teatr A ajoute la phrase : « vers un mystère écologique ». Mais comment « mériter » ce mystère ? Sur quels éléments se fonder, quelles hypothèses formuler pour ressentir le flux du mystère dans le sang artistique et esthétique, pour pénétrer ce mystère qui a levé le voile pour saint François sur son lit de mort ? À ce stade, il est pertinent d'évoquer le mythe et le masque. « Grotowski va plus loin, recommandant que l'organisme de l'acteur se débarrasse de toute résistance au processus interne, de sorte que son corps [soit, pour ainsi dire, anéanti, consumé, et que le spectateur ne perçoive plus que le cours visible des impulsions spirituelles]. »<sup>10</sup> Le corps de l'acteur devient alors un lieu d'actualisation et d'incarnation du mythe. Car le corps offre la seule possibilité qui existe aujourd'hui d'expérimenter le mythe.<sup>11</sup> « L'une des tâches fondamentales du corps sur scène est de révéler ce qui est caché, de donner ou de prêter une structure (forme, incarnation) à ce qui en est dépourvu et qui en a besoin pour exister. »<sup>12</sup>

Le travail sur scène *Cantique des créatures* Elle fut formellement divisée, en référence à la genèse de la prière, en trois étapes selon les thèmes suivants :

1. écouter le monde, 2. œuvrer pour la paix, 3. aimer la Sœur Mort – vers l'anéantissement du corps en tant que tel.

Sur le plan formel, l'action scénique revêt un caractère rituel, évoquant une aspiration à l'harmonie originelle entre l'homme et la nature (après tout, le monde qui nous a été donné était bon – le mythe arcadien, perceptible, stimule l'imagination) ; les thèmes qui suivent sont annoncés/émergent de l'écoute ; sur scène, les actions sont très épurées, fondées sur des relations simples entre les quatre actrices ; dans le peu d'accessoires symboliques, dans le travail avec la « matière organique primordiale », construit dans le silence, accompagné du texte d'une prière – également récitée en vieil italien dans l'enregistrement, *a cappella* Des extraits de chansons et des enregistrements de terrain offrent la possibilité d'entendre « ce qui nous entoure »... c'est ainsi que se construit la trame du mystère écologique.

D'une certaine manière, ce rythme quotidien/de vie, concentré et quasi liturgique, qui culmine dans les rites funéraires, représente une sorte d'approvisionnement de la mort... et la promesse de quelque chose.

---

10 J. Grotowski, Textes de 1965-1969, *Wiedza o kulturze* [Connaissances culturelles], Wrocław, 1999, p. 9.

11 P. Chabert, *Le corps comme matériau...*, p. 317.

12 Magdalena Hasiuk, *Ciało i Maska w teatrze* [Corps et masque au théâtre], p. 258 – lien vers l'article dans la bibliographie.

Après la mort, des textes évoquant les souffrances de la planète dues à l'activité humaine viennent compléter le propos, définissant une certaine « responsabilité morale » envers la Terre, que l'homme a si passionnément « soumise à lui ». L'équipe créative prend ici un risque : cette « interprétation écologique » contemporaine d'une prière médiévale, faisant référence à la dégradation de l'« environnement naturel » au sens large et aux catastrophes naturelles, aussi spontanées que causées par cette dégradation, est présentée sous forme de flash-backs, ces « actualités » contemporaines à la tonalité sarcastique, abondantes dans les bandeaux d'information. Ces flash-backs, à la fois ironiques et anti-illusionnistes, sont déclenchés lorsque le spectateur est sur le point de se laisser séduire par le rythme apaisant du mystère écologique.

Pour en revenir au masque/visage qui porte le masque :

« Le visage est comparé à l'univers et au microcosme, puisant dans le symbolisme de l'unité, de la perfection, de la divinité et du soleil. »<sup>13</sup>Le visage n'est pas seulement un lieu privilégié pour révéler l'intimité et l'individualité, mais aussi un espace de parole et le siège des organes sensoriels. Sa nudité en fait le meilleur identifiant d'une personne et la partie la plus importante de son reflet, tant personnel que social. [Un visage vivant ne peut être considéré comme une « chose en soi », indépendante de l'observateur. Le visage reflète toujours celui qui regarde. Lorsque nous regardons quelqu'un, nous voyons simultanément notre propre reflet [...], de sorte que chaque visage possède une dimension quasi judiciaire.]<sup>14,15</sup>

Céintrigant *passage*, évoquant les œuvres profondes de philosophes tels qu'Emmanuel Levinas (Le Visage de l'autre), Franz Rosenzweig et Martin Buber (Je et Tu), et enfin Józef Tischner (La Philosophie du drame), nous inciteraient à nous arrêter devant ce visage « désarmé » – si ce n'était pour l'occasion d'approfondir notre connaissance de l'intégrité du masque, qui permet aux civilisations humaines de survivre.

Les rencontres organisées dans le cadre du MYMA avec les héritiers de la tradition familiale du Musée des Masques Amleto et Donato Sartori se sont révélées être une expérience d'une richesse exceptionnelle. Le respect avec lequel ils abordent chaque masque préparé et la profondeur de leurs propos sur le rôle du masque dans la culture nous ont permis de constater l'importance de ce dernier. *sui generis* masque mortuaire, que l'actrice accepte de porter en présence de

13 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Rober Laffont/Jupiter, Paris 1992, p. 943.

14 A. Kępiński, *Twarz i ręka* [Visage et Main], « Teksty » 1977, n° 2, p. 12.

15 Magdalena Hasiuk, *Ciało i Maska w teatrze* [Corps et masque au théâtre], p. 259 – lien vers l'article dans la bibliographie.

ses consœurs, au nom de l'affirmation de la relation terrestre ultime entre l'Homme et la Mort.

Dans la performance, le masque mortuaire est créé symboliquement par l'utilisation de matière organique (la lumière modelant le visage/masque, un visage figé, des mottes de terre parsemées, les yeux frottés d'eau, comme une larme sur la joue, un souffle d'air/respiration) ; le masque ainsi formé ôte la puissance des expressions faciales auparavant extrêmement expressives – extrêmement importantes pour construire des relations, à commencer par des microtons nuancés, au nom d'une relation communautaire profonde, sensible à chaque geste ; dans la performance, il y a place pour un avant-goût d'agonie – si tant est que le théâtre ait réellement besoin de tension dramatique, d'un point de contact entre la terre et le ciel (Saint François, « doucement réconcilié » avec la Mort, souffre réellement physiquement, que ce soit sur le sol d'une hutte de roseaux à San Damiano, porteur des stigmates, ou comme patient en ophtalmologie (une référence biographique à une opération ratée de cautérisation des nerfs optiques avec un fer rouge).

Puisque, « dans le cas des masques à Bali (comme dans la Grèce antique, par exemple), la classification traditionnelle des types humains repose sur la connaissance de l'essence de l'homme, accumulée au fil des générations, et qu'un masque ne prend son véritable sens qu'en relation avec d'autres masques, il doit donc différer autant que possible de celui qui incarne des forces opposées. »<sup>16</sup>— Pourquoi ne pourrions-nous pas voir un masque créé selon le principe de *coïncidence opposée* dans la performance ?; différents par leur caractère, des éléments naturels opposés forment finalement le masque... avec cette dernière hypothèse qui nous pousse à approfondir l'étymologie du mot : « en Grèce, le terme *prosopon* était utilisé pour décrire [un masque], signifiant simultanément : « visage », « expression », « masque » et « personnage dramatique ».<sup>17</sup>

Walter F. Otto a décrit avec justesse la fonction du masque dans la tragédie grecque : « Toute la splendeur du passé devient poignante et pourtant se perd dans l'infini. La grandeur et la dignité des défunts imprègnent le personnage masqué. Il est lui-même et pourtant un autre. Il a été [...] inspiré par le mystère d'une divinité folle et par l'esprit de la dualité de l'existence qui habite le masque et dont l'acteur est le dernier descendant. »<sup>18</sup>

16 Magdalena Hasiuk, *Ciało i Maska w teatrze* [Corps et masque au théâtre], p. 264 – lien vers l'article dans la bibliographie.

17 M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji* [Théâtre de la Grèce antique], Presses universitaires de Wrocław, Wrocław 2001.

18 WF Otto, Dionysos : Mythos und Kultus, Francfort/M. 1933, p. 194 ; cité de K. Kerényi, *Człowiek i maska* [L'Homme et le Masque], p. 142 [dans :] Magdalena Hasiuk, *Ciało i Maska w teatrze* [Corps et masque au théâtre], p. 265 – lien vers

À mon avis, la citation ci-dessus a le pouvoir de devenir l'expression ultime d'une nouvelle compréhension du masque qui, au lieu de la possession et de la privation d'autonomie, offre une « robe blanche » portée lors des rites de purification et de deuil du défunt (*exécuteurs*, latin *pour les rites funéraires*) ; lorsque le Saint devient *Image du Christ* (l'Image du Christ), la Transition (latin : *Transitus*) de l'Acteur/Saint François au Monde désiré a lieu.

Traduit par : Adam Bismor

**Leszek Stys - Directeur artistique, Théâtre A**

## LE THÉÂTRE DES MASQUES NÉ DU PRÉSENT

Teatro Strappato, fondé et dirigé par Vene Vieitez et Cecilia Scrittore, est une compagnie nomade espagnole de renom, composée d'artistes-interprètes qui, comme ils le répètent souvent au public après la représentation, « racontent les histoires de ceux dont personne ne parle ». La recherche menée sur la création et l'utilisation de ses masques si particuliers fait de cette compagnie internationale l'un des groupes les plus novateurs du théâtre contemporain. Elle est le point de rencontre des expériences théâtrales multiples de ses membres et collaborateurs venus des quatre coins du monde. Les histoires que racontent ces masques singuliers sont écrites par Vene Vieitez.

Q : Comment pouvons-nous définir le genre du Teatro Strappato ?

Vene : Teatro Strappato est un cri silencieux exprimé par le mouvement. Théâtre gestuel, masques, figures, muet, social, politique, émotionnel, à la fois brut et tendre. Nombreux sont les adjectifs nécessaires pour définir le genre de Teatro Strappato : une compagnie qui s'appuie sur la force de la musique et des images qu'elle crée sur scène pour raconter ce qui lui est le plus cher. Les masques de Teatro Strappato ne sont ni des fossiles, ni des fétiches archéologiques nostalgiques, mais plutôt un regard sur le présent et l'avenir, cherchant à être un miroir fidèle de notre dure réalité. Ces armes poétiques, ces visages de cuir, font pour Teatro Strappato l'objet d'une recherche constante quant à leur utilisation et leur conception. L'exploration des mille visages possibles d'une âme a conduit la compagnie à inventer, concevoir et créer des masques modulaires innovants et surprenants qui, grâce au travail physique précis des acteurs, prennent vie et se métamorphosent sous les yeux du public.

Q : Dans quels domaines ou sujets votre entreprise travaille-t-elle ?

Vene : Nous menons des recherches parallèles sur deux axes principaux. D'une part, nous étudions les problématiques sociales et créons des spectacles qui les abordent à travers un langage contemporain et novateur. D'autre part, nous nous intéressons aux langages théâtraux historiques qui utilisaient aussi bien les masques que les personnages archétypaux. Ces deux axes de recherche s'alimentent et s'enrichissent mutuellement.

Q : Comme vous l'avez dit, chaque visage raconte une histoire, vit un présent et est voué à un destin. Parlez-nous de vos masques.

Venue : Les masques du Teatro Strappato, tout comme ses spectacles, naissent dans un atelier où ils sont modelés en argile, en bois et en cuir pour donner vie à des personnages expressifs. Ces sculptures de cuir uniques exigent un processus de fabrication complexe et minutieux. Le visage de chaque personnage est conçu et dessiné avec soin afin de créer un masque en harmonie avec les mouvements de l'acteur et le personnage qu'il incarne.

Notre maître, Donato Sartori, qui nous a transmis l'art de fabriquer ces objets magiques, dit souvent qu'un masque n'est ni un portrait ni une caricature, mais un entre-deux. Une fois cet équilibre subtil atteint, le masque est modelé en argile pour épouser la forme de l'acteur qui le portera, et des essais en papier mâché sont réalisés. Lorsque le visage définitif du personnage est obtenu, un moule en bois est sculpté, qui servira ensuite à façonner ce qui deviendra la seconde peau de l'acteur : le masque en cuir.

### *Cecilia Scrittore et Vene Vieitez*

Q : Concevez-vous et produisez-vous vous-mêmes les masques du Teatro Strappato ?

Lieu : Dans un « atelier mobile » qui nous accompagne à travers le monde : des valises remplies de marteaux, de cuir, d'outils de modelage, de teintures, de fils, d'aiguilles, de gouges, de couteaux et de classeurs débordant de dessins et de photos de crânes, de nez, d'yeux, d'oreilles et de bouches qui s'accumulent au gré des visages rencontrés en chemin. Nous proposons aussi souvent des ateliers. À travers eux, nous partageons avec d'autres professionnels et passionnés de théâtre les « astuces » cachées derrière les masques..

Q : Quels trucs ?

Vene : La leçon la plus importante que nous tirons du travail avec les masques est que le véritable art de l'acteur réside précisément « derrière le masque », dans l'effort de donner vie à quelque chose qui n'existe que dans notre imagination. En réalité, nous n'avons besoin que d'une seule chose pour faire du théâtre : le corps de l'acteur. « Derrière le masque » est le travail d'un acteur qui doit développer une technique de mouvement et de construction du personnage qui insuffle la vie à cet objet puissant. Dans cet atelier, nous proposons une technique appelée « reconstruction historico-anthropologique des personnages de la Commedia dell'Arte », qui nous permet d'initier les participants à l'utilisation du masque en suivant les principes fondamentaux d'interprétation des neuf archétypes de base de la Commedia dell'Arte.

Q : En passant en revue les différentes productions de votre répertoire sur votre

Site web, nous avons remarqué votre émission *Mythique* Pourriez-vous nous parler de cette œuvre ?

Vene : Ce spectacle est une merveilleuse occasion de découvrir deux piliers de notre culture : le mythe et la Commedia dell'Arte. Le public se laissera emporter sans difficulté, d'une part parce que ces personnages et ces thèmes sont profondément ancrés en chacun de nous, et d'autre part parce que ceux qui nous accompagnent dans ce voyage sont précisément les personnages de la Commedia dell'Arte, masqués, qui, en bons comédiens, savent raconter n'importe quelle histoire de la manière la plus hilarante.

Ils se déguisent et se maquillent pour incarner différents rôles : Zeus, le Cyclope, le Minotaure, Ulysse, Œdipe, Médée et Orphée. Tout commence avec l'entrée en scène de Pantalone, le vieillard de la Commedia dell'Arte, qui se déguise en Zeus, révélant ainsi le jeu central de toute la pièce : le théâtre dans le théâtre, l'homme masqué qui porte un masque.

Pour nous, *Mythique* C'est aussi l'occasion, pour le plaisir, de présenter des tragédies sous un angle comique et de montrer combien, bien souvent, la frontière entre tragédie et comédie n'est qu'une question de perspective. Ce choix nous permet de rendre plus accessibles au jeune public d'aujourd'hui des langages théâtraux que nous jugeons essentiels, en utilisant l'humour comme un pont vers la compréhension. Cette pièce constitue une petite exception dans notre répertoire. Le Teatro Strappato se concentre habituellement sur les problématiques sociales contemporaines, souvent abordées sous un angle plus tragique. Ici, cependant, nous avons décidé de jeter un pont entre passé et présent, et pour ce faire, nous avons eu recours à l'arme éternelle et infailible qu'est la comédie.

Nous nous laissons emporter par les aventures les plus folles et les plus drôles de nos héros mythiques, tandis qu'un autre élément clé du spectacle se révèle : l'interaction avec le public, une ressource indispensable pour captiver pleinement les spectateurs et leur permettre de découvrir à quel point le théâtre peut être à la fois divertissant et un puissant outil pédagogique. Ainsi, le public découvre les secrets de notre fascinante mythologie, peuplée de divinités profondément humaines et d'hommes héroïques mythifiés – un monde qui constitue le fondement de la culture occidentale et, par conséquent, de notre identité : un monde complexe, riche et magnifique, l'un de nos plus précieux héritages culturels.

### **Rédaction**

## MISE EN SCÈNE DES MYTHES GRECS EN PRISON

### Théâtre universitaire pour l'épanouissement de l'individu

#### *Découvrir le théâtre*

Ma première rencontre avec le monde du théâtre a eu lieu au sein d'un groupe universitaire à Urbino. Je m'en souviens comme d'une expérience profonde et marquante qui m'a conduite, après des études de sociologie et de journalisme, à me consacrer au théâtre. J'ai d'abord assisté à un atelier avec une amie. Au départ, j'étais un peu appréhensive, sans doute parce que j'étais étrangère, récemment installée en Italie et que je maîtrisais mal la langue. Mais après avoir brisé la glace grâce à un exercice d'improvisation, j'ai été frappée par l'énergie transformatrice que pouvait générer une telle pratique.

#### *L'expérience du théâtre vivant*

Quelques semaines après le début de l'atelier, le groupe a invité deux acteurs du Living Theatre. Cela a donné lieu à une semaine d'« immersion totale » avec Stefan Schulberg et Maria Nora Hackenesch, culminant avec une action théâtrale inspirée par Camus. *La peste*, présenté dans la ville *Théâtre Orizzonti* festival. Grâce aux fonds universitaires alloués aux associations étudiantes, nous avons fait appel à des membres du Living Theatre pour des ateliers et organisé des saisons théâtrales à petite échelle. À la fin des années 1980, nous avons accueilli la première production de Marco Martinelli et Ermanna Montanari. Une collaboration étendue et multiforme avec le Living Theatre s'est conclue par la mise en scène de *L'Archéologie de la violence* (L'archéologie de la violence), une étude thématique déjà explorée dans le répertoire de la compagnie, notamment *Paradise Now* et *Ensemble de méditations sur le sadomasochisme politique* (Sept méditations sur le sadomasochisme politique). Plusieurs participants de ce groupe initial sont depuis devenus des acteurs et des réalisateurs professionnels de renom.

*Premiers pas à l'école technique supérieure de Ferrare*

Je suis initialement venue à Ferrare pour participer à un atelier animé par Teatro Nucleo, un collectif qui collaborait avec le CTU (Centro Teatro Universitario) depuis sa fondation. En 1997, j'ai participé à une représentation théâtrale pour l'inauguration du siège du Centre – en présence de Jack Lang – et j'ai suivi des ateliers animés par Teatro Nucleo. Durant l'année universitaire 2003-2004, la collaboration entre Teatro Nucleo et

Le programme CTU a pris fin, et j'ai été nommé par le directeur, le professeur Daniele Seragnoli, pour superviser les ateliers de théâtre suivants de l'université.

#### *Les ateliers de la CTU*

Au fil des ans, le format des ateliers a évolué afin de préserver la flexibilité du concept de « recherche théâtrale ». Ces ateliers ne constituent pas une école d'art dramatique traditionnelle et ne visent pas uniquement à divertir ou à occuper les étudiants. Leur objectif est plutôt de les guider vers une démarche théâtrale spécifique, ancrée dans le Tiers-Théâtre et le Théâtre de Recherche.

Au lieu de se contenter de donner un scénario à mettre en scène, le processus implique expérimentation, recherche et exige un investissement personnel et un engagement spécifique de la part de l'étudiant. Le programme se déroule d'octobre à mai et comprend des séances hebdomadaires ouvertes aux étudiants et au grand public. Les étudiants souhaitant s'impliquer davantage sont ensuite invités à participer à une production prévue en juillet, qui requiert un engagement plus important en termes de temps et d'énergie.

#### *Diversité*

J'ai toujours conservé une totale autonomie quant aux thèmes et aux méthodologies des ateliers. Je ne pars jamais d'idées préconçues ; au contraire, je m'attache à observer attentivement ce qui émerge spontanément du processus. Les participants sont généralement âgés de 19 à 50 ans et proviennent souvent d'horizons très divers. Les thèmes abordés au fil des ans sont variés : nous avons travaillé sur Euripide, Sophocle, Eschyle, Aristophane et Shakespeare. Nous avons exploré des sujets tels que la folie, l'immigration et l'imagerie utopique, en nous intéressant à des auteurs comme Laurent Gaudé, Italo Calvino et Stefano Benni. Depuis 2006, je dirige le projet théâtral. *Passi Sospesi* (Le programme « Suspended Steps » (Étapes suspendues) au sein du système pénitentiaire vénitien facilite parfois le dialogue entre le travail des détenus et celui des étudiants universitaires. À plusieurs reprises, des étudiants de la CTU se sont rendus dans les prisons de Venise pour des ateliers intégrés, pour présenter des spectacles, ou même pour co-créer des productions impliquant à la fois des étudiants et des détenus.

#### *Le travail théâtral en prison*

Une méthodologie similaire a été appliquée à *Sguardi Diversi* (Le projet « Regards divers » implique des élèves de collège du Torquato Tasso.

Dans une école de Ferrare, la rencontre entre des adultes incarcérés et des mineurs à travers la pratique théâtrale s'est révélée être une expérience exceptionnellement significative.

Bien que les activités du Balamòs Teatro se soient diversifiées au fil des ans, la méthodologie des ateliers et les principes pédagogiques demeurent constants. Ils ont été progressivement structurés afin de créer les conditions d'un dialogue entre des réalités différentes : étudiants et personnes incarcérées ; étudiants et personnes atteintes de maladies neurodégénératives ; étudiants et personnes souffrant de troubles psychiatriques. Le théâtre universitaire a pour vocation non seulement d'assurer une formation artistique, mais aussi de former des citoyens responsables au sein d'une société libre et respectueuse des droits humains.

### ***Traits de Michalis***



### **Atelier de théâtre de l'été**

L'école « A comme Communauté, C comme Accueil » fait partie du programme de master « Protection, Droits » de l'Université de Ferrare. et la protection des mineurs ».

Théâtre Vittoria, Pennabilli (RN),  
Italie, 2016.



### **Atelier de théâtre de l'été**

L'école « A comme Communauté, C comme Accueil » fait partie du programme de master « Protection, Droits » de l'Université de Ferrare. et la protection des mineurs ».

Théâtre Vittoria, Pennabilli (RN),  
Italie, 2016.



### **Atelier de théâtre de l'été**

L'école « A comme Communauté, C comme Accueil » fait partie du programme de master « Protection, Droits » de l'Université de Ferrare. et la protection des mineurs ».

Théâtre Vittoria, Pennabilli (RN),  
Italie, 2016.

## CORPS, MYTHE ET MASQUE L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE PHYSIQUE

Au cours d'un long parcours artistique à travers un univers de concepts, d'images et d'idéologies, j'ai été fasciné par le mouvement du corps. La riche diversité des éléments structurels du théâtre oriental est devenue une source d'inspiration pour mes créations scéniques. Je suis attiré par la simplicité et la puissance émotionnelle du masque, qui a traversé les millénaires d'évolution théâtrale à travers le monde. Le mouvement propre aux arts martiaux orientaux, combiné aux éléments symboliques du théâtre asiatique, donne naissance à une multitude d'impressions visuelles et sensorielles que je concrétise dans une expérimentation scénique. Parmi le vaste éventail des moyens d'expression théâtrale, je choisis le kung-fu. Il répond à l'ensemble de mes aspirations d'acteur en stimulant un développement global des compétences. Le sens originel de ce concept englobe le kung-fu comme l'être humain – l'artiste – en quête de perfection à travers une transformation incessante. Puisant dans mon expérience et mon observation, je m'efforce de créer une dimension nouvelle et profondément personnelle.

Moi-même, profondément enracinée dans le monde de la spiritualité chrétienne, je ne vois aucune contradiction entre les significations véhiculées par ces milieux intellectuels et spirituels. J'y perçois un réseau de aspirations partagées, dont je tente de traduire l'essence dans la forme visuelle et chorégraphique de la performance. À mes yeux, l'image de la mère reflète remarquablement la fusion taoïste des forces opposées. Le concept de la mère évoque des associations universelles à travers les cultures. Une mère est une synthèse parfaite de force et de douceur, à l'image du yin et du yang dans la philosophie du kung-fu. Ainsi, les forces opposées, incarnées dans la figure maternelle, s'unissent en un tout cohérent – d'où mon choix de thème et d'espace créatif pour la performance « *Niewiasta Matka* ». *Vierge Mère*"]

*Laboratoire de représentation « Niewiasta Matka » [« Vierge Mère »].*

La scène contemporaine renoue de plus en plus avec ses racines, redécouvrant que l'instrument dramaturgique le plus précis n'est pas la parole, mais le corps de l'acteur. Dans cet espace, le masque ne fonctionne pas comme un élément de camouflage, mais comme une « lentille » spécifique. Il ne couvre pas l'interprète – il l'expose, le forçant à trouver la vérité dans chaque parcelle de son corps. Le mythe n'est pas ici traité comme un récit mort, mais comme une structure vivante présente dans le

corps de l'homme contemporain. L'outil principal de cette exploration est le masque – un instrument qui impose la rigueur à l'acteur et « reprogramme » sa physicalité. Il enrichit et transforme l'interprète, faisant de la recherche de la vérité dans le geste une priorité, tandis que le visage dissimulé sous la matière laisse place à l'expression du corps tout entier.

Cette approche impose l'abandon des expressions faciales superficielles au profit d'une gestuelle, d'une respiration et d'une posture précises. Le masque devient un langage universel de communication, compréhensible par-delà les barrières linguistiques. Les récits fondés sur des archétypes universaux, tels que la lutte entre le bien et le mal, constituent un excellent terrain d'exploration. Afin de rendre compte de la dynamique de l'affrontement des forces métaphysiques, le théâtre physique s'inspire souvent de l'esthétique du théâtre d'arts martiaux asiatiques, où le corps est le fondement du jeu d'acteur. Dans le théâtre asiatique, les gestes sont des signes strictement définis, porteurs de significations et de sens spécifiques. Souvent transmis de génération en génération, ils ne sont compréhensibles que par les spectateurs qui en connaissent les spécificités. Ils constituent les éléments d'un savoir-faire professionnel très développé, traité avec le plus grand soin. Chaque geste corporel exécuté par un acteur a une signification ; c'est une forme de pantomime dont le but est de transmettre des idées qui dépeignent de manière réaliste des scènes dramatiques.<sup>1</sup>Dans ce système, l'acteur exprime ses sentiments à l'aide de symboles et de mouvements strictement définis, basés sur les canons gestuels codifiés et contenus dans les schémas appelés *Kata*.<sup>2</sup>Ces moyens d'expression comprennent la danse, l'acrobatie et les gestes servant à exprimer la tristesse, l'impuissance, la joie ou la combativité.<sup>3</sup>Ces gestes, souvent rythmés, sont liés au son de la voix et des instruments.<sup>4</sup> On retrouve des codes similaires dans le kung-fu – comme dans la forme classique chinoise du petit dragon du système Shaolin Kempo ou dans les formes vietnamiennes de *Vo Quyen bach hoc* (Gruidae) ou *hu hung* (tigre) – nous pouvons voir comment la dynamique du combat permet de traduire des concepts abstraits en mouvements spécifiques et précis.

Dans ce contexte, le masque est inextricablement lié au personnage ; toute modification apportée à celui-ci signifie une transformation de la personnalité du personnage ou

---

1 T. Kowzan, *Znak au théâtre* [Le Signe au Théâtre], [dans :] *Znak-Język-Rzeczywistość* [Signe-Langage-Réalité], Société Sémiotique Polonaise, Varsovie 1998, p. 166.

2 JM Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō* [Cinq incarnations de la femme au théâtre nō], wyd. Pusty Obłok, Varsovie 1993, p. 11.

3 A. Kalisz, *Opéra et arts martiaux de Pékin*, Kwartalnik Polskiej Federacji Kung – fu, nr 6, Cracovie 2007, p. 19.

4 A. Banach, « *Wybór Maski* » *Teatr Chiński człowiek dzieło sztuki* [« Le choix du masque » – Théâtre chinois, L'homme, une œuvre d'art], wyd. Literackie, Wrocław 1984, p. 54.

La physicalité. C'est un objet chargé de sens, auréolé de mystère et paré de couleurs subtiles. L'expression du visage peut être très énigmatique, mêlant diverses émotions : tristesse, gaieté et sagesse. Le masque sur scène capte constamment l'attention du public, obligeant l'acteur à mobiliser tout son talent. La synergie de ces éléments crée un espace où la frontière entre artiste confirmé et amateur s'estompe au profit d'une image cohérente et puissante. Le masque devient un outil de « démocratisation » : pour certains, un bouclier permettant de surmonter la honte, pour d'autres, un défi stimulant leur jeu d'acteur.

#### *Le laboratoire de la « Vierge Mère » : une fusion de symbole et de lutte*

Mon projet initial, « La Vierge Marie », est devenu un manifeste de la méthode décrite ci-dessus. Il s'agit d'une performance empreinte de symbolisme apocalyptique, illustrant l'affrontement universel entre le bien et le mal. Le personnage central, Marie, protégeant son Fils, fait face à une pléiade d'incarnations du mal. Pour exprimer toute la force dramatique de ce combat, je me suis inspiré de l'esthétique du kung-fu.

Le choix du passage biblique de l'Apocalypse de saint Jean n'est pas fortuit ; cette image m'apparaît pure, simple et claire, étant un lieu archétypal de confrontation entre la lumière et les ténèbres. Cependant, choisir le kung-fu comme langage d'expression exige un examen plus approfondi de la définition même de cet art. Le kung-fu ne peut se réduire à une simple définition, car le mot possède plusieurs significations liées à différents contextes historiques, idéologiques et philosophiques. « Kung » signifie : une réalisation significative, un mérite, une distinction ou l'atteinte d'un niveau de travail exceptionnel. « Fu » signifie une personne ou une activité humaine. Ensemble, ils désignent le fruit d'une étude approfondie, d'un savoir-faire ou d'une habileté artistique, et d'un travail persévérant. Comme le souligne Stanisław Tokarski, cela ne se réfère pas uniquement à la culture physique : « Fu » désigne une personne, le porteur de ce « kung », incarnant l'excellence dans un domaine donné. Le kung-fu est donc un « artiste humain », une personne hautement qualifiée, et le terme est également employé pour désigner la maîtrise de la cérémonie du thé ou la virtuosité musicale.<sup>7</sup>

Dans les arts martiaux, Le kung-fu signifie entraînement et discipline pour atteindre un objectif.

5 JM Rodowicz, *Acteur doskonały, Traktaty Zeami o sztuce Nō* [L'acteur parfait : les traités de Zeami sur l'art du Nō], wyd., Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2000, pp.

6 JM Rodowicz, *Pięć wcieleń* [Cinq incarnations]..., Warszawa 1993, pp. 7 S. Tokarski, *Sztuki walki; Ruchome Formy Ekspresji Filozofii Wchodu* [Arts martiaux. Formes de mouvement d'expression de la philosophie orientale], édité par Glob, Szczecin 1989, p. 130.

– santé, développement spirituel ou autodéfense. Au début du siècle, ces techniques étaient connues sous le nom de *Chuan-Fa* (poing) ou *Chuan Shu* (l'art du poing) et, dans la culture occidentale, le terme s'est imposé comme un terme générique désignant l'art du poing chinois. C'est cette « maîtrise humaine » qui est devenue le fondement de la performance.

La dynamique du combat a permis de traduire le conflit métaphysique en mouvement concret. Dans « Virgin Mother », les masques polarisent le monde :

- Masques du Mal : les formes animales (Dragon, Serpent, Taureau, Tigre, Loup) incarnent les forces primordiales et prédatrices à travers des mouvements accroupis, bas et agressifs.
- Masques métaphysiques : les figures angéliques exigent de tendre vers la verticalité, la légèreté et l'harmonie.

Tenter de fusionner théâtre et arts martiaux fut une démarche profondément émouvante. Je pensais que, puisque les arts martiaux sont si expressifs, le contenu de la performance enrichirait la forme même du mouvement. Le thème de la « Vierge Marie » s'est précisé plus tard, au cours du processus créatif. En observant ma mère et en me reflétant dans mon rôle de mère, j'ai réalisé que les femmes incarnent deux émotions : la lutte et la douceur. Mon intuition m'a guidée vers les masques – non pas pour dissimuler la vérité, mais pour la souligner par la convention. Les mouvements rythmiques et expressifs du kung-fu, associés à la forme classique du... *Vo Quyen bach hoc*, devint le matériau idéal pour illustrer des métaphores apocalyptiques.

#### *La pédagogie de la confiance et l'expérience européenne*

Le travail sur le théâtre physique dépasse largement le cadre de la salle de répétition. Le système d'exercices développé met l'accent sur la coopération et l'empathie. Il oblige les participants à observer attentivement leur partenaire, car chaque séquence chorégraphique exige une synchronisation parfaite. Cela enseigne une véritable pleine conscience : les interprètes doivent ressentir le rythme et l'énergie de l'autre. Ce travail requiert une confiance immense ; le corps possède sa propre intelligence autonome. construire un clair L'image se forme avant même que le premier mot ne soit prononcé.

8 B. Lee, *Tao Kung-fu, Studia nad metodą chińskiej sztuki walki* [Tao Kung-fu. Études sur la méthode des arts martiaux chinois], BUDO-SPORT, p. 23.

9 M. Butrym, W. Orlińska, *Tajemnice Kung-Fu* [Secrets du Kung Fu], wyd. Sport i Turystyka, Varsovie 1983, p. 13.

10 J. Miłkowski, *Encyclopédie Sztuk Walki* [Encyclopédie des arts martiaux], wyd., ALGA, Toruń 2008, p. 166.

Cette expérience a été confrontée à la scène professionnelle européenne lors d'une coopération avec le groupe italien. *Compagnia Dei Foll* La fusion de méthodes originales et de l'expérience du jeu en extérieur a permis d'approfondir les techniques d'improvisation. Travailler avec des personnes sur scène signifie que, quelle que soit l'appréciation du public, cette performance aboutit pour moi à l'épanouissement des participants. L'objectif de « La Vierge Marie » n'est pas seulement de susciter une réaction du public, mais aussi de provoquer une interaction sur scène entre les co-créateurs.

*Résumé : Le corps comme instrument*

La contribution au secteur de l'éducation artistique repose sur la création d'un espace à la fois sécurisant et stimulant. Par la tension musculaire, la manipulation du poids et des indications conscientes dans l'espace, l'acteur construit une image sur scène. Ce processus, qui a débuté par la création d'une performance originale, est devenu un langage pédagogique abouti, permettant d'établir une communication profonde au sein de tout groupe social.

Pour reprendre la métaphore poétique du haïku – si une plante d'aloès morte ressemble à une pieuvre, et qu'un masque, bien que mort, évoque un visage humain –, alors au théâtre, nous recherchons précisément ces formes pour donner vie aux concepts. Le théâtre devient un mode de vie et un espace de rencontre entre différentes personnalités créatives. Je ne cherche pas à aborder des doctrines exubérantes, mais ce qui est proche de l'humain – les autres humains.

Je suis pleinement consciente de mes imperfections – et c'est une bonne chose, car sans elles, il n'y aurait pas de combat. La découverte du lien entre le mouvement corporel, les arts martiaux, le théâtre, la foi et l'art a confirmé ma conviction que cette voie est pertinente. Une personne, un masque, la modestie d'un objet, la lumière et la voix humaine – cela suffit à raconter une histoire au contenu intemporel, sous une forme intemporelle.

**Małgorzata Grund-Bismor**

**Théâtre A**

**Pologne**



Les essais de masques à la table de lecture  
contraste masqué  
et la physicalité démasquée



Répétition finale de  
*Oresteïada*  
texte, masque et mouvement  
combiné.



photo de groupe de l'atelier  
*Sagesse et Parole Poétique  
des Anciens.*

## DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE

### Rituels et mythes du solstice d'hiver à l'équinoxe de printemps

Depuis la nuit des temps, lorsque l'homme a commencé à partager les rôles sociaux et à développer des formes symboliques primitives, on observe une série de comportements accessoires que l'on peut définir comme des « formes de représentation », dont la plus efficace est le masquage. Ce masquage ne se limite pas au masque facial ; il englobe également les vêtements, les gestes, l'expressivité et la mise à disposition d'éléments connexes tels que les objets et les ornements. Il est nécessaire de définir le contexte territorial dans lequel se déroule l'action que nous allons examiner afin d'en identifier les contours. Ces derniers définissent aujourd'hui une zone supranationale comprenant une triple frontière unique en Europe, car elle constitue un lieu de rencontre, outre trois États-nations, de trois groupes ethniques différents, chacun avec sa langue : latine, germanique et slave.

Trois courants linguistiques désignent donc trois peuples qui, dans le Valcanale, en Frioul-Vénétie Julienne, aujourd'hui à la frontière de l'Autriche et de la Slovénie, n'ont connu, après un millénaire d'histoire commune, les divisions nationales actuelles qu'à partir de 1919, ayant auparavant fait partie de l'Empire des Habsbourg. Ce postulat est essentiel pour comprendre pourquoi les rituels dont nous parlerons font souvent appel à des langues différentes, mais présentent des comportements, des références et des figures, des chants et des symboles similaires, propres à un territoire supranational que nous définirons comme l'extrême limite des Alpes orientales, où l'on observe une uniformité reconnue des rites et des traditions.

Nous aborderons les coutumes et les rites qui sont pratiqués de la même manière dans deux autres territoires qui sont des îlots linguistiques germanophones de la région du Frioul-Vénétie Julienne : les villes de Sauris et de Timau.

Bien que territorialement séparées par le Valcanale, elles conservent des similitudes et des dialectes étroits, tant dans l'usage courant que dans les rites.

Généralement, l'observation du cosmos et des cycles lunaires dictait le calendrier des activités agricoles nécessaires à la subsistance des populations étrangères. Ce même calendrier inspirait également des rituels, d'abord païens, puis progressivement intégrés à la tradition religieuse, que nous aborderons. Certains rites subsistent encore aujourd'hui, sinon déconnectés, du moins formellement non conformes aux préceptes canoniques. Ces anciennes formes rituelles villageoises ont subi une importante métamorphose, prenant des allures de spectacularisation et attirant des centaines de spectateurs des villes voisines, souvent ignorants de leur signification originelle et des symboles qui y sont associés.

### *Krampus*

Dans l'obscurité du solstice d'hiver naquirent les premières figures que nous allons aborder. Elles représentent les peurs et les angoisses liées à la période de désertion agricole et au gel imminent, ainsi qu'à la nécessité d'exorciser la période la plus difficile de l'année : le soleil atteint son minimum à l'horizon, souvent dessiné par les profils de hautes montagnes, et une obscurité persistante s'abat sur le village, apportant avec elle, outre le gel, des figures effrayantes et terrifiantes.

They are the "Krampus", anthropomorphic beings with frightening features coming from the woods whose origin could be found in ancient Roman rites linked to the god Faunus. Hooves, horns, animal skin hairstyles and symbols from nature such as whips and rods, these are the elements that characterize these beasts that wander through the villages waving noisy cowbells in search of defenseless boys waiting for a rite of initiation and emancipation from the marginal social status to which their young age forces them. A rite of entry into the social fabric of the village through a test of courage that consists of facing the monstrous creatures that terrorize and distribute abundant blows of the rod from which one can defend oneself only with a quick escape. These figures, for a long time profane, have been incorporated into religion with their submission to Saint Nicholas, an exorcist originally from Mira, who dominates them and leads them in a procession. In this itinerant representation the roles of actor and spectator mix in an ever-changing scenic environment represented by the streets and squares of the village with the presence of an audience that has a strong interaction with the actors, beasts always looking for someone to provoke or beat. It is interesting to note that here the word "mask" or "disguise" must never be used so that the Krampus are not revealed and can maintain a more intense presence due to the mystery of their origin.

They are certainly figures linked to nature and to confirm this in Timau the Saint is accompanied in the procession, instead of by the Krampus, by various Elves in their own clothing. The arrival of the Saint is announced by shouts addressed to the waiting children. The processions always start from wild places, the atmosphere that is created has a strong emotional involvement on the public that gathers in a previous wait and that shortly thereafter will also be involved from the point of view of the action.

The ancestral element of fire, supporting a weakened sun, is an integral part of the rite presenting itself in the form of torches carried by the beasts and the Elves but is also present in the form of imposing bonfires. The symbolism of the gift is also present, represented by a sweet bread in the

Une représentation du Krampus est offerte aux enfants présents. Le blé, don de la terre, symbolise l'espoir des récoltes futures et le lien avec la réalité paysanne ancestrale. La visite des maisons donne lieu à de nouvelles mises en scène où les familles deviennent les protagonistes d'un scénario préparé à l'avance pour rappeler à l'ordre les plus indisciplinés et les ramener à l'obéissance par la prière. Saint Nicolas rappelle la suprématie du Bien subordonnée au respect des avertissements, car sans cela, le Krampus prend le dessus en s'en prenant aux plus réfractaires. Un récit bien connu où l'espoir, et l'espoir originel, se transforment, en présence du Saint, en promesse et en garantie.

### *Sapa et Sip Sap*

Cependant, les rites ne s'accompagnent pas toujours de mascarade ; parfois, seuls des éléments liés à la nature et au cosmos sont exhibés par les garçons du village, avec leurs propres fonctions quasi chamaniques et porte-bonheur. C'est le cas de la « Sapa » à Valcanale (dans le village d'Ugovizza), composée de branches de sapin entrelacées formant un élément arboré auquel sont suspendus divers symboles. Nous sommes dans la période qui suit immédiatement Noël, et les vœux de prospérité, de santé et de richesse pour l'année à venir transparaissent dans les chants qui résonnent dans les rues et les comptines récitées dans les maisons, visitées par le groupe spontané qui se forme pour l'occasion. Souvent, dans les différents villages de la vallée, la langue parlée est celle qui convient le mieux au lieu : l'allemand, le slovène, mais aussi le frioulan, langue couramment utilisée dans la région, notamment depuis le traité de San Germano (1919) qui a rattaché ces lieux à l'Italie. Les garçons du village souhaitent également la prospérité aux habitants croisés dans les rues en les fouettant, « Sip Sap », avec des branches de sapin tout en récitant des incantations. Ici, le masque est absent, bien que la fonction apotropaïque représentée par l'élément arboricole soit très présente. La théâtralité des événements tient aussi à la nécessité de préparer le rituel, composé de gestes et de chants, qui exige un certain temps de préparation. Ces rencontres ont une fonction de socialisation au sein du tissu social ténu de ces milieux montagnards souvent peu peuplés.

### *Trois rois sages et une étoile*

En s'éloignant de Valcanale, dans le quartier de Timau, le symbolisme des éléments se tourne vers la sphère céleste avec une procession qui met en scène les Trois

Les Rois mages, vêtus de leurs plus beaux atours, mènent une étoile animée à la découverte des maisons. Accueillis dans les foyers, les jeunes gens masqués chantent et présentent leurs vœux pour la nouvelle année. Le port du masque est lié à la tradition religieuse selon laquelle les Rois mages, guidés par l'étoile qui décrit un mouvement circulaire pendant les chants, se rendent auprès du nouveau-né. Non loin de là, dans la ville de Sauris, des rites similaires se déroulent après une célébration religieuse : une étoile, portée en procession par les villageois sans masque, parcourt les rues, s'arrêtant pour interpréter des chants souvent transmis oralement, issus d'une tradition ancienne. Cette étoile pourrait être celle qui guide les Rois mages ou, puisque ces figures sont absentes de la procession, elle pourrait faire référence au « Sol Invictus », qui, depuis quelques jours, reprend de la vigueur lors de son passage céleste. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la célébration a lieu juste après Noël, en avance sur l'Épiphanie. À cet égard, il est peut-être utile de noter comment l'adoption du nouveau calendrier grégorien a réaligné les dates des équinoxes et des solstices avec la suppression de 10 jours en 1582. De cette façon, le solstice et le nouvel an coïncideraient, sinon d'un point de vue calendaire, du moins dans les faits.

### *Perhtra Baba*

En suivant un parcours chronologique, nous revenons à Valcanale pour ce que l'on appelle l'Épiphanie. Cette célébration n'inclut pas l'arrivée de la Befana dans ces lieux, probablement d'origine latine. À sa place, nous trouvons un être féminin, semblable en apparence et en sexe, mais très différent dans sa fonction d'incarnation de la négativité et des événements néfastes survenus dans le pays. La Perhtra Baba, une vieille femme que les enfants imaginent laide et méchante, mal vêtue et coiffée d'un mouchoir, sème le désordre et la confusion et doit être chassée avec toute la négativité qu'elle représente. Les enfants s'y emploient en la cherchant, sans jamais la trouver, dans une poursuite fantastique ponctuée de sons de cloches et de cris. La vieille femme n'est pas un personnage masqué réel, mais demeure dans un monde imaginaire parfois représenté de manières qui viennent réformer, et à certains égards moderniser, la tradition. Le théâtre d'ombres a récemment été utilisé pour donner forme à cette entité autrement reléguée au monde de l'imagination. Ce procédé convient parfaitement au mystère qui entoure ce personnage, dont l'apparence et les traits restent ainsi indéfinis. De même que la Befana a toujours été absente de cette région, le Père Noël n'y avait jamais été rencontré. Noël comprenait la naissance de l'Enfant Jésus (« Krist Kindl » dans la version germanique originale).

(expression idiomatique). Ces deux figures n'apparaissent que plus tard, dans un système de marchandisation et de commercialisation consumériste, bien loin du sens originel des célébrations.

### *Conclusions*

Ce système complexe de célébrations, présenté ici sans prétendre à l'exhaustivité, constitue un calendrier traditionnel que l'on peut parfois qualifier de « théâtre de rue » ou de « représentation sacrée », avec des canons et des critères assurément différents, de par leurs particularités, des modalités scéniques plus courantes. L'existence de racines traditionnelles place certes ces événements à la limite du concept de masque et de théâtre, mais du fait qu'ils représentent et racontent, par une action scénique, des histoires et des modèles culturels ancrés dans une religiosité primitive, on peut considérer ce qui a été décrit plus haut comme une représentation unique en plusieurs actes. Cette représentation exprime des significations liées à l'inconscient collectif, souvent imperceptibles pour les participants, voire absentes de la conscience des acteurs. Des significations destinées à être transmises par la répétition des gestes, des chants, des déguisements et des mises en scène improvisées à travers lesquelles elles se manifestent et trouvent encore aujourd'hui leur expression. À travers ces formes de représentation, une construction traditionnelle, ancrée dans la vie rurale des villages de ces vallées alpines, se perpétue, de plus en plus exposée à une dégradation culturelle qui favorise une homologation, notamment chez les nouvelles générations. Celles-ci ne sont plus en mesure d'être les gardiennes d'un savoir millénaire, obscurci par les formes de communication les plus modernes où la rapidité et l'immédiateté entravent la capacité d'intériorisation et de réflexion. La conscience des racines du passé constitue le fondement de l'expérience du futur, mais il semble aujourd'hui que cette conscience ne représente plus que des attachements nostalgiques, déconnectés du présent appréhendé de manière unilatérale comme le meilleur possible.

**Fabrizio Colloredo**



Un Krampus interroge un enfant  
le long des rues du village.



Le Carnaval de Camporosso  
avec les chiffres principaux :  
l'évêque, les religieuses  
et la mort.



Le Praitl : un petit paquet  
des essences de bois auxquelles  
sont attachés des symboles de bon augure.

## CARNAVAL « ROI DE L'EUROPE » EN DOUBLE NUMÉRO DIFFÉRENCES ET CONVERGENCES

Un partenariat d'une dizaine de musées ethnographiques - mené par le Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (Musée des coutumes et traditions populaires de Trente) et comprenant des institutions à Bilbao, Marseille, Varsovie, Ljubljana, Zagreb, Sibiu, Sofia, Skopje - a été créé en 2007. Intitulé « Roi du carnaval d'Europe », il visait à explorer, à l'échelle continentale, les similitudes trop évidentes entre les rituels masqués pratiqués au cœur de l'hiver dans toute l'Europe non réformée (catholique et orthodoxe) et généralement regroupés sous la catégorie fourre-tout de « carnaval ».<sup>1</sup>

Après un examen préliminaire, notre première constatation a été que le « carnaval » en Europe se manifeste selon deux modalités totalement différentes, souvent confondues. D'une part, la fête est annoncée par un groupe restreint de personnages incontournables qui apparaissent année après année, vêtus des mêmes costumes et exécutant les mêmes numéros. D'autre part, le festival s'articule autour d'un cortège de chars qui doivent être entièrement reconstruits chaque année, souvent au gré des impératifs et des caprices de la satire politique. Cette distinction, présente dans toute l'Europe, est explicitement formulée dans le langage courant du sud et de l'ouest de l'Allemagne, où le bal masqué traditionnel et ritualisé est appelé « Fasching », tandis que « Karnaval » désigne les fastueux défilés de chars allégoriques organisés principalement dans la vallée du Rhin. On peut résumer ainsi la nette différence entre ces deux catégories diamétralement opposées :

• « Mascarade »: Connu sous divers noms locaux autres que « carnaval », liés à des notions telles que « l'entrée (de la nouvelle année) », « les laboureurs », « les vieillards (en visite) », « la bande », « la course », etc. À l'origine associé à la diffusion de vœux de bonne année, le carnaval vise à éloigner le mal et à apporter la fertilité aux champs et aux familles. Les personnages rituels, inchangés, reviennent année après année dans un ordre précis. On parle alors de « rires de carnaval ». Elle est totalement absente. Si elle est festive, la représentation rituelle est généralement un événement formel, presque solennel par principe.

1 Le concours « Roi du Carnaval d'Europe » s'est déroulé de 2006 à 2012 avec le soutien de l'Union européenne ; il a actuellement lieu dans d'autres locaux (voir [www.carnalkingourope.it](http://www.carnalkingourope.it)). 2 Voir par exemple le dessin d'Angelo Agostini en couverture du *Revista Illustrada* 238, Rio de Janeiro, 1881, reproduit ci-joint.

• « Carnaval » au sens propre : Bien que son sens originel soit quelque peu imprécis, le mot « carnaval » est devenu une catégorie fourre-tout quasi universelle. Les motivations apotropaiques et les finalités premières de ce rituel se sont perdues avec le temps. *Carnava!* On considère cela comme un simple moment de fantaisie. Les personnages, les costumes, les décors et les chars doivent être renouvelés chaque année. Le public est constamment invité à sourire ou à rire dans une ambiance joyeuse et satirique.

Ainsi, on pourrait soutenir qu'il en résulte une priorité historique de la « mascarade » sur le « carnaval » proprement dit. Tandis que la première intègre toute une série d'actes rituels d'origine païenne (sonnerie de cloches, courses dans les champs, danses, sauts et bonds dans les rues, labourage rituel du trottoir, aspersion de farine et/ou d'eau) dont les origines remontent aux confréries sacrées de la Rome antique (*Luperci, Fratres Arvales, Salii*). Le mot « carnaval » n'apparaît dans les archives qu'au XI<sup>e</sup> siècle à Venise. C'est seulement après cette date qu'il se répand comme une traînée de poudre dans les cités-États prospères de la Renaissance italienne et dans tout l'empire germanique, jusqu'à Cologne, qui demeure un haut lieu du carnaval, et plus au nord encore. Parallèlement, les anciennes mascarades se sont diffusées dans les régions marginales et reculées de chaque zone d'Europe, hors des villes, dans les campagnes et les montagnes, et, à l'échelle continentale, jusqu'aux confins occidentaux et orientaux de l'Europe, de la péninsule Ibérique aux Balkans. En effet, à travers toute l'Europe et au-delà. On trouve deux « ligues » carnavalesques distinctes, qui s'ignorent et s'apprécient encore moins, car elles rivalisent sur des bases différentes pour obtenir la même reconnaissance publique et le même soutien financier. Cette discorde entre les deux « ligues » a conduit de nombreux chercheurs à penser que le « vrai » carnaval, l'« authentique », serait celui des anciens bals masqués, tandis que le carnaval moderne serait un événement futile, dépourvu de tout ancrage ethnoanthropologique significatif. Une opinion similaire a été ouvertement exprimée au début de notre travail de terrain dans « Le Roi du Carnaval d'Europe ». <sup>3</sup> Puisque notre attention se portait presque exclusivement sur les mascarades villageoises, laissant de côté, voire rejetant, les grands événements.

3 G. Kezich, *Carnevale Re d'Europe. Voyage anthropologique dans le Mascherate d'hiver. Diavolerî giri di questua riti augurali pagliacciate*, Scarmagno, Priuli et Verlucca, 2015, 2025.

4 Cf. par exemple, le dessin d'Angelo Agostini sur la couverture du *Revista Illustrada* 238, Rio de Janeiro, 1881, reproduit ci-joint.

5 G. Kezich, *Carnevale Re d'Europe. Voyage anthropologique dans le Mascherate d'hiver. Diavolerî giri di questua riti augurali pagliacciate*, Scarmagno, Priuli et Verlucca, 2015, 2025.

Les défilés de carnaval ont lieu dans de nombreuses villes européennes. Cependant, au fil de nos recherches, nous avons réalisé que notre point de vue initial devait être revu, car les mascarades et le carnaval, de près, utilisent les mêmes numéros et parfois les mêmes personnages dans la poursuite d'une magie similaire. Par conséquent, nous avons tenté de dresser un tableau des similitudes qui peuvent être considérées comme des dénominateurs communs aux mascarades et au carnaval. Qu'est-ce donc que le « carnaval » ? C'est un bal masqué, une danse dans les rues, marquant la réappropriation de l'espace urbain ou villageois par les habitants. Ceci est souligné par des engins à roues, comme la charrue ou le char allégorique, tels des chariots imposants qui ouvrent la voie à une sorte d'invasion symbolique. Le carnaval est une affaire de dispersion, d'éclaboussures et de barbouillages, et une parodie de l'acte de semer est invariablement mise en scène avec la dispersion de simulacres de blé sous forme de sciure de bois, de confettis ou même de bonbons. On jette aussi de la farine partout : contrairement à une idée reçue, les mets universels du Carnaval sont des préparations à base de farine comme la crêpe, connue sous une infinité de noms locaux. On se barbouille le visage de farine blanche, mais le plus souvent de noir de fumée, comme un bon présage et un signe visible d'appartenance au rite. On éclabousse d'eau et on projette des filaments de plastique. Les banderoles d'aujourd'hui sont une reproduction des rubans colorés d'antan, reprenant les couleurs de ceux (pratiquement) obligatoires dans une infinité de mascarades traditionnelles. Des Balkans à la péninsule Ibérique, les rubans pendent des costumes blancs et des coiffes coniques des innombrables variantes locales de personnages arlequins.

Il convient également de mentionner le cortège carnavalesque qui accueille les Vieillards, l'Ours et son incongru compagnon (la Chèvre), mais aussi de faux prélats, de faux médecins et une foule hétéroclite de colporteurs, cordonniers, ramoneurs, meuleurs, ferblantiers, barbiers et prisonniers en fuite dans leurs costumes rayés. Outre l'incontournable couple de l'Ours et de la Chèvre, on retrouve une petite sélection d'animaux traditionnels. Le taureau, par exemple, demeure une figure emblématique de tous les carnivals, car le Carnaval lui-même trouve son origine à Venise à la fin du XI<sup>e</sup> siècle (1097) avec le sacrifice d'un taureau. Le coq est également très répandu, tout comme le renard et toute une série d'animaux exotiques tels que le chameau. L'intérêt pour les figures géantes, qu'elles soient juchées sur des échasses ou de véritables géants en papier mâché, fait partie intégrante de l'événement, mais avant tout, il y a le Roi, le Roi du Carnaval, car le Carnaval lui-même est un royaume : un royaume éphémère d'abondance et d'égalité, affranchi de toutes les interdictions ecclésiastiques, mais un royaume voué à disparaître. Et comment disparaît-il ?

Le carnaval se termine tragiquement par la condamnation à mort, le bûcher, le

La pendaison, la noyade et/ou l'inhumation de son souverain. Sur ce dernier thème, le dénouement brutal d'une fête qui commençait comme une comédie et s'achevait en tragédie, le bal masqué traditionnel et le carnaval moderne semblent converger physiquement et conceptuellement, nous permettant d'entrevoir la dimension magique qui les imprègne. Le carnaval moderne – tout en paillettes, électronique, musique assourdissante, machines et effets spéciaux – et le bal masqué archaïque sont imprégnés de leur message mystérieux et indéfini, indépendamment de sa signification « réelle » ou de ce que nous pouvons imaginer. Cette réflexion ouvre des perspectives intéressantes quant à une possible nouvelle interprétation du Carnaval « dans sa dimension double ».

Merci à Antonella Mott pour son exceptionnelle contribution à cette recherche.. Révision de la langue anglaise par Ellenor McManus (Università di Trento).

***Giovanni Kezich***

**partie II**

**section masques**

## CRÉER UN NOUVEAU MASQUE DE THÉÂTRE

Chaque masque de théâtre est vivant et recèle une dimension unique (et pourtant reproductible) capable de stimuler, guider et motiver l'acteur qui le porte durant la représentation. Ce même masque est l'aboutissement d'un long processus de recherche, d'étude, de concentration et de définition formelle du rôle des créateurs de masques ; de leur savoir artistique et de son évolution, de leur rapport au monde extérieur, incluant les principes fondamentaux de la physionomie, la géométrie des surfaces en mouvement exposées à la lumière, la dramaturgie de l'espace-temps, la signification des couleurs, les mythes et légendes, les mutations culturelles par rapport au passé, et bien d'autres aspects encore. Il ne faut jamais oublier que le visage d'un acteur, lorsqu'il joue avec le masque, est à la fois le symptôme et le signe d'un événement expressif particulier, dont la définition reste partielle. Composé d'un « avant » et d'un « après », oscillant entre création et réinvention, confirmation et improvisation d'un « corps scénique » en interaction avec la magie du théâtre et le regard attentif du spectateur. Créer un masque de théâtre selon la méthode Sartori revient essentiellement à concevoir, de manière concrète et critique, un élément intimement lié à une pratique expressive préexistante, certaine, mais perpétuellement inachevée. Aujourd'hui encore, nous devons beaucoup aux propos de Copeau qui, avec une grande pertinence, nous rappelle que « l'art théâtral tire sa nécessité, sa fonction et sa cohésion uniquement de l'invention dramatique. Chaque création originale exige une expression authentique et nouvelle. » Ce sujet sera abordé plus précisément lors de la conférence de Paola Piizzi Sartori, directrice du... *Musée international du masque Amleto et Donato Sartoriet* Sarah Sartori, directrice actuelle de *Centre Maschere et Structure Gestuelle* et créatrice des tout nouveaux masques Sartori présentés lors de la conférence.

***Walter Valeri***

## ORESTEIA DANS LES MASQUES DE SARTORI

Le masque est un élément essentiel du théâtre grec classique. Chargé de valeurs et de significations, il a été sans cesse réinterprété et réinventé par de nombreux metteurs en scène, tant dans les tragédies que dans les comédies. L'étude de certaines productions théâtrales modernes révèle des méthodes de recherche et de mise en scène aboutissant à une grande variété de résultats.

Une leçon fondamentale sur les développements possibles dans l'utilisation du masque dans les représentations de textes théâtraux anciens, et sur la manière dont différents types d'interprétations pourraient en résulter, nous vient de la famille Sartori, à commencer par le père, Amleto (1915-1962), sculpteur et peintre, dont l'héritage artistique a été transmis à son fils Donato (1939-2016) puis à sa petite-fille Sarah (1984).<sup>1</sup>

Dans leur parcours créatif, les *Orestie* constitue un fil conducteur qui se déploie néanmoins sous différentes formes sur une période d'environ soixante-dix ans. Après la guerre, Amleto collabore avec des artistes de renommée européenne, tels que De Bosio et Jacques Lecoq, pour lesquels il crée ses premiers masques de théâtre, en bois, montés sur des tiges, destinés à couvrir le visage des acteurs sans être portés. Sa collaboration avec De Bosio débute au sein du Théâtre universitaire de Padoue. Le metteur en scène et scénariste véronais l'avait fondé en 1945, un an avant d'obtenir son diplôme de l'Université de Padoue. Les premières représentations du groupe, diffusées à la radio, sont suivies en 1946 par leur première représentation en direct : une pièce d'Eschyle, *Choéphores* (Les Choéphores) a été mis en scène dans divers théâtres de la région de Vénétie dans la traduction de Manara Valgimigli, et finalement joué en plein air parmi les ouvriers padouans, près de l'atelier ferroviaire de Stanga, un lieu qui suggérait l'utilisation d'un wagon de chemin de fer pour représenter le tombeau d'Agamemnon.

C'est durant cette période qu'Amleto commença ses études sur le masque de la Commedia dell'Arte et mit au point une technique pour modeler des masques en cuir sur un moule en bois, qui allait devenir la norme.

Son amitié avec Jacques Lecoq l'amena à collaborer en 1951 avec le Piccolo Teatro de Milan sous la direction de Giorgio Strehler et Paolo Grassi, et c'est là qu'il créa le premier masque pour Carlo Goldoni. *L'amante militaire* interprété par Marcello Moretti qui, pour la première fois de l'histoire, joua avec un masque en papier mâché inventé pour lui par Amleto, au lieu de se peindre le visage comme à son habitude. La collaboration se poursuivit et le papier mâché

---

1 Sur le travail des Sartori, voir : Sartori 1976 ; Sartori-Lanata 1981 ; Sartori-Lanata 1984 ; Piizzi 1987 ; Sartori-Piizzi 1996 ; Alberti – Piizzi 2005.

Les masques ont été remplacés par des masques en cuir. *Chat Arlechino* Le masque était né, ainsi nommé en raison de la découpe allongée caractéristique des yeux. Détail curieux : cette forme étrange résultait d'un geste impulsif de l'acteur qui, frustré par la mauvaise visibilité offerte par le masque, agrandit impulsivement les ouvertures pour les yeux à l'aide de ciseaux. Le règlement de cette vive dispute entre l'artiste et l'acteur donna finalement naissance au modèle qui fut porté plus tard par Ferruccio Soleri, qui reprit le rôle de Moretti et resta actif sur scène jusqu'en 2018.

Fort de cette expérience, Amleto fut invité par Jean Louis Barrault à travailler comme sculpteur sur l'ambitieux projet de création d'un masque *Orestie* La pièce fut présentée au Théâtre Marigny à Paris en 1954, puis au Festival international de Bordeaux en 1955. Conformément aux instructions du metteur en scène, l'artiste n'avait aucune intention de recréer quoi que ce soit à partir de vestiges archéologiques, ce qui aurait été pratiquement impossible et certainement improductif. Il s'agissait plutôt d'explorer le monde magmatique et primordial, le contact que le masque établit avec l'invisible et l'absolu, avec l'intériorité et l'instinct, avec la vie et la mort. Pour ce faire, ils ont recherché des analogies spirituelles profondes, s'inspirant des rituels des tribus d'Afrique et d'Amérique latine et trouvant un point de contact dans le candomblé afro-brésilien avec son mélange de rites indigènes, de croyances africaines et de christianisme.

L'idée avait été suggérée à Barrault lors d'un voyage au Brésil, où il avait assisté aux cérémonies de la macumba, chargées de magie et capables de mettre l'homme en relation avec le monde occulte et souterrain des esprits. Le metteur en scène souhaitait créer une atmosphère scénique immersive, impliquant le public dans une sorte de rituel, et concrétiser son idéal de théâtre total, où mots et chants, musique et danse fusionnent en un seul organisme. Dans cette perspective, la musique de Pierre Boulez, mêlant mélodies orientales tibétaines et japonaises et accompagnée de percussions africaines, joue un rôle central. Les danses du Chœur et de certains personnages, parfois paroxystiques jusqu'à la transe, sont rythmées par ces sonorités et des échos de musique folklorique européenne. Des critères syncrétiques similaires inspirent les costumes et les masques, où des figures de l'iconographie grecque archaïque se mêlent et se superposent souvent à des influences africaines et orientales. Il en résulte un panorama composite aux personnages variés : le visage du garde est marqué par une angoisse latente, tandis que le Chœur de vieillards... *Agamemnon*, avec des flots

---

2 Barrault 1959, p. 99-100.

cheveux et barbes, rappelle l'archaïque *Kuro*. Tout comme la physionomie majestueuse et imposante d'Agamemnon lui-même. Le visage d'Apollon, dieu au regard oblique et insaisissable et au sourire mystérieux, est énigmatique et d'une grande beauté. La physionomie de Cassandre est iconique, ses joues striées de larmes de sang. Le profil crochu et les tresses noires serpentine des Érinyes, ou Furies, avec leur férocité inquiétante, nous transportent quant à eux dans le monde africain. Les masques conçus par Amleto (soixante-quinze au total) ne couvraient qu'une partie du visage, laissant la bouche découverte, et étaient réalisés en cuir, matière et technique dans lesquelles l'artiste avait acquis une expertise sans précédent en un temps record.

Quarante ans après Amleto *Orestie* Son fils, Donato Sartori, fut invité par Peter Oskarson à mettre en scène la trilogie d'Eschyle en Suède, au Folkteatern de Gävle, au nord de Stockholm. Entre 1996 et 2002, le sculpteur y anima un atelier sur le masque de théâtre, enrichi par des voyages en Inde, au Mozambique, en Grèce et en Grande-Bretagne. Son parcours fut radicalement différent de celui de son père. Délaissant le cuir, matériau qu'il avait déjà exploré sous diverses formes et dans différentes œuvres, Donato opta, après d'innombrables essais, pour des résines synthétiques à la fois ductiles et résistantes, garantissant l'effet vibratoire recherché. Ce choix fut accentué par la conception de masques en forme de bonnet, recouvrant la tête et descendant jusqu'au cou.

Quant à l'iconographie, par la physionomie, ils souhaitaient mettre en lumière la nature profonde de chaque personnage, les psychanalysant et sondant les profondeurs de l'âme. Il en résulte une Clytemnestre à l'expression dure et déterminée, tandis qu'Agamemnon arbore un visage grave et absorbé ; le visage du Héraut est froncé et porte les stigmates des affres de la guerre ; Égisthe est un personnage ambigu au visage serpentin, à la peau verdâtre, marquée par de fins sillons et rides ; Oreste apparaît comme un homme rongé par l'angoisse, entouré des visages émaciés et douloureux du Chœur des Choéphores, contrastant avec le visage rond de la nourrice Cilissa, désespérée à l'annonce de la mort du jeune homme ; et enfin, les Érinyes émergent d'un bassin rempli d'eau et révèlent leurs traits – une sorte de crâne écorché inspiré de créatures de toutes sortes – à travers un voile élastique qui colle à leurs visages. Les dieux, Apollon et Athéna, en revanche, étaient sans masque, leurs visages peints avec des traits d'inspiration orientale, tout comme leurs vêtements et leurs expressions ironiques.

Tirant parti de la forme circulaire de l'ancienne usine à gaz transformée en théâtre, les spectateurs étaient placés sur une plateforme centrale tournante, tandis que l'action se déroulait tout autour. L'arrivée d'Agamemnon en jeep

est évocatrice du climat politique de l'époque, influencé par les récents événements du G8 à Gênes en 2001. Nous en venons maintenant à la lecture syncrétique de Sarah qui, travaillant sur la base d'une réécriture de la trilogie d'Eschyle par le poète Walter Valeri, a façonné un Apollon aux multiples facettes, compatible, comme nous le verrons, avec un contexte carnavalesque caractérisé par le son, la lumière et une installation urbaine.

Dans l'adaptation de Valeri, l'histoire de *Orestie* L'œuvre est accompagnée dans son évolution par la figure du poète-narrateur, être à la fois humain et divin, ambigu et mystérieux, qui observe imperturbablement le déroulement des événements. Pour lui donner vie, Sarah s'est inspirée des masques d'Apollon créés par son père et, auparavant, par son grand-père. L'œuvre est réalisée en papier mâché.

Sur le visage du dieu, le bleu du ciel et l'or du soleil, celui de l'étoile fendant l'éther sur son char de feu, se mêlent et fusionnent, mais l'effet d'ensemble tend vers quelque chose de livide, de troublant et de démoniaque. Ainsi, les résultats des deux projets de recherche d'Amleto et Donato convergent dans Apollon : l'un, ancestral et mythologique, souligne les attributs traditionnels du dieu soleil et sa splendeur, explicitée par des couleurs dorées, chaudes et lumineuses ; l'autre, d'ordre psychologique, met en lumière la dimension narcissique et sarcastique du dieu. Apollon est témoin des événements, mais les observe de loin, sans intervenir. Loin de venir en aide aux hommes, ses oracles, par lesquels il creuse une distance infranchissable, confirment sa propre puissance et sa supériorité. On perçoit de l'amertume et de la cruauté, mais aussi du désenchantement, dans la grimace que Sarah adresse à la bouche d'Apollon. La force hybride de ce masque, son regard insolent et moqueur, la composante luciférienne qui le sous-tend, ont inspiré son utilisation lors d'un carnaval qui s'est déroulé en février 2021 sur la place de Vigonza, dans la province de Padoue.

Le masque original de Sarah a été transformé en demi-masque et porté par Lele Piovene, l'acteur principal de *Il detto del gatto lupesco* Ce monologue, inspiré d'un texte vernaculaire du XIII<sup>e</sup> siècle portant le même nom et attribué à un auteur anonyme, a été adapté par Walter Valeri dans un mélange macaronique de langues, où le langage pseudo-médiéval qu'il a recréé se greffe sur le dialecte vénitien. Dans la liberté traditionnellement garantie par le Carnaval, dans la tradition du bouffon antique, le personnage dénonce la corruption et les abus de la politique, n'hésitant pas à nommer les coupables à la manière d'Aristophane.

Il est donc un Apollon terrestre, dégoûté par la médiocrité et la mesquinerie des actions des êtres humains, qu'il accuse en les pointant du doigt dans l'espace public de la communauté.

Le théâtre s'ouvre et s'étend sur la place de la cité, dominée par la toile d'araignée de la *Masques urbains* (une sorte de cerf-volant orange en fibre acrylique) et parcouru de sillons de lumières colorées pulsant au rythme des trompettes tibétaines et des tambours japonais frappés par des mains féminines habiles, créant un mélange sonore insolite. Le masque traditionnel du visage humain se fond ainsi avec la forme d'art social de *Masques urbains*. Conçu dans les années 1980 par Donato Sartori et Paola Piizzi, ce mouvement crée et donne un nouveau visage à l'espace urbain grâce à des actions collectives où gestes, images, sons et formes incitent le public à faire de nouveaux usages de lieux rendus banals par la routine quotidienne.

### ***Caterina Barone***

## **PORTOLAN POUR ACTEURS, LE MOYEN ÂGE ET LES ACCESSOIRES**

S'il est temps de redécouvrir les traces des premiers bouffons, des hommes sauvages et des arlequins infernaux sur les chemins qui mènent du mythe au rite et à la précommédie, il est pertinent d'établir un parallèle avec notre Moyen Âge actuel. Nous ne sommes pas si différents des peuples de cette époque de chocs et de croisements culturels. Plus simplement, nous avons remplacé leurs formes. Mais qu'est-ce qu'un... *moderne* Bouffon ou fou ?

La Commedia dell'Arte puisait ses masques changeants et ses traditions dans l'héritage des bouffons et des artistes ambulants du Moyen Âge. Ces artistes, souvent au péril de leur vie, animaient les salles, les tables de banquet et les places publiques lors des fêtes et des carnavals. Ils étaient souvent solitaires, avec des manières ridicules de parler, de bouger et de s'habiller – mieux encore, de se déguiser. Le Bouffon et le Fou divertissaient les cours ou les auditeurs sur les marchés avec des plaisanteries auxquelles s'ajoutaient fréquemment des difformités physiques. *bouffeousbuffo* C'est aussi le nom donné à ce souffle de vent, toujours inattendu, soudain et impétueux, qui vient troubler et déstabiliser.

Pourtant, en remontant les pentes et les sentiers des temps anciens ou modernes, on rencontre partout le masque et ses mille facettes. Comme le rappelle Caterina Barone : « un objet "magique", imprégné de valeurs, de significations et de fonctions. Surtout la fonction rituelle, commune même à des peuples très différents, puisqu'en tant qu'instrument, il permet de s'affranchir des conventions spatiales et temporelles et de renoncer à sa propre identité. » Ce qui n'est autre que la raison d'être intime de la performance et du récit public.

Je me surprends à repenser à trois des mots mentionnés plus haut : solitude, difformité, bouleversement.

La déformation est proche de *difforme* Ce qui équivaut à dissemblable, inégal – quelque chose qui est autre chose, une chose autre. À qui cela vous fait-il penser ? L'Acteur n'est-il pas tout cela ? Toujours moderne car immuable, toujours à la fois hors et dans le Temps : difforme, solitaire, en perpétuel voyage.

Alors, en imaginant un portique pour acteurs solitaires et errants – un portique moderne, s'entend –, que pourrais-je suggérer ou recommander ? Comment imaginer l'acteur-bouffon d'aujourd'hui, parcourant le monde avec tout le nécessaire dans un sac, trouvant et inventant le reste sur place ? Être acteurs ? Oui – mais cela ne suffit pas. Il faut aussi être écrivains et dramaturges, metteurs en scène de ses propres spectacles, voire scénographes, dans une autonomie qui...

Anhistorique, d'apparence désuète, et pourtant naturel et écologique, menant avec légèreté et précision au ravissement absorbé du spectateur... avec l'autosuffisance propre au comédien itinérant.

La route ? C'est tout simplement partir. Se tourner, voyager, errer... se chercher et se laisser chercher. Devenir errant pour comprendre l'errance – notre Temps – au sein d'une histoire faite de places publiques et de publics, parmi les migrants et le surtourisme. Agir et chanter dans un pays de *immobile*. Là où chacun court sans savoir où aller. Montez dans les trains et les bus – peut-être pas dans les avions, car ils peuvent tuer le temps, les différences, la nature même du voyage et ses « paysages humains ». Marchez, oui – autant que possible – pour vous immerger dans ce Moyen Âge qui est le nôtre, peut-être déjà imminent.

Dans un paysage de plus en plus dévasté par la contraction progressive du temps et de l'espace, fruit d'une culture mondialisée, une réponse possible pourrait résider dans *retrait* dans une autre fois, une autre vitesse et dans la redéfinition de notre imaginaire.

Le bouffon d'aujourd'hui voyage dans un monde en déclin, fait de consommation et de déchets commerciaux et industriels. Il n'a pas besoin de remplacer sa fonction – qui demeure toujours pertinente et moderne – mais plutôt *adapter* les catégories de représentation, rééduquer les publics à l'image et au rythme de la physicalité réelle, non numérique.

Après de nombreuses années passées à retracer le Moyen Âge — que je respire à Orvieto, où je réside —, j'ai observé la relation étroite entre l'artiste médiéval (Mara Nerbano, *Il Teatro della Devozione* (Morlacchi Spettacolo) et les codes et iconographies de son époque ; souvent ceux des cathédrales de pierre, formant des systèmes complexes et vastes de transmission de l'imaginaire culturel. Aujourd'hui, les cathédrales de l'image correspondent à la télévision, à la publicité – et surtout au monde numérique. La grande fresque qui demeure dans nos esprits – le Mythe – reste le Cinéma.

Dans notre monde d'images, le générique d'ouverture d'un film, tout comme ses bandes-annonces, correspond par sa fonction aux chapiteaux sculptés des églises médiévales : *masques* qui anticipent, avertissent et présentent au public le drame central, dont il est bientôt témoin, assis et captivé, enveloppé d'ombres et de lumières, de profondeur sonore, de chants et de la voix du célébrant debout sur l'autel, dans le lieu par excellence : le Sancta Sanctorum – le Cinéma. Le cinéma d'aujourd'hui n'est plus seulement quelque chose que l'on regarde. C'est quelque chose dont on se souvient, dont on parle, que l'on imite, que l'on compare, que l'on représente – et surtout, que l'on raconte. Or, raconter un film n'est rien d'autre qu'un retour au Théâtre. Le Bouffon contemporain doit se confronter à des performances qui jouent avec l'Imaginaire particulier *de moderne* les spectateurs — c'est-à-dire les cinéphiles —

Un public de chefs-d'œuvre grandioses et inoubliables. De ce riche réservoir qui nous unit tous et dans lequel nous baignons, il puisera un répertoire tout aussi riche de personnages, d'outils, de gags et de paysages à jouer en solo, les mêlant à des inventions robustes faites d'objets improbables et célibataires, pour les restituer dans l'arsenal candide d'un accessoiriste insatisfait : une serviette à franges, deux pinces à linge, un vieux balai, une batterie de cuisine. Autant de métamorphoses d'outils qui se transforment en Masques, d'où naissent Personnages et Gestes, grâce à un Récit par les Figures – ce que j'appelle précisément... *Narration figurée*.

Je termine ici par une conclusion qui se veut aussi – et qui est capable – d'être une ouverture :

Dans la civilisation du surplus raté, jonchée d'objets partiellement exploités ou dégradés en déchets – parmi lesquels l'individu lui-même –, beaucoup *mal compris* Les artefacts peuvent se transformer en matériau artistique. *Masque* Pourtant, on ne porte plus de masques. Il n'y a plus le temps – ni dans l'attention du spectateur, ni dans le travail de l'acteur – de les enfiler. *interpréter* leur esprit pleinement. Plus simplement, ils *sont cités*.

L'objet et son pouvoir potentiel sont évoqués (par le geste, la parole, l'appel à un imaginaire partagé) : formes et significations attendues sont déconstruites, renversées, ridiculisées, transposées en action poétique. C'est là aussi une voie « politique ». L'objet est une bombe à retardement lorsqu'il est utilisé hors de son contexte quotidien. En tant que résidu, il recèle encore une infinité de significations prêtes à être recyclées de manière dramaturgique – de façon inattendue, tout comme chez les êtres humains.

Voici le Moyen Âge créatif que je peux concevoir aujourd'hui : un portulan pour acteurs et objets.

Masques pour un *Révélation*: («Apokalypse cum Figuris»)...au temps de l'Apocalypse - voici : pour un théâtre de figures.

**Andrea Brugnera**

## MASQUES ET VISAGES

Dans ses notes de voyage de Graz à La Haye, Montesquieu écrit qu'à Venise le masque « n'est pas un déguisement, mais plutôt un incognito ».1 Il ne s'agit pas de se transformer en un autre, mais de n'apparaître comme personne. Ainsi, on se libère de l'individu que l'on est (ou que les autres perçoivent comme tel), devenant un sujet libre d'agir – non pas caché, mais protégé par le masque. En définitive, le masque se rapporte à l'identité d'une manière bien plus profonde qu'une simple négation ; il en est, dans une certaine mesure, le complément, un espace potentiel pour son affirmation, et un complice du sujet agissant.

Ces notes sont issues d'une réflexion sur le travail de Balamos Teatro dans les prisons vénitienes, qui a abouti à une exposition au Musée des Masques d'Abano au printemps 2025. À cette occasion, les masques du musée ont été présentés aux côtés des visages photographiés des détenus-étudiants, médiatisés et réunis par la pratique théâtrale – c'est-à-dire par le biais d'un temps de libre action dans un espace de privation.

Selon Levinas, le visage de l'autre nous interpelle, nous questionne et nous appelle à répondre : en ce sens, il nous rend responsables. L'exigence de relation que le visage de l'autre nous impose dans son incommensurabilité et sa transcendance totale remet en cause le « moi », ses certitudes et ses prétentions à l'autosuffisance : la rencontre avec le visage de l'autre nous contraint à sortir de nous-mêmes.

En ce sens, le travail théâtral en prison consiste à construire un espace propre où l'on retrouve un visage – un visage comme *visum*, c'est-à-dire comme regard et image, mais aussi comme splendeur et – étymologiquement – désir. Le visage de l'étudiant, artistiquement reconstitué, avec une conscience de son intention expressive, le restitue à sa nature de sujet de désir, le soustrayant à la dimension purement réifiante d'être un « objet de traitement ».

L'aspect qu'il me semble important de souligner réside dans la dimension « artificielle », c'est-à-dire artistique, de ce processus. Un visage est rendu à la personne par le biais du masque théâtral, qu'il s'agisse d'un objet matériel ou d'une métaphore du personnage interprété, en ôtant le masque social qui, au contraire, nie et dissimule. À travers ce masque, je révèle l'autre en moi et je vois l'autre devant moi.

Contrairement à la dimension ludique et rituelle du théâtre, les masques, en dehors de celui-ci, sont des objets qui dissimulent et nient. La prison elle-même est un masque de contrôle social. Derrière elle, vies, chagrins, luttes et aspirations disparaissent. Le pouvoir exercé

1 Ch.-L. de Secondat de Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye*, dans *Œuvres complètes*, Seuil, Paris 1964, p. 218.

Elle vise à fragmenter toute identité ou à la réduire à quelques dimensions contrôlables. Le travail théâtral dans les lieux de confinement vise à recomposer cette fragmentation en une multiplicité de soi possibles. Oser s'imaginer comme un autre, c'est enrichir et élargir les possibilités de la personne.

Le théâtre en prison est désormais une réalité reconnue et largement répandue, tant sur le plan artistique qu'institutionnel. En 2021, en Italie, des expériences théâtrales ont été proposées dans au moins 127 des quelque 230 établissements pénitentiaires.

Le théâtre en prison occupe une position hybride entre le travail artistique et le processus de rééducation, ou, comme le dit la législation italienne en termes bureaucratiques, « programme de traitement ».

On constate que l'administration pénitentiaire met l'accent sur le traitement et l'aspect éducatif des séjours en prison, tandis que les metteurs en scène, pour des raisons évidentes, privilégient la dimension artistique. Il y a quelque temps, Armando Punzo constatait une tendance à affaiblir le travail théâtral en réduisant l'artiste au rôle d'opérateur socioculturel, sans tenir compte des recherches sur les langages artistiques, de leur place dans le développement plus général du théâtre contemporain, ni de la qualité esthétique de l'œuvre. « Je n'ai pas à améliorer la prison, à la rendre moins dure ni à l'intégrer à la société civile. » Il poursuivait néanmoins en affirmant que seule une ambition artistique plus élevée permettait d'avoir un impact significatif et d'améliorer les conditions de détention.2.

Il semble que nous soyons confrontés à une contradiction irrémédiable entre ceux qui interprètent ces opérations dans une perspective purement sociale/éducative et ceux qui les interprètent dans une perspective essentiellement artistique.

Bien sûr, des différences existent et ne sauraient se résumer à une simple question de genres artistiques. Le théâtre social n'est pas un courant théâtral qui se situe au même niveau que le théâtre esthétique. Comme l'a dit Richard Schechner : « Nous ne nions ni les aspects sociaux du théâtre esthétique ni les aspects esthétiques du théâtre social, mais nous soulignons plutôt des différences de finalité, de public, de lieux et de moyens de production. »3.

De mon point de vue, les propres mots de Punzo laissent entendre que cette contradiction n'est que superficielle, et que seule la qualité d'une œuvre artistique absolue, méticuleuse, « monastique », peut avoir des répercussions adéquates sur l'ensemble du système carcéral. Par conséquent, il ne s'agit pas d'un simple traitement, d'une activité éducative parmi d'autres, ou pire encore, d'un divertissement, mais bien d'une œuvre...

2 A. Punzo dans L. Gobbi, F. Zanetti (a cura di), *Teatri re-esistenti: confronti su teatro e cittadinanza*, Titivillus, Corazzano (Pise) 2011, p. 135.

3 J. Thompson, R. Schechner, *Pourquoi le « théâtre social » ?*, dans «TDR», XLVIII/3 2004, p. 11.

Un regard transformateur à travers le théâtre, situé dans un tiers-espace suspendu, sans complaisance envers l'institution ni complicité banale avec les attentes des prisonniers. Un théâtre fondamentalement politique car il crée une opportunité et un espace de liberté, un espace utopique de la cité au sein même de la prison, soit l'antinomie de l'utopie. Ainsi, un théâtre inscrit dans les lignes de développement qui ont marqué la recherche artistique depuis les révolutions du XXe siècle et leur expansion conséquente de l'action théâtrale, à l'instar des théâtres hors des murs, tels que définis par Fabrizio Cruciani. Une pratique qui perpétue cette vision utopique, insensible au système économique et institutionnel du théâtre lui-même, loin de la bureaucratie des théâtres nationaux, loin de tout théâtre d'avant-garde autoréférentiel. Un théâtre qui s'efforce de rester fidèle à l'idée d'un art populaire, dans la contrainte carcérale.

Le projet dans les prisons vénitienes s'appelle « *passi sospesi* » (littéralement « pas suspendus »). Il propose non seulement des cours de théâtre, avec des ateliers et la production de spectacles, mais aussi une offre culturelle riche et variée, incluant des rencontres avec d'éminents maîtres du théâtre, du cinéma et de la culture contemporaine. Un véritable parcours de formation, pour faire de la prison un lieu de réhabilitation. Tout en travaillant simultanément à l'université, dans les écoles et dans des projets de théâtre-santé, Balamos et son directeur artistique, Michalis Traitsis, ont à plusieurs reprises croisé ces différents acteurs, créant des occasions de rencontre entre les groupes, faisant venir des écoliers et des étudiants à la prison et, chaque fois que cela est possible, intégrant les détenus-élèves à des projets hors de l'établissement.

Les rencontres se construisent progressivement grâce à la pratique régulière d'ateliers, instaurant un langage commun grâce à une discipline théâtrale cohérente. Ceci crée les conditions d'une reconnaissance de soi dans et par le travail. Un atelier de théâtre en prison transcende le simple exercice de techniques théâtrales ; il influence profondément la construction identitaire des individus à travers le cadre d'interaction sociale dans lequel il s'immerge et d'où il tire le sens même de son identité. Si la construction de soi s'opère par un processus de négociation avec l'« autre » et par reconnaissance mutuelle, il est essentiel de souligner combien, au sein de l'institution, cette négociation est contrainte par des étiquettes rigides qui définissent la norme et la déviance. À travers ces étiquettes, le détenu est figé dans le seul rôle de « criminel », et la seule relation possible avec lui est définie par le contrôle et la privation.

Un détenu est, en premier lieu, quelqu'un qui n'a ni espace ni temps propres et qui, par conséquent, est dépourvu d'expérience vécue propre.

La vie est régie par une bureaucratie rigide. Dans cette seule dimension autorisée, leur identité est déconstruite et leurs besoins relationnels sont, avant tout, comprimés. Les efforts de rééducation eux-mêmes, en tant que « rééducation », définissent en réalité une norme à rétablir et une déviation par rapport à cette norme. À cet égard, la rééducation ne se concentre pas sur l'individu et sa spécificité, mais sur la norme elle-même.

L'atelier de théâtre, en revanche, place la personne et ses besoins relationnels au centre ; en son sein, la dimension performative devient une pratique de soi. L'atelier est avant tout un ethos – c'est-à-dire qu'avant même d'être un ensemble de valeurs, il constitue un lieu réel et métaphorique à habiter : un lieu d'où l'on peut partir et où l'on peut revenir. Dans une perspective goffmanienne, ce ne sont pas les états internes de l'individu qui déterminent le sens de son action, mais les cadres métacommunicatifs.<sup>4</sup> Si le cadre carcéral définit l'identité du prisonnier, l'atelier de théâtre consiste avant tout à créer un nouveau cadre : un espace au sein de la prison qui n'est pas « prison », où les participants sont « autres », reconstruisant la plénitude d'un nouveau soi par la performance. Comme le dit Marco Polo de Calvino à Kublai Khan à propos de l'enfer des vivants : « cherche et apprends à reconnaître qui et quoi, au cœur de l'enfer, n'est pas l'enfer, puis fais-les perdurer, donne-leur de l'espace ».

Pour ce faire, l'atelier de théâtre fonctionne tout d'abord comme un outil qui accroît la conscience de ses propres possibilités expressives et la perception de soi-même comme un individu responsable, porteur d'un message et capable de répondre. *répondre* (pour reprendre le terme latin). Deuxièmement, l'atelier devient un outil de réinterprétation de sa propre biographie, grâce à une dramaturgie des besoins individuels, qui permet en même temps de se raconter soi-même – Ricouer parlait d'identité narrative – et d'imaginer le Soi comme altérité : décoloniser l'imaginaire de la seule dimension du masque institutionnel et se mettre à la place des autres, pour accepter la multiplicité des identités que chacun de nous peut embrasser.

L'atelier est donc structuré comme une sorte d'itinéraire concentrique allant de soi à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur, sans évolution linéaire, avec des flux et reflux, pour aboutir à une expression esthétique finale dans l'exposition.

Lorsqu'on parle de spectacles, il faut toutefois préciser qu'on parle du résultat d'un parcours, fruit de la qualité de ce parcours et des éléments créatifs et émotionnels que le groupe a élaborés.

<sup>4</sup> Sur le théâtre carcéral comme outil de reconstruction identitaire, on peut trouver des réflexions intéressantes chez I. Psaroudakis, *Dietro la soglia. Théâtre, institutions totales et identité*, Presses universitaires de Pise, Pise 2016.

Son identité collective propre naît de l'atelier. Il ne s'agit jamais de projets en amont, d'imposer un texte ou une idée de spectacle avec autorité. Il s'agit plutôt de trouver une voie commune qui puisse encourager maïeutiquement l'expression de soi. Dans ce processus, nous pouvons travailler sur un matériau dramaturgique structuré, comme dans le cas d'Euripide. *Troadesmis* en scène en 2012. Nous pouvons également travailler à l'assemblage de différents matériaux, en partie autoproduits et en partie suggérés par le metteur en scène, comme dans le cas de *Cantica delle donne* (*Femmes Cantica*), une émission de 2016.

Le processus de création du spectacle repose toujours sur un dialogue entre l'individu, le groupe et le metteur en scène. Il prend une forme précise grâce à la contribution de chacun, qui redéfinit son identité au sein du spectacle, identité d'abord reconnue par le groupe, puis par le public. Il s'agit de trouver son propre souffle dans les matériaux expressifs et de partager un souffle avec ses camarades et les spectateurs. Ce sont des œuvres à la structure ouverte, dont les participants peuvent être divers – sachant que l'un des principaux obstacles en milieu carcéral est la fragilité du groupe. Le spectacle évolue avec les personnes qui y participent. Les fragments peuvent être réassemblés autour d'une trame narrative générale.

Par exemple, *Cantica pour femmes* Le spectacle était conçu ainsi : des fragments poétiques, des danses et des chants de femmes étaient présentés au spectateur sous forme de lettres. Des fragments personnels parmi des textes littéraires, devenant l'instrument d'une communication de soi pleine et authentique. Par la médiation de l'expression poétique – physique, chorégraphique et verbale L'intimité des données biographiques est ainsi préservée. Par ailleurs, elles nous permettent d'atteindre un sens profond, plus vaste que la simple personnalité, capable de guider les individus au-delà de leurs souffrances passées, vers la beauté qu'ils peuvent révéler.

Kantor a déclaré que le théâtre est « le lieu qui révèle – comme certains gués sur le fleuve – les traces de la transition de l'autre côté vers notre vie ».5 C'était l'atelier des détenus : un gué permettant de passer de la vie fragmentée du prisonnier à la plénitude de soi, à construire jour après jour.

### ***Domenico Giuseppe Lipani***

---

5 T. Kantor, *Un voyage à travers d'autres espaces : essais et manifestes, 1944-1990*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 146.

## **MASQUES ET MYTHES DANS UN MUSÉE VIVANT** **Recherche artistique au Domain & Royal Museum** **de Mariemont, Belgique**

Durant ma résidence d'artiste Parcorps au Domaine & Musée Royal de Mariemont en Belgique, j'ai développé une recherche artistique explorant la relation vivante entre masque, mythe, corps et paysage.

Le domaine de Mariemont est un site culturel unique où coexistent collections muséales, sculptures historiques et un vaste parc naturel. Le musée abrite de riches collections allant de l'Égypte antique, la Grèce et Rome aux civilisations asiatiques, comprenant de nombreuses sculptures, objets rituels et masques qui témoignent de l'imaginaire symbolique et mythologique de l'humanité. Le parc lui-même est peuplé de sculptures monumentales, d'arbres centenaires et de vestiges architecturaux, formant un paysage à ciel ouvert propice à la mémoire et à l'imagination.

Loin d'être une institution fermée, le musée fonctionne comme un écosystème vivant où patrimoine, nature et création contemporaine interagissent sans cesse. Déambuler entre les salles d'exposition, les sculptures et les sentiers forestiers fait partie intégrante du processus artistique : un voyage entre mémoire culturelle, présence matérielle et expérience sensorielle.

Ce projet explore comment les mythes anciens conservés dans les collections muséales peuvent trouver un écho dans les pratiques artistiques contemporaines et comment la fabrication de masques peut devenir un outil pour renouer avec la conscience intérieure et la sensibilité écologique.

### *Masque d'argile - Mémoire et transformation intérieure*

La première orientation artistique s'est concrétisée par un masque d'argile, modelé directement sur mon visage. L'argile porte en elle la mémoire de la terre, des strates archéologiques et des transformations fragiles. Travailler ce matériau est devenu un processus de dévoilement – comme peler les couches d'un oignon – pour accéder à une perception intérieure et à la connaissance de soi.

Cette recherche a été nourrie par la découverte de masques, de sculptures et de bas-reliefs antiques conservés au musée. Les tensions de leurs visages, leurs gestes symboliques et les volumes sculptés ont influencé le modelage spontané de l'argile. Plutôt que de reproduire des formes historiques, j'ai laissé ces présences résonner librement au sein d'un processus sculptural expérimental.

Dans un monde saturé d'images et d'identités construites, la recherche de

La vérité intérieure devient un mythe contemporain. Si les masques antiques incarnaient dieux, héros et archétypes collectifs, ce masque incarne le besoin humain moderne d'authenticité, de présence et de profondeur intérieure.

### *Masque d'écorce - Nature et métamorphose*

La seconde orientation artistique s'est matérialisée sous la forme d'un masque d'écorce créé à partir d'éléments naturels collectés dans le parc : des morceaux d'écorce, des fibres et des fragments organiques façonnés par le temps et les intempéries.

Ce geste devint un acte d'écoute et de transformation : le paysage lui-même se mua en matière vivante et en visage sculptural. Les vieux arbres, les textures de l'écorce et les rythmes de la forêt inspirèrent directement la forme du masque.

Cette œuvre fait écho au mythe de Daphné, métamorphosée en laurier pour échapper à Apollon, et aux dryades, esprits des arbres incarnant l'âme des forêts. Ces mythes résonnent fortement dans cet espace où nature et sculpture coexistent, nous rappelant que le végétal porte en lui mémoire, esprit et pouvoir symbolique.

### *Un mythe contemporain - Reconnecter la culture et la nature*

Pour moi, le masque d'argile représente la mémoire muséale, le patrimoine culturel et la trace des civilisations humaines.

Le masque d'écorce représente les forces naturelles, les cycles organiques et les écosystèmes vivants.

Ensemble, ces deux masques forment un mythe contemporain : l'urgence de rétablir l'équilibre entre culture et nature, histoire humaine et conscience écologique.

En faisant le lien entre les collections muséales et le paysage vivant, la fabrication de masques devient un pont entre les mythologies anciennes et les questions contemporaines, entre la mémoire incarnée et l'imagination du futur.

### **Lucia Picaro**



Collections muséales.

@ Photo:  
Catherine Lemaître



*Masque en argile, recherche sculpturale.*

Masque en argile modelé à partir de  
le visage de l'artiste,  
influencé par les masques anciens  
et formes sculpturales  
rencontré au musée.

@ Photo :  
Catherine Lemaître



*Masque d'écorce dans le parc*

Masque créé à partir d'éléments  
naturels collectés sur le domaine.  
faisant écho aux mythes végétaux et  
métamorphose.

@ Photo :  
Catherine Lemaître

## L'HÉRITAGE SARTORI : LES MASQUES ET LE MASQUE URBAIN COMME EXEMPLE D'ART SOCIAL

Suite au décès de son père Amleto (1915–1962), Donato Sartori poursuit sa carrière de sculpteur. Il continua sa collaboration avec le Piccolo Teatro di Milano, créant des masques pour les pièces de Brecht. *Vie de Galilée*, réalisé par Giorgio Strehler, et pour *Arlecchino Servitore di due padroni* avec Ferruccio Soleri dans le rôle principal. Cette période a marqué le début de nouvelles collaborations intenses avec le lauréat du prix Nobel Dario Fo, Peter Oskarson, Moni Ovadia et Enrico Bonavera. Giorgio Bongiovanni et Giorgio Sangati. Il a également collaboré avec des metteurs en scène et des acteurs de renom du théâtre français. Par ailleurs, il a tissé des liens avec les avant-gardes américaine et européenne, participant à des productions théâtrales et multimédias.

Tout au long de ses années de recherche, Donato Sartori a su défendre et perpétuer l'héritage de son père, tout en s'adaptant aux exigences d'une société en pleine mutation. Il s'installe à Paris à une époque charnière pour la sculpture, marquée par des bouleversements technologiques et conceptuels. Ouvert à l'innovation et immergé dans un climat artistique idéal, il développe une profonde sensibilité aux problématiques sociales touchant les classes marginalisées.

Parallèlement, l'imagerie évocatrice des manifestations françaises de mai 1968 a engendré chez Donato Sartori une transformation identitaire radicale, conduisant à une importante maturation politique et artistique. À Paris, il a participé à des manifestations étudiantes aux côtés de ses pairs. *École des Beaux-Arts*, ayant été témoin direct des brutales répressions policières dans le Quartier latin. À ce sujet, il a déclaré :

« C'est avant tout l'effervescence initiale de 1968 qui a provoqué des fissures dans ma conscience : l'art pour l'art, ou l'art au service de la société ; en bref, un art social qui possède une fonction pédagogique, créative, idéologique et instructive, servant de catalyseur. »

Au cours des années 1970, il a expérimenté de nouvelles méthodologies et

---

1 À l'occasion du centenaire de sa naissance à Padoue, l'exposition « Amleto Sartori : Sculpteur, Artiste, Peintre et Poète » a été organisée, célébrant l'inventeur de renommée mondiale du masque de théâtre moderne.

2 Acteur et réalisateur ; plus d'informations sur son travail : [www.enricobonavera.com](http://www.enricobonavera.com).

3 Acteur et réalisateur ; plus d'informations sur son travail : <https://www.giorgiobongiovanni.com/>.

4 Donato Sartori a créé son Arlequin le plus « infernal » pour Marco Zoppello, mettant en lumière une énergie diabolique dans *Arlequin, le serviteur des deux Padroni*, mise en scène G. Sangati, Teatro Goldoni, Venise, 2015.

des techniques tirant parti des progrès réalisés dans le domaine des plastiques et des métaux émergents. Ces recherches ont abouti à *Legami* (Série Bonds : un ensemble d'œuvres réalisées selon une technique unique de fonte à la cire perdue en bronze. Ce procédé préserve l'immédiateté du geste de l'artiste en s'affranchissant des étapes traditionnelles de fonte en négatif et en positif.

Dans ces œuvres, un dualisme émerge entre les surfaces lisses et polies — incarnant une perfection esthétique extérieure — et l'enchevêtrement complexe de fils rongés, qui évoque l'émaciation et la gangrène. La décadence est dépeinte comme un processus se manifestant sous des formes humaines ou naturelles apparemment saines, mais qui s'est déjà installé comme une tumeur maligne.

En 1975, Sartori participa à un séminaire à la carrière de Monte Ricco, près de Monselice (Padoue), visant à alimenter le débat critique sur l'« architecture impossible ». L'objectif principal de cet événement était d'attirer l'attention sur les carrières abandonnées des Monts Euganéens, de plaider pour la réappropriation collective de ces sites et la transformation d'espaces autrefois considérés comme des objets de spéculation en lieux culturels. Ce séminaire réunissait notamment les fondateurs du groupe CavArt, mais aussi de jeunes artistes locaux de la région de Padoue, comme le groupe Azione Critica fondé par Donato Sartori<sup>6</sup>, et des architectes dont Alessandro Mendini, Paola Navone et Gianluca Galderisi.

Chaque participant a choisi un emplacement au sein de la carrière pour son intervention. À cette occasion, Azione Critica a présenté des œuvres de ses membres, conçues comme une critique de l'événement lui-même. Le rôle de Donato Sartori était de créer un lien de contestation entre les différentes œuvres, unifiant physiquement le sol de la carrière, l'espace aérien et les œuvres d'art en une seule entité.

« Je réfléchissais à une intervention qui permettrait de fusionner et d'unifier les œuvres dispersées dans un cadre d'évidence stéréotypée. »

L'idée est née de l'observation des filets protégeant les vignes lors d'un voyage en train vers Paris. Pendant la phase préparatoire, plusieurs pistes ont été explorées, sans qu'aucune ne se révèle pleinement convaincante. La fibre acrylique utilisée dans la carrière enveloppait toutes les œuvres comme un immense cocon esthétiquement homogène. Cependant, cela a suscité le mécontentement de certains participants, qui y ont vu une intrusion dans leur espace de création personnel.

---

5 Groupe d'avant-garde actif à Padoue entre 1973 et 1976. Aux côtés de Piero Brombin et Piera Bortolami se trouvaient Michele De Lucchi, Gaetano Pesce, Boris Pastrovicchio et Valerio Tridenti.

6 Comprenant Emilio Vesce, Francesco Pierobon, Renato Pengo et Ermanno Chasen.

Selon Sartori, « Ce fut une apothéose : en un clin d'œil, la carrière entière fut recouverte d'une toile enveloppante qui flottait au vent, enveloppant non seulement les objets, les personnes et l'environnement, mais aussi les esprits, compte tenu de la vive réaction des artistes. Ils se sentaient lésés, persuadés que l'intégrité visuelle de leur travail était compromise par cet intrigant latex plastique. À l'époque, j'étais la cible de remarques acerbes de la part des médias locaux, mais rien n'entama mon enthousiasme d'avoir découvert un nouveau matériau extraordinaire pour mes œuvres et actions futures. » Cette « invasion » entraîna même le rejet de l'œuvre et de l'artiste lui-même ; notamment, Sartori ne fut mentionné dans aucun article de presse de l'époque, bien que son travail fût clairement visible sur les photographies.

En 1977, Sartori assista à une série de conférences données par Jacques Lecoq à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris sur « l'architecture du mouvement ».<sup>7</sup> Sartori raconte :

Soudain, Jacques me demanda, d'un ton provocateur, si j'avais déjà envisagé d'utiliser mes sculptures métalliques de cette manière : leur donner vie en les employant dans un contexte théâtral, dans une fonction gestuelle. Ce fut comme une décharge électrique. Certes, je ne pourrais jamais manipuler des tonnes d'acier dans les airs, mais je pouvais orienter mon attention vers une sculpture composée de matériaux différents, potentiellement utilisable pour développer le geste et le comportement. Non plus une sculpture statique destinée à être exposée dans des lieux d'art traditionnels, mais une sculpture fonctionnelle, tangible et accessible au public. Le concept du masque-sculpture vivant au sein d'un rituel ou d'un événement pouvait ainsi être intégré à l'objet sculptural.

S'inspirant du concept du masque comme outil de communication visuelle, des idées de « démasquage » (smascheramento) sont véhiculées - le dévoilement de vérités cachées trouvées dans l'expressivité de corps mutilés, suspendus et recouverts de masques civils « professionnels » ou protecteurs.

Sartori abandonna les structures métalliques pour créer de grandes sculptures-masques en cuir destinées à des performances gestuelles. Cette opportunité se présenta grâce à une invitation à la Biennale de Venise de 1977 pour participer à un projet pilote d'expérimentation théâtrale intitulé « Décentralisation sur le territoire ». L'expérience se déroula à Mirano, dans une villa vénitienne, et impliqua des étudiants et des ouvriers de l'usine de Marghera, zone industrielle du quartier.

Sartori et son équipe furent chargés d'organiser un atelier de masques afin de stimuler la créativité et l'art dans une communauté assombrie par son statut de « banlieue-dortoir ». Les tensions politiques de l'époque avaient favorisé...

7. Utilisation de baguettes de bois, de carton plié et de ficelle pour tracer les limites spatiales. Ces structures sont devenues des extensions de l'action gestuelle de l'acteur, intensifiant la tension expressive et dramatisant les surfaces.

Un profond ressentiment animait les classes ouvrières, qui se sentaient opprimées par les multinationales pétrolières. Ce thème de colère et de malaise fut intégré aux ateliers. Les masques créés, des « masques mortuaires » symbolisant la douleur et la souffrance, dénonçaient un climat d'exploitation et de lutte sociale. Ils furent baptisés *Strutture Gestuali* (Structures Gestuelles). Ces sculptures furent présentées lors d'une performance-présentation à la fin de l'atelier. Un public nombreux s'était rassemblé sur la place principale de la ville pour assister à cette libération tangible d'émotions. La place entière, y compris l'espace aérien, était recouverte par la « toile ».

« À la fin du spectacle, la réaction du public fut explosive, prenant la forme d'une danse cathartique collective – une apothéose de gestes libérateurs. Il y eut une tentative collective de s'emparer de la structure aérienne flottante ; un jeu s'ensuivit au milieu de cris de joie et de rires jusqu'à ce que, bien plus tard, il ne reste plus que quelques vestiges de la matière au sol. »

Les sculptures agissaient comme des catalyseurs, transformant le public en participants actifs. La population prenait part à un défilé où des structures gestuelles étaient suspendues le long du parcours ou hissées sur des poteaux en bois comme des bannières, attirant le public vers la place principale. Là, l'abaissement de la toile déclenchait un engagement spontané. Cette réaction constitua la réflexion centrale qui posa les fondements du *Mascheramento Urbano* (Art urbain), défini par Pierre Restany comme un art social.

L'expérience de Mirano ne s'est pas arrêtée à la Biennale, mais a conduit à la fondation par Donato Sartori, en 1979, de la *Centre Maschere et Structure Gestuelle* (Centre for Masks and Gestural Structures), aux côtés de l'architecte Paola Piizzi, du scénographe Paolo Trombetta, et plus tard, de sa fille Sarah Sartori.

Le Centre a été créé en tant que groupe de recherche multidisciplinaire consacré à l'étude ethno-anthropologique, artistique et théâtrale du masque. Il a approfondi la recherche expérimentale en théâtre et en sculpture, en utilisant des expressions créatives issues de la danse, de la musique et des arts plastiques. Cette recherche s'étend de l'ethnologie et du théâtre classique à la création de *Structure gestuelleet Mascheramento Urbano*. Cette forme innovante de *art social* Elle trouve son expression naturelle dans le besoin de communication et de socialisation, impliquant des actions collectives où gestes, images et sons incitent le public à trouver de nouvelles utilisations pour les espaces du quotidien ternis par la routine.

Le Masque Urbain – une forme de camouflage environnemental, un voile révélateur et un projet d'envergure – utilise des matériaux modernes et des formes artistiques coordonnées pour réveiller l'instinct humain de sa torpeur. Ayant intégré les bouleversements culturels des années 1960 et 1970, Sartori a proposé une interprétation plus large du masque, élargissant son champ d'application avec les « masques totaux » (recouvrant le corps entier) et appliquant le concept de masquage à la réalité urbaine.

Des spectacles conçus pour donner un nouveau « visage » aux espaces urbains.

Ce parcours passe sans transition du masque à la structure gestuelle et enfin au masquage urbain, en s'entrecroisant avec diverses formes d'expression allant du théâtre traditionnel au Body Art et au Land Art.

« L'espace, c'est la ville ; les lieux, ce sont ceux de notre quotidien. Nous renonçons au texte et à l'acteur au profit du contexte et de l'interprète. La représentation n'est plus un équilibre d'éléments statiques et intemporels ; nous sommes en présence de situations qui se déploient au contact étroit de notre environnement vécu. Tout se déroule sous nos yeux ; nous entrons dans le jeu du spectacle. Nous ne sommes plus au théâtre ; nous sommes dans le monde. La réalité nous envahit et nous en sommes des participants actifs. Geste, image et son proposent un nouvel usage de l'espace urbain à un spectateur qui devient nécessairement acteur d'une action collective qui restaure, l'espace d'un instant, le rituel tribal, les danses et le jeu dont le sens s'est trop longtemps perdu. »

En 1980, Donato Sartori fut invité par le metteur en scène Maurizio Scaparro à la Biennale de Venise, où il créa une performance-installation monumentale sur la place Saint-Marc, rassemblant quatre-vingt mille personnes. Par la suite, le projet « Urban Maskings » fut mis en œuvre dans d'autres villes du monde, chaque installation répondant à des besoins sociaux, culturels et architecturaux spécifiques.

Depuis sa création, le Centro Maschere e Strutture Gestuali participe activement à d'importants événements internationaux à travers des expositions, des séminaires et des performances en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Asie, en Afrique et en Russie. En décembre 2004, le Musée international du masque « Amleto et Donato Sartori » a été inauguré à Abano Terme, avec une conférence-performance inaugurale de Dario Fo et Franca Rame intitulée « Maschere pupazzi e uomini dipinti ».8.

Aujourd'hui, ce travail se poursuit sans interruption, sous la direction de Paola Piizzi Sartori, et l'écrivaine, représentante de la troisième génération de Sartori, continue de mettre en œuvre de nouveaux séminaires et de nouveaux projets.

### ***Sarah Sartori***

8 <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=104&IDSchedaLocandina=25592>.



Masques de l'émission  
*Sagan sur Orestes*  
(Orestie d'Eschilo)  
mise en scène Peter Oskarson  
Folkteatern Gävleborg, Suède  
Donato Sartori  
masques vibrophoniques en résine, 2001.



Donato Sartori avec Ferruccio  
La sculpture de la tête de Soleri.



*Masques urbains*  
Donato Sartori et Centro  
Maschere e Strutture Gestuali,  
Place Saint Marc, Venise,  
Carnaval, *Amarcord*, 2003.

## PULCINELLA ET LE THÉÂTRE COMMUNAUTAIRE

Lorsque j'ai revêtu pour la première fois le masque de Pulcinella il y a 27 ans, mon âme et mon corps napolitains ont été comme « grattés », et le masque m'a permis de renaître. Naples et ma ville natale, Castellammare di Stabia, m'étouffaient peut-être, mais il fallait une étincelle particulière entre le masque et mon visage pour que, même aujourd'hui, mon interprétation de Pulcinella reste vivante et ma renaissance napolitaine se poursuive. À cet égard, je suis profondément touché par les mots d'Erri De Luca, qui résonnent avec mon expérience : « Je respecte le droit de régurgitation que la ville accorde à ceux qui s'en éloignent. Si je dois me justifier auprès d'elle, c'est parce que je porte les habits d'un invité, non d'un citoyen. Et si je n'ai pas le droit de me définir comme apatride (apolide), je peux me dire napolitain : celui qui a gratté ses origines de son corps pour se livrer au monde. » En 2025, Isola di Confine, le théâtre que j'ai cofondé avec mon épouse, Giulia Castellani, fêtera ses dix-huit ans. Pour une communauté théâtrale comme la nôtre, c'est un rêve devenu réalité, un cadeau né des relations tissées depuis 2007, date à laquelle nous avons choisi de semer une graine en Ombrie. Aujourd'hui, nous sommes entourés de plusieurs générations : des milliers d'enfants rencontrés à l'école, des adolescents passionnés, des responsables de sept communes avec lesquels nous collaborons étroitement, et des volontaires du service public qui travaillent à nos côtés. Dès ses débuts, notre théâtre s'est appuyé sur l'improvisation, guidée par l'empathie et l'écoute active, tout en s'inspirant des enseignements des Maîtres qui ont donné au théâtre une orientation professionnelle et originale. Nous avons recherché des personnes, des financements, des alliés, des amis et des lieux pour permettre à notre Isola de germer. Au sein de la salle Eduardo De Filippo à Marsciano, nous nous sommes efforcés de créer un petit théâtre favorisant le dialogue entre l'école et la communauté. Dès le départ, nous nous sommes définis comme un teatro laboratorio (laboratoire théâtral). Depuis 1998, je continue à incarner *Pulcinella*, cherchant au sein du théâtre la dimension sacrée de la mise en scène.

De toutes ces années passées derrière le masque, je me souviens très bien de la première fois. *le masque est tombé sur mon visage* Ce fut une révélation. Cette sensation se reproduisit au Musée international du masque « Amleto et Donato Sartori » d'Abano Terme, où, aux côtés de Sarah Sartori, Paola Piizzi et Walter Valeri, je portai le masque créé à l'origine pour Eduardo De Filippo en 1958. Une fois encore, la tradition s'empara de moi, de mes rêves et de mon désir d'écrire de la poésie dans l'espace... du théâtre. Le masque s'imposa comme un vecteur entre acteur et spectateur, mais aussi entre recherches individuelles.

et la communauté.

Dans la production *Pulcinellesco* Dans cette pièce, qui compte plus de cinquante représentations, je porte quatre masques de la famille Sartori, dont celui recréé pour moi d'après l'original d'Eduardo. Il y a une scène où j'explique qu'à Naples, *chœur* (chœur) et *cœur* (Les sons (cœur) se prononcent de la même manière. Lorsque Pulcinella explique cela, il se penche vers le public, incarnant la naissance d'une relation entre l'acteur et la communauté que Roberto De Simone a si éloquemment saisie : « Pour participer à une fête (festa), il faut être le chœur, et non le protagoniste. »

Mon travail sur Pulcinella est à la fois fête et rite ; c'est de l'écriture scénique et de la composition poétique. C'est un processus de redécouverte de la communauté. *devenant à la fois cœur et chœur* - À la recherche d'une patrie pour le masque : un lieu composé de mille voix d'enfants, des passions débordantes des adolescents et des regards profonds des jeunes en situation de handicap. Cette patrie, c'est Isola di Confine : la terre du masque que je porte, le théâtre du *beaucoup* qui a changé ma vie, transformant ma Pulcinella en une *l'âne volant* qui cherche son secret et sa pratique poétique au sein de la communauté. Comme l'a écrit Marco Martinelli : « Je dirais que parmi les orientations prises par le théâtre italien ces 20 à 30 dernières années, l'une des plus précieuses – et, il me semble, des plus porteuses d'avenir – a été le « travail avec le plus grand nombre ». Autrement dit, l'urgence pour certains groupes, acteurs et metteurs en scène de sortir de la société. » *enceinte de la scène, se vider* Faire du théâtre avec le plus grand nombre, qu'il s'agisse d'enfants, d'adolescents, de prisonniers, d'immigrants ou de non-acteurs. »<sup>1</sup>.

Nombreux sont les rythmes de Pulcinella, nombreux sont les désirs qui animent son jeu, et nombreux sont les signes anciens et contemporains d'un masque né de la communauté. En tant qu'acteur, je dois être reconnaissant du don que m'offre Pulcinella chaque fois que je le revêts ; car à chaque fois, c'est comme retourner me « baigner » dans la mer de Naples – la ville de mon masque napolitain.

### **Valerio Apice**

---

<sup>1</sup> Valerio Apice, *Dialogue tra due asini volatori*. Eugenio Barba et Marco Martinelli, 2021, Cuepress, p. 41



Pulcinella en blanc

«*Pulcinellesco*»

Spectacle écrit et  
interprété par Valerio Apice  
Conseil littéraire :  
Giulia Castellani  
Prologue : Eugenio Barba  
Masques : Sarah Sartori  
Marionnette : Gaspare Nasuto  
Vidéo sur scène :  
Tommaso Scorteccia  
Costumes : Luciana Strata



« F » *ransco. Pour un théâtre de rythme.*

Production  
Teatro Laboratorio Isola di Confine  
Conception, dramaturgie et mise en scène  
Valerio Apice & Giulia Castellani  
Ateliers pour enfants et jeunes animés  
par Giulia Castellani et Valerio Apice  
Atelier pour adultes animés par Valerio  
Apice et Federica Bracarda  
Assistants de théâtre : Riccardo Savelli  
et Anna Alessandrelli  
Collaborations : Ylenia D'Aniello et  
Théâtre de l'Albero.



«*Pulcinellesco*»

« Et avec Pulcinellesco, ma  
bouche s'ouvrit aussitôt, car vous  
êtes apparu là où je ne vous  
attendais pas, tel un diable sorti de  
sa boîte, et vous avez parlé. »  
La poésie... et là, j'ai été captivé.  
J'ai adoré vos gestes, tous  
habitués, des géométries de sentiment, non  
des gestes professionnels utilisés pour  
masquer une absence.  
(Chandra Candiani)

## L'expérience italienne significative de Mariano Dolci

*Les origines du théâtre d'animation dans l'éducation*

Les difficultés liées à l'attribution d'un rôle significatif et constant aux marionnettes dans l'éducation sont nombreuses. Il faut se rappeler que, pendant longtemps, les marionnettes ont été considérées comme une forme théâtrale mineure, généralement associée aux masses, si bien que les éducateurs les regardaient avec un sentiment de supériorité ou une condescendance quelque peu bienveillante (mais certainement pas comme des outils pédagogiques, conformément à la distinction courante entre étude et divertissement). C'est pourquoi, comme dans le roman, un billet d'entrée pour un spectacle de marionnettes était une sorte de récompense pour le bon élève. *Cœur* Si même le théâtre en prose était perçu comme une menace pour l'éducation, on imagine aisément combien les marionnettes seraient éloignées du sérieux exigé des institutions scolaires. N'oublions pas ce qui arrive à Pinocchio lorsqu'il sèche les cours pour se rendre au théâtre de Mangiafuoco. Si les activités avec des marionnettes étaient autorisées, ce ne serait que lors de journées spéciales de loisirs et de divertissement général.

Gianni Rodari, qui a soutenu à plusieurs reprises l'introduction des marionnettes à des fins pédagogiques, déplorait que l'on considère généralement que l'enseignement, pour être pris au sérieux, devait être austère et ennuyeux. Il n'est donc pas surprenant que les nombreux ouvrages monumentaux consacrés aux marionnettes, écrits en Europe au XIXe siècle, mais aussi plus tard, anime La fonction éducative potentielle du théâtre ionique est totalement

1 Ces contenus font référence à ce que l'on trouve plus en détail dans *Les marionnettes dans le contexte éducatif : les expériences de Mariano Dolci en Italie* Ouvrage édité par Vito Minoia, Éditions Nuove Catarsi, Urbino 2020. Mariano Dolci était marionnettiste (Belgrade 1937 - Pise 2025). À la fin des années 1960, il abandonne son métier pour expérimenter le potentiel pédagogique et thérapeutique des marionnettes, en collaboration avec l'équipe pédagogique des écoles maternelles et primaires de la ville de Reggio Emilia et avec des médecins des institutions psychiatriques municipales.

2 *Cœur* Roman écrit en 1886 par Edmondo de Amicis et publié en 1888. Il connut un immense succès, à tel point que de Amicis devint l'écrivain le plus lu d'Italie. L'histoire se déroule juste après l'unification de l'Italie et vise clairement à instruire les jeunes citoyens du Royaume. *vertus civiques* est-à-dire l'amour de la patrie, le respect de l'autorité et des parents, l'esprit de sacrifice, l'héroïsme, la charité, la compassion, l'obéissance et la patience face à l'adversité.

3 Gianni Rodari (Omegna, 1920 – Rome, 1980) Écrivain et pédagogue italien, spécialisé dans les livres pour enfants, traduit dans diverses langues.

Ignoré. Peut-être que Sant'Alberto Magno (1193 – 1280) pourrait être considéré comme une exception, car il aurait enseigné à l'aide d'une tête de cuivre parlante, une sorte de statue qui finira par être brisée par un de ses élèves, à savoir saint Thomas d'Aquin, choqué par la coiffe de son maître.

Bien qu'il s'agisse d'outils anciens et universellement connus, et bien qu'ils aient toujours exercé une grande fascination sur les enfants, les marionnettes et les pantins n'ont trouvé que récemment un rôle éducatif.

Pour être pleinement acceptées à l'école, les marionnettes et les pantins ont dû attendre une évolution des méthodes pédagogiques, fruit d'une vision moins pessimiste de l'enfance. Le théâtre scolaire exigeait de nouvelles conditions : la liberté de mouvement des enfants dans la salle de classe, une écoute attentive de la part des enseignants, la reconnaissance du rôle fondamental de l'imagination et du jeu dans l'apprentissage et la construction de l'identité, et l'importance accordée à la relation élève-enseignant.

#### *Premières expériences*

Au départ, seuls des artistes professionnels se produisaient dans les écoles ; ou plutôt, les spectacles de troupes amateurs prospéraient grâce au désintéret général pour cet art, ce qui contraignit de nombreuses compagnies théâtrales à se spécialiser dans les répertoires pour enfants afin de survivre. Ces représentations se devaient d'être « éducatives », c'est-à-dire « moralisatrices », et les marionnettes étaient manipulées par les artistes eux-mêmes, et non encore par les enseignants. Lorsque ces derniers commencèrent à utiliser des marionnettes, ce fut pour monter de petits spectacles visant à inculquer des valeurs morales ou à enseigner les matières scolaires de manière plus ludique que par le biais des cours traditionnels. Plus tard, dans certains cas, les marionnettes furent manipulées par les enfants, même si le modèle proposé restait celui d'un spectacle.

En 1905, les marionnettes firent leur apparition dans les salles de classe, de manière plus informelle. Nous possédons une lettre adressée à l'Académie des Beaux-Arts de Rouen par le Dr Delabost, qui décrit comment il fut amené à utiliser les marionnettes à des fins pédagogiques en 1885. Ses préoccupations semblent bien différentes des préoccupations actuelles, puisqu'il s'intéressait exclusivement à la transmission de valeurs morales. En Europe, et compte tenu du manque de documents pertinents, on peut raisonnablement estimer que les premières tentatives significatives dans ce domaine remontent aux années 1930.

Cecoslovaquie fait exception, où l'on trouve des marionnettes et des pantins.

Les marionnettes ont toujours été très répandues et ont joué un rôle essentiel dans la préservation de la langue et de la culture autochtones face à la germanisation issue de la domination autrichienne, un rôle unique en Europe. Dans ce contexte, où elles étaient familières à tous, la pédagogue Ludmila Teserova (1845-1936) a œuvré activement et a introduit les marionnettes dans les jardins d'enfants à la fin du XIXe siècle, puis dans les écoles primaires comme outil d'éducation esthétique et morale au début du siècle suivant. Après la Seconde Guerre mondiale, leur utilisation s'est étendue à d'autres pays soviétiques et à la Yougoslavie.

#### *Quelques références historiques sur le développement des expériences éducatives en Europe*

Le premier ouvrage consacré aux écoles du marionnettiste Marcel Temporal paraît en France en 1938. Marcel Temporal avait entrepris une importante collaboration avec les éducateurs. Son œuvre fut ensuite reprise par son fils, Jean Loup, puis par ses petits-fils. Marcel commença par organiser des rencontres avec les éducateurs pour leur apprendre à fabriquer des marionnettes et à monter de petits spectacles. Grâce à la sensibilité et à la disponibilité de Temporal, cette collaboration évolua rapidement et prit d'autres formes, contribuant à l'enrichissement du théâtre et de l'école. D'une part, Jean Loup Temporal devint le premier professionnel en France à se consacrer à la tâche ardue de créer des spectacles pour les enfants de maternelle, et certains de ces spectacles sont encore présentés aujourd'hui.

– et à juste titre – on s'en souvient encore. Par ailleurs, les enseignants ont acquis un précieux outil de communication et ont ainsi pu accéder à un savoir remarquable sur les enfants et leur sens de l'humour, déjà connu des marionnettistes grâce à leur travail.

Le théâtre et l'école sont deux contextes très différents, mais tous deux connaissent les enfants.

En France, l'utilisation de marionnettes dans les écoles maternelles publiques est désormais courante et le ministère de l'Éducation organise également des réunions à ce sujet. CEMEA<sup>4</sup>, qui, grâce à ses recherches sur l'éducation active, a reconnu le potentiel des spectacles de marionnettes et a organisé des formations spéciales sur l'utilisation des marionnettes, a grandement contribué (y compris en Italie) à diffuser l'utilisation des marionnettes pour différentes tranches d'âge.

En Italie également, dans les années 50, on trouve l'œuvre pionnière de Maria Signorelli, artiste, marionnettiste et décoratrice hors pair. C'était une femme cultivée.

---

<sup>4</sup> Centri di Esercitazione ai Metodi dell'Educazione Attiva. (Centres de pratique des méthodes d'éducation active).

Cette femme polyglotte, connue pour son œuvre théâtrale et ses collaborations avec des intellectuels et des artistes, a suscité l'étonnement de beaucoup par son intérêt personnel pour l'éducation. Elle est l'auteure des premiers ouvrages publiés en Italie sur ce sujet, et ses filles poursuivent aujourd'hui son travail.

Grâce à son mari, le pédagogue Luigi Volpicelli, les marionnettes ont été introduites dans le *Programmes ministériels pour l'école primaire* (Programme scolaire de l'école primaire en 1955).

Lorsque ces programmes furent abrogés et remplacés par de nouveaux en 1985, les marionnettes étaient encore mentionnées, comme en 1991, pour les écoles maternelles. On peut dire que les marionnettes furent retrouvées, ou redécouvertes, à la fin des années 60, période où l'animation théâtrale connut un essor considérable. Avant cela, Don Milanis avait en partie préparé le terrain en déclarant que les enfants vont à l'école avec leur corps, et pas seulement avec leur tête, comme s'ils étaient coupés en deux !

Tout le monde connaît l'histoire de la troupe de théâtre *Gioco Vita* à Plaisance, dont les membres, lassés des spectacles traditionnels, ont commencé à impliquer de plus en plus les enfants dans leurs représentations. Dans les années 70, l'animation théâtrale a connu un véritable séisme, touchant bien au-delà du monde de l'éducation. Dans les écoles obligatoires, divers moyens d'expression ont été introduits – théâtre, musique, graphisme – mais avec des significations nouvelles. L'intérêt s'est porté davantage sur le processus que sur le résultat final. Les termes traditionnels ne suffisant plus, d'autres, alternatifs, ont vu le jour, comme « dramatisation » ou « spectacularisation ».

Ainsi naquit le *Teatro Ragazzi*, porté par un élan de rénovation. Parmi les différents moyens d'expression privilégiés figurait, bien sûr, celui des marionnettes. Le *Movimento di Cooperazione Educativa*, de par son objectif de rénovation et son action d'« éducation active », revêtait une grande importance. Loredana Perissinotto, dans son ouvrage, *Animation du théâtre*, décrit de manière complète et efficace les origines, l'histoire, les implications culturelles et les contextes du mouvement « animation ».

### *Idées pour les écoles*

On a souvent remarqué que les personnes qui utilisent ou ont l'intention d'utiliser des marionnettes n'ont pas de nous parler de leur potentiel expressif et poétique. Les spectacles 5 Don Lorenzo Milani Comparetti (Florence 1923 – 1967) était un prêtre et éducateur italien. Figure controversée de l'Église catholique dans les années 60 et 70, il est aujourd'hui reconnu pour son engagement civique en faveur de l'éducation des pauvres. 6 *Animation théâtrale. L'idée, je l'aime, je suis le protagoniste*, de Loredana Perissinotto. Carocci, Rome, 2004.

Malgré les efforts de nombreuses compagnies courageuses, il est difficile de modifier les préjugés de notre société, hormis chez une minorité de passionnés. Les enfants sont les premières victimes d'un préjugé qui, paradoxalement, aurait pu les favoriser : « ce ne sont que des trucs pour enfants », dit-on. Si l'on ne reconnaît pas le potentiel de certains moyens d'expression, comment et pourquoi les proposer ? Le seul moyen de se faire une idée pertinente de ce que les spectacles de marionnettes peuvent réellement apporter est d'assister à des spectacles de qualité, interprétés par des professionnels ou des amateurs talentueux.

Les marionnettistes parviennent à communiquer bien plus, surtout lorsqu'ils sont enfants. De la même manière que le papier, les crayons et les feutres, il est important de proposer des marionnettes aux enfants, non pas pour assister à un spectacle théâtral, mais pour stimuler leur imagination, leur communication et leur sociabilité. Cela ne signifie pas pour autant que les spectacles de marionnettes pour enfants ne puissent pas nous émouvoir par leur beauté. En matière d'éducation, le théâtre peut s'avérer très précieux et avoir des répercussions diverses. Nombre d'enseignants en sont convaincus, et à juste titre, mais souhaiter son introduction à l'école ne signifie certainement pas le considérer comme un simple prétexte pédagogique. De toute évidence, l'intérêt pour le théâtre ne se limite pas à la scolarité, mais se prolonge idéalement à l'âge adulte.

Outre le fait d'être le langage idéal (peut-être même le langage originel de toutes les langues) pour les enfants, le théâtre est indéniablement avant tout une composante de notre histoire, de notre patrimoine social et culturel, à laquelle les enfants devraient être initiés au même titre que toutes les autres matières scolaires. Le théâtre peut enrichir considérablement l'enseignement, mais il convient de se demander si son objectif doit se limiter à l'aide à l'apprentissage. Qu'il soit vu ou joué, le théâtre doit apporter autre chose, quelque chose qui, de par sa spécificité, ne saurait se substituer aux autres activités ou matières scolaires. Grâce aux activités théâtrales, l'enseignement peut se faire sans avoir à diviser la classe en groupes d'élèves bons, moyens ou en difficulté. On peut ainsi donner aux élèves les moins doués scolairement l'opportunité de découvrir leur corps et de trouver leur propre voix. Le théâtre peut apporter beaucoup à tous les élèves, qu'ils soient studieux ou non, intellectuels ou non, appliqués ou distraits.

Cependant, l'introduction du théâtre et du théâtre d'animation dans les écoles ne peut, à elle seule, produire automatiquement des résultats extraordinaires. Bien que les marionnettes et le théâtre d'ombres recèlent un grand potentiel, ce ne sont que des outils et l'on ne peut donc pas s'attendre à des miracles.

**Vito Minoia**

## MUTATIONS DE MASQUES ENTRE INCROYABLE ET IMAGINAIRE

### *Histoire du studio Mutazioni*

Fondé à Turin en 1991 par Michele Guaschino, Mutazioni Studio était à l'origine un laboratoire spécialisé dans la transformation et la reproduction du corps humain et animal pour la performance, s'appuyant sur des techniques allant de la sculpture au maquillage théâtral. Grâce à une recherche constante de techniques et de matériaux innovants, le studio est rapidement devenu une référence pour les productions originales et non conventionnelles. Elle a noué d'importantes collaborations avec des artistes, des institutions culturelles, des compagnies et des théâtres (Luca Ronconi, Teatro Stabile et Teatro Regio di Torino, Societas Raffaello Sanzio de Cesena), opérant dans des domaines très variés, de l'illusionnisme (Arturo Brachetti) à la publicité (Armando Testa, BGS), des musées (Museo Egizio et Museo del Cinema di Turin, Experimenta) au cinéma (Flavio Moretti, Mauro Calvone), de la mode (Bottega Veneta, Larusmiani, Biblos) à l'art contemporain (Villa Amistà Verona, Maurizio Cattelan, Pietro Roccasalva, Elmgreen & Dragset, Gabo Guzzo, entre autres).

Au fil des ans, Mutazioni a participé à des productions cinématographiques, des spectacles de théâtre et des installations muséales de grande envergure, se distinguant par la création de masques, d'effets spéciaux, d'animatroniques et d'une vaste gamme d'objets artistiques. Depuis 2002, le studio est reconnu comme un *Excellence artisanale piémontaise*. Parallèlement à sa pratique artistique, Mutazioni a développé un programme de recherche scientifique, notamment dans le domaine des techniques de reconstruction faciale. Actif à l'échelle internationale, Mutazioni collabore avec des artistes de renom et des institutions prestigieuses. Aujourd'hui, le laboratoire poursuit son activité en intégrant recherche artistique et scientifique.

### *Le masque en performance*

Le masque représente l'un des instruments les plus anciens et les plus importants des arts du spectacle. Du théâtre grec antique aux pratiques théâtrales contemporaines, il a rempli des fonctions esthétiques, symboliques, anthropologiques et pédagogiques. Dans le contexte du spectacle vivant, le masque n'est pas un simple élément de décor, mais un dispositif qui modifie radicalement la présence de l'acteur et la perception du spectateur. Il agit comme un médiateur entre le corps et l'image.



Vito Minoia lors d'un séminaire  
à l'Université d'Urbino  
- Octobre 2025.

@ Photo:  
Maruska Palazzi.



Mariano Dolci.

Le geste et la signification imposent une réorganisation du mouvement, de la vocalisation et de l'intentionnalité expressive. Les études théâtrales, l'anthropologie et les neurosciences convergent pour reconnaître la fonction transformatrice du masque, qui dépasse largement la dimension esthétique.

Dans un contexte culturel marqué par une réduction progressive de l'expérience immersive du spectacle vivant et par la transmission des émotions via des simulacres numériques tels que les émoticônes – structurellement éloignés de la complexité de l'expérience perceptive et émotionnelle –, le masque théâtral conserve une importante force expressive. Sa dimension matérielle, conjuguée à la présence incarnée de l'acteur qui l'anime, contribue à intensifier l'engagement émotionnel du spectateur, activant des processus perceptifs et empathiques difficiles à reproduire dans des contextes de communication médiatisés.

Le visage humain constitue l'un des stimuli perceptifs les plus importants pour le cerveau. Des aires spécialisées, comme l'aire fusiforme des visages (FFA), sont dédiées à la reconnaissance des visages et des expressions émotionnelles. En modifiant ou en supprimant certains traits du visage, le masque perturbe le traitement normal des expressions faciales et oblige le spectateur à rechercher d'autres indices émotionnels dans le corps, la posture et le rythme des mouvements. Ce déplacement de l'attention accroît l'importance perceptive des gestes et des mouvements dans l'espace.

Selon le modèle de simulation incarnée proposé par Gallese, la compréhension des actions et des émotions d'autrui s'effectue par une simulation corporelle interne, médiée par le système des neurones miroirs. Au théâtre masqué, l'absence d'expressivité faciale directe ne diminue pas l'empathie, mais la réoriente : le spectateur simule intérieurement les actions observées à partir de la dynamique corporelle globale plutôt que des micro-expressions. Ce processus favorise une forme d'empathie kinesthésique, profondément liée au mouvement. D'un point de vue cognitif, le masque introduit une ambiguïté perceptive qui stimule les processus de prédiction et de complétion de l'information. Les théories du codage prédictif suggèrent que le cerveau construit continuellement des hypothèses sur la signification des stimuli sensoriels. La fixité du visage masqué réduit la quantité de signaux explicites, augmentant ainsi l'activité interprétative et l'engagement cognitif du spectateur.

Le port d'un masque produit également des effets mesurables sur l'acteur. Des études sur la proprioception et la conscience corporelle indiquent que le fait de se couvrir le visage peut réduire le contrôle conscient de l'expressivité faciale, favorisant ainsi une plus grande immersion dans l'action physique. Ce phénomène est souvent décrit comme une diminution de l'auto-observation et une augmentation de l'attention portée au corps dans l'espace. Du point de vue de la psychologie des émotions, le masque fonctionne comme un dispositif de régulation affective.

L'articulation entre identité personnelle et personnage permet à l'acteur d'explorer des états émotionnels intenses, moins soumis à l'anxiété sociale. Parallèlement, pour le spectateur, cette stylisation émotionnelle favorise une réception symbolique plutôt que réaliste, facilitant ainsi les processus de catharsis et de réflexion.

Un exemple paradigmatique de transmission émotionnelle qui s'écarte des modalités de communication plus conventionnelles est la série animée *La Linea* Par Osvaldo Cavandoli. Dans ce contexte, le personnage est défini par un visage sans yeux et, par conséquent, sans regard, élément central de la communication non verbale. Les états émotionnels sont principalement exprimés par les gestes et les variations prosodiques de la vocalisation, qui ne se traduisent jamais par un langage verbal structuré. Ces canaux expressifs, généralement considérés comme secondaires par rapport à l'expression faciale, se révèlent extrêmement efficaces pour capter l'attention du spectateur et transmettre le contenu émotionnel. Il ne s'agit pas d'une expression faciale statique, comme avec le masque, mais plutôt d'une soustraction stratégique de l'un des principaux vecteurs de la communication non verbale, compensée par une intensification d'autres canaux sensoriels et expressifs.

### *Évolution du masque et spécificité de la production du studio Mutazioni*

Comme on l'a constaté, le masque traditionnel, historiquement utilisé dans les contextes rituels et théâtraux, est conçu comme un dispositif expressif statique, caractérisé par une physionomie invariable et un répertoire émotionnel rigide. Dans cette perspective, l'expressivité ne provient pas du mimétisme facial de l'acteur, mais d'éléments externes tels que la posture, les mouvements et la voix. À l'inverse, le masque contemporain utilise des matériaux et des technologies innovants qui permettent une meilleure intégration à la physionomie du visage. Grâce à l'utilisation d'applications en silicone ou de masques flexibles, il est capable de suivre les mouvements faciaux et d'amplifier certains traits somatiques, renforçant ainsi l'expressivité mimétique au lieu de la neutraliser.

Il en résulte une transformation profonde de la fonction du masque, qui passe d'un instrument de dissimulation et de fixation de l'identité à un moyen d'accentuation et de redéfinition dynamique de l'expression émotionnelle. L'amélioration de la communication émotionnelle grâce à l'utilisation de masques dynamiques capables de suivre les mouvements du visage, ou grâce à une transformation physionomique obtenue par des implants en silicone, représente une évolution significative des systèmes d'expression non verbaux.

Contrairement aux masques traditionnels, qui avaient tendance à inhiber la mimique faciale, ces dispositifs contemporains fonctionnent en synergie avec la musculature faciale, permettant

Pour une transmission plus nuancée et précise des états émotionnels, l'adhérence d'un matériau élastique à la peau permet la reproduction et l'amplification des micro-expressions – ces mouvements rapides et souvent involontaires qui jouent un rôle crucial dans la communication affective. Des implants en silicone, modelés pour accentuer des traits spécifiques (comme les arcades sourcilières, les pommettes ou le contour des yeux), agissent comme des amplificateurs perceptifs, rendant les signaux émotionnels plus saillants pour l'observateur.

Ce processus ne se limite pas à une simple modification esthétique ; il influe directement sur les mécanismes de reconnaissance des émotions, facilitant le traitement cognitif et l'empathie. D'un point de vue perceptif et neurocognitif, ces solutions expressives améliorent la lisibilité du visage, compensant d'éventuelles limitations physiologiques ou stylistiques et renforçant l'efficacité de la communication. Le masque n'est plus conçu comme un élément de dissimulation ou une fixation symbolique de l'expression, mais comme une interface dynamique qui médiatise et amplifie le lien entre l'expression interne et l'externalisation des émotions, redéfinissant le rôle du visage comme vecteur principal de la communication affective.

#### *Nouvelles perspectives dans les arts du spectacle*

Ces dernières décennies, l'art est de plus en plus reconnu comme une ressource précieuse dans le domaine de la santé, un moyen de contribuer à l'amélioration de la santé et du bien-être individuels et collectifs. À cet égard, le rapport de l'Organisation mondiale de la Santé souligne le rôle important que peuvent jouer les pratiques artistiques dans la promotion de la santé, la prévention et l'accompagnement des parcours de soins (OMS, 2019). Parmi les différents langages artistiques employés dans ce contexte, les arts du spectacle occupent une place particulièrement importante.

Les formes contemporaines de théâtre participatif et de théâtre appliqué s'inscrivent dans une longue tradition de pratiques artistiques orientées vers l'intervention sociale et communautaire. De nombreuses tentatives d'utiliser le théâtre auprès de personnes considérées comme défavorisées ou marginalisées trouvent leurs racines théoriques et méthodologiques dans l'œuvre d'Augusto Boal (1931-2009), créateur du Théâtre de l'Opprimé. Boal a redéfini le théâtre non comme un simple espace de représentation, mais comme un outil de prise de conscience critique, d'émancipation et de transformation sociale, visant à lutter contre les inégalités et les dynamiques d'oppression. Cette approche théâtrale orientée vers l'action continue d'évoluer et de s'adapter à divers contextes culturels et sociaux, prenant des configurations spécifiques en fonction des problématiques rencontrées par chaque communauté.

En ce sens, le théâtre appliqué remet en question les modèles normatifs et hiérarchiques du théâtre occidental traditionnel, privilégiant les processus participatifs, relationnels et inclusifs. Comme le souligne Colucci, « l'art offre une voie alternative et plus efficace pour accéder à des significations, des systèmes de croyances, des points de vue et des opinions qui, autrement, resteraient inaccessibles », mettant ainsi en lumière la valeur épistémologique et cognitive des pratiques artistiques dans les contextes de recherche et d'intervention sociale. Dans cette perspective, l'art ne se contente pas de représenter l'expérience humaine, mais devient un outil privilégié pour l'explorer et la comprendre.

Dans ce contexte, la dramathérapie est une discipline qui a donné lieu à une abondante littérature scientifique visant à évaluer son efficacité, tant de manière générale que dans le cadre de pathologies cliniques spécifiques. Les études indiquent que l'utilisation structurée des techniques théâtrales peut favoriser l'expression émotionnelle, renforcer les compétences relationnelles et améliorer le bien-être psychologique, confirmant ainsi le potentiel thérapeutique des arts du spectacle dans les secteurs de la santé et du social.

Avec l'introduction des modèles de prescription sociale et de prescription muséale – déjà opérationnels dans de nombreux contextes internationaux, notamment au Canada, dans les pays d'Europe du Nord et en Grèce – une intégration structurée des ressources culturelles et artistiques au sein des systèmes de santé nationaux se dessine. Ces approches visent à rendre prescriptibles des interventions culturellement, socialement et sociosanitairement bénéfiques, reconnaissant ainsi les musées et les arts de la scène comme des outils complémentaires de promotion de la santé et du bien-être. Dans cette perspective, les institutions muséales et les pratiques artistiques ne sont plus perçues exclusivement comme des espaces de consommation culturelle, mais comme des ressources thérapeutiques et préventives capables d'agir sur les déterminants sociaux de la santé. L'intégration de ces interventions dans les parcours de soins, par le biais de la prescription, favorise une approche intégrée et interdisciplinaire de la santé, renforçant le dialogue entre les secteurs de la santé, de la culture et de la communauté.

**Michele Guaschino**  
**Martina Zambotti**  
**Romano Ravazzani**



Paola Piizzi dans un moment ludique  
avec le masque d'un des

vieilles femmes

*Les géants des montagnes*

par Luigi Pirandello

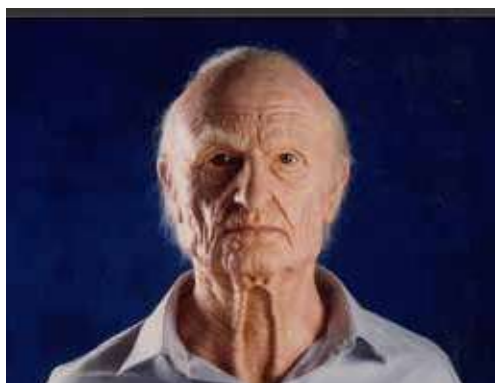
Compagnie de G. Cervi

Masque Sartori

Cuir patiné, 1959

@ Photo:

Bianca Laura Petretto



maquillage vieillissant

utilisation de prothèses en latex mousse

@ Photo fournie par :

Studio Mutazioni



Retrait des prothèses

du visage de l'acteur

@ Photo fournie par :

Studio Mutazioni

## CHASSE AU VISAGE RÉALITÉ ET PASSION DANS NOTRE TRAVAIL

Ma première rencontre avec les masques remonte aux années 1980, lors d'un voyage d'études en Indonésie avec Donato Sartori. Ce fut une rencontre fortuite, comme souvent ces événements qui marquent profondément nos vies et notre travail. Je me suis immédiatement retrouvée, avec plaisir, plongée dans cet univers que l'humanité a toujours connu, car les masques ont toujours été utilisés. Ils accompagnent des peuples aux croyances ethniques et religieuses diverses, ainsi que des convictions politiques, sociales et théâtrales variées, dans des rites tribaux, propitiatoires, évocateurs et spectaculaires des cultures orientales et occidentales. D'hier comme d'aujourd'hui. C'est pourquoi les masques m'ont toujours intéressée, intriguée et fascinée. Depuis sa fondation en 1979, le Centre des Masques et des Structures Gestuelles a trouvé son unicité et sa raison d'être dans le masque. ainsi que d'attirer autour de son noyau opérationnel et créatif (initialement formé par Donato Sartori, Paolo Trombetta et le soussigné – désormais dirigé par ma fille Sarah Sartori) une multitude de collaborateurs internationaux progressistes, très motivés et engagés dans diverses disciplines, en fonction de besoins communs et multidisciplinaires. Il faut le dire : les masques de Sartori, ceux créés au Centre des Masques et des Structures Gestuelles depuis près d'un siècle, n'ont jamais été et ne sont pas de simples objets esthétiques. Ils contribuent à transformer un objet, inanimé par nature, en un moyen de communication, un texte capable d'exprimer passions et sensations. Nombre de fabricants de masques contemporains, dont certains furent nos anciens élèves et imitateurs, en Italie comme à l'étranger, ne respectent pas ce véritable impératif culturel, cette éthique de la création que l'on résume par la simple formule « respect de la vérité ». Il est essentiel de le souligner. Qu'il s'agisse des masques expressifs, nés comme outil pédagogique et inventés pour l'école de Jacques Lecoq, ou de tous les autres masques de théâtre d'Amleto et Donato Sartori, on peut parler de véritables œuvres d'art. Ils deviennent sculptures vivantes, par le jeu des lignes et des plans, de la lumière et de l'ombre. On parle de « masque » et de « contre-masque », capables de traduire les émotions du personnage au fil de la métamorphose de l'acteur. L'invention et le développement singuliers des Sartori ont donc consisté à créer un alphabet de masques, une grammaire du corps, en travaillant en collaboration avec différents acteurs, en étudiant leurs gestes et leurs métamorphoses. Fin 2004, le Musée international du masque Amleto et Donato Sartori a ouvert ses portes à Abano Terme, dans la Villa Trevisan Savioli, datant du XVIIe siècle. J'en suis actuellement le directeur, aux côtés de Walter Valeri, qui dirige les projets spéciaux du musée. À notre grande surprise, nos chers amis

Franca Rame et le prix Nobel Dario Fo nous ont offert un merveilleux cadeau en 2004, en créant le spectacle théâtral « Maschere Pupazzi e Uomini dipinti » (Masques, marionnettes et hommes peints) pour l'ouverture du musée. La représentation a eu lieu en première nationale les 3, 4 et 5 juin 2005, dans la cour spécialement aménagée, devant plus de deux mille personnes. Elle a ensuite été jouée au Festival international d'Athènes. L'histoire du Sartori est si riche, faite d'étapes, d'études approfondies et de recherches, qu'elle ne peut être résumée en quelques lignes. Chaque étape recèle une histoire particulière et peut être lue intégralement dans le... *Musée international du masque Amleto et Donato Sartori* grâce à leurs œuvres et créations exposées. Ces œuvres forment un ensemble artistique sans égal, récemment reconnu par le Ministère de la Culture. Il faut dire que la formation fait partie intégrante du travail de la famille Sartori depuis ses origines. Il suffit de penser qu'Amleto Sartori transmettait son savoir à de jeunes élèves dans son atelier il y a déjà 80 ans ; son fils Donato a ensuite perpétué cette tradition sans interruption jusqu'en 2016, année de son décès. Aujourd'hui, Sarah Sartori, avec moi, poursuit cette activité pédagogique et éducative à travers... *Centre Maschere et Structure Gestuelle* Fondée en 1979, la méthode Sartori ne s'adresse pas uniquement aux sculpteurs et aux fabricants de masques. Elle est également utilisée par des étudiants de diverses disciplines des arts du spectacle et des arts visuels : du théâtre à la danse, de la scénographie à la photographie, des techniques lumière à la sémiologie théâtrale. On la retrouve aussi dans différents départements d'universités et d'écoles de théâtre. Notre atelier international est le point d'orgue de l'événement estival. *Maschera Gesto Narrazione*, qui est renouvelé chaque année avec des cours, des rencontres, des ateliers et des spectacles sélectionnés pour élargir et approfondir les aspects théoriques et pratiques de l'enseignement. Les enseignants qui se sont succédé au fil des ans à *Centre Maschere et Structure Gestuelle* Tous nos intervenants sont des personnalités de calibre international : professeurs d'université, metteurs en scène de théâtre et de cinéma, acteurs, sculpteurs, tous forts d'une solide formation. Certains de nos anciens élèves sont aujourd'hui eux-mêmes enseignants. Ils transmettent notre méthode de formation, notre morphologie, notre méthodologie et notre technique du masque dans de nombreux pays à travers le monde, conscients qu'Amleto et Donato ont été les pionniers d'une formation liée à l'histoire du masque de théâtre et aux multiples fonctions du masque ethnologique. Ma fille Sarah, aujourd'hui directrice du Centre, et moi-même continuons de suivre leurs traces. Sarah Sartori représente la troisième génération d'une famille d'artistes qui œuvre depuis près d'un siècle avec une nouvelle approche artistique et didactique. On nous demande souvent pourquoi notre atelier dure quatre semaines alors qu'Internet regorge d'offres d'ateliers, de la conception à la création du masque en cuir, allant de quelques heures à plusieurs semaines.

Quelques jours. La réponse est très simple : parce que la méthode Sartori ne tolère aucune exception ; parce que nous sommes très exigeants ; parce qu'en plus de créer des masques, nous élaborons un texte théâtral écrit et développé par les étudiants eux-mêmes ; parce que le passage du masque théâtral à sa métamorphose doit s'effectuer par le mouvement, l'histoire culturelle des corps et des gestes ; parce que nous ne délivrons de certificat final que s'il est justifié par une participation effective et des connaissances acquises ; et aussi parce que chaque étudiant repartira avec l'ensemble de la documentation relative aux différentes étapes de son expérience (dessins, croquis, moulages et, bien sûr, le masque en cuir). *Centre Maschere et Structure Gestuelle* Nous conservons une de leurs œuvres, choisie par l'étudiant, pour les archives historiques. Nous gardons un fragment de leurs premiers pas dans le monde du masque !

**Paola Piizzi Sartori**



Paola Piizzi dans un moment ludique  
au travail avec un masque  
pendant une masterclass  
sur « Masques féminins et  
Mascarades".

@ Photo:  
Bianca Laura Petretto



Sarah Sartori  
travailler à l'Atelier.



Dernier moment de  
Séminaire-atelier international  
« L'art du masque dans le  
Commedia dell'Arte".

@ Photo:  
Sarah Sartori

**partie III**  
**productions, ateliers, festivals**

**Festivals et vitrines de théâtre MYMA  
avec  
Compagnies de théâtre de rue internationales**

**Festival MYMA 2023  
*Montreuil-sur-Mer (France)***

Dans le cadre du projet européen MyMa, Cirq'O Vent a présenté le festival MyMa 2023 intitulé « Les Irrésistibles ». Le festival s'est déroulé du 15 au 17 septembre 2023 à Montreuil-sur-Mer (France) et a accueilli des artistes français, néerlandais, polonais, italiens, suisses et belges grâce à une coopération axée sur l'univers du masque et soutenue par le programme Europe Créative.

Au cœur de Montreuil-sur-Mer, un vent de liberté soufflait, faisant vibrer les rues. Intrigués, les passants s'arrêtaient pour admirer acrobates, jongleurs, musiciens et artistes de tous horizons qui transformaient les rues en scènes à ciel ouvert. Les rues devenaient des théâtres, et les passants, des spectateurs émerveillés. Des artistes venus des quatre coins de la France, mais aussi de toute l'Europe, partageaient leur passion et leur art, insufflant à la ville une énergie contagieuse qui s'emparait de chaque recoin.

C'était une époque où les barrières culturelles et linguistiques s'estompaient. C'était un événement ouvert à tous, où les idées fusaient et où se nouaient des amitiés. C'était le moment de découvrir de nouveaux horizons, de se laisser emporter par la créativité et l'expression artistique.

Le festival Les Irrésistibles MYMA était bien plus qu'un simple événement ; c'était une expérience humaine et culturelle unique qui a transformé les rues en un lieu de rencontre pour tous. Cette première édition du festival MYMA était la première étape d'un événement itinérant international qui s'est tenu à Opole (Pologne) en 2024 et à Ascoli (Italie) en 2025, au siège des partenaires du projet.

Le festival visait à promouvoir des productions théâtrales et circassiennes capables d'une nouvelle approche du masque et du mythe.

## **Festival MYMA 2024**

*Opole (Pologne)*

Le premier week-end d'août 2024, les 3 et 4 août, s'est déroulée la sixième édition du festival OpenOPOLE. Cet événement haut en couleur et diversifié a accueilli cette année le festival européen MyMa. Durant ces deux jours de festival, nous avons pu assister à des performances de rue, des spectacles et d'intéressantes installations artistiques liées à la dramaturgie des mythes et à l'art du masque. Parallèlement au festival d'Opole, un nouvel événement public a vu le jour grâce à la coopération européenne et au programme Europe créative. Des associations et institutions de Pologne, de Belgique, d'Italie et de France, soutenues par un cofinancement de l'Union européenne, ont créé la deuxième édition du Festival international « Mythes et Masques du futur ». Après l'édition 2023 en France, le festival s'est tenu cette année en Pologne, conjointement avec le festival OpenOPOLE.

Le festival « Mythes et Masques » visait à promouvoir une approche novatrice de l'utilisation des masques au théâtre européen, en redécouvrant leurs origines anthropologiques et en relançant leur usage dans les arts de la scène populaires. Le programme proposé comprenait donc exclusivement des spectacles dont le thème s'articulait autour de l'utilisation des masques et des mythes dans le théâtre contemporain.

Grâce à ce projet européen, outre les artistes polonais habituels, des artistes d'Espagne, d'Estonie, de France, d'Italie et de Croatie ont également participé. Dans le cadre de la section spéciale « Mythes et Masques », une sélection de spectacles a mis en lumière les différentes utilisations des masques de théâtre.

Le programme comprenait des représentations de Maracaibo Teatro (ES), Cirq'O Vent (FR), Tricktrek (EE), Teatr Uszyty (PL), Teatr Migro (PL), Teatr Delikates (PL), Teatr A (PL), Fundacja Sztukmistrze (PL) et Théâtre de marionnettes La Capra Ballerina (IT), entre autres.

Cette année, le festival d'Opole étant international, il est également devenu un centre d'échanges artistiques. L'organisateur, l'association culturelle Pro-Scenium, a invité à Opole les directeurs de 15 grands festivals d'Europe et du Royaume-Uni, qui ont assisté, avec le public, aux événements organisés dans le cadre d'OpenOPOLE.

## **Festival MYMA 2025**

*Ascoli (Italie)*

Après les éditions française et polonaise de 2023 et 2024 respectivement, le festival MYMA 2025 est finalement arrivé en Italie, sous le nom de « Myths & Masks Festival ».

L'événement, organisé par la Compagnia dei Folli, s'est tenu les 26, 27 et 28 septembre 2025 à Ascoli Piceno, ville natale de la compagnie, partenaire principal du projet « MYMA - Mythes et Masques du Futur ». Le festival était consacré aux productions inspirées des mythes et à l'utilisation des masques dans le théâtre urbain contemporain. Une vingtaine d'artistes et de compagnies italiens et européens se sont produits sur les places de cette cité de travertin, bénéficiant ainsi d'un accueil chaleureux de la part des organisateurs et programmateurs de festivals venus de toute l'Europe. Le festival accueillait également la deuxième édition du MYMA International Showcase.

À l'issue du festival, le 29 septembre, la Compagnia dei Folli a également accueilli dans son théâtre le symposium international MYMA. Des membres des différentes compagnies et des intervenants venus de toute l'Europe ont été invités à discuter des résultats de recherche du projet et du rôle des mythes et des masques au troisième millénaire.



Festival MYMA 2023  
Montreuil-sur-Mer (France)



*MIRAGE*  
Cirq'O Vent



Festival MYMA 2024  
Opole (Pologne)



*CANTIQUE DES CRÉATURES*  
Stowarzyszenie Kulturalne  
Proscenium



Festival MYMA 2025  
Ascoli (Italie)



*MYTHOMORPHO*  
Compagnia dei Folli

**PRODUCTIONS FINALES**  
**au festival MYMA 2025 - Ascoli (Italie)**

**DE FRANCE**  
***MIRAGE***

**ENTREPRISE**

Nom de la compagnie/de l'artiste : Cirq'O Vent

Description de l'entreprise/de l'artiste :

Cirq'O Vent est un remarquable exercice d'équilibre entre des créations artistiques présentées au-delà des Hauts-de-France, son berceau, l'éducation artistique dans toute la région et le lieu que nous développons à Lespinoy, dans le Pas-de-Calais. Depuis Montreuil-sur-Mer, notre compagnie de cirque contemporain explore des univers toujours plus surprenants pour des créations originales, utilisant une variété de formes pour fusionner les disciplines du spectacle vivant et du cirque. Des plus jeunes aux plus âgés, la compagnie s'efforce d'adapter ses spectacles à tous, partout et en toutes saisons.

**PERFORMANCE**

Nom du spectacle : Mirage

Ambition : Cirque

Description de la performance :

Mirage est un spectacle multidisciplinaire qui invite le public à s'immerger dans un univers à la fois onirique et profondément humain. Par une fusion de cirque, de théâtre physique, de danse, de musique et d'acrobaties, le récit met en lumière les transformations intérieures et les liens invisibles qui unissent les individus. Dans un décor où se mêlent illusion et réalité, quatre personnages se rencontrent, se confrontent et se lancent dans des performances où chaque discipline devient un langage à part entière. L'énergie du cirque s'entremêle aux émotions humaines, donnant naissance à des scènes où le mouvement et la musique deviennent de puissants outils narratifs.

**EXIGENCES TECHNIQUES**

Surface scénique : 8 m x 8 m - Hauteur 4 m. Configuration frontale ou semi-circulaire.

Capacité : 300 personnes.

Temps d'installation : 1 heure 30 minutes + 45 minutes pour la balance et l'échauffement. Temps de démontage : 1 heure.

Sol plat et lisse indispensable :

Une prise électrique 220 V/16 A est nécessaire à proximité de la scène. Un décor (mur, muret, buissons, etc.) ou une barrière est requis pour empêcher le public de passer derrière le décor, qui fait partie intégrante de la scène. Sonorisation : La compagnie est autonome en matière de sonorisation. Éclairage : À la charge de l'organisateur si le spectacle a lieu en intérieur ou en soirée.

**Vestiaires :**

- 1 loge disponible à notre arrivée, à proximité de la scène et équipée de tables et de chaises dans un endroit sécurisé.

- Des en-cas et de l'eau.

Personnel de réception :

1 personne pendant les repas et les périodes de préparation pour surveiller la structure et le matériel.

**Repas/hébergement :**

6 repas (dont 3 repas spéciaux : 1 sans gluten et 2 végétariens)

Hébergement pour 6 personnes en fonction de la distance et des horaires (minimum 3 chambres avec deux lits simples). Si le spectacle a lieu à l'heure des repas, prévoir les repas après la représentation et un service de restauration dans les loges.

## DE POLONIE

### *CANTIQUE DES CRÉATURES*

#### ENTREPRISE

Nom de la compagnie/artiste : Stowarzyszenie Kulturalne Pro-Scenium

Description de l'entreprise/de l'artiste :

L'association culturelle Pro-Scenium est une organisation à but non lucratif d'utilité publique basée à Gliwice, en Pologne. Depuis sa création officielle en 2002 (avec des origines informelles remontant à 1996), l'association est un véritable vivier de créativité théâtrale, produisant des spectacles originaux et promouvant l'éducation artistique. Au cœur de sa mission réside la conviction que le théâtre est un outil essentiel pour le dialogue culturel, l'inclusion sociale et l'épanouissement personnel.

Pro-Scenium se spécialise dans la création et la présentation de spectacles théâtraux, allant des pièces intimistes en salle aux grands spectacles en plein air. En collaboration avec la compagnie Teatr A, elle a développé un répertoire original axé sur des thèmes d'actualité, des récits historiques et des questionnements métaphysiques, souvent présentés sous des formes novatrices comme le théâtre de rue, le théâtre religieux et les performances masquées.

L'Association est également profondément engagée dans l'éducation artistique. Elle organise régulièrement des ateliers de théâtre pour les jeunes et les adultes de tous horizons, alliant jeu d'acteur, mouvement et travail vocal. Ces ateliers aboutissent souvent à des créations originales qui reflètent le parcours créatif des participants. Ils sont conçus et animés par des formateurs et des professionnels expérimentés, forts de plusieurs décennies d'expérience sur scène et dans l'enseignement.

Pro-Scenium a participé à plusieurs projets de coopération culturelle internationale, notamment :\* « Mystères et farces » (2017-2021) – un projet Europe Créative qui fait revivre les traditions du théâtre de rue médiéval à travers l'Europe.

« Mythes et masques du futur (MYMA) » (2023-2025) – axé sur le théâtre de masques, la sensibilisation à l'environnement et les pratiques artistiques inclusives.

L'Association a collaboré avec des partenaires d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Irlande du Nord et d'autres pays pour explorer le point de rencontre entre le théâtre sacré, les espaces urbains et les préoccupations écologiques.

À travers des résidences artistiques, des vitrines internationales et des spectacles transfrontaliers, Pro-Scenium contribue au développement d'une scène artistique européenne contemporaine et inclusive.

#### PERFORMANCE

Nom du spectacle : Cantique des créatures

Ambit : Théâtre de figures

Description de la performance :

La structure du spectacle s'inspire du Cantique des Créatures, écrit par saint François d'Assise. Pour les créateurs/artistes, il devient une prière, un point de départ pour des retraites écologiques profondes ; par leurs corps et leurs relations avec les autres acteurs sur scène, ils tentent de pénétrer ce mystère qui, pour saint François, sur son lit de mort, a levé le voile...

Le Cantique du Soleil – l'œuvre la plus connue de saint François – n'a jamais suscité de débat quant à son attribution, son authenticité étant confirmée tant par les manuscrits contenant ses écrits que par les plus anciennes biographies. Thomas de Celano en atteste l'authenticité dans la première et la seconde Vie de saint François. Saint Bonaventure le mentionne également. Le témoignage principal demeure cependant le manuscrit d'Assise du XIIIe siècle. Le Cantique constitue un précieux témoignage de l'époque où François, presque aveugle, gisait malade et abandonné dans une pauvre cabane de roseaux près de l'église San Damiano. Écrit en italien ancien, il possède une valeur littéraire indéniable, mais plus encore une signification religieuse profonde. Pour François, ce chant était la prière d'un homme pour qui le mystère du monde créé avait cessé d'être un mystère. Sur le plan formel, une dimension rituelle se déploie, faisant appel à l'aspiration à l'harmonie originelle de l'homme avec la nature (le monde qui nous a été donné était bon – le mythe arcadien). Des pistes de réflexion émergent de l'écoute – fortement étayée par la dimension musicale, notamment par des enregistrements de terrain – et de là devrait naître toute une musique (idéalement créée en direct par des artistes sur scène, à l'aide de petits instruments comme des cloches). Le risque réside dans l'« interprétation écologique » de cette prière, qui aborde inévitablement la dégradation de l'« environnement naturel » au sens large. Pour y remédier, des insertions contemporaines à caractère journalistique peuvent être introduites, mais l'objectif est d'éviter de tomber dans un simple « écomanifeste ». La notion d'harmonie avec la nature, héritée de saint François, semble plus profonde, conférant au discours une dimension métaphysique ; d'où la tentative audacieuse d'utiliser le concept de « mystère écologique ». Ces insertions introduisent également la question des catastrophes naturelles – une réalité où l'humanité, en tentant de dompter la nature, en devient elle-même la victime, souvent totalement impuissante.

Le Cantique du Soleil a probablement été composé en trois étapes. La première partie fut écrite entre l'hiver 1224 et le printemps 1225, alors que François séjournait dans une cabane près de San Damiano. La deuxième strophe fut composée durant le conflit entre l'évêque d'Assise, Guido, et le maire, Portolo Bernardini. La dernière strophe fut écrite en 1226, quelques mois seulement avant la mort de François. De là découle l'idée de diviser l'élaboration du Cantique de la Création en plusieurs étapes, en fonction des liens qui se dégagent du contexte de l'œuvre écrite.

#### EXIGENCES TECHNIQUES

Environ 20 litres d'eau, 6 lampes PC, 2 lampes LED, 2 projecteurs wash, une grande table en bois (pour qu'une personne puisse s'allonger), branchement avec musique, console d'éclairage.

## DE L'ITALIE *MYTHOMORPHO*

### ENTREPRISE

Nom de la compagnie/artiste : Compagnia dei Folli

Description de l'entreprise/de l'artiste :

La Compagnia dei Folli est une compagnie de théâtre de rue. Cet art puise son inspiration dans les grands événements de la Renaissance, où le fantastique et l'émerveillement étaient à l'honneur. Les Folli racontent des histoires et des légendes intemporelles grâce à l'utilisation d'échasses, de feu, d'effets pyrotechniques, d'acrobates suspendus et de danseurs sur les murs. L'emploi de techniques du nouveau cirque et l'application de pratiques d'alpinisme et de spéléologie aux spectacles rendent les performances de la Compagnie toujours plus spectaculaires : acteurs suspendus à des câbles d'acier et des cordes élastiques, ballons flottants, danses sur des murs verticaux, performances acrobatiques sur tissus, cercles, sangles, cordes et trapèzes suscitent l'émerveillement et l'enchantement chez le spectateur. Machines pyrotechniques et scénographiques, projections lumineuses sur sphères transparentes, robes lumineuses et vidéomapping monumental intègrent et complètent les spectacles. La Compagnia dei Folli a collectionné de nombreuses répliques de Ses spectacles se déroulent sur les plus belles places d'Italie, d'Europe et du monde.

### PERFORMANCE

Nom du spectacle : Mythomorpha

Ambition : Théâtre urbain

Description de la performance :

Dans un monde qui a déjà connu son propre effondrement, une nouvelle humanité parcourt les ruines en quête de fragments de sens. Dans Mythomorpha, la Compagnia dei Folli imagine une société post-apocalyptique qui tente de se reconstruire par la redécouverte de mythes anciens – non pas comme des récits lointains, mais comme des outils vivants pour comprendre l'existence, la communauté et la survie.

Dans un paysage suspendu entre mémoire et renaissance, des figures archétypales émergent comme guides pour une civilisation fragile : le feu interdit du savoir volé par Prométhée devient le symbole de la nécessité pour l'humanité de prendre des risques pour évoluer ; Pandore est réinterprétée à travers le prisme de la stigmatisation, devenant la figure de la femme historiquement accusée d'être porteuse du désastre ; le Minotaure incarne la peur de l'« autre » : l'inconnu, l'hybride, l'exclu, interrogeant qui définit la monstruosité et qui est condamné à la porter.

À travers Persephone, la performance explore le thème du traumatisme féminin et la possibilité de le confronter et de le transformer, passant de l'enlèvement et de la perte à la prise de conscience, à la résilience et à une renaissance cyclique. Par le biais de masques, de théâtre physique, d'échasses, de danses verticales et d'une imagerie visuelle saisissante, la performance crée un espace rituel où les corps deviennent symboles et la transformation, langage. La scène se mue en un seuil entre passé et futur, où le mythe n'est plus le souvenir de civilisations disparues, mais une carte pour celles et ceux qui doivent inventer un monde nouveau. Mythomorpha est conçu comme un rite collectif : un voyage au cours duquel la communauté redécouvre, à travers le récit mythologique, de nouvelles formes d'identité, de relation et d'appartenance. En l'absence de certitudes, le mythe devient un vocabulaire partagé – une manière de nommer la peur, d'imaginer l'espoir et de façonner les possibles d'un avenir.

### EXIGENCES TECHNIQUES

Scène :

L'esplanade doit être fermée à la circulation et dégagée de tout obstacle. Les organisateurs doivent évaluer la possibilité de la délimiter. Pour une représentation optimale, une scénique parfaitement plane de 15 x 15 mètres carrés est indispensable.

L'OBSCURITÉ TOTALE doit être garantie (y compris l'extinction de l'éclairage public).

Puissance électrique requise :

10 kW (triphase + neutre + terre). Le raccordement électrique doit se situer à proximité de la scène, à une distance maximale de 20 mètres.

Permis de véhicule :

Si la zone où se déroulera la représentation est fermée à la circulation, une autorisation est requise pour les véhicules de la compagnie. Afin d'optimiser le déroulement du spectacle, il serait nécessaire de fournir à la compagnie une documentation photographique de la scène ou de convenir d'une visite sur place par l'un de nos représentants pour évaluer la disponibilité d'espaces à délimiter pour les besoins techniques.

Vestiaire :

À proximité de la scène, une loge avec salle de bains est mise à disposition pendant toute la durée du séjour de la compagnie.

## ENQUÊTE EUROPÉENNE POUR PÉDAGOGISTES

L'analyse des questionnaires remplis par les pédagogues à la fin du projet européen « MYMA – Mythes et masques du futur » « L'étude révèle un cadre cohérent et à plusieurs niveaux, qui s'articule autour de trois grandes catégories : la formation des artistes visuels et des scénographes, la formation destinée aux personnes exclues ou en situation de handicap, et les programmes conçus pour les professionnels du théâtre. De l'ensemble des réponses se dégage une réflexion commune sur le mythe et le masque en tant qu'outils pédagogiques capables de générer transformation, prise de conscience et innovation.

### artistes visuels, artistes du land art et scénographes

Dans cette première catégorie, le masque apparaît à la fois comme objet matériel et comme construction symbolique. La dimension artisanale – modelage, fabrication de moules, papier mâché – s'entremêle à un processus de recherche centré sur l'archétype et l'identité contemporaine. Un pédagogue souligne que la fonction de l'emploi de multiples mythes est « d'analyser et de concevoir un masque qui possède à la fois un rôle et une vie dans le monde théâtral d'aujourd'hui. En comprenant le passé, nous pouvons envisager l'avenir et nous engager dans le présent » (*Sarah Sartori*) Le mythe devient donc une structure dynamique plutôt qu'un répertoire statique.

Une autre contribution souligne que « les mythes anciens donnent une structure et un archétype. Les mythes modernes permettent une interprétation personnelle et une pertinence contemporaine. Le mythe soutient la construction du personnage et donne une cohérence dramaturgique au masque » (*Laurent Brizzi*) Ici, le mythe fonctionne comme une matrice symbolique, tandis que le masque incarne et matérialise cette matrice. Tout aussi important est l'avertissement contre le risque de « cliché ou de référence superficielle si elle n'est pas incarnée physiquement » (*Laurent Brizzi*) : la pédagogie du masque exige une expérience corporelle et ne peut se réduire à une simple citation esthétique.

Les réactions des participants confirment ce potentiel transformateur : « Le travail sur les masques a surpris les participants et suscité leur curiosité, encourageant une réflexion constructive à travers l'analyse des mythes et du passé » (*Sarah Sartori*). La surprise et la curiosité suggèrent que le travail sur les mythes n'est pas perçu comme une abstraction académique, mais comme une expérience créatrice.

### Les personnes exclues ou les personnes handicapées

Dans la seconde catégorie, le mythe acquiert une forte dimension anthropologique et inclusive. Un pédagogue rappelle que « la fonction principale d'un mythe est d'expliquer la réalité et l'existence à travers des récits symboliques » et qu'il offre « des avantages psychologiques et sociaux » (*Bruno Lovadina*) Le mythe devient ainsi un outil d'orientation existentielle.

L'expérience inspirée par le *Odyssée*, décrit comme « Utiliser l'histoire de l'Odyssée comme outil d'introspection et de développement personnel » (*Leszek Stysł*) Le voyage d'Ulysse devient une métaphore de la quête d'appartenance et d'identité des participants. De même, la référence à Héphestos – dieu marqué par un handicap mais doté d'une intelligence créative – propose un modèle mythique qui valorise la différence comme une richesse.

Un autre pédagogue décrit le travail sur le « Totem » comme « une profonde découverte individuelle d'un Masque Primordial, Total et Physique » (*Andrea Brugnera*) Le masque n'est pas ici un simple objet, mais un processus de révélation d'une énergie primordiale. Il est particulièrement significatif que « les participants handicapés (dont certains autistes) aient fait preuve d'une remarquable aisance [...] dans l'exploration de l'objet et du masque proposés » (*Andrea Brugnera*) Le langage symbolique et physique semble faciliter des formes d'expression alternatives, moins dépendantes de l'articulation verbale.

Dans ce même champ d'étude s'inscrit l'expérience de Jordi Vidal, qui a choisi de travailler sur un mythe contemporain lié à la nature et à l'écologie. Il observe que « l'utilisation des mythes a joué un rôle central dans la formation des cultures, la transmission des connaissances et l'éducation des sociétés à travers l'histoire » (*Jordi Vidal*), traduisant ce principe en une pratique scénique basée sur la transformation des objets. De grandes feuilles transparentes et du papier kraft deviennent matière vivante, dans laquelle « les interprètes se retrouvent autant manipulés que manipulateurs, transformés par l'objet en jeu » (*Jordi Vidal*) Ici, le masque n'est pas porté sur le visage mais s'étend à l'espace performatif comme un environnement dynamique, générant une réflexion poétique sur la pollution et la relation de l'homme avec la nature.

Parallèlement, une prise de conscience critique émerge : « Transposer un mythe dans un contexte moderne ou personnel peut s'avérer complexe et nécessite un accompagnement pédagogique attentif » (*Leszek Stysł*) L'efficacité inclusive du mythe dépend de la qualité de la médiation éducative.

Dans les programmes destinés aux professionnels, le dialogue entre tradition et innovation se complexifie. Un pédagogue souligne que l'avantage réside dans la possibilité d'« expérimenter, d'imaginer et de créer de nouvelles formes et interprétations de mythes anciens et modernes profondément liés entre eux, à des siècles d'intervalle » (*Walter Valeri* Le mythe devient une matière vivante, capable de générer de nouvelles dramaturgies.

Dans le même temps, un risque est reconnu : l'étude de textes complexes peut devenir « obscure, incompréhensible [...] si les personnes n'ont pas préalablement étudié et véritablement réfléchi au contenu du texte original » (*Walter Valeri* Le mythe exige donc une étude rigoureuse et approfondie afin d'éviter une réception superficielle.

D'un point de vue pédagogique, le masque est décrit comme une expérience seuil : « le moment où l'on met un masque est un moment de transformation. Le masque est un excellent outil pour le travail de l'acteur sur scène, où l'impossible devient possible » (*Małgorzata Grund-Bismor* Cette déclaration résume l'essence même du projet : le masque comme dispositif liminal entre l'identité quotidienne et la possibilité théâtrale.

## Conclusion

Les trois catégories révèlent des approches distinctes – technico-matérielle, inclusive-relationnelle et professionnelle-critique – mais convergent sur la reconnaissance du mythe comme force structurante et du masque comme agent de transformation. Pour les artistes visuels, le masque fait le lien entre matière et symbole ; dans les contextes inclusifs, il devient un outil de reconnaissance et de métamorphose ; pour les professionnels, il fonctionne comme un dispositif critique et créatif.

Prises ensemble, les réponses démontrent que le mythe n'est pas un vestige du passé mais une grammaire pour interpréter le présent ; et que le masque, loin d'être un simple ornement, constitue une véritable interface pédagogique – tantôt objet, tantôt corps, tantôt environnement performatif – capable de générer une communauté, une prise de conscience et de nouvelles visions pour le théâtre européen contemporain.

L'analyse des questionnaires administrés à l'issue du projet européen « MYMA – Mythes et Masques du Futur » révèle un paysage riche et complexe. Du point de vue du public, on observe une nette ouverture à la dimension mythique : 60 % des personnes interrogées déclarent apprécier grandement les spectacles inspirés des mythes, tandis que 33,3 % les apprécient « assez ». L'imaginaire dominant reste largement ancré dans la mythologie grecque et classique (60 %), mais des références aux traditions nordiques, bibliques et folkloriques émergent également, suggérant l'existence d'un horizon potentiellement pluriel et interculturel.

La perception du mythe comme outil dramaturgique efficace pour aborder les enjeux contemporains est particulièrement significative : le dialogue interculturel (70 %), l'inclusion sociale (63,3 %) et l'égalité des genres (43,3 %) sont les thèmes les plus fréquemment explorés à travers le mythe et le masque. Cela indique que le mythe n'est pas considéré comme une relique du passé, mais plutôt comme un dispositif symbolique capable de servir de médiateur face aux tensions, aux différences et aux préoccupations partagées dans le présent.

Les réponses des pédagogues soulignent davantage le pouvoir transformateur du masque, souvent qualifié de « décisif » pour la réussite des ateliers et reconnu comme un moyen de prise de conscience corporelle, de construction identitaire et de métamorphose. Parallèlement, une dimension critique se dégage : sans une contextualisation rigoureuse et une pratique incarnée, le mythe risque de se réduire à un cliché ou de rester incompris.

Pris dans leur ensemble, les résultats confirment que le mythe et le masque fonctionnent comme des interfaces pédagogiques et artistiques entre la mémoire et l'avenir, capables de générer des récits partagés et de favoriser de nouvelles formes de citoyenneté culturelle.

## Résultats

### Question 1 (choix multiple)

Avez-vous récemment assisté à des spectacles inspirés par des mythes ? Si oui, s'inspiraient-ils de mythes anciens ou de mythes modernes ?

Oui	40,0%
Non	60,0%
Mythes anciens	23,3%
Mythes modernes	3,3%
Autre / Non spécifié	13,4%

### Question 2 (ouvert, multiple)

Quels autres mythes anciens connaissez-vous qui pourraient inspirer les arts du spectacle ?

Mythologie grecque / classique	60,0%
Mythologie nordique	13,3%
Mythes populaires	6,7%
Mythologie romaine	3,3%
Mythes bibliques	3,3%
Réponse nulle	36,7%

### Question 3 (choix multiple)

Avez-vous récemment vu des spectacles d'une compagnie qui utilisait des masques ? De quel type de masque s'agissait-il ?

Oui	46,7%
Non	40,0%
Masques anciens et classiques	20,0%
Masques de la Commedia dell'Arte	16,7%
Masques modernes	33,3%
Masquage du visage et du corps Maquillage théâtral	23,3%
Réponse nulle	16,7%
Autre / Non spécifié	3,3%
	10,0%

### Question 4 (ouvert, multiple)

Quels masques connaissez-vous qui pourraient être utilisés dans les arts du spectacle ?

Commedia dell'Arte	33,3%
Matériaux et techniques	16,7%
Tragédie classique expérimentale et robotique inspirée par la fantasy	6,7%
Mythologie nordique	3,3%
Réponse nulle	36,7%

### Question 5 (choix multiple)

Selon vous, lequel de ces thèmes actuels pourrait être plus facilement abordé par la dramaturgie du mythe ou par l'utilisation du masque ?

Durabilité	26,7%
Inclusion sociale	63,3%
Dialogue interculturel	70,0%
Dialogue intergénérationnel	36,7%
Égalité des genres	43,3%
Réponse nulle	10,0%

### Question 6 (choix multiple)

De manière générale, appréciez-vous les émissions qui font référence aux mythes et qui utilisent des masques ?

Beaucoup	60,0%
Assez	33,3%
Pas tellement	0,0%
En aucun cas	0,0%
Réponse nulle	

**partie IV**

**ressources utiles**

**Biographies des auteurs**

**Bibliographie**

## Ressources utiles

Aujourd'hui, plusieurs compagnies et écoles de théâtre européennes collaborent et utilisent abondamment masques et marionnettes, perpétuant ainsi des traditions ancestrales et développant de nouveaux styles. Ces groupes emploient masques et marionnettes pour raconter des histoires, approfondir leurs personnages et transcender les barrières linguistiques, s'inspirant de formes historiques telles que la Commedia dell'Arte et le théâtre grec antique. Leurs objectifs sont les suivants : a) créer des personnages archétypaux (clowns, figures types) qui influencent fortement le travail moderne sur les masques ; b) transmettre des émotions et des récits complexes, avec ou sans paroles ; c) permettre aux acteurs d'interpréter facilement plusieurs rôles, comme dans le théâtre grec ; d) développer des thèmes universels qui transcendent les langues.

Vous trouverez ci-dessous une liste partielle de compagnies ou d'écoles de théâtre qui utilisent actuellement des masques ou des marionnettes et font référence à des mythes anciens et nouveaux en Europe et en Amérique du Nord : études, musées, expositions, vidéos, carnivals et festivals.

- **ACADÉMIE**([www.academia.edu](http://www.academia.edu))

Contact:

Antoine, Olajide.

À propos des mythes et légendes (sans date)

Ce texte explore les distinctions entre mythes, légendes et contes populaires. Les mythes servent d'explications aux phénomènes naturels et véhiculent des leçons morales, souvent ancrées dans des éléments historiques mais transformées au fil du temps. Les contes populaires sont des récits transmis oralement, dont les origines sont obscures, tandis que les légendes trouvent leur origine dans des faits réels, mais intègrent fréquemment des éléments fictionnels. L'article met l'accent sur le plaisir d'écouter ces histoires pour leur valeur narrative plutôt que de les classer strictement.

Contact:

Peppino, Ortoleva

Mythologies modernes, médias et présence sociale de la technologie (2009)

La création de mythes modernes, différente de celle du polythéisme classique en ce qu'elle crée sans cesse de nouveaux récits à partir d'anciens schémas, au lieu de se contenter de ressasser les mêmes histoires, a pour principaux sujets l'invention, les inventeurs et les technologies. Cela peut paraître paradoxal, puisque dans notre...

- **UNIVERSITÉ**([www.academia.edu](http://www.academia.edu))

Masques de théâtre

Les masques de théâtre sont des couvre-visages utilisés dans les arts du spectacle pour exprimer un personnage, une émotion et une identité. Ils contribuent à renforcer l'impact visuel d'une représentation, permettant aux acteurs d'incarner différents rôles et de communiquer non verbalement avec le public, souvent selon des traditions culturelles et des pratiques historiques.

• **AMAZING GEORGES**([www.amazinggeorges.com](http://www.amazinggeorges.com))

Avec Amazing Georges, attendez-vous à tout ! Entre ses tours de magie bluffants, ses exploits, ses gags et ses improvisations, il provoque immanquablement étonnement, émotion et rires. À la fois mime, magicien et clown, il interagit sans un mot avec le public ! Il s'amuse, nous nous amusons ! Rires garantis !

Adresse:

La touche aux angles 5 les Noës 56460 sérent

Contact:

Tél. : +33630281046

Courriel : [matthieu.boullie@gmail.com](mailto:matthieu.boullie@gmail.com)

• **THÉÂTRE GREC ANTIQUE**([www.theater-masks.com](http://www.theater-masks.com))

Révéler l'humanité à travers le masque

Jonathan Becker est un créateur de masques, un artiste pédagogue et un interprète. Il fournit des masques de théâtre, des sculptures et ses photographies à des établissements d'enseignement, des compagnies de production, des artistes et des collectionneurs du monde entier. Explorez le site. Imaginez un projet. Rêvez de possibilités.

Adresse:

351, 21e Rue Nord-Ouest, Canton, Ohio - 44709, États-Unis

Contact:

Tél. : (401) 954-1768

Courriel : [jonathan@theater-masks.com](mailto:jonathan@theater-masks.com)

• **ASSOCIATION MAGNIFIQUE**([www.lesmagnifiques.org](http://www.lesmagnifiques.org))

Fondée en 2020, au lendemain du confinement, l'association Magnificent est née d'un besoin vital : redonner sens, beauté et lien social à travers la création. À une époque où nos repères culturels s'affaiblissaient, nous avons choisi de transformer cette pause forcée en un moteur fondateur. Magnificent repose sur trois piliers essentiels : la culture artistique, la valorisation du patrimoine et la célébration de la gastronomie régionale. Depuis, nous avons conçu et réalisé des créations originales mêlant théâtre, danse et art culinaire, ancrées dans notre territoire et ouvertes à l'imagination.

Adresse:

5 Rue de l'Église 62170 - Montreuil-sur-Mer, France

Contact:

Tél. : 06 72 04 97 07

Courriel : [TROUPE@MAGNIFICENT-LAB.FR](mailto:TROUPE@MAGNIFICENT-LAB.FR)

• **BARBI E CHEN**([www.instagram.com](http://www.instagram.com))

Lucia Giovannini et Django Guerzoni sont deux artistes diplômés en 2013 de l'École de théâtre physique Philip Radice de Turin. Depuis, ils ont approfondi leurs connaissances des arts de la scène, notamment du clown, en étudiant et en travaillant avec des maîtres de renommée internationale. Ce sont deux comédiens polyvalents, aussi à l'aise dans les arts de la rue que dans l'art de la scène.

Ces artistes créent depuis 2021 des numéros pour un spectacle de théâtre physique mettant en scène leur virtuosité en jonglerie, danse et acrobaties. Leur premier spectacle, intitulé « All Right ! », sera présenté en 2024 et mettra en vedette les deux marionnettes les plus célèbres au monde : Barbi et Chen !

Adresse:

Via Caduti della Libertà, 12, 10038 - Casabianca di Verolengo, Turin, Italie

Contact:

Tél. : +39 3339631751

Courriel : [chen.e.barbi@gmail.com](mailto:chen.e.barbi@gmail.com)

• **CIE FADA**([www.ciefada.com](http://www.ciefada.com))

Nous aimons créer des spectacles qui transcendent les frontières : du théâtre à la rue, du geste à la parole, d'un pays à l'autre. Basée à Genève, en Suisse, la compagnie tisse des liens étroits avec la Sicile et devient ainsi « Suicilian ». Proches des arts du clown et de la bouffonnerie, nous aimons brouiller les frontières et utiliser le théâtre, le chant, la musique et le cirque – tous les moyens d'expression sont les bienvenus pour raconter une histoire et créer un lien direct et authentique avec le public. C'est cette proximité que nous chérissons, cette rencontre qui rend le spectacle vivant si singulier et précieux. Nous nous délectons de la joie de faire rire, de surprendre et d'offrir notre propre poésie. Nous sommes constamment en quête de cette étincelle de folie, de cette faille qui, en un instant, nous fait basculer de l'ordinaire à l'extraordinaire.

Adresse:

Avenue de Thônex 109, 1226 - Thônex, Suisse

Contact:

Tél. : +41 / (0)76 400 73 69

Courriel : [info@ciefada.com](mailto:info@ciefada.com)

• **CIRC'O VENT**([www.circovent.fr](http://www.circovent.fr))

Cirq'O Vent est un remarquable exercice d'équilibre entre des créations artistiques présentées au-delà des Hauts-de-France, son berceau, l'éducation artistique dispensée dans toute la région et le lieu que nous développons à Lespinoy, dans le Pas-de-Calais. Depuis Montreuil-sur-Mer, notre compagnie de cirque contemporain explore des univers toujours plus surprenants pour des créations originales, utilisant une variété de formes pour surprendre les disciplines du spectacle vivant et du cirque. Des plus jeunes aux plus âgés, la compagnie s'efforce d'adapter ses spectacles à tous, partout et en toutes saisons.

Adresse:

9 place Saint Jacques, 62170 - Montreuil-sur-Mer, France

Contact:

Tél. : 07 86 13 63 58

Courriel : [circovent@gmail.com](mailto:circovent@gmail.com)

• **COMPAGNIA DEI FOLLI**([www.compagniadefolli.it](http://www.compagniadefolli.it))

Bienvenue dans l'univers du théâtre de rue de la Compagnia dei Folli, une réalité vibrante du paysage des artistes de rue et de l'image. Depuis 1984, nous transformons places et villes en scènes à ciel ouvert. Notre art puise son inspiration dans les grands événements de la Renaissance, où

Le fantastique et l'émerveillement étaient incontestablement les protagonistes. Nous racontons des histoires et des légendes intemporelles grâce à une maîtrise exceptionnelle des échasses, du feu, des effets pyrotechniques, des acrobates suspendus et des danseurs sur les murs, transportant ainsi le public dans une expérience inoubliable.

Adresse:

Via della Cardatura, 63100 - Ascoli Piceno, Italie

Contact:

Tél. : +39 0736 352211 + 39 3356223577 Courriel : info@compagniedeifolli.it

- **COMPAGNIE HORS DE L'EAU**(www.compagniehorsdeleau.com)

Cette association a pour but de créer, produire et présenter des spectacles vivants, des performances artistiques et du théâtre de rue. Elle encourage la recherche et le développement d'univers théâtraux mêlant clown, vidéo, danse, marionnettes et musique.

Adresse:

35 Cour de Guise, 62200 - Boulogne-sur-Mer, France

Contact:

Tél. : 0676739167 Courriel : compagniehorsdeleau@gmail.com

- **DOMENICO CIANO**(www.domenicociano.it)

Fort d'une solide formation en batterie et percussions, Domenico Ciano a découvert le théâtre physique en 2016 à l'Université des Arts du Spectacle de Turin, dirigée par Philip Radice. Là, outre les matières fondamentales du théâtre, il a approfondi ses connaissances en claquettes et en percussions corporelles. Suite à cet apprentissage, il a commencé à combiner son et interaction, musique et clown, donnant ainsi à ses performances une dimension inédite.

Adresse:

Via Orvieto 8, 10149 - Turin, Italie

Contact:

Tél. : +393453531973 Courriel : info@domenicociano.it

- **ENRICO MASZA**(www.instagram.com)

Enrico Mazza, artiste aux multiples talents, évolue dans le monde du cirque et du théâtre de rue. Diplômé en théâtre physique de l'Université des Arts du Spectacle de Turin, où il a étudié sous la direction de Philip Radice, il s'est spécialisé en mime, clown, burlesque et commedia dell'arte. « From a Suitcase » est son premier spectacle solo de mime et de clown. Déjà présenté dans plusieurs festivals, il tourne entre l'Italie et la France depuis 2015. Depuis 2016, il collabore avec des compagnies de cirque et de théâtre telles que Circo Patuf, Cirque Bidon, Circo Pacco, Teatro dei Venti, Cie Lékaïlù, Action Theatre, Luigi Ciotta et Lo'co Theatre.

Adresse:

Les Mouligoux, France

Contact:

Tél. : 3270575326

Courriel : enricomazza@outlook.it

- **EXOOT**(www.exoot.info)

Tous les objets, installations et performances imaginés par Tristan Kruithof sont réalisés sous l'égide d'EXOOT. Tristan assure la direction artistique et technique de nos prestations lors de festivals et autres événements. Nous proposons des performances interactives avec des objets et installations lors de festivals et d'événements artistiques. Par ailleurs, nous sommes spécialisés dans les prestations de DJ mobiles au style unique. Depuis des années, nous sommes à la recherche de trésors musicaux : disques vinyles originaux du début des années 50 et 60, bien sûr ! Les racines de la musique pop contemporaine. Nous savons comment enflammer la piste de danse et créer une ambiance musicale captivante.

Adresse:

Veilinghavenkade 40, 3521AK - Utrecht, Pays-Bas

Contact:

Tél. : +31 (0)617422996

Courriel : jessica@exoot.info

- **FAMILLE FLÖZ**(www.floez.net)

Famille Flöz est une compagnie théâtrale internationale basée à Berlin. Issue de l'Université des Arts Folkwang d'Essen, elle s'attache aujourd'hui à redécouvrir le théâtre masqué. Le nom de cette compagnie en constante évolution – tiré du titre de sa première pièce collective, « Familie Flöz kommt Über Tage » – recèle également une conception d'elle-même. Dans le jargon minier, « Flöz » désigne les couches de sol où sont stockées les précieuses matières premières. Au cours d'un processus créatif collectif, des personnages archétypaux sont créés pour chaque production, dans un jeu subtil d'improvisation, de masques et d'écriture. À ce jour, la troupe a développé quinze pièces, souvent inclassables, mais toujours accessibles par-delà les barrières linguistiques.

Adresse:

Famille Flöz GbR, Lehderstr., 39/41, D - 13086 - Berlin, Allemagne

Contact:

Tél. : +49 (0)30 - 91 14 75 85

Courriel : info@floez.net

- **FUNDACJA SZTUKMISTRZE**(www.sztukmistrze.pl)

La Fundacja Sztukmistrze a été fondée pour promouvoir les initiatives culturelles et les arts du cirque contemporains. Afin de remplir notre mission, nous organisons divers ateliers, cours, ainsi que des échanges artistiques internationaux et des festivals.

Adresse:

ul. Biskupińska 81/2, 20-830 Lublin, Pologne

Contact:

Courriel : kontakt@sztukmistrze.pl

• **IN ILLO TEMPORE**([www.inillotempore.net](http://www.inillotempore.net))

Installé au cœur de Lille, le collectif In Illo Tempore réunit une cinquantaine d'artistes aux parcours variés. Musiciens, conteurs, comédiens et artistes de cirque s'unissent autour d'une ambition commune : créer des spectacles vivants, vibrants, humains et accessibles à tous. Depuis sa création en 2012, le collectif s'est progressivement imposé comme un acteur majeur de la création artistique pluridisciplinaire en Hauts-de-France. L'esthétique des productions d'In Illo Tempore puise dans les musiques populaires, rend hommage aux cultures du monde entier, stimule l'imagination, s'appuie sur la tradition orale et met à l'honneur la poésie et les échanges culturels. Nos spectacles – concerts, cabarets, contes musicaux, productions pour le jeune public, arts de la rue et défilés – privilégient l'interaction avec le public et mettent l'accent sur l'émotion.

Adresse:  
9 rue d'Alger, 59000 - Lille, France

Contact:  
Tél. : +33 (0)6 49 67 09 91 Courriel : [helene.inillotempore@gmail.com](mailto:helene.inillotempore@gmail.com)

• **PLATEFORME INTERNATIONALE DES MARIONNETTES**([www.contempuppuppetry.eu](http://www.contempuppuppetry.eu))

La Plateforme critique de l'UE sur la marionnette contemporaine est un projet international entre quatre pays européens, dirigé par le Théâtre de marionnettes de Ljubljana en Slovénie, avec d'autres partenaires en Croatie (l'Académie des arts et de la culture d'Osijek), en Lituanie (le Théâtre de Vilnius « Lėlė ») et en Écosse (Puppet Animation Scotland/Manipulate Festival).

Contact:  
Courriel : [uros.korencan@lgl.si](mailto:uros.korencan@lgl.si)

• **JACQUES LECOQ**([www.ecole-jacqueslecoq.com](http://www.ecole-jacqueslecoq.com))

L'objectif de l'école est de former un jeune théâtre créateur, développant des langages scéniques qui mettent l'accent sur le jeu physique de l'acteur. La création est constamment stimulée, notamment par l'improvisation, qui constitue également la première étape de l'écriture dramatique.

Adresse:  
116 rue de la Carreterie, 84000 - Avignon, France

Contact:  
Tél. : +33 0488619313 Courriel : [contact@ecole-jacqueslecoq.com](mailto:contact@ecole-jacqueslecoq.com)

• **JOSÉPHINE TRIBALLEAU**([www.josephine-triballeau.com](http://www.josephine-triballeau.com))

« Issue d'une famille d'artistes, j'ai toujours cultivé une pratique artistique multidisciplinaire, des arts visuels au théâtre, en passant par le design et la gymnastique artistique de haut niveau. Souhaitant allier mon intérêt pour l'artisanat à ma passion pour la scène, j'ai d'abord travaillé comme costumière à l'Opéra-Comique de Paris et au Conservatoire national de musique et de danse. C'est grâce à ce métier que j'ai rencontré la compagnie Morales, qui m'a encouragée à devenir moi-même artiste de cirque. Progressivement, j'ai évolué vers le monde du cirque. »

des coulisses à la scène, en s'inscrivant au Centre national des arts du cirque et de la rue à Amiens, avant d'entreprendre un programme de formation professionnelle de trois ans au Centre régional des arts du cirque à Lomme.

Contactez-nous via le formulaire en ligne prévu à cet effet.

• **JUMP\_IT**([www.facebook.com](http://www.facebook.com))

Jump\_It est un duo artistique composé de Giacomo « Pompit » et Luca « Capputti », performeurs et jongleurs animés d'une passion débordante pour le mouvement, le feu et le plaisir du public. Mêlant cirque contemporain, théâtre comique et improvisation, Jump\_It propose des spectacles dynamiques, captivants et toujours surprenants.

Adresse:  
Via Visconti D'Oleggio 59, 63900 - Fermo, Italie

Contact:  
Tél. : +39 3386829825 Courriel : [giapompei@gmail.com](mailto:giapompei@gmail.com)

• **THÉÂTRE KAMINA**([kaminateatro.wixsite.com](http://kaminateatro.wixsite.com))

KAMINA TEATRO est un collectif d'artistes qui explore la mémoire sous toutes ses dimensions : historique, narrative, musicale, dramaturgique et poétique. Leur travail s'appuie sur des formes performatives ancrées dans la tradition et enrichies par les échanges interculturels, tout en interrogeant la pédagogie du théâtre, du paysage et du territoire.

Adresse:  
Via Maitani 3, 05018 - Orvieto, Italie

Contact:  
Tél. : +39 0763340162 Courriel : [kaminateatro@gmail.com](mailto:kaminateatro@gmail.com)

• **L'ATELIER DU MASQUE**([www.masques.be](http://www.masques.be))

L'Atelier du Masque est un laboratoire de recherche et de création dédié à la pratique du masque théâtral. Il s'adresse aux professionnels et aux artistes de la scène intéressés par l'étude et l'utilisation des masques dans le théâtre contemporain et traditionnel. Il encourage la création, la formation et l'expérimentation autour de la performance masquée, dans une perspective à la fois performative et pédagogique. Son travail intègre les techniques de création scénique, l'interprétation corporelle et la dimension symbolique du geste masqué. À travers des projets, des ateliers et des collaborations, il explore le masque comme outil d'expression artistique et de présence scénique. Fondé et dirigé par Lucia Picaro, l'Atelier du Masque accorde une grande importance à la recherche continue et au dialogue entre théorie et pratique performative.

Adresse:  
Rue Augustin Berger - 217, 7160 Piéton, Belgique

Contact:

Tél. +32 478982231

Courriel : [luciapicar06@gmail.com](mailto:luciapicar06@gmail.com)

• **L'EMBARDÉE**([embardée.fr](http://embardée.fr))

Fondée en 1991 par Enrique Carballido et Sylvie Moreaux, L'Embardée est une compagnie de théâtre française qui œuvre pour un accès direct au spectacle vivant, notamment auprès des communautés ayant un accès limité aux salles de spectacle traditionnelles. Installée dans le Pas-de-Calais depuis 2000, la compagnie développe des productions multidisciplinaires à petite échelle, adaptables à différents espaces, ainsi que des actions de sensibilisation et des ateliers. Fortement impliquée dans le développement culturel rural et des projets de coopération internationale (notamment au Paraguay et au Sénégal), L'Embardée associe le théâtre à d'autres formes d'art, comme la danse urbaine. Son travail témoigne d'un fort engagement social auprès des communautés marginalisées et a été récompensé par plusieurs prix régionaux saluant son impact artistique et social.

Adresse:

2 route Nationale 62170 - Lépine, France

Contact:

Tél. : 0679147116

Courriel : [embardee@gmail.com](mailto:embardee@gmail.com)

• **MANIFESTE POÉTIQUE**([www.manifestopoetico.com](http://www.manifestopoetico.com))

Manifesto Poetico – Laboratoire international de recherche et de création théâtrale fondé et dirigé par Carlos García Estévez, comédien, metteur en scène, pédagogue et chercheur fort de plus de 25 ans d'expérience professionnelle en Europe, en Amérique, en Afrique et en Asie. Manifesto Poetico bénéficie du soutien d'une équipe artistique et d'un conseil consultatif qui assurent la continuité de sa recherche artistique. Le laboratoire a développé une pratique théâtrale évolutive, ancrée dans l'abstraction de l'espace, l'esprit d'imagination et l'essence du collectif. Ce fondement guide à la fois ses créations et son travail pédagogique. Résolument tourné vers l'innovation, le laboratoire explore le croisement des disciplines artistiques et scientifiques, intégrant diverses influences culturelles pour porter sur scène l'essence du quotidien.

Contactez-nous via le formulaire en ligne prévu à cet effet.

• **THÉÂTRE MARACAIBO**([www.maracaiboteatro.com](http://www.maracaiboteatro.com))

Depuis 1996, le Maracaibo Teatro œuvre à la production et à la diffusion de spectacles de théâtre et de rue, ainsi qu'à des projets culturels liés à l'AAEE. Ses spectacles ont développé un style unique, fondé sur la recherche et l'expérimentation de nouveaux langages théâtraux et la fusion de différentes disciplines artistiques telles que le théâtre, la danse et la musique. Il en résulte un langage visuel, poétique et festif où l'événement théâtral et le public sont au cœur de la représentation. Fidèle à cette approche, la compagnie a réinterprété ses propres textes ainsi que ceux d'auteurs classiques et contemporains. Présente dans toute l'Espagne, elle s'est toujours attachée à l'internationalisation de ses productions. Ses spectacles ont voyagé sur quatre continents (Europe, Asie, Amérique et Afrique).

Adresse:

Carrer Asunción Parreño García, 55, 03205 - Elche (Alicante), Espagne

Contact:

Tél. : 00 34 629403598 // 689314742

Courriel : [maracaiboteatro@maracaiboteatro.com](mailto:maracaiboteatro@maracaiboteatro.com)

• **MATTEO DESTRO**([www.ateliermatteodestro.com](http://www.ateliermatteodestro.com))

L'ATELIER Mask Movement Theatre est un centre théâtral international, dirigé par Matteo Destro et Alay Arcelus Macazaga, et basé en Toscane, en Italie. L'Atelier a pour objectif d'offrir un espace de recherche créative aux artistes désireux d'enrichir leurs outils créatifs et performatifs en tant qu'acteurs, metteurs en scène et dramaturges, et d'approfondir leurs connaissances du théâtre de masques et du théâtre gestuel.

Adresse:

Via Roma, 42, 56028 - San Miniato, Italie

Contact:

Courriel : [info@ateliermatteodestro.com](mailto:info@ateliermatteodestro.com)

• **MOSAICO ERRANTE - DEKRU**([www.youtube.com](http://www.youtube.com))

Écrit et mis en scène par Liubov Cherepakhina, professeur à la prestigieuse Académie des arts du cirque et du spectacle de Kiev, « Réalité virtuelle » est le deuxième spectacle très attendu de Dekru, créé lors de leur séjour en Italie (toujours en cours) suite à la situation difficile dans leur pays d'origine. Dekru est considéré comme l'héritier spirituel du maître Marcel Marceau. Lauréats du Festival des clowns et des mimes d'Odessa, ces artistes, grâce à leur langage universel, ont divertit et ému des centaines de villes à travers le monde, notamment en France, en Allemagne, en Espagne, en Polynésie, en Nouvelle-Calédonie, en Belgique, aux Pays-Bas, en Pologne, en Hongrie, en Roumanie et en Suisse, ainsi qu'en Ukraine et en Italie.

Adresse:

Viale dei Caduti, 66, 37045 - Legnago, Vérone, Italie

Contact:

Tél. : +39 331 6555355

Courriel : [carla@circoedintorni.it](mailto:carla@circoedintorni.it)

• **MUSÉE DES MARIONNETTES**([www.museodellemarionette.it](http://www.museodellemarionette.it))

Le Musée international de la marionnette Antonio Pasqualino a été fondé en 1975 par l'Association pour la conservation des traditions populaires. Depuis sa création, le musée s'inscrit pleinement dans la muséographie contemporaine et se veut non pas un temple du savoir réservé à quelques-uns, mais un lieu de diffusion de la culture et du savoir. L'alliance des activités muséales traditionnelles et de l'organisation de spectacles vivants est à la base de l'un des exemples les plus réussis de recherche muséale sur le théâtre.

Adresse:

Piazzetta Antonio Pasqualino, 5, 90133 - Palerme, Italie

Contact:

Tél. : +39 (0)91.328060

Courriel : mimap@museomarinettepalermo.it

• **STUDIO MUTAZIONI**([www.mutazionistudio.com](http://www.mutazionistudio.com))

Michele Guaschino, fondateur du Studio Mutazioni, bénéficie de plus de 30 ans d'expérience dans le secteur. Diplômé du Primo Liceo Artistico de Turin, il a été parmi les premiers en Italie à développer des techniques novatrices et perfectionnées en matière de création de masques et d'effets spéciaux pour l'industrie du spectacle. Un réseau étroit de collaborateurs et de professionnels hautement spécialisés complète l'offre du Studio.

Adresse:

Via Vassalli Eandi, 38, 10138 - Turin, Italie

Contact:

Tél. : +39 3478728140

Courriel : info@mutazionistudio.com

• **MYMA**([www.my-ma.eu](http://www.my-ma.eu))

Adresse:

Compagnia dei Folli srl  
Via della Cardatura, 63100 - Ascoli Piceno, Italie

Contact:

Tél. : +39 0736 352211

Courriel : info@my-ma.eu

• **OKIDOK**([okidok.be](http://okidok.be))

Okidok est un duo belge spécialisé dans le clown et le théâtre physique, composé de Xavier Bouvier et Benoît Devos. La compagnie est reconnue pour ses performances visuelles et non verbales, très expressives, qui reposent sur le corps, la gestuelle et une précision acrobatique. Leur travail mêle des éléments du clown classique au théâtre physique contemporain, alliant avec brio des gags visuels poétiques et une grande maîtrise technique. Grâce à un humour universel, Okidok captive un public de tous âges, que ce soit au théâtre, en festival ou dans la rue.

Adresse:

Rue Saint-Eleuthère 2597500 - Tournai, Belgique

Contact:

Tél. : +32 475 35 15 42

Courriel : info@okidok.be

• **RUE OUVERTE AISBL**([www.open-street.eu](http://www.open-street.eu))

OPEN STREET AISBL a été fondée en 2012 dans le cadre d'un projet de coopération soutenu par la Commission européenne au titre du Programme Culture 2007-2013. Elle a été officiellement reconnue par le gouvernement belge le 4 décembre 2012 par décret royal du roi Albert II. Parmi ses membres fondateurs figurent des institutions et organisations publiques et privées prestigieuses, actives depuis longtemps dans la promotion des arts de la scène en Europe. Ses activités visent à diffuser, soutenir et promouvoir le riche patrimoine des arts de la rue en Europe, considéré comme un instrument essentiel de cohésion sociale et d'embellissement des milieux urbains.

L'association OPEN STREET AISBL encourage l'accès aux spectacles vivants pour tous, et plus particulièrement pour les jeunes générations. Ses fondateurs sont convaincus que les arts de la rue constituent un outil stratégique pour lutter contre l'exclusion, la discrimination et les inégalités sociales. Ils estiment également que les arts de la rue peuvent favoriser un dialogue interculturel constructif à travers l'Europe. La diffusion de ces formes d'art vivant dans les pays de l'UE, sous des formes structurées et spontanées, définit la mission européenne d'OPEN STREET AISBL.

Adresse:

Clos des Artistes 5, 1030 Bruxelles

Contact:

Tél. : Alessio Michelotti +39 338 7138903

Courriel : info@open-street.eu

• **PROSCENIUM**([www.pro-scenium.org](http://www.pro-scenium.org))

L'association culturelle Pro-Scenium est une organisation à but non lucratif d'utilité publique basée à Gliwice, en Pologne. Depuis sa création officielle en 2002 (avec des origines informelles remontant à 1996), l'association est un véritable vivier de créativité théâtrale, produisant des spectacles originaux et promouvant l'éducation artistique. Au cœur de sa mission réside la conviction que le théâtre est un outil essentiel pour le dialogue culturel, l'inclusion sociale et l'épanouissement personnel.

Adresse:

Ul. Olchowa 48, 44-100 Gliwice, Pologne

Contact:

Tél. : +48693394197

Courriel : sekretariat@pro-scenium.org

• **MUSÉE DES MASQUES SARTORI**([www.sartorimaskmuseum.it](http://www.sartorimaskmuseum.it))

Le Musée international des masques Amleto et Donato Sartori est un centre muséal intégré qui promeut et valorise la culture, les arts et le divertissement.

Un musée moderne, dynamique et expérimental, unique au monde, avec des matériaux à voir et à utiliser, ouvert aux jeunes qui souhaitent apprendre l'art de la fabrication de masques, mais aussi aux chercheurs désireux d'aborder ce sujet.

Adresse:

Via Savioli, 2, 35031 - Abano Terme (PD), Italie

Contact:

Tél. : +39 049 8601642

Courriel : info@sartorimaskmuseum.it

• **SCARAMUCCE TEATRO**([www.scaramucceteatro.com](http://www.scaramucceteatro.com))

Scaramucce Teatro est né de l'imagination de la comédienne Giulia Ruggiero en 2022, tout droit venue de Naples. Mêlant l'univers de la marionnette à l'art de la marionnette, Scaramucce combine l'arrogance et la douceur du mime de rue avec l'harmonie des marionnettes qui parlent. Giulia est également chef de projet pour des événements culturels et chercheuse en théâtre. Elle parcourt l'Europe et le monde avec ses spectacles.

Adresse:  
Via Sesia 10, 10155 - Turin, Italie

Contact:  
Tél. : +393459071771 Courriel : scaramucceteatro@gmail.com

• **THÉÂTRE A**(www.teatr-a.org)

Scène, rue, mystères. Depuis 1996. Fascinés par l'univers des valeurs chrétiennes – puisant dans la Bible et les traditions populaires –, nous portons un regard intrigué sur l'humanité. Dans les aspects les plus communs comme les plus singuliers de l'existence humaine, nous trouvons l'inspiration pour des créations artistiques, petites ou grandes, sérieuses ou parfois un peu farfelues.

Adresse:  
ul. Olchowa, 48, 44-100 - Gliwice, Pologne

Contact:  
Tél. : +48792773760 Courriel : adam@teatr-a.org

• **DÉLICATS DE THÉÂTRE**(www.teatrdelicates.com)

Quand on lit un livre intéressant, on a envie de tourner la page au plus vite. La page suivante, c'est la porte ouverte sur de nouvelles possibilités, de nouvelles émotions, de nouvelles sensibilités. Une page isolée, hors de son contexte, sans expérience de vie préalable, serait dénuée de sens. Il en va de même pour le théâtre. Le théâtre ouvre lui aussi de nombreuses portes qui nous permettent de nous épanouir pleinement. Bien que le théâtre puisse prendre des formes très diverses pour exprimer une même idée, il a un point commun à toutes les pièces : pour être réussi, le théâtre ne peut mentir. Delikates a été créé en 2007. Son nom s'inspire des célèbres boutiques Delikatesy, ouvertes à tous et proposant une large gamme de produits. L'objectif est de créer un théâtre riche en spécialités savoureuses. Le produit final est soigneusement présenté et facile à appréhender. Mais ce n'est qu'une apparence. Les produits ne se limitent pas aux spectacles, mais incluent également des happenings et de nombreuses autres activités inspirées par le désir d'influencer le quotidien.

Adresse:  
Macze 2a, 19 – 300 Elk, Pologne

Contact:  
Tél. : Wiktor Malinowski +48 502 560 770 E-mail : delikates@teatrdelicates.pl  
Magorzata Meller +48 506 023 906

• **THÉÂTRE MIGRO**(www.teatrmigro.pl)

Le groupe a été fondé à Cracovie en 2019 à l'initiative de Monika Kozłowska et Justyna Wójcik. Les artistes du Théâtre Migro, liés professionnellement au Théâtre KTO et inspirés par ses projets artistiques, conjuguent l'expérience acquise au sein de ce théâtre avec les thèmes qui les passionnent et leurs propres recherches artistiques. Les productions du Théâtre Migro prennent vie dans les rues, sur les places et dans les espaces verts des petites villes comme des grandes agglomérations. Leurs spectacles sans paroles s'appuient sur le geste, la danse et le mime – un langage théâtral accessible à tous les spectateurs. Le nom « Migro » fait référence au caractère migratoire du terme.

Elle met en valeur le caractère du théâtre de rue tout en soulignant les thèmes de l'exploration artistique du groupe : les communautés migrantes, les rencontres fortuites de notre vie quotidienne.

Adresse:  
Cracovie (Pologne)

Contact:  
Tél. : +48 504 285 304 Courriel : + 48 505 961 711  
teatrmigro@gmail.com

• **TEATR USZYTY**(www.teatruszyty.com)

La compagnie Teatr Uszyty a été fondée en 2014 par passion pour le théâtre, les marionnettes et l'artisanat. Nous travaillons quotidiennement au Théâtre Groteska de Cracovie et, pendant notre temps libre, nous créons nos propres spectacles à l'aide de vis, d'aiguilles, de marteaux, de scies, d'humour et d'imagination.

Contact:  
Tél. : 608 536 669 Courriel : andkopczyk33@gmail.com

• **THÉÂTRE BISLACCO**(www.teatrobislacco.com)

Actifs individuellement depuis plus de quinze ans, ils se sont mis en couple en 2016 et ont formé un duo artistique en 2019, nés de la rencontre – parfois conflictuelle – entre une danseuse et un équilibriste (Irene et Matteo). Durant ces années, ils ont poursuivi leur formation, individuellement et en duo, en participant à des stages de clown, de commedia dell'arte, de danse, d'improvisation théâtrale et d'acrobaties sur échasses. Dans ce bouillonnement artistique, ils ont commencé à partager idées, énergies et répétitions pour créer un projet commun... et TotemTango incarne parfaitement la dualité de la compagnie. À travers un dialogue simple mais efficace, ils transmettent émotions, défis et passions – grâce à ces objets intemporels, ces petites briques avec lesquelles chacun de nous a joué au moins une fois dans sa vie.

Contact:  
Tél. : (+39) 333-2963660 (+39) 349-7199407  
Courriel : teatrobislacco@gmail.com

• **TEATRO STRAPPATO**(www.teatrostrappato.com)

Teatro Strappato est une compagnie nomade d'artistes artisans qui racontent les histoires de ceux dont personne ne raconte l'histoire.

Contact:  
Tél. : (0034) 628051511 Courriel : info@teatrostrappato.com

• **LA MACHINE À RÊVER**(www.thedreamingmachine.com)

Écriture et arts visuels du monde entier.

Contact:  
Courriel : piccolop56@gmail.com

## COMÉDIE ET ENFANCE

Une conversation entre Dario Fo et Walter Valeri par  
Walter Valeri (2020)

Il existe assurément de nombreuses études et recherches scientifiques qui éclairent le rire de l'enfant. Même des écrivains et des cinéastes ont cherché à susciter les sourires d'adolescents dans le but de les reconforter. Trop souvent, cependant, il s'agit de la perte stéréotypée de l'innocence – une projection du monde adulte. Or, quelqu'un comme Dario Fo, qui côtoie ce rire quotidiennement sur scène, est capable d'en offrir une vision inédite et loin d'être banale.

DARIO FO : L'ART DE L'ACTEUR par  
Walter Valeri (2019)

Depuis les origines du théâtre italien, nous savons que l'acteur qui devient auteur invente son propre style, expérimente de nouveaux langages ou ressuscite des styles anciens ou négligés. Désormais, c'est au tour du corps de l'acteur d'entrer en scène, imprégné par l'expérience du mime français, l'environnement, les mécanismes scéniques et la dramaturgie issus du démantèlement des classiques. Votre style théâtral, comme celui de Franca, a une forte portée civique et politique, notamment dans l'interprétation des monologues, et témoigne d'un lien étroit avec les traditions du théâtre d'acteur. Quelle est la relation intime qui vous unit à l'art de l'acteur ?

### • **LE MARIONNETTISTE GITANE**([www.thegipsymarionnettist.com](http://www.thegipsymarionnettist.com))

Rašid Nikolić est né en 1989 en Bosnie, au sein d'une famille rom. La guerre imminente en ex-Yougoslavie le contraint, lui et sa famille, à fuir en Allemagne en tant que réfugiés politiques. Ils se retrouvent ensuite dans un camp de nomades à Turin, en Italie. Cette expérience, ainsi que son héritage culturel et ethnique, influencent profondément son parcours et sa production artistique. Après avoir appris la sculpture sur bois auprès de son grand-père, il perfectionne son art de la fabrication de marionnettes en Ukraine, en France et en Espagne.

Adresse:

Corso Novara 21, Italie

Contact:

Tél. : 3465798020

Courriel : [rasid-nikolic@hotmail.com](mailto:rasid-nikolic@hotmail.com)

### • **LE JOKER DU THÉÂTRE**([www.teaterjoker.no](http://www.teaterjoker.no))

Teater Joker est une compagnie indépendante de spectacles vivants dont l'objectif principal est de créer de nouvelles formes d'art vivant, de préférence en collaboration avec un dramaturge pour le développement du scénario.

Adresse postale :

Skiferlia, 21, 1352 - Kolsås, Norvège

Adresse de visite :

Stensberggata, 17 A, 0170 - Oslo, Norvège

Contact:

Tél. : 91 64 42 33

Courriel : [guri@teaterjoker.no](mailto:guri@teaterjoker.no)

### • **THÉÂTRE TRICKTREK**([www.tricktrek.com](http://www.tricktrek.com))

Le théâtre Tricktrek est un projet familial unique. Tricktrek, c'est Serafima, Alexander et Luka. Sa particularité réside dans l'utilisation d'objets mécaniques complexes et de mécanismes scéniques originaux. C'est un théâtre où l'art et l'ingénierie s'unissent pour créer un spectacle époustouflant. La troupe voyage régulièrement à travers le monde et participe à des festivals internationaux. Tricktrek propose deux spectacles de marionnettes mécaniques en bois : « Crocodile », une histoire amusante pour les enfants de 4 à 10 ans, en russe, disponible pour tout événement ; et « Kuthi », une histoire sombre, voire effrayante, sur le siège d'un château par des guerriers corbeaux, pour les enfants et les adultes à partir de 6 ans. Sans paroles. Tricktrek était également une petite boutique de jouets artisanaux en bois, située au cœur de Tallinn, mais fermée depuis le 24 mai 2025.

Contact:

Courriel : [tricktreklab@gmail.com](mailto:tricktreklab@gmail.com)

**Valerio Apice.**Acteur, poète et pédagogue du théâtre, il a fondé en 2007, avec Giulia Castellani, le Teatro Laboratorio Isola di Confine en Ombrie, un réseau de théâtre communautaire implanté dans plusieurs petites villes italiennes. Depuis 2009, il est le commissaire du festival international de théâtre Finestre, en collaboration avec Eugenio Barba. Depuis 1997, il se consacre à l'étude approfondie du masque de Pulcinella et anime des séminaires sur les techniques d'acteur en Italie et à l'étranger, en partenariat avec des universités, des instituts culturels italiens et de prestigieuses institutions théâtrales.

**Caterina Barone.**Professeure d'histoire du théâtre grec et latin à l'Université de Padoue, elle est spécialiste du théâtre antique et contemporain et mène des recherches sur divers sujets : de l'étude philologique et l'analyse textuelle détaillée aux questions de technique théâtrale examinées en relation avec les espaces et les formes des représentations antiques, à partir de fondements archéologiques, historiques et littéraires ; en passant par le devenir de la tradition classique et les rapports entre théâtre classique et moderne. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Dionysus ex machina*.

**Adam Bismor.**Musicien, chanteur, compositeur et concepteur son et lumière, il est titulaire d'un master de l'Académie de musique Karol Szymanowski de Katowice, en Pologne (section jazz). Depuis 2017, il est coordinateur de projet européen pour l'association culturelle polonaise Pro-Scenium dans le cadre du programme Europe créative. En Pologne, il développe des projets originaux visant à impliquer les communautés locales et à favoriser l'épanouissement culturel des jeunes. Depuis 2022, il est vice-président de l'association. Il se produit également dans diverses productions du Teatr A et assure la direction technique des spectacles de la troupe.

**Andrea Brugnera.**Acteur, metteur en scène et dramaturge, il cumule plus de quarante ans de carrière nationale et internationale dans le domaine du théâtre. Chercheur internationalement reconnu en représentation sacrée et théâtre populaire, il a débuté sa formation théâtrale à la Commedia dell'Arte auprès de Giovanni Poli au Théâtre de l'Avogaria (Venise, 1975-1977). De 1978 à 2009, il a présenté des spectacles en solo en Italie et à l'étranger. Depuis 1985, il mène des recherches personnelles sur la narration, le théâtre populaire et le théâtre sacré, et a produit, seul ou en collaboration, onze spectacles qui figurent encore à son répertoire.

**Fabrizio Colloredo.**Né et formé à Valcanale (UD), ville italienne frontalière de l'Autriche et de la Slovaquie, il a reçu une éducation culturelle complète. Cette ville cohabite trois communautés ethniques (allemande, slave et latine). Il a fondé l'association « Età dell'Acquario », qui œuvre depuis trente ans à la diffusion et à l'étude des traditions locales, en collaborant et en soutenant les associations slaves et germanophones de sa région. Il mène également des recherches sur les pratiques traditionnelles locales, notamment des études anthropologiques portant sur leurs origines et leurs liens avec la culture contemporaine.

**Liliana Grasso.**Présidente de la Fondation du Centre d'études « Città di Orvieto ». Cette organisation internationale, profondément ancrée dans le territoire, se distingue par son esprit novateur et son sens aigu des responsabilités. Elle s'ouvre à de nouveaux partenariats afin de devenir un acteur incontournable du développement socioculturel et éducatif de la communauté. Forte d'une expérience internationale dans les domaines de l'art et de la culture, elle est une figure de proue de la gestion de projets relatifs au patrimoine européen et de la promotion de l'enseignement supérieur et de la recherche historique en Italie.

**Małgorzata Grund-Bismor.**Metteuse en scène, comédienne et professeure, Małgorzata possède une vaste expérience du théâtre physique et du théâtre pour jeunes. Diplômée de l'École nationale de théâtre Ludwik Solski (Département des marionnettes, Wrocław) et titulaire d'un diplôme en psychodrame (niveau 1), elle a mis en scène de nombreux projets alliant mouvement, spiritualité et pédagogie, travaillant avec des participants de tous âges à travers la Pologne.

**Michele Guaschino.**Propriétaire du Studio Mutazioni, il travaille depuis 35 ans dans les domaines du divertissement, de la publicité et de l'art, ayant réalisé de nombreux projets. Spécialisé dans le maquillage et les prothèses, son atelier a créé des maquillages et des effets spéciaux pour la télévision, le cinéma et le théâtre, et compte parmi ses clients des artistes de renom tels qu'Arturo Brachetti, Luca Ronconi, Societas Raffaello Sanzio, Maurizio Crozza, et bien d'autres. Il met également son expertise au service des musées, de la recherche scientifique et de la médecine. Il enseigne depuis 1991.

**Giovanni Kezich.**Anthropologue de formation (Sienne, Londres), il a étudié les traditions orales, les mascarades carnavalesques, la muséographie ethnographique et l'anthropologie alpine. Depuis 1991, il dirige le Musée des Coutumes et Traditions du Peuple Trentin à San Michele all'Adige, un important institut de conservation ethnographique fondé en 1968 par Giuseppe Šebesta. Dans le cadre des activités du musée, il a coordonné le Séminaire Permanent d'Anthropologie Alpine (SPEA). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages et essais sur l'histoire du carnaval en Europe, publiés en Italie et à l'étranger.

**Carlo Alberto Lanciotti.**Né en 1959, il est un artiste de théâtre et gestionnaire culturel italien, principalement connu pour son travail dans le théâtre de rue et le spectacle vivant. Il a fait partie des jeunes acteurs qui ont fondé la compagnie de théâtre de rue Compagnia dei Folli en 1984, inspirée par les artistes médiévaux et axée sur un théâtre visuel et physique, notamment sur échasses. Il s'est également engagé dans la défense des intérêts culturels et la représentation du secteur. Depuis 2016, il préside l'Association nationale des arts du spectacle (ANAP), où il œuvre pour le dialogue institutionnel et les politiques de soutien au spectacle vivant en Italie.

**Chiara Lanciotti.**Actrice et performeuse née en 1993 et formée au sein de la Compagnia dei Folli, compagnie historique active dans le théâtre de rue et les performances urbaines. Elle a commencé à se produire très jeune et a ensuite évolué vers des rôles professionnels dans la mise en scène et la dramaturgie des spectacles.

Elle est spécialisée en organisation et développement de projets. Elle a travaillé à l'organisation de festivals, contribuant à des initiatives visant à promouvoir le théâtre de rue et le cirque contemporain. Elle a également été chef de projet pour « MYMA – Mythes et Masques du Futur ».

**Domenico Giuseppe Lipani.** Chercheur en arts du spectacle à l'Université de Ferrare et, depuis le 1er juin 2018, directeur du Centre de théâtre universitaire de cette même université, il siège aux comités scientifiques et de rédaction de revues spécialisées. Il a publié des études sur la représentation sacrée du Moyen Âge à la Renaissance et sur certaines expériences contemporaines de théâtre d'interaction sociale.

**Alessio Michelotti.** Cofondateur et administrateur d'Open Street aisbl. Expert en coordination nationale et internationale d'activités culturelles et artistiques. Artiste de rue, dramaturge et directeur artistique d'événements internationaux depuis 1995. Ancien président de la Fédération italienne des arts de la rue, il est aujourd'hui directeur de l'Association italienne des arts du spectacle. Fort de vingt ans d'expérience dans des projets financés par l'UE, il a œuvré au développement des arts du spectacle dans le cadre de divers programmes : Fonds européen de développement, Culture 2000, Culture 2007, Erasmus+ et Europe créative.

**Vito Minoia.** Professeur de théâtre et de sciences de l'éducation à l'Université d'Urbino Carlo Bo, où il a fondé le Théâtre universitaire Aenigma en 1990, il a présidé l'Association internationale du théâtre universitaire de 2018 à 2024. Il est également cofondateur et directeur de la revue européenne « Catarsi-Teatri delle Diversità » (Catharsis – Théâtres des diversités) et coordinateur du Réseau international de théâtre en prison. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages et a publié de nombreux articles et essais dans des revues et journaux spécialisés.

**Lucia Picaro.** Née à La Hestre, en Belgique, en 1966, Lucia Picaro est la fille d'immigrants italiens. À 18 ans, elle part étudier à Rome, où elle découvre les masques vénitiens lors d'une exposition, point de départ de son parcours artistique. Professeure qualifiée d'arts du spectacle et diplômée d'études théâtrales (UCL), Lucia Picaro est scénographe et se spécialise dans la création de masques de théâtre et de performances masquées. Elle a été formée par certains des plus grands maîtres de cet art au monde, tels que Donato Sartori, Erhard Stiefel, la famille Floez, ainsi que des maîtres javanais et balinais.

**Paola Piizzi.** Fondatrice et directrice du Musée international du masque Amleto et Donato Sartori à Abano Terme (Padoue), Sarah Sartori est une artiste, chercheuse et expérimentatrice en art contemporain. Elle a coordonné et dirigé d'importants projets internationaux, notamment des expositions de masques en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Asie et en Afrique. Elle a publié plusieurs ouvrages sur les masques, dont « Rito e mito della maschera » et « L'arte magica di Amleto e Donato Sartori ». En 1979, elle a fondé le Centre des masques et des structures gestuelles avec l'artiste Donato Sartori et le scénographe Paolo Trombetta ; ce centre est actuellement dirigé par Sarah Sartori.

**Romano Ravazzani.** Chirurgien, spécialiste en neuropsychiatrie infantile, psychothérapeute, titulaire d'un master en gynécologie endocrinienne, médecin généraliste, fondateur de la « Clinique de l'art ». En 2019, l'OMS a publié une étude importante démontrant que l'art améliore la santé et le bien-être. Depuis, il expérimente à Turin l'intérêt d'intégrer différentes formes d'art à sa pratique thérapeutique quotidienne. Il est l'auteur de nombreux articles et interviews parus dans des revues et journaux spécialisés, et a notamment contribué à des conférences.

**Sarah Sartori.** Née dans un milieu artistique, elle a suivi les traces de ses parents et créé son premier masque à l'âge de 7 ans. Diplômée de l'Université de Ferrare en Technologie du Patrimoine Culturel et en Théâtre et Arts Visuels, elle dirige le Centro Maschere e Strutture Gestuali, perpétuant ainsi l'œuvre initiée par son grand-père Amleto et ses parents, Donato Sartori et Paola Piizzi. Elle explore actuellement de nouvelles techniques et expressions artistiques qui préservent la tradition du masque tout en favorisant son évolution.

**Leszek Styś.** Spécialiste du théâtre, des études culturelles, professeur de théâtre et d'art-thérapie, et chroniqueur, il est associé depuis plus de 25 ans au Teatr A de Gliwice, compagnie indépendante et non institutionnelle, où il a exercé les fonctions d'acteur, de chanteur, de directeur littéraire et de metteur en scène. Depuis 2011, il en est le directeur artistique et, depuis 2018, le directeur du festival OpenPOLE, dédié aux événements artistiques. Il a mis en scène une cinquantaine de créations originales, présentées en Pologne et à l'étranger.

**Traits de Michalis.** Metteur en scène et pédagogue du Balamòs Teatro, il a également été comédien. Depuis 2005, au sein de cette compagnie, il se consacre à la création, l'organisation et la mise en scène de spectacles et de projets théâtraux dans des établissements scolaires de tous niveaux, des universités, auprès de personnes en situation de grande précarité physique, mentale ou neurologique, dans des quartiers urbains défavorisés et en milieu carcéral, en Italie et à l'étranger. Il est le fondateur et le directeur du projet théâtral Passi Sospesi dans les établissements pénitentiaires de Venise. Il a par ailleurs organisé des conférences et des rencontres, publié des articles et traduit des ouvrages sur le théâtre.

**Walter Valeri.** Diplômé en dramaturgie du MFA et du MAXT/ART Institute de l'Université Harvard, il est un poète et dramaturge de renom. De 1980 à 1995, il fut l'assistant personnel du lauréat du prix Nobel Dario Fo et de Franca Rame. De 2000 à 2007, il fonda et dirigea le Théâtre International de la Jeunesse, parrainé par la Ville de Forlì et l'Université de Bologne. En 2006, il fonda et dirigea le Festival International de Poésie « Il Porto dei Poeti ». Il est membre du prestigieux Poets Theatre de Cambridge (États-Unis). Il est l'auteur de plusieurs recueils de poésie et d'essais théâtraux.

**Veines de Vieitez.** Metteur en scène, acteur et créateur de masques, il a débuté en 2005 avec sa première pièce, « When He Returns Doesn't Exist », une œuvre dramatique consacrée aux problèmes sociaux, créant ainsi un pont entre sa formation en sociologie et celle en art dramatique.

Au fil du temps, son style analytique et ironique s'est affiné et consolidé grâce au travail de Teatro Strappato, une compagnie qu'il a fondée en 2011 avec Cecilia Scrittore, dont il assure la direction, se consacrant aux deux axes de recherche et avec laquelle il s'est également investi dans la conception et la création de nouveaux masques en cuir.

**Martina Zambotti.**Après avoir obtenu son diplôme d'une école d'art à Crémone, elle s'installe à Turin où elle suit une formation en scénographie à l'Académie des Beaux-Arts Albertina. Elle collabore avec diverses compagnies théâtrales, dont la Fondazione Teatro Ragazzi. Elle perfectionne ses compétences en travaillant comme scénographe et décoratrice pour la Fondazione INDA. En 2017, elle rejoint le Studio Mutazioni comme assistant du sculpteur et artiste d'effets spéciaux Michele Guaschino.

## BIBLIOGRAPHIE

Alberti, Alberto et Paola Piizzi, *Sartori : Masques et structures gestuelles*, Padoue, 2005.

Banach, Andrzej, «Wybór Maski” Teatr Chiński człowiek dzieło sztuki”« Le choix du masque » : Théâtre chinois, l'homme, une œuvre d'art], Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984.

Barba, Eugenio, *Le canoë en papier : un guide d'anthropologie théâtrale*, Londres, Routledge, 1995 [It. éd. : Bologne, Il Mulino, 1993].

Barrault, Jean-Louis, *Le Théâtre de Jean-Louis Barrault*, trad. par J. Chiari, Londres, Rockliff, 1959.

Brook, Peter, *L'espace vide*, Londres, MacGibbon & Kee, 1968.

Butrym, Marek et Wanda Orlińska, *Kung-Fu de Tajemnice*[Secrets du Kung Fu], Varsovie, Sport i Turystyka, 1983.

Chabert, Pierre, « Le corps comme matériel dans la représentation théâtrale », in *Recherches poétiques*, vol. 2, Paris, Klincksieck, 1976.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1992.

Copeau, Jacques, *Scritti sul teatro*[Écrits sur le théâtre], Turin, Einaudi, 1974.

Dofęga, Józef M. et Jan Krakowiak, *Hipoteza ekologii uniwersalistycznej*[L'hypothèse de l'écologie universaliste], Varsovie, Uniwersytet Warszawski, 1999.

Eliade, Mircea, *L'histoire et les idées religieuses*[Histoire des croyances et des idées religieuses], vols. I-III, Varsovie, Instytut Wydawniczy « Pax », 1988-2007.

Eliade, Mircea, *Sacrum et profanum. L'histoire religieuse*[Le Sacré et le Profane], Varsovie, Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Eliade, Mircea, *Traktat o historii religii*[Une histoire des idées religieuses], Varsovie, Wydawnictwo KR, 2000.

Eliade, Mircea, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*[À la recherche de l'histoire et du sens de la religion], Varsovie, Wydawnictwo KR, 1997.

Fancourt, Daisy et Saoirse Finn, *Quelles sont les preuves concernant le rôle des arts dans l'amélioration de la santé et du bien-être ? Une analyse exploratoire*, Copenhague, Bureau régional de l'OMS pour l'Europe, 2019.

Freedberg, David et Vittorio Gallese, « Mouvement, émotion et empathie dans l'expérience esthétique », *Tendances en sciences cognitives*, vol. 11, no. 5, 2007, pp. 197– 203.

Gallese, Vittorio, « Simulation incarnée : des neurones à l'expérience phénoménale », *Phénoménologie et sciences cognitives*, vol. 4, n° 1, 2005, pp. 23–48.

Gallese, Vittorio et Corrado Sinigaglia, *Corps et action*[Corps et Action], Milan, Raffaello Cortina, 2011.

Grotowski, Jerzy, *Textes de 1965-1969*, Wrocław, Wiedza o kulturze, 1999.

Magdalena Hasiuk, *Le corps et le masque au théâtre*: [https://nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/16.\\_magdalena\\_hasiuk\\_-\\_cialo\\_i\\_maska\\_w\\_teatrze.pdf](https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/16._magdalena_hasiuk_-_cialo_i_maska_w_teatrze.pdf)

Kalisz, Andrzej, « Opéra et arts martiaux de Pékin », *Kwartalnik Polskiej Federacji Kung-fu*, Non. 6, Cracovie, 2007, p. 19.

Kantor, Tadeusz, *Un voyage à travers d'autres espaces : essais et manifestes*, 1944-1990, éd. et trad. par M. Kobińska, Berkeley, University of California Press, 1993.

Kanwisher, Nancy, Josh McDermott et Marvin M. Chun, « La zone fusiforme du visage », *Journal des neurosciences*, vol. 17, no. 11, 1997, pp. 4302–4311.

Kępiński, Andrzej, « Twarz i ręka » [Visage et main], *Teksty*, n° 2, 1977.

Kezich, Giovanni, *Carnevale Re d'Europe. Voyage anthropologique dans le Mascherate d'hiver* [[Roi du Carnaval d'Europe : un voyage anthropologique à travers les mascarades d'hiver], Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2015 [nouvelle édition 2025].

Kocur, Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*[Théâtre de la Grèce antique], Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

Kowzan, Tadeusz, « Znak w Teatrze » [Le théâtre des signes], dans *Znak-Język-Rzeczywistość*[[Sign-Language-Reality], Varsovie, Société sémiotique polonaise, 1998, p. 166.

Kumar, S., R. Raghavan, et al., « Un examen des interventions théâtrales et de la santé mentale : inspiration, incitation et diffusion », *Arts et santé*, 2025, pp. 1–22.

Le Goff, Jacques, *Święty Franciszek z Asyżu*[Saint François d'Assise], Varsovie, Czytelnik, 2001.

Lecoq, Jacques, *Il corpo poetico*[Le Corps en mouvement], Milan, Feltrinelli, 1997.

Lee, Bruce, *Tao Kung-fu. Études sur la méthode de conduite à pied*[Tao Kung-fu : Études sur la méthode des arts martiaux chinois], Varsovie, BUDO-SPORT.

Manselli, Raoul, *Święty Franciszek z Asyżu. Édition principale*[Saint François d'Assise], Cracovie, Bratni Zew, 2013.

Miłkowski, Jerzy, *Encyclopédie Sztuk Walk*[Encyclopédie des arts martiaux], Toruń, ALGA, 2008.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de, « Voyage de Gratz à La Haye », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964.

Otto, Rudolf, *Świętość*[L'Idée du sacré], trad. par B. Kupis, Wrocław, Thesaurus Press, 1993.

Perissinotto, Loredana, « Animation teatrale », dans *Animation théâtrale. L'idée, je l'aime, je suis le protagoniste*, Rome, Carocci, 2004.

Psaroudakis, Iliana, *Dietro la soglia. Théâtre, institutions totales et identité*[Derrière le seuil : théâtre, institutions totales et identité], Pise, Presses universitaires de Pise, 2016.

Punzo, Armando, dans L. Gobbi et F. Zanetti (éd.), *Teatri re-esistenti: confronti su teatro e cittadinanza*, Corazzano, Titivillus, 2011, p. 135.

Rizzolatti, Giacomo et Laila Craighero, « Le système des neurones miroirs », *Revue annuelle des neurosciences*, vol. 27, 2004, pp. 169–192.

Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia*[Grammaire de la fantaisie], Turin, Einaudi, 1973.

Rodowicz, Jadwiga M., *Acteur doskonały, Traktaty Zeami o sztuce Nō*[L'acteur parfait : les traités de Zeami sur l'art du Nō], Gdańsk, Słowo/Obraz/Terytoria, 2000.

Rodowicz, Jadwiga M., *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*[Cinq incarnations de la femme au théâtre Nō], Varsovie, Pusty Obłok, 1993.

Ryś, Grzegorz, *Franciszek. Życie – miejsca – słowa* [Francis: Life – Places – Words], Kraków, Wydawnictwo Św. Stanisława, 2013.

Sartori, Donato, “Volte e maschere dietro le sbarre” [Faces and Masks behind Bars], *La macchina sognante*, 27/12/2020.

Sartori, Donato and Bruno Lanata, *La maschera e la struttura gestuale*, Florence, Centro Maschere e Strutture Gestuali, 1981–1984.

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2002.

Thompson, Augustine, *Franciszek z Asyżu: nowa biografia* [Francis of Assisi: A New Biography], Kraków, Bratni Zew, 2013.

Thompson, James and Richard Schechner, “Why «Social Theatre»?”, *TDR: The Drama Review*, vol. 48, no. 3, 2004, pp. 11–12.

Tokarski, Stanisław, *Sztuki walki; Ruchome Formy Ekspresji Filozofii Wchodu* [Martial Arts: Movement Forms of Expression of Eastern Philosophy], Szczecin, Glob, 1989.

Walter, Valeri, “Comedy and Childhood. A conversation between Dario Fo and Walter Valeri”, *La macchina sognante*, 29/11/2020.

Walter, Valeri, “Dario Fo: the Actor’s Craft”, *La macchina sognante*, 29/11/2019.

Walter, Valeri, “Dario Fo: Theatre’s Challenge to Power”, *La macchina sognante*, 01/05/2019.



Co-funded by  
the European Union

A european cooperation project by:  
Centro Maschere Sartori (IT)  
Cirq O Vent (FR)  
Compagnia dei Folli (IT)  
Open Street aisbl (BE)  
Stowarzyszenie Kulturalne  
Pro-Scenium - Teatr A (PL)

Associated partner :  
Fondazione per il  
Centro Studi Citta di Orvieto (IT)



## MYTHS & MASKS OF THE FUTURE

the mask and the myth in  
the third millennium

