

Le théâtre de marionnettes au Liban. Histoire, formes et usages de 1958 à nos jours

Jean Youssef

▶ **To cite this version:**

Jean Youssef. Le théâtre de marionnettes au Liban. Histoire, formes et usages de 1958 à nos jours. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030041 . tel-03573759

HAL Id: tel-03573759
https://theses.hal.science/tel-03573759

Submitted on 14 Feb 2022

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

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

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Université Lumière - Lyon 2

Institut de Recherche en Études Théâtrales IRET (ED 267)
École doctorale Lettres Langues Linguistiques et Arts (3LA - ED 484)

Thèse de doctorat en études théâtrales

Présentée par Jean YOUSSEF

Le théâtre de marionnettes au Liban.

Histoire, formes et usages de 1958 à nos jours

sous la direction de

Mme Julie SERMON et M. Marco CONSOLINI

Soutenance le 25 juin 2021

Jury :

M. Marco CONSOLINI, Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3 (dir.)
M. Amos FERGOMBÉ, Professeur, Université Polytechnique, Hauts-de-France
Mme Julia GROS DE GASQUET, Maîtresse de conférences HDR, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3
M. Didier PLASSARD, Professeur, Université Paul-Valéry, Montpellier 3
Mme Julie SERMON, Professeure, Université Lumière, Lyon 2 (dir.)

Le théâtre de marionnettes au Liban.

Histoire, formes et usages de 1958 à nos jours

Résumé

Cette thèse retrace l'histoire de la marionnette au Liban depuis ses premières apparitions à la télévision libanaise jusqu'à nos jours constituant la première étude universitaire d'ensemble sur le sujet. Elle vise à mettre en lumière la multiplicité de ses formes et examine ses divers usages, en se concentrant sur trois périodes successives : le tournant des années 1960, la guerre civile (1975-1995), l'après-guerre civile. À la faveur de cette étude, il apparaît que chacune de ces périodes a été marquée par une série d'innovations, que ce soit du point de vue de la formation des marionnettistes, des techniques de manipulation, du castelet polyfonctionnel ou encore du réalisme des marionnettes. Le Liban a toujours été un territoire d'échanges et de confrontations culturels, ayant accueilli divers peuples réfugiés, et chacun a participé à l'édification de son identité. Les compagnies de théâtres de marionnettes, ayant presque toutes été fondées dans un contexte de guerre, essayent de donner à leurs spectacles une forme de ''libanité'', en s'appuyant sur des traditions, que ce soit le théâtre d'ombres ou les récits folkloriques, ou sur les contes de la littérature classique, orientaux et occidentaux. Mais les compagnies s'inspirent aussi de l'actualité et des réalités quotidiennes pour créer des spectacles. Ce travail rend également compte des grandes innovations apparues progressivement dans le théâtre de marionnettes, La thèse s'attache enfin aux usages de la marionnette, et montre que, loin d'être seulement un divertissement, elle joue un rôle tant éducatif que thérapeutique, en particulier auprès des enfants réfugiés.

Mots-clés : *théâtre de marionnettes – spectacle – compagnie – Liban – formes – usages – théâtre et éducation – techniques de manipulation–marionnettiste*

The Lebanese puppet theater.
History, shapes and uses from 1958 until the present day

Abstract:

This thesis retraces the history of the puppet in Lebanon since its first appearance on the Lebanese television company (CLT) to this day, making it the first general university study on the subject. More precisely, it puts forward its multiple form and its diverse usage concentrating on 3 successive periods: the turn of the 1960s, the civil war (1975-1995), the post-civil war. Thanks to this study, it appears that each of these periods was marked by a series of innovations, whether from the point of view of the training of puppeteers, of handling techniques, of the polyfunctional castelet or even of the realism of the puppets. Lebanon has always been a territory of cultural exchange and confrontation, having welcomed various refugee peoples, and each has participated in building their identity. Puppet theater companies, almost all having been founded in a context of war, try to give their shows a form of "Lebanesity", drawing on traditions, be it shadow theater or folk tales, or tales from classical literature, eastern and western. However, companies also draw inspiration from current events and everyday realities to create shows. This work also accounts for the great innovations that have gradually appeared in puppet theater. Finally, the thesis focuses on the uses of the puppet, and shows that, far from being just for entertainment, it plays both an educational and a therapeutic role, in particular with refugee children.

Keywords: *puppet theater - show - company - Lebanon - forms - uses - puppets - theater and education – handling techniques - puppeteer*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer mes profonds remerciements à mes deux directeurs de thèse, Madame Julie Sermon et Monsieur Marco Consolini, sans qui ce travail n'aurait pu aboutir.

Cette thèse n'aurait en effet pu arriver à son terme sans la lourde intervention de Julie Sermon qui, pendant mes quatre années d'études doctorales, m'a toujours conseillé, corrigé et apporté ses judicieuses remarques et ce, dès ma proposition de projet. Grâce à son expertise dans le théâtre de marionnettes, elle a toujours su me guider dans mes questions et mes difficultés et a toujours été présente et disponible. C'est aussi grâce à son aide que j'ai pu bénéficier d'une bourse de recherche de deux semaines à l'Institut de la marionnette à Charleville-Mézières juste après mon inscription en doctorat, que j'ai participé à un colloque à Bern et publié un article scientifique. Je la remercie également pour toutes les références d'ouvrages et d'articles qu'elle m'a donnés et qui m'ont permis d'avancer dans ma recherche. Je lui exprime mes plus sincères remerciements.

C'est aussi grâce à la contribution de Marco Consolini que j'ai pu rester rattaché à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, où j'avais effectué mes études de Master, et ainsi stabiliser mon séjour à Paris pendant mon doctorat. Je le remercie également pour toutes les aides administratives à l'École doctorale, pour m'avoir donné des références bibliographiques, ainsi que pour son soutien, ses précieuses remarques et ses conseils méthodologiques. J'ai appris avec lui comment trouver des archives et les déchiffrer, ce qui m'a beaucoup aidé lorsque j'ai dû décrypter les documents d'archives que j'ai collectés. Je le remercie également pour avoir organisé ma soutenance sans que je m'en soucie.

Enfin, je tiens exprimer à mes deux directeurs toute ma reconnaissance pour m'avoir accordé un rendez-vous à chaque fois que j'en avais besoin, que ce soit physiquement ou par visio. Je les remercie pour leur grande organisation, leur transparence et leur souplesse.

Je voudrais également remercier les personnes qui ont accepté de participer à ma soutenance et qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de ce travail. Madame Julia Gros de Gasquet, Messieurs Didier Plassard et Amos Fergombé.

Mes remerciements vont également à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 qui m'a accueilli pendant mes 7 ans d'études en France, ainsi qu'à l'Université Lumière-Lyon 2 qui m'a permis d'entrer en doctorat. J'adresse mes remerciements particuliers aux personnels de la

bibliothèque Gaston Baty qui m'ont toujours aidé dans mes recherches de documents, ainsi que l'Institut International de la Marionnette où j'ai effectué un séjour de recherche.

Enfin, j'exprime mes sincères remerciements à toutes les personnes, que ce soit au Liban ou en France, qui m'ont accordé un entretien et fourni de nombreux documents grâce auxquels j'ai pu aboutir ma recherche. Je suis également très reconnaissant envers les membres de ma famille qui m'ont toujours apporté leur soutien moral pendant mes études en France, ainsi que mes amis de l'École doctorale avec qui j'ai pu échanger et passer de bons moments.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE 10

PREMIERE PARTIE : LE THEATRE DE MARIONNETTE AU LIBAN : HISTOIRE DE SA RENAISSANCE (1958) ET SON EVOLUTION JUSQU'A NOS JOURS 30

CHAPITRE 1 : LES ANNEES 1950-1960 : FIGURES PIONNIERES, PREMIERS ESPACES DE PROGRAMMATION DE LA MARIONNETTE 32

1.Les années avant la guerre civile 33
1.1.Contexte politique et culturel 33
1.2.La compagnie libanaise de télévision (CLT) : un outil de promotion des arts 35
1.3.La télévision, nouveau média dans la société libanaise 36
1.4.Le canal 9 : canal libanais francophone, lanceur des émissions de marionnettes 38
1.5.Le canal 7 : premières émissions de marionnettes en langue arabe 43
2.Contribution des artistes au développement du théâtre de marionnettes 46
2.1.René Tarabo et ses apports au théâtre de la marionnette 46
2.1.1.Brève biographie de Tarabo 46
2.1.2.Influences italiennes de René Tarabo 47
2.1.3.Les premiers lieux de représentation de spectacles de marionnettes de Tarabo 50
2.2.Joseph Fakhoury, un artiste à plusieurs fonctions 53
2.2.1.Les débuts des activités artistiques de Joseph Fakhoury 53
2.2.2.Premières marionnettes de Joseph Fakhoury : de la Tchécoslovaquie au Liban 55
Conclusion du chapitre 1 59

CHAPITRE 2 : LA GUERRE CIVILE LIBANAISE : UN CONTEXTE FAVORISANT LA CREATION DE COMPAGNIES DE THEATRE DE MARIONNETTES 60

1. Naissance de la première compagnie de théâtre de marionnette au Liban : Les Épis..... 60
1.1.Le territoire libanais sous tensions 61
1.2.La Chorale populaire (al Kawras al chaabi) : un moteur de création de théâtre de marionnettes 63
1.2.1.De la Chorale Populaire à la compagnie Les Épis 64
1.2.2.*Badna el Chames* (On veut le soleil) : premier spectacle des Épis 68
1.3.Le développement du théâtre de marionnettes par des bénévoles pendant la guerre 70
1.3.1.La grande implication de Paul Mattar 70
1.3.2.Les activités de Maha Nehmée 74
1.4.Les lieux d'échanges culturels pendant la guerre 76
1.4.1.Le Club culturel arabe 76
1.4.2.Le Centre culturel soviétique / russe 78
1.4.3.Le théâtre de l'Unesco 79
2.Histoire de compagnies nées durant la guerre civile..... 80
2.1.Sandouk el Ferje (la Boîte à Image) 80
2.2.Asdikaa Al Douma (Les Amis des marionnettes) : une troupe à l'initiative d'étudiantes 84

2.2.1.La réalisation d'un projet 84
2.2.2.Une intensification de la guerre 86
Conclusion du chapitre 2 88

CHAPITRE 3 : RENOUVEAUX DANS LES THEATRES DE MARIONNETTES DEPUIS LES ANNEES (1990) 89

1.Les années 1990 : une nouvelle génération d'artistes 90
1.1.Le Liban à la fin de la guerre 90
1.2.Une formation acquise à l'étranger 91
1.3.Fondation de la compagnie du Théâtre libanais de la marionnette (TLM) 93
1.3.1.Les premiers temps de La Troupe libanaise de la marionnette 93
1.3.2.L'Association Khayal (Ombres) 96
1.3.3.Le Théâtre Tournesol : siège de la compagnie et de Khayal 96
1.3.4.Premières expériences de Karim Dakroub : révélation pour une carrière de marionnettiste. 99
1.3.5.L'engagement de Karim Dakroub 102
1.4.La fin de l'époque Hariri 104
2.Après les années 2000 : naissance de nouvelles compagnies 105
2.1. La guerre de 2006 : une guerre israélo-libanaise de 34 jours 105
2.2. Un projet artistique commun pour les futurs artistes du Collectif Kahraba 107
2.2.1.*La famille Tombola* : petite forme théâtrale pour jeune public 110
2.2.2.Les ateliers d'expressions artistiques 111
2.2.3.Une collaboration franco-libanaise 112
2.3.Le conflit syrien de 2011 113
2.3.1.Les causes du conflit 113
2.3.2.L'arrivée des réfugiés syriens au Liban et ses conséquences 115
2.4.One Hand Puppet : un théâtre de marionnettes pour les jeunes réfugiés syriens 121
2.4.1.Les camps palestiniens et Chatila comme siège de la troupe One Hand Puppet 121
2.4.2.L'organisation internationale UNRWA et ses missions d'aide 123
2.4.3.L'association Najda Now 124
Conclusion du chapitre 3 126

DEUXIEME PARTIE : FORMES ET USAGES DE LA MARIONNETTE DANS LES COMPAGNIES LIBANAISES 127

CHAPITRE 4 : L'IDENTITE ARTISTIQUE DE LA MARIONNETTE LIBANAISE, ENTRE TRADITION ET MODERNITE 129

1.Tentative de retrouver une identité pour le théâtre de marionnettes libanais 129
1.1.Le concept d'identité 130
1.2.L'identité au Liban 131
2.La littérature arabe classique 132
2.1.*Kalila et Dimna,* conte aux racines anciennes 133
2.1.1.Kalila et Dimna dans le théâtre de marionnettes libanais 135
2.1.2.Les origines de *Géologie d'une Fable* 137
2.1.3.Un voyage dans le temps à travers les contes 138
2.2.Les contes des *Mille et une nuits* : un répertoire incontournable 142
2.2.1.La diffusion des *Mille et une nuits* 142
2.2.2.Les contes des *Mille et une nuits* revisités par les artistes libanais 144
3.La littérature populaire au Liban 148

3.1.Le patrimoine folklorique libanais 148
3.2.Adaptations de la littérature occidentale au théâtre de marionnettes libanais 152
3.2.1.Premier spectacle adapté par La Boîte à images 154
3.2.2.Utilisation des personnages populaires dans le répertoire du théâtre de marionnettes au Liban 156
4.Folklore et traditions populaires 160
4.1.Le conteur ou personnage qui raconte (Al Hakawati) 160
4.2.Le théâtre d'ombres arabe 164
4.2.1.Les origines du *Karageuz* 165
4.2.2.Premières traces de la marionnette dans les pays arabes 167
4.2.3.La mise en scène de l'ombre 169
4.3.Conservation des traditions folkloriques dans les spectacles de marionnettes 170
Conclusion du chapitre 4 175

CHAPITRE 5 : LES GRANDES EVOLUTIONS ESTHETIQUES DES THEATRES DE MARIONNETTES AU LIBAN DANS LA SECONDE MOITIE DU XXE SIECLE 177
1.Les techniques de manipulation de la marionnette 177
1.1.Les premières formes de marionnettes et leur manipulation 177
1.2.L'ombre, une tradition qui résiste 186
1.3.Combinaison des techniques anciennes et modernes dans les spectacles contemporains 191
2.La taille et la forme de la marionnette 195
3.Des marionnettes plus réalistes 201
4.Le castelet multifonctionnel 207
5.Visibilité du marionnettiste dans les spectacles 211
5.1.Intervention du marionnettiste 211
5.2.La marionnette comme guide du marionnettiste 215
6.La place de l'objet dans les spectacles au Liban 216
6.1.L'objet usé comme innovation dans les spectacles libanais 216
6.1.1.L'objet de récupération comme élément dramaturgique ou scénographique 217
6.1.2.Matériaux de récupération pour la confection de la marionnette 220
7. Construction à vue dans *Géologie d'une fable* 222
Conclusion du chapitre 5 226

CHAPITRE 6 : LA MARIONNETTE AU-DELA DES THEATRES : PEDAGOGIE ET THERAPIE 227
1.Théâtre de marionnettes pédagogique vs théâtre de marionnettes éducatif 228
1.1.L'enfant : entre éducation et pédagogie 228
1.2.Le théâtre de marionnettes vu par Abido Basha 232
1.3.Activités théâtrales et expériences des artistes dans les écoles 234
1.3.1.Les marionnettes des premiers artistes à visée éducative ou pédagogique 234
1.3.2.Activité éducative des artistes bénévoles dans les années 1980 237
1.3.3.Exploitation des spectacles des Amis des marionnettes à travers des activités proposées aux enseignants 241
1.3.4. Les thèmes des spectacles à but pédagogique 244
1.4.Activités et spectacles dans les camps et zones sensibles 247
1.4.1.One Hand Puppet : une implication dans l'éducation des enfants 247
1.4.2.Les activités éducatives du Collectif Kahraba auprès des déplacés 250
1.4.3.Expérience des Amis des Marionnettes 255
2.La marionnette : entre éducation et thérapie 260

2.1.Le rôle du groupe 261
2.1.1.La méthode de l'Association « Marionnette et thérapie » 263
2.2.La thérapie à travers la marionnette : les ateliers de One Hand Puppet 264
2.2.1.La fabrication de la marionnette comme aide à l'expression de soi 264
2.2.2.Identité de la marionnette *vs* identité de l'enfant 268
2.2.3.L'élaboration d'un scénario 271
2.2.4.La marionnette comme outil d'expression de soi 274
2.3.L'Association Khayal « Soigner les soignants » : une expérience de Karim Dakroub 277
Conclusion du chapitre 6 282

CONCLUSION GENERALE 283

BIBLIOGRAPHIE 296

ANNEXES 322

TABLE DES MATIERES 529

TABLE DES ILLUSTRATIONS 534

Introduction générale

Dans notre enfance, nous nous sommes toujours demandé, en regardant des spectacles de marionnettes filmés, comment ces poupées articulées arrivaient à gesticuler et à se déplacer dans un castelet. C'est à ce moment-là qu'est apparue notre fascination pour la marionnette. Mais c'est lors de notre parcours universitaire d'études théâtrales à l'Université libanaise de Beyrouth, que nous avons réellement découvert cet univers. Pendant deux années de formation nous avons appris les techniques de manipulation des marionnettes, ainsi que les créations de scénarios et de spectacles. Nous avons également eu la chance de travailler en tant que marionnettiste dans des spectacles de marionnettes, au sein de la compagnie du Théâtre Libanais de la marionnette (nous opterons désormais pour l'acronyme TLM), dirigée par notre professeur Karim Dakroub. Ces deux années d'études, qui portaient davantage sur la pratique du théâtre, nous ont donné envie d'entamer des recherches sur la théorie de la marionnette.

Lors de notre master 1 de recherche en études théâtrales à Paris, nous avons décidé d'écrire notre mémoire sur les spectacles contemporains de théâtre de marionnettes au Liban, et ce projet a ensuite été développé en master 2, pour lequel nous avons réalisé une recherche sommaire de l'histoire de la marionnette au Liban, ainsi qu'une analyse approfondie de deux spectacles de la compagnie TLM.

Une question nous préoccupait plus particulièrement : nous savions qu'autrefois, il existait au Liban un théâtre de marionnettes d'ombres nommé *Karageuz,* tradition d'origine turque dont il n'y avait plus de trace au Liban. D'autre part, nous avions constaté qu'il existait un grand écart entre la marionnette d'ombres à deux dimensions et la marionnette que nous utilisions pour les spectacles. Comment le Liban était-il passé de cette ancienne tradition à la marionnette contemporaine ?

Ainsi, écrire une thèse sur le théâtre des marionnettes au Liban nous est apparu comme une évidence.

Premières démarches de notre recherche

Le point de départ de cette thèse a donc eu lieu durant nos études de master. En réalité, nous voulions connaitre quand et comment la marionnette contemporaine avait été introduite ou réintroduite au Liban. Comme nous ne disposions d'aucune documentation précise, nous

avons consulté l'ouvrage de Mounir Kayal, *Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousous mouwassaka* [Encyclopédie du théâtre d'ombres Karageuz et Iwaz dans des textes documentés][1]. Dans cet ouvrage, nous avons trouvé plusieurs noms d'artistes de *Karageuz* qui étaient connus au Liban entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX$^{e.}$ Selon l'auteur, le théâtre du *Karageuz* a progressivement décliné à partir de la chute de l'Empire ottoman (1918), et il est devenu de plus en plus rare au Liban, jusqu'à disparaître complètement après l'indépendance du pays. Nous nous sommes alors posé la question de savoir si le *Karageuz* avait été remplacé par une autre forme.

Pendant longtemps, la marionnette au Liban a été très liée au théâtre d'ombres et au *Karageuz,* et bien souvent, lorsqu'on parlait de la marionnette avant la fin de la Première Guerre mondiale, c'était la silhouette d'ombre qui venait à l'esprit. Avec la disparition de la culture ottomane, le Liban a cherché à affirmer son identité culturelle, mais le théâtre de marionnettes n'a pas trouvé une place importante dans cette revendication. En réalité, entre la chute de l'Empire turc en 1918 et l'indépendance du Liban en 1943, c'est-à-dire lorsque la France exerçait son mandat, français, les missionnaires enseignaient la langue française par le biais de la marionnette à gaine[2], mais, hormis quelques spectacles de théâtre d'ombres pour adultes organisés dans les lieux publics (cafés, restaurants), les spectacles de marionnettes pour enfants restaient rares[3].

Or, l'image de la marionnette a bien changé, elle occupe aujourd'hui une place de plus en plus grande dans l'espace public et la vie culturelle libanaise. Elle a aussi beaucoup évolué, notamment d'un point de vue esthétique : elle n'est plus réduite à la silhouette d'ombre que l'on manipule derrière un rideau ou un écran lumineux comme autrefois. Et son contenu ne se limite plus non plus à une histoire entre un 'gentil' et un 'méchant', une lutte entre le bien et le mal ; le répertoire a aussi changé. Comment ce basculement s'est-il opéré ?

Pour continuer notre recherche, nous nous sommes tourné vers notre ancien professeur à l'université libanaise, Nabil Abou Mrad, qui a mis à notre disposition sa thèse publiée en 2002, *Al masrah al loubnani fi al Karn al Ichrin* [Le théâtre libanais au XX^{e} siècle]. Une petite partie est consacrée aux metteurs en scène de théâtre de marionnettes pendant la guerre civile

[1] Cette encyclopédie a été publiée par la maison d'édition Maktabat Loubnan Nachiroun à Beyrouth en 1995, mais elle n'est plus distribuée aujourd'hui : seules quelques personnes intéressées la possèdent. On ne la trouve pas non plus dans les bibliothèques ou les librairies, tout au moins au Liban. Ce travail, regroupé dans plusieurs centaines de pages, traite du théâtre d'ombres dans tous les pays arabes, allant des pays du Golfe jusqu'au Maghreb en passant par la Syrie et le Liban, mais aussi la Turquie et l'Iran. Nous trouvons également de nombreux textes du théâtre d'ombres de ces pays. Plusieurs pages sont aussi consacrées aux metteurs en scène libanais du *Karageuz*.
[2] Karim Dabroub, notice « Liban » in *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette,* (partie Liban) ouvrage en partenariat avec l'union internationale de la marionnette, édition L'Entretemps, 2009, p. 607.
[3] Nous n'avons rien trouvé sur les activités organisées par les missionnaires.

(1975-1990), tels que les artistes Ghazi Mekdachi, Najla Khoury, Paul Mattar et Maha Nehmée[4].

C'est à partir de là que nous avons pris pleine conscience du rôle central de la période de la guerre civile dans l'évolution de la marionnette au Liban : nous avons découvert en effet que Maha Nehmée, metteure en scène et marionnettiste dans les années 1980, avait écrit un livre dans lequel elle raconte son expérience : *Achkal wa tajareb fi al tarbiya al masrahiya* [Formes et essais dans la pédagogie théâtrale][5]. Elle y évoque son activité pendant la guerre civile dans le Club culturel arabe, un des rares lieux culturels restés ouverts durant cette période. Elle décrit notamment sa pratique dans les ateliers de fabrication de marionnettes avec les enfants, les spectacles qu'elle a montés et représentés. Grâce à cet ouvrage, nous avons pu aussi découvrir ses activités de conteuse d'histoires littéraires aux publics enfantins et adultes. Dans le même sens, grâce au livre de Maha Néhmée, nous avons découvert une autre personnalité active dans le théâtre de marionnettes pendant la guerre : Abido Basha, qui a lui aussi écrit un livre, *Araes bila arras : masrah al tofel fi loubnan* [litt : Marionnettes sans mariages : Théâtre d'enfants au Liban], qui évoque son expérience du théâtre de marionnettes avant et pendant la guerre civile, avec plusieurs troupes libanaises entre les années 1970 et 1980[6].

Si ces deux ouvrages permettent de découvrir les activités du théâtre de marionnettes pendant la guerre civile, force est de constater qu'ils se contentent de décrire sommairement les activités et les ateliers que les artistes organisaient avec les enfants : ils n'entrent pas, par exemple, pas dans les détails des techniques de manipulation ou de mise en scène utilisées dans les spectacles. De plus, chacun de ces livres se concentre sur l'expérience personnelle de leur auteur. Bien qu'elles nous aient paru très utiles, ces informations restaient générales et subjectives sur le théâtre de marionnettes au Liban, manquant de précision et d'objectivité. Nous nous sommes alors demandé : quelles étaient les formes concrètes de ces pratiques théâtrales pendant la guerre civile ? Quels types de marionnettes étaient utilisés et à quelles fins (divertissement, finalité politique ou éducative) ? Certes, nous disposions de quelques photos qui nous montraient des formes de marionnettes, mais cela ne pouvait pas suffire à notre recherche. Quelles marionnettes avaient été choisies et pour quel(s) type(s) de spectacles ? Autrement dit, existait-il des formes de marionnettes conçues et appropriées pour telle ou telle pièce ?

[4] Nous reviendrons sur chacun de ces artistes car ils font partie de notre corpus, comme nous allons l'expliquer.
[5] Maha Nehmée, *Achkal wa tajareb fi al tarbiya al masrahiya (Formes et essai dans la pédagogie théâtrale),* le Club culturel arabe, Beyrouth, 2014.
[6] Le titre de cet ouvrage comporte un jeu de mots en arabe que la traduction française ne peut rendre. Ce livre a été publié au Centre de la culture et des médias à Sharjah en 2014.

Le seul constat que nous pouvions faire à ce moment de la recherche était que le théâtre de marionnettes existait bien pendant la guerre civile et que les artistes cités plus haut étaient très actifs. Néanmoins, nous ne savions pas comment cette forme théâtrale avait été lancée au Liban, quels avaient été ses antécédents. C'est alors qu'en consultant un article de *L'Encyclopédie mondiale de l'art de la marionnette,* nous avons découvert que deux personnalités, René Tarabo et Joseph Fakhoury, proposaient des spectacles de marionnettes dans des émissions à la télévision libanaise à ses débuts, dès la fin des années 1950. Nous pensions donc qu'il était possible de retracer les premiers temps de l'histoire de la marionnette au Liban en étudiant le travail de ces metteurs en scène ayant participé à ces premières émissions télévisuelles.

À partir de là, nous avons décidé d'élargir les limites temporelles que nous nous étions données au début de ce projet – de 1975 à nos jours. Effectivement, il nous est apparu essentiel de revenir sur ce premier temps du renouveau du théâtre de marionnette au Liban. Notre recherche recouvre donc le théâtre de marionnettes à partir de 1958, date de naissance de la télévision au Liban, jusqu'à aujourd'hui. C'est pendant ces soixante années, marquées par plusieurs guerres, que le théâtre de marionnettes a réussi à trouver une place dans le pays. Nous avons aussi pris conscience que notre étude nous donnerait également l'occasion de revenir sur le contexte politico-économique dans lequel le théâtre de marionnettes était apparu, ainsi que sur les évènements qui ont marqué le pays pendant notre période d'études.

Notre recherche commence donc dans un contexte politique et économique prospère. En effet, à la fin des années 1950, le Liban était en période de profond développement économique et social, car il connaissait une politique plus stable après son indépendance (1943). Cette situation constituait, pour le pays, un point fort par rapport à d'autres pays arabes qui étaient en conflit, comme la Palestine, la Jordanie, ou encore l'Algérie et l'Égypte.

Bien évidemment, le domaine culturel a aussi profité de cette prospérité et la télévision, comme nous allons le démontrer dans le chapitre qui lui est consacré, a largement participé au développement culturel dans le pays. Si c'est grâce à ce média que le théâtre de marionnettes s'est fait connaître, qu'est-ce qui a contribué à le développer ?

Par ailleurs, nous avons eu envie d'en savoir davantage sur la manière dont les artistes, après cette période apaisée et prospère, ont travaillé dans un tout autre contexte, celui de la guerre : comment celle-ci a-t-elle influencé les collaborations entre compagnies ? Et, surtout, comment celles-ci avait été créées ? Nous nous sommes en substance demandé : comment les activités de théâtre de marionnettes ont-elles évolué dans ce contexte de guerre ? Comment ont-

elles continué après la fin du conflit ? Notre projet de thèse commençait alors à prendre forme : étudier en détail le travail des marionnettistes au Liban, de la fin des années 1950 à nos jours, avec un regard particulièrement concentré sur la période centrale de cette époque, celle de la guerre civile : une phase tragique de l'histoire du pays qui a pourtant coïncidé avec un moment d'essor pour le théâtre de marionnettes.

Nous ne pouvions envisager ce projet sans faire une recherche à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières, où nous avons séjourné deux semaines pendant la première année de notre recherche. Nous y avons trouvé des documents sur le théâtre de marionnette arabe mais rien sur celui au Liban. Cependant nous avons découvert un dossier qui s'est avéré important pour nous : les premières activités du Collectif Kahraba, ce qui nous a permis d'en savoir davantage sur cette compagnie.

Dans nos recherches bibliographiques, nous avons trouvé des informations sur le travail des marionnettistes dans les pays arabes, mais très peu sur celui au Liban. La découverte d'un autre ouvrage regroupant les actes de colloque, intitulé *Masrah al atfal bayn al tarbiya wal ibdaa* [Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité][7] n'a malheureusement pas modifié cet état des choses. Cet ouvrage regroupe, lui aussi, les réflexions et les expériences de plusieurs artistes de théâtre pour jeune public, sans toutefois se focaliser sur les éléments qui nous étaient nécessaires : chacun d'eux fait part de ses débuts et de ses motivations pour travailler dans ce milieu, en expliquant leur apport, mais les informations, notamment celles techniques, y restaient trop vagues.

Première enquête de terrain à Beyrouth

Face à ce manque de documentation sur notre sujet, nous avons pensé qu'il était préférable d'interroger directement des artistes cités dans ces ouvrages. C'est ainsi que nous avons décidé de commencer notre première recherche de terrain au Liban, pendant tout le mois de janvier 2018.

Une fois arrivé à Beyrouth, nous avons rendu visite à notre ancien professeur, Karim Dakroub, au théâtre Tournesol qui nous a accordé un entretien. Comme nous l'avons précisé en

[7] Ce colloque a été organisé par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Balamand à Tripoli en 2016.

ouverture de ce texte, nous connaissions déjà les activités de sa compagnie, le TLM, pour y avoir travaillé pendant nos études de licence. Dakroub a fondé cette troupe en 1993, après son retour de Russie où il était allé suivre une formation pour se spécialiser dans l'art de la marionnette. En effet, au Liban, il n'y avait pas de formation consacrée à cet art, les artistes se formaient « sur le tas » et en regardant d'autres spectacles. Dakroub nous a expliqué que, dans les années 1980, pendant la guerre civile, les étudiants qui voulaient faire du théâtre de marionnettes leur profession n'avaient d'autre choix que de se tourner vers des études de théâtre classique à l'université, car le théâtre de marionnettes ne faisait pas partie des disciplines universitaires. Ce n'est qu'en été 1990, juste avant la fin de la guerre civile, qu'une dizaine d'artistes libanais ont reçu une bourse du Centre culturel soviétique de Beyrouth pour effectuer un stage de quelques semaines à Krasnodar (actuellement en Russie), afin d'acquérir une formation en théâtre de marionnettes, car cet art y était déjà très développé[8]. Le Centre culturel soviétique de Beyrouth, devenu en 1993, le Centre culturel russe, avait été fondé en 1951 dans l'objectif de développer les échanges culturels entre l'URSS et le Liban. Ce dernier, qui avait longtemps été sous influence occidentale, désirait se rapprocher des pays communistes. Depuis sa fondation, le Centre culturel soviétique a toujours joué un rôle actif à Beyrouth pour soutenir les arts, même pendant la guerre civile.

Un autre étudiant, Karim Dakroub, avait reçu un peu plus tôt une bourse de la part du centre culturel soviétique afin d'aller à Moscou pour des études universitaires de théâtre[9]. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, il nous a notamment parlé des nouvelles techniques marionnettiques qu'il avait apprises et qu'il a appliquées dans les activités qu'il a menées avec son équipe. Il nous a également donné les coordonnées de plusieurs artistes, dont Fadia Tannir, Najla Khoury, Abido Basha et Paul Mattar, ce qui a été le vrai point de départ de notre enquête de terrain. Juste après notre entretien au théâtre Tournesol, un des marionnettistes de la compagnie du TLM, Samir Youssef, est arrivé et il a accepté, lui aussi, de nous accorder un entretien. Il nous a surtout parlé des techniques de manipulation et des activités de la compagnie. À partir de ce moment-là, tous nos entretiens se sont enchaînés dans la même semaine[10].

[8] Les noms de ces étudiants figurent dans le chapitre 3 de cette thèse.
[9] Nous ne connaissons pas la date exacte de son départ, mais nous supposons que c'était en 1988, pendant la guerre civile, car il y est resté 4 ans.
[10] En ce qui concerne le mode d'accès à nos informateurs, les premiers contacts se sont effectués par téléphone ou par mail. Si certains nous ont donné des adresses d'artistes, la plupart de nos contacts provient de notre recherche personnelle, notamment par l'intermédiaire de tiers.

Fadia Tannir, marionnettiste et animatrice d'ateliers pour enfants de la compagnie Les Amis des marionnettes, qui nous a également accordé un entretien dans son atelier, nous a indiqué qu'elle avait suivi une formation en théâtre de marionnettes à Krasnodar pendant en l'été 1990, ce qui est venu a confirmer l'information fournie par Karim Dakroub. Fadia Tannir nous a mis en contact avec la responsable de la compagnie, Tamara Keldani, qui nous a invité à accompagner sa troupe pour assister au spectacle *Al zahab al Alkhdar* (L'Or Vert - s.d), donné dans une école primaire à Beyrouth. Nous avons ainsi été immergé dans le contexte de notre recherche. Ces deux artistes nous ont donné de nombreux documents sur leurs spectacles, ainsi que des articles dont plusieurs racontent le début des activités des Amis des marionnettes.[11] Grâce à Fadia Tannir, nous avons également pu contacter Ghazi Mekdachi.

Ghazi Mekdachi est l'ancien directeur et metteur en scène de la compagnie Al Sanabel (les Épis - 1977)[12]. Il nous a fourni de précieuses informations sur la situation des artistes à Beyrouth avant la guerre civile, ainsi que sur les activités de sa compagnie. Il a notamment mis à notre disposition une vidéo complète d'un ancien spectacle joué dans les années 1980, *Badna el chames* (On veut le soleil - 1977), plusieurs articles publiés à la même époque sur sa troupe, ainsi que des affiches d'anciens spectacles et des DVD contenant des chants populaires de son ancienne chorale (Al kawras Al Chaabi) qu'il avait lui-même composés.

Najla Khoury, ancienne directrice de la compagnie Soundouk Al Ferji (La Boîte à images -1979), nous a également accordé un entretien. En nous racontant de son expérience avec sa compagnie pendant et après la guerre en tant que metteuse en scène de spectacles de marionnettes, elle nous a aussi parlé des objectifs de son recueil de contes collectés auprès des populations libanaises. Ce recueil en deux volumes regroupe plus de 200 contes, histoires populaires, comptines, chansons, qu'elle a collectés pendant plusieurs années auprès des populations locales dans les différentes régions du pays, y compris les coins les plus isolés. Quelques-unes de ces histoires ont été adaptées au théâtre d'ombres et de marionnettes par sa compagnie La Boîte à images. Najla Khoury nous a également appris que les artistes qui pratiquaient le théâtre de marionnettes et représentaient leurs spectacles en public n'avaient aucune formation, et qu'ils apprenaient leur métier sur le tas, ce qui, là encore, confirmait ce que nous avait déjà dit Karim Dakroub.

[11] Nous possédons également des articles de presse sur la troupe et ses activités ; des brochures de présentation de quelques spectacles et des fiches pédagogiques ; de nombreuses photos de spectacles prises pendant les tournées ; une revue publiée en 2017 : *Dix femmes Marionnettistes du Liban*.

[12] Ghazi Mekdachi, actuellement à la retraite, a travaillé dans l'art de la marionnette parallèlement à sa profession d'architecte.

Nous avons également rencontré Abido Basha qui n'avait pas de compagnie, mais qui a travaillé en tant qu'artiste avec Les Épis et La Boîte à images, ainsi que Paul Mattar. Tous deux nous ont parlé de leurs expériences du théâtre de marionnettes et des spectacles qu'ils ont représentés pendant la guerre civile, ainsi que de la situation difficile qu'ils vivaient avec leurs collaborateurs pendant cette période[13].

Tous ces entretiens nous ont fourni d'importants témoignages concernant notamment la période de la guerre civile. Nous manquions en revanche d'informations sur l'époque précédente, à savoir celle de l'apparition de la marionnette au Liban. Par chance, grâce à l'une de nos connaissances nous avons réussi à prendre contact avec Janah, la fille de Joseph Fakhoury aujourd'hui décédé, le premier à avoir présenté des spectacles de marionnette en langue arabe à la télévision dans les années 1960. Janah Fakhoury nous a accordé un entretien à son domicile, ainsi que son frère Kifah. Ce qui était intéressant dans ces deux entretiens, c'est que les deux enfants de Joseph nous ont raconté leurs expériences dans le théâtre de marionnettes que leur père présentait à la télévision, alors qu'ils étaient enfants. Nous avons appris que toute la famille participait aux représentations des spectacles et que Joseph Fakhoury non seulement écrivait les scénarios et mettait en scène les pièces, mais il composait aussi toutes les chansons des personnages, ayant ainsi consacré une grande partie de sa carrière au théâtre de la marionnette. Les informations que nous ont fournies Janah et Kifah Fakhoury ont donc constitué un matériau extrêmement précieux pour connaître les conditions d'apparition du théâtre de marionnettes au Liban à la télévision.

Comme nous l'avons annoncé plus haut, l'article de *L'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* nous avait appris que Joseph Fakhoury n'était pas le seul à avoir représenté des spectacles télévisés : René Tarabo avait lui aussi présenté des spectacles à la télévision libanaise, mais sur une chaîne française, et nous ne savions encore rien sur lui. Durant ce premier séjour d'enquête, nous avons contacté des responsables d'archives de la télévision libanaise afin de compléter nos recherches sur ce personnage mais en vain : on nous a dit qu'au début des années 1960 l'époque durant laquelle avait travaillé René Tarabo), il n'y avait pas d'enregistrements car tout était en direct. Il nous a alors paru indispensable de chercher des

[13] Paul Mattar est à la fois metteur en scène, compositeur, directeur du théâtre Monot et professeur à l'Université de Saint Joseph de Beyrouth. Il nous a fourni les vidéos complètes d'un spectacle et d'une série de marionnettes télévisées.

informations sur ce dernier une fois rentré à Paris : nous évoquerons, dans les pages qui suivent, les résultats de nos investigations sur ce point.

Enfin, durant ce premier séjour à Beyrouth, nous avons pu rencontrer et interviewer deux artistes du Collectif Kahraba, Aurélien Zouki et Marylise Aad, que nous connaissions pour avoir vu un de leurs spectacles quelque temps plus tôt. Il s'agit d'une compagnie de théâtre plus récente qui regroupe plusieurs techniques (marionnettes, théâtre d'objets, arts visuels…), créée en 2006 lors de la guerre israélo-libanaise[14]. Bien que ces deux entretiens n'aient duré que peu de temps, la documentation qui nous a été fournie allait nous permettre d'analyser en détail leurs spectacles et leur travail.

À la fin de notre séjour, nous avions donc recueilli une masse importante de documents de toutes sortes et très riches en informations qu'il nous fallait dépouiller pour commencer à dégager les grands axes de recherche de notre thèse. Après les avoir triés et classés - entretiens, brochures de spectacles, vidéos, photos, dossiers de spectacles, il nous a paru évident que la traduction des entretiens était la première démarche à entreprendre. Nous nous sommes donc attelé pendant plusieurs mois à cette tâche, et en même temps, la relecture de ces témoignages capitaux pour notre enquête nous a guidé dans l'élaboration d'une idée de plan.

C'est effectivement après le dépouillement de cette première enquête de terrain que les grandes lignes de notre thèse se sont précisées : l'apparition de la marionnette au Liban, à partir de la fin des années 1950, en correspondance avec l'essor de la télévision, d'un côté ; la liaison étroite entre la création de nouvelles compagnies, et le contexte de la guerre civile, de l'autre. La naissance, plus tardive, d'une autre compagnie, également connectée à une situation de guerre - le Collectif Kahraba pendant le conflit de 2006 – a renforcé ce dernier constat, nous suggérant l'hypothèse selon laquelle il existerait un lien non anodin entre la guerre et la création de compagnies de théâtre de marionnettes.

Deuxième et troisième enquêtes de terrain, à Beyrouth et en France

De retour à Beyrouth, en octobre 2018, pour une deuxième enquête de terrain, nous avons découvert, en fouillant dans les réseaux sociaux, l'existence d'une compagnie toute récente (2016) qui avait été créée suite au conflit syrien, lequel avait entraîné un important flux

[14] Ces marionnettistes nous ont, en outre ont procuré deux vidéos complètes de spectacles toujours joués, des captations de spectacles représentés dans des camps de réfugiés, plusieurs articles sur leur compagnie, ainsi que des dossiers expliquant l'organisation de leurs spectacles et de leurs tournées.

de réfugiés au Liban : One Hand Puppet. Nous avons donc contacté Maryam Samaan[15], un des co-directeurs qui nous a accordé un rendez-vous durant lequel nous avons également fait la connaissance de l'autre co-directeur, Abdel Aziz Al Aaidi[16]. Tous deux sont d'origine syrienne. L'originalité de cette compagnie réside dans le fait qu'elle accueille de jeunes réfugiés syriens vivant dans le camp de réfugiés palestiniens de Chatila. Ces jeunes apprennent, avec Maryam et Abdel Aziz, à fabriquer des marionnettes, à créer des scénarios et à représenter des spectacles. Nous avons eu la chance d'interroger tous les membres de cette troupe, y compris quatre jeunes qui étaient présents lors de notre visite. Cette découverte est donc venue renforcer l'hypothèse que nous venons de mentionner, selon laquelle de nombreuses compagnies ont vu la nécessité de leur création dans un contexte de guerre.

Il nous a enfin été nécessaire d'effectuer une troisième enquête de terrain qui s'est déroulée, au cours de l'été 2019, à la fois au Liban et en France. Tout d'abord à Beyrouth, un ancien étudiant de théâtre nous a permis de prendre contact avec un ancien réalisateur de la Compagnie Libanaise de Télévision (CLT), première appellation de la chaîne apparue à la fin des années 1950 : Bassem Nasser, alors âgé de 90 ans. L'entretien qu'il nous a accordé nous a donné de précieux renseignements sur les activités culturelles que les chaînes arabophone et francophone avaient mises en place, et nous a raconté les débuts des émissions télévisées.

Cependant, nous recherchions plus d'informations sur les activités des pionniers de la marionnette qui avaient travaillé à la télévision libanaise, en particulier sur René Tarabo et Joseph Fakhoury. Dans nos recherches sur les réseaux sociaux, nous avons trouvé Adel Loutfallah, un ancien étudiant de René Tarabo, qui était avant 1958[17] au collège Saint-Marc à Alexandrie (Égypte) et qui nous a appris que ce dernier vivait en Normandie. Afin de tenter de le contacter, nous nous sommes renseigné auprès de l'Institut International de la Marionnette (IIM) qui n'avait aucune information sur lui, mais qui nous a donné l'adresse du fils d'un ancien marionnettiste en Normandie qui pouvait éventuellement le connaître. Ce dernier, qui ne connaissait pas René Tarabo, a fait une recherche dans son répertoire et a, en effet, trouvé l'adresse de la famille Tarabo qu'il a contactée pour lui parler de notre projet. Viviane Tarabo, épouse de René Tarabo, a accepté d'entrer en contact avec nous. C'est ainsi que, dans un

[15] Maryam de Samaan a étudié à Rennes où elle a obtenu son diplôme des beaux-arts, et a ensuite suivi des cours de Master 1 en Recherches théâtrales à Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.
[16] Après des études de journalisme, il a travaillé comme marionnettiste en Allemagne avant de s'installer au Liban.
[17] Cette date correspond à l'arrivée au pouvoir de Gamal Abdel Nasser qui a diffusé une politique arabisante. De ce fait, de nombreuses personnes de culture occidentale ont dû quitter l'Égypte ; parmi eux figuraient René Tarabo et cet étudiant.

deuxième temps, nous nous sommes rendu chez elle[18]. Elle nous a beaucoup renseigné sur les activités de son mari au Liban, nous a appris qu'il était décédé depuis 6 mois seulement, à l'âge de 92 ans, et elle nous a donné accès à ses archives et ses Mémoires personnels : un précieux document que René Tarabo avait élaboré tout au long de sa carrière artistique et qui comprend un historique détaillé de ses activités théâtrales au Liban et en France, ainsi que des articles de presse, des photos, et sa correspondance avec l'ambassade de France au Liban. Tous ces précieux documents ont été récupérés et classés par René Tarabo lui-même selon une chronologie précise[19].

Ces matériaux ont considérablement enrichi notre travail sur l'apparition de la marionnette à la télévision au Liban. Madame Tarabo nous a également donné les coordonnées de Joseph Azoury - vivant à Paris - un des proches collaborateurs et ami de son mari, et qui était également technicien dans ses spectacles et émissions télévisées au début des années 1960. L'entretien avec Joseph Azoury a été important pour notre recherche, car il nous a expliqué comment fonctionnaient les premières émissions de marionnettes de René Tarabo à la CLT. Il nous a aussi appris que Serguei Obrastzov était venu à Beyrouth pour montrer ses techniques de manipulation de la marionnette aux animateurs de la CLT[20]. Cette recherche sur René Tarabo a été la plus longue et la plus fastidieuse de cette étude : toutes les personnes de notre réseau au Liban que nous avions contactées ne le connaissaient que de nom. Elle a été aussi très enrichissante, et particulièrement satisfaisante, car au prix d'un certain entêtement dans l'enquête, nous avons trouvé dans les archives de René Tarabo des informations inédites.

À la fin de l'été 2019, Karim Dakroub nous a accordé un deuxième entretien. Il nous a parlé plus en détail de sa formation en Russie, des premiers spectacles qu'il avait conçus, ainsi que de son enseignement du théâtre de marionnettes à l'Université libanaise. Il nous a également fait part d'un autre de ses articles, *« al boud al siyasi wal ijtimaai li masrah al douma fi al alam al arabi »* (L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe)[21], où il traite de l'utilisation de la marionnette pour manifester son opinion politique ou

[18] Elle nous a reçu à son domicile à Notre-Dame de Bondeville près de Rouen le 10 juillet 2019. Sa fille Marianne était également présente pour soutenir sa mère âgée, mais elle n'a pas participé à l'entretien.
[19] Tous ces documents, inédits, figurent en annexe. Nous remercions chaleureusement Madame Tarabo de nous avoir donné accès à cette documentation et autorisé à la reproduire dans le cadre de cette thèse.
[20] Sergei Obraztsov (1901-1992), est une figure importante dans le théâtre de marionnettes soviétique. Il a été en 1931 nommé directeur du Théâtre de marionnettes de Moscou. Voir l'article en ligne « Sergei Obraztsov » sur : https://wepa.unima.org/fr/serguei-obraztsov/ Malheureusement nous ne connaissons pas la date exacte de sa venue à Beyrouth, mais nous savons que les émissions de René Tarabo ont duré de 1961 à 1963 ; il est donc fort probable qu'il soit venu au début, en 1961. À ce moment-là, le Liban entretenait de bonnes relations diplomatiques avec l'URSS. Nous reviendrons sur ce personnage dans le chapitre 1 de notre thèse.
[21] Conférence qu'il avait organisée un peu plus tôt, le 17 juin 2019, au théâtre Tournesol à Beyrouth.

pour contester le régime en place dans les pays du Moyen-Orient, et notamment au Liban. Nous avons ainsi trouvé une autre confirmation de l'implication presque systématique de la marionnette dans les questions politiques et sociales au Liban constat renforcé par le récit d'une dernière expérience de Dakroub : l'utilisation de la marionnette pour soigner les victimes de la guerre en Syrie, lors d'un de ses ateliers animés en 2013.

Cette dernière phase d'enquête nous a également permis de réaliser plusieurs autres entretiens informels – les réseaux sociaux nous ont été très utiles dans ce sens, notamment pour certaines informations de détail qui nous manquaient – en particulier avec des artistes déjà interrogés tels que Marayam Samman, Aurélien Zouki ou encore Paul Mattar.

Au terme de ces différentes périodes d'enquête, nous avons réalisé au total 23 entretiens, ce qui constitue une base solide de sources premières, un matériau oral riche et authentique qui allait nous aider à pallier le manque de sources écrites dans le théâtre de marionnette au Liban. Ils ont, pour la plupart, tous été réalisés en langue arabe ; nous les avons traduits et ils figurent en annexes. Ces témoignages constituent à notre avis la véritable singularité de notre étude : outre leur valeur documentaire, ils nous ont permis de prendre contact avec plusieurs générations d'artistes qui nous ont livré, avec grande générosité, les éléments les plus précieux de leurs expériences ; ce qui a été probablement pour nous le moment le plus passionnant de notre recherche.

D'une manière plus générale, ces nombreuses enquêtes de terrain nous ont permis de constater la relation étroite du théâtre de marionnettes au Liban avec les conditions politiques et sociales, ainsi qu'avec le contexte géopolitique. Le théâtre de marionnettes, répétons-le, nous est apparu très étroitement lié à la guerre. Quel est exactement ce lien ? En quoi consiste-t-il ? Et comment chaque compagnie a-t-elle été fondée dans un environnement ? Comment le théâtre de marionnettes au Liban a-t-il évolué après et au-delà des nombreuses guerres vécues par le pays ? Nous avons ainsi constitué les principaux axes de recherche.

Axes de réflexion et questions de recherche de la thèse

L'apparition de la télévision au Liban en 1958, sorte de révolution ou d'explosion culturelle dans le pays, marque le début d'une période – un peu plus d'une décennie – de stabilité politique et de développement économique. Ainsi, avec l'introduction de ce nouveau média dans le pays, les foyers libanais ont pu découvrir des émissions culturelles régionales (chants, danses, poésies populaires), ainsi que le théâtre de marionnettes. Il s'agissait d'un

premier terrain d'analyse qui a été pris en compte dans notre thèse : qu'est-ce qui a véritablement marqué ces années de « renaissance » ou de « redécouverte » de la marionnette ? Quelles techniques et quels contenus les ont caractérisés ? Quels usages de l'art marionnettique ont été envisagés ?

La fin de cette période prospère, qui a été provoquée par l'éclatement brutal de la guerre civile, a aussi eu des conséquences majeures sur l'évolution de l'art de la marionnette au Liban. C'est évidemment un autre terrain fondamental de réflexion de notre recherche : si, comme nous l'avons anticipé à plusieurs reprises, il nous faudra interroger ce qui semble apparaître comme un lien structurel entre l'essor de l'art de la marionnette et les contextes de guerre non seulement celui de la guerre civile de 1975-1990, mais aussi ceux des autres conflits vécus par le pays jusqu'à présent, d'autres questions se posent : quelles ont été les différences concernant les techniques et les formes de la marionnettes dans les spectacles – entre la marionnette des premiers temps (1960-1970) et celle qui s'est imposée ensuite ? Comment la marionnette a-t-elle été réintégrée sur la scène libanaise ?

Un autre grand tournant de la période que nous allons étudier se situe dans les années 1990, date de la fin de la guerre civile et de l'introduction de nouvelles formes et techniques de marionnettes. C'est en effet en été 1990 que 10 étudiants de théâtre ont été envoyés par le Centre culturel soviétique de Beyrouth pour participer à des ateliers de théâtre de marionnettes ; à leur retour ont importé au Liban des nouveautés. Nous avons alors pensé que cette précision sur la formation des marionnettistes méritait d'être examinée de plus près. En effet il semble qu'après cet échange culturel ait provoqué un changement dans le théâtre de marionnettes au Liban. Quelles ont été ces innovations influencées par le savoir-faire soviétique ? Celles-ci ont-elles dominé les anciennes traditions au point de les faire disparaître ? Sous quelle(s) forme(s) les personnages marionnettiques se manifestent-ils sur la nouvelle scène libanaise ? Quelle persistance ont-ils eue dans le développement de la marionnette au Liban jusqu'à nos jours ? Et quel poids ont gardé le folklore, les traditions populaires et la littérature nationale, qui ont continué à constituer le répertoire des spectacles des compagnies ?

Enfin, dans l'ensemble des périodes examinées, en considération des techniques utilisées et des formes esthétiques qui se sont développées, quelle a été la fonction acquise par la marionnette libanaise ? S'est-elle bornée à un rôle de pur divertissement, presque exclusivement réservé aux enfants ? S'est-elle en revanche affirmée comme un outil d'éducation, véritable moyen d'expression servant au développement de l'enfant ? Ou, encore,

comme un véhicule de revendications politiques et sociales ? La marionnette en tant qu'outil éducatif-pédagogique, voire thérapeutique, est effectivement une question qui va prendre une place importante dans la thèse, notamment en considération des activités des compagnies plus récentes qui sont intervenues auprès du public en détresse des camps de réfugiés.

Corpus

Nous étudions donc six compagnies de théâtre de marionnettes fondées entre la fin des années 1970 jusqu'à la fin des années 2010 :

- Les Épis (1977)
- La Boîte à images (1979)
- Les Amis des marionnettes (1984)
- Le Théâtre libanais de la marionnette (TLM - 1993)
- Le Collectif Kahraba (2006)
- One Hand Puppet (2016)

Aujourd'hui, deux de ces compagnies ont cessé leurs activités : nous savons que La Boîte à images a fermé ses portes en 1999, après avoir fonctionné pendant 20 ans, ainsi que la compagnie des Épis, dont nous ne connaissons pas exactement la date d'arrêt de son travail. Ainsi, quatre compagnies de notre corpus restent actives.

Nous disposons de l'enregistrement intégral de plusieurs spectacles :

- *Badna el Chames* (On veut le soleil - 1977) de la compagnie des Épis ;
- *Rehlat al manam il aalam al hayawan* (Le voyage d'un rêve au pays des animaux - 1983) et la série télévisée *Hikayat oum Ouyoun* (Histoire de la Mère des sources -1986) de Paul Mattar ;
- *Chou sar bi Kfar Menkhar* (Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar -1993) et *ya amar daui al Nas* (Full Moon - 2016) du TLM ;
- *Machahed mn doumouina* (Paysages de nos larmes - 2016) et *Géologie d'une fable* (2016) du Collectif Kahraba[22].

Nous disposons également de séquences enregistrées de quelques minutes de trois autres spectacles :

- *Ken fi asfour al chajra* (Il y avait un oiseau sur l'arbre - 2012) du Collectif Kahraba ;

[22] Le titre original est en français.

- *Fanan w nos* (Artiste et demi - 2017) *et Autoportrait* (2018)[23] de One Hand Puppet.

Enfin, nous avons récupéré de courtes séquences de spectacles, dont les liens se trouvent dans notre bibliographie, et des photos de nombreuses autres pièces. De plus, lors de nos enquêtes de terrain au Liban, nous avons eu la chance d'assister à plusieurs spectacles dans les théâtres ou dans une école à Beyrouth : *Baytik ya sitti* (La maison de ma grand-mère - 2006), *yalla ynem Merjane* (Pour que Merjane dorme - 1997), *Karakeeb* (2004)[24] et *Full Moon (2016)* du TLM, *Al Zahab al Akhdar* (L'Or vert - s. d.) des Amis des marionnettes.

En ce qui concerne les compagnies La boîte à images et Les amis des marionnettes, nous ne possédons pas de vidéos de leurs spectacles, mais seulement des photos, des brochures de spectacles et d'ateliers, ainsi que des articles de presse.

Méthodologie des entretiens

Pour réaliser cette thèse, comme nous l'avons détaillé plus haut, trois enquêtes de terrain ont été nécessaires, durant lesquelles nous avons interrogé la plupart des personnes dans des entretiens. Si, au départ, nous avions prévu d'interviewé cinq ou six artistes, notre corpus d'entretiens s'est agrandi au fur et à mesure, car nos interlocuteurs(trices) nous renvoyaient systématiquement à d'autres personnes : amis, collègues et connaissances. De nombreuses informations issues de plusieurs entretiens se recoupent, mais toutes ont apporté à notre étude quelque chose de nouveau et d'enrichissant concernant l'ancrage du théâtre de marionnettes au Liban. C'est ainsi que, de fil en aiguille, nous avons élargi notre population d'enquête et recueilli un grand nombre d'informations.

Ainsi, notre échantillon d'enquêtés se compose de metteurs en scène, y compris ceux qui sont retraités, de directeurs de compagnies, d'artistes, de marionnettistes et de leurs proches - collaborateurs, collègues et amis - ainsi que des compositeurs.

Pour récolter nos données, nous avons privilégié l'entretien en face-à-face car c'est la technique d'enquête qui nous paraissait la plus appropriée pour recueillir des données et des témoignages d'expériences concernant l'époque étudiée. En effet, le fait d'être devant une personne permet à l'interlocuteur(trice) d'être plus à l'aise. En outre, on découvre l'expression

[23] Titre original.
[24] Il s'agit d'un mot difficile à traduire car il est familier, il se rapproche de désordre, chaos. Il est fréquent dans la langue orale.

des sentiments par des gestes, le regard, les mouvements, ce qui peut apporter des informations subtiles. Enfin, nous avons choisi le face-à-face pour pouvoir enregistrer les entretiens et garder l'intégralité de la conversation en vue de pouvoir, ensuite, la retranscrire le plus fidèlement possible. Comme l'indiquent A. Blanchet et A. Gotman, l'entretien a pour caractéristique majeure de constituer un fait de parole et implique un rapport étroit entre l'enquêteur et l'enquêté[25]. Il s'agit d'« un instrument d'investigation spécifique, qui aide [...] à mettre en évidence des faits particuliers. L'enquête par entretien est l'instrument privilégié de l'exploration des faits dont la parole est le vecteur principal [...] »[26]. De plus, rencontrer les gens sur place nous a permis de visiter le siège de leurs compagnies, et certains des lieux où ils présentent leurs spectacles, ce que ne permet pas l'entretien par téléphone. D'autre part, les études précises et complètes sur l'histoire du théâtre de marionnettes au Liban à partir des années 1960 n'existant pas, nous avons choisi l'entretien plutôt que le questionnaire, car il nous a paru susceptible de fournir plus d'informations. Notre but n'était pas de faire des statistiques ni d'avoir des données chiffrées, ce qui est propre au questionnaire ; notre intention était d'historiciser des évènements relatifs au théâtre de marionnettes au Liban à partir de la fin des années 1950.

Bien évidemment, l'entretien est à l'initiative du chercheur et demande tout un travail de préparation afin de définir l'objet d'étude et d'être le plus précis possible. Nous avons jugé pertinent d'utiliser l'entretien semi-directif afin de laisser l'informateur libre d'apporter des informations auxquelles nous n'avions pas forcément pensé. Dans tous nos entretiens, quasiment à chaque question posée, les personnes interviewées élargissaient leur réponse, approfondissaient leur réflexion. Nous avons donc jugé bon de ne pas les interrompre. Il est aussi arrivé que l'entretien de départ prenne une tournure plus amicale et familière autour d'un repas où la conversation était moins formelle, beaucoup plus ouverte. L'une des personnes interviewées nous a même invité à dîner, ce qui nous a permis de prolonger notre enquête qui est alors devenue informelle. De ce fait, l'entretien a largement dépassé la durée prévue (une demi-journée). Nous avons ainsi constaté que les interviews au domicile étaient très enrichissantes, dans la mesure où les personnes se sentaient très à l'aise sur « leur territoire ».

[25]Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes - l'entretien*, Paris, Armand Colin, 2ème Edition, 2013, p. 17.
[26] *Ibid*., p. 22-23.

En ce qui concerne le cadre de la communication, nous n'avons jamais rien imposé et avons toujours laissé choisir le lieu de l'entretien par l'enquêteur. Cela nous a amené à nous déplacer parfois dans des endroits reculés[27] .

Nous avions ainsi soigneusement préparé la situation de l'interaction tout en gardant à l'esprit sa « portée heuristique ou productive »[28] . Nos 23 entretiens sont fondés sur la « combinaison d'explorations et de questionnements », car nous cherchions à nous situer dans une approche de découverte. En effet, comme l'explique Thompson, « le chercheur est préparé à recevoir l'inattendu, et, plus encore, le cadre d'ensemble lui-même, au sein duquel les informations sont recueillies, n'est pas déterminé par le chercheur mais par l'informateur [...] »[29]. De cette manière, ce sont nos questions qui, en principe, guidaient l'entretien mais parfois certaines personnes déviaient complètement le sujet et parlaient d'autre chose. Nous n'avons pas osé intervenir en interrompant leur discours par respect. Cependant, ces informations nous ont également été utiles. Ainsi, dans la majorité de nos entretiens, nous nous sommes adapté au discours de l'informateur tout en nous intéressant à ces questions nouvelles qui s'offraient à nous.

Nous avons interrogé les gens dans trois types de lieux différents : le domicile de la personne, le siège des compagnies et les cafés. Les personnes qui nous ont accueilli chez elles étaient retraitées, et la plupart d'entre elles ont pu nous donner de nombreux documents qu'elles conservaient précieusement dans leurs archives (photos, articles, ouvrages, objet divers, …), ce qui a considérablement nourri notre enquête de terrain[30].

D'autres personnes nous ont accueilli au sein de leurs compagnies comme les marionnettistes des Amis des marionnettes et deOne Hand Puppet. L'avantage de ces lieux est que les entretiens étaient très focalisés sur les activités des compagnies, les ateliers de fabrication et les spectacles, ainsi que sur leur façon de travailler, tous les objets théâtraux se trouvaient dans ces lieux. Les entretiens que nous avons ainsi réalisés traduisaient notre

[27] L'environnement de l'enquête occupe une place importante et peut influer non seulement sur le discours de l'informateur, mais aussi sur les questions du chercheur : « chaque lieu communique des significations qui sont susceptibles d'être mises en acte dans le discours de l'interviewé [...] La situation commande des rôles et des conduites spécifiques, Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes - l'entretien*, *op.cit*., p. 68.
[28] Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes - l'entretien, ibid*., p. 19-20.
[29] Thompson P., « Récit de vie et changement social », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXIX, 1980, p. 226-242, in Blanchet et Gotman, *ibid*., p. 39.
[30] Il faut préciser qu'en ce qui concerne les quatre compagnies créées plus récemment - Les Amis des marionnettes, le TLM, le Collectif Kahraba et One Hand Puppet – qui nous ont également fourni plusieurs documents (articles de presse, brochures de spectacles, photos, etc.), les matériaux documentant leurs activités (vidéos, photos, etc.) sont disponibles sur leurs réseaux sociaux Facebook, YouTube, Instagram. L'accès à ces matériaux nous a été donné, en échange de respect de leurs droits d'auteur.

« intentionnalité professionnelle ».[31] Plus que l'entretien à domicile, l'enquête dans les locaux des compagnies était essentiellement concentrée sur notre sujet d'étude. Ce contexte environnemental nous a, en outre, permis d'assister à des ateliers de fabrication de marionnettes avec One hand Puppet et à un spectacle *Al Zahab al Akhdar* (L'Or vert)[32] dans une école à Beyrouth avec Les Amis des marionnettes comme déjà indiqué. Là encore, l'environnement spatial a influencé le contenu et du discours. Enfin, quelques personnes nous ont proposé de nous rencontrer dans un café à Beyrouth, car il était impossible d'aller à leur domicile et certaines n'avaient pas de compagnies.

Tous nos entretiens ont été enregistrés sur notre téléphone. Bien évidemment, nous avons toujours demandé à nos interlocuteurs(trices), lors du premier contact, l'autorisation d'enregistrer la conversation après avoir obtenu un rendez-vous. Il importe de noter que dans notre thèse, tous les noms qui figurent sont les noms réels des personnes que nous avons interrogées, toutes ayant été d'accord sur le fait que leur véritable identité apparaisse.

Difficultés rencontrées

Cette recherche ne s'est pas réalisée sans difficultés. Celles-ci touchent aussi bien à la forme qu'au contenu. Tout d'abord, concernant les entretiens, les personnes à qui nous avions envoyé un questionnaire par mail n'ont pas répondu, celui-ci ne figure donc pas dans cette thèse. De plus, les entretiens n'étant pas toujours audibles, certains fragments de discours n'ont pas pu être traduits. Par ailleurs, comme notre sujet n'a pas été vraiment traité au Liban, nous n'avions que très peu de documentation de référence, ce qui nous a parfois manqué pour nous guider dans cette étude.

Quant au contenu, nous avons dû modifier plusieurs fois notre plan ainsi que l'organisation des chapitres, et certains ont été assez compliqués pour nous à rédiger.

Bien évidemment, cette étude est loin d'être exhaustive et elle ne constitue qu'un début de recherche dans le théâtre de marionnettes au Liban qui n'est pas encore très connu, donc très peu exploité. Nous n'avons pas pu explorer tous les sujets que nous aurions voulu, car il a fallu donner des limites à notre travail, c'est pour cela que nous avons dû faire des choix. Par exemple, nous ne sommes pas entrés en détail dans l'analyse des différents publics concernant

[31] Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes - l'entretien, op.cit*. p. 69.
[32] Nous ne possédons aucune date de la première représentation des spectacles de la compagnie, mais nous savons que la plupart d'entre eux ont été représentés pour la première fois à partir de l'année 2000, et que les plus anciens sont encore joués de nos jours.

le théâtre de marionnettes au Liban en général, et la réception des spectacles en particulier. Nous sommes certains que d'autres enquêtes avec d'autres personnalités ayant une expérience dans le théâtre de marionnettes nous permettraient d'enrichir encore ce sujet.

Nous espérons que cette modeste contribution donnera envie à d'autres chercheurs de creuser davantage dans le théâtre de marionnettes au Liban pour alimenter ce domaine culturel.

Annonce du plan

Cette thèse se divise en deux grandes parties, chacune étant divisée en 3 chapitres. La première tente de reconstruire l'histoire des théâtres de marionnettes à partir de 1958 et jusqu'à nos jours.

Le premier chapitre porte sur la première période de notre étude, de la fin des années 1950 jusqu'au milieu des années 1970. Comme nous l'avons déjà précisé, dans cette époque prospère sur plusieurs plans, la télévision investit les foyers libanais, permettant aux pionniers du théâtre de marionnettes (René Tarabo et Joseph Fakhoury), de proposer, sur deux chaînes différentes, les premières émissions contenant des spectacles de marionnettes.

Le deuxième chapitre est consacré à la période correspondant à la guerre civile libanaise entre 1975 et 1990, durant laquelle trois compagnies, les Épis (1977), La Boîte à images (1979) et les Amis des marionnettes (1984) sont nées. Cette période de guerre a été favorable aux jeunes amateurs de théâtre de marionnettes au Liban, car plusieurs bénévoles, comme Paul Mattar et Maha Nehmée, y ont apporté leur contribution, même s'ils n'appartenaient pas spécifiquement à une compagnie.

Dans le troisième chapitre, nous étudions la période après la guerre civile à partir des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Cette longue période a donné lieu à une nouvelle génération d'artistes plus professionnels qui ont acquis une formation à l'étranger. C'est ainsi qu'ont été créées trois autres compagnies : le Théâtre Libanais de la Marionnette (TLM - 1993), le Collectif Kahraba, qui est né pendant la guerre de 2006 et One Hand Puppet, qui a la particularité d'accueillir de jeunes réfugiés syriens. En effet, cette dernière troupe a été fondée suite au conflit syrien qui s'est déclenché lors du printemps arabe en 2011, et qui n'est toujours pas réglé.

La deuxième partie, quant à elle, est dédiée aux formes et aux usages de la marionnette au Liban. Pour ce faire, nous avons étudié en détail l'esthétique et les contenus des spectacles, à partir de la documentation précédemment décrite.

Dans le quatrième chapitre, nous verrons que les compagnies s'inspirent, pour leurs spectacles, non seulement de la littérature classique arabe et occidentale, mais aussi du folklore populaire arabe et libanais. Nous montrerons que certains metteurs en scène tiennent à conserver des traditions, arabes ou locales, qu'ils mélangent à leurs répertoires et aux techniques plus récentes, afin de donner une identité propre au théâtre de marionnettes au Liban.

Dans le cinquième chapitre, nous étudierons les grandes mutations dans le théâtre de marionnettes au Liban à travers différentes techniques qui ont marqué un renouveau. Ce renouveau se manifeste tant dans la manipulation de la marionnette que dans la mise en scène des spectacles. Nous tenterons ici d'établir une comparaison entre les techniques et les formes des marionnettes utilisées par les pionniers, et celles développées après les années 1990, ce qui nous permettra aussi de prendre des exemples pour illustrer nos propos.

Enfin, le sixième et dernier chapitre se concentre sur les différents usages de la marionnette. Nous verrons, à travers les expériences historiques et contemporaines tirées de compagnies comme Les Amis des marionnettes, le Collectif Kahraba, et One Hand Puppet que les artistes utilisent la marionnette à des fins éducatives en intervenant dans des écoles ou des centres éducatifs, mais aussi à des fins thérapeutiques, en particulier pour aider moralement et psychologiquement les enfants réfugiés dans les camps et les personnes touchées par la guerre. Dans ce cadre, nous verrons aussi comment travaille cette dernière compagnie qui aide les enfants réfugiés syriens au Liban, ce qui nous permettra d'examiner de plus près le processus d'élaboration d'un scénario à partir d'une consigne donnée dans un atelier de création de marionnettes.

Ainsi, les développements de nos chapitres visent à expliciter la manière dont la marionnette a commencé à pénétrer dans le monde culturel du Liban.

Première partie : Le théâtre de marionnette au Liban : histoire de sa renaissance (1958) et son évolution jusqu'à nos jours

La véritable histoire du théâtre de marionnettes au Liban commence au début de la seconde moitié du XX^{è} siècle, plusieurs années après son indépendance (1943) - évidemment, la marionnette d'ombre existait depuis des siècles avec le *Karageuz* turc, qui a connu sa période de développement et de raffinement. Solidement ancré dans la société du Moyen orient, le théâtre d'ombre divertissait surtout les adultes, mais depuis la chute de l'Empire Ottoman, sa pratique a progressivement disparu au Liban. Et de plus, les autres types de marionnettes pour enfants n'existaient pas, tout au moins, pas sous forme de théâtre.

Le théâtre de marionnettes au Liban est né à la fin des années 1950, alors que le pays était en plein essor politique et économique. Aussi les secteurs éducatifs et culturels ont-ils eux aussi bénéficié de cet épanouissement. Comme nous allons le voir, l'arrivée de la télévision dans les foyers libanais a constitué une véritable résolution médiatique, ayant permis à la marionnette de faire son apparition dans des spectacles diffusés dans le Liban tout entier, et ce, grâce à deux pionniers René Tarabo et Joseph Fakhoury. Le premier chapitre de cette partie qui en comporte trois, sera consacré aux premiers temps du théâtre de marionnettes, lequel était aussi représenté dans quelques Salles. Dans la période que nous étudions, trois guerres ont eu lieu. Cependant, bien que ces dernières mènent généralement à des désastres, il semblerait qu'au Liban, elles aient incité les gens à aller au-delà, à lutter, à résister et à s'organiser pour ne pas les subir. C'est ainsi que cinq des six compagnies de théâtre de marionnettes de notre corpus sont nées suite à des circonstances de guerre. Mais comment ces troupes de théâtre de marionnettes ont-elles vu le jour ? Quels étaient leurs objectifs ?

En 1975, le Liban entre dans une longue période de guerre civile, mais le théâtre de marionnettes, nous allons le montrer, n'a pas disparu pour autant, bien au contraire, trois compagnies ont été fondées par des artistes amateurs, n'ayant pour formation que leur expérience. Leur objectif était de divertir les enfants, tandis que la société libanaise était sous

tensions. Néanmoins, plusieurs lieux étaient mis à disposition pour accueillir les spectacles de compagnies. Les jeunes amateurs de théâtre, par leur volontarisme, vont également apporter leur contribution, ayant de ce fait participé au développement du théâtre de marionnettes. Cela fera l'objet de notre deuxième chapitre. Dès la fin de la guerre en 1990, le théâtre de marionnettes appelait à un changement profond. Cette transformation est passée par un renouveau grâce à la formation en Russie de plusieurs artistes, ce qui a dans le même temps, contribué à la professionnalisation du théâtre de marionnettes. Une nouvelle compagnie a vu le jour à l'issu de cette formation, et elle a apporté plusieurs nouveautés dans les spectacles de marionnettes. Mais, deux autres guerres vont toucher, directement ou indirectement le Liban, ce qui donnera l'idée aux artistes de fonder deux autres compagnies, l'une en 2006 durant la guerre Israélo-libanaise, l'autre en 2016, suite au conflit syrien de 2011. Le troisième chapitre portera sur ces compagnies, ainsi que sur les contextes dans lesquelles elles sont apparues.

Chapitre 1 :
Les années 1950-1960 : figures pionnières, premiers espaces de programmation de la marionnette

Le Liban ayant connu quatre siècles d'occupation ottomane, il est évident que l'histoire de son théâtre de marionnettes est étroitement liée au théâtre d'ombres turc. Durant cette période, des spectacles populaires de marionnettes étaient représentés dans les restaurants et les cafés, en particulier durant les soirées, où les gens pouvaient se détendre après leur travail. Il n'y avait pas encore de lieu spécifique pour les spectacles. Ce type de représentations était très populaire et se déroulait notamment dans les villes libanaises. Ainsi, jusqu'en 1918, ce théâtre d'ombres, nommé *Karageuz* était destiné aux adultes. Son langage était souvent arrogant, caricatural, grossier, voire vulgaire, et il servait surtout à critiquer les dirigeants politiques[33]. Puis avec l'apparition du cinéma dès les années vingt, tout ce qui relevait de la culture turque a peu à peu disparu. Le théâtre d'ombres a alors progressivement perdu de sa popularité avant de disparaître complètement, après la mort en 1935 du dernier montreur de *Karageuz*, nommé El Karakizi.[34]

À l'issue de la Première Guerre mondiale, l'Empire ottoman, a été démantelé, et le pays a été placé sous le mandat de la France par la société des Nation (SDN) Il est évident que pendant cette période, le Liban a été largement influencé, et qu'à partir de son indépendance en 1943, il a cherché à se développer dans tous les secteurs, et le domaine culturel n'a pas échappé à cette tendance. Il est à noter que les missionnaires français venus enseigner dans les écoles libanaises pendant le mandat utilisaient la marionnette pour diffuser la langue française[35].

---

[33] Karim Dakroub, « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe » (titre original : *al boud al siyasi wal ijtimaai li masrah al douma fi al alam al arabi*), colloque organisé le 17 juin 2019 à Beyrouth (le texte n'ayant pas été plubié, il nous a été donné par Karim Dakroub). Nous reviendrons sur le théâtre d'ombres et le *Karageuz* aux chapitres 4 et 5.

[34] *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette,* ouvrage en partenariat avec l'union internationale de la marionnette, Édition L'Entretemps, 2009, p. 430, (en part. l'article de Karim Dakroub sur le Liban). voir aussi l'encyclopédie de Mounir Kayal Mounir, *Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousous mouwassaka* (en français : *Encyclopédie du théâtre d'ombres Karakoz et Iwaz dans des textes documentés*), Maktabat Loubnan Nachiroun, Beyrouth, 1995, et notamment l'article sur le Liban et la Syrie. Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce point car tel n'est pas l'objectif de cette thèse.

[35] *Ibid*.

Plusieurs années après l'indépendance, le Liban a subi d'importantes réformes politiques menées par Camille Chamoun, président de 1952 à 1958, mais surtout par Fouad Chéhab (1958-1964). Quelle politique de réforme ce dernier va-t-il mener au Liban durant son mandat ? C'est ce que nous verrons dans la première section de ce chapitre. Des nouveautés socio-culturelles sont également apparues, dont la plus importante est l'arrivée de la télévision dans les foyers libanais, dès1959, ayant largement contribué à la diffusion du théâtre de marionnettes dans tout le pays. En quoi cette apparition de la télévision au Liban a-t-elle favorisé le développement du théâtre de marionnettes ? Qui étaient les premiers artistes de ce théâtre et quelles ont été leurs influences ? Ainsi, nous verrons que les premiers spectacles de marionnettes ont été diffusés sur deux chaînes culturelles de la télévision libanaise nouvellement créée Puis les deux premiers artistes qui ont contribué au développement du théâtre de marionnettes, René Tarabo et Joseph Fakhoury, ainsi que les lieux qui accueillaient, à cette époque les spectacles, occuperont la seconde section de ce chapitre.

1. Les années avant la guerre civile

C'est au milieu de la Seconde Guerre mondiale, le 22 novembre 1943, que l'indépendance du Liban est proclamée. Le pays a conservé cependant les institutions léguées par la France, et il a souvent été présenté, entre 1950 et 1960, comme un exemple de développement économique et de démocratie, voire comme un modèle de stabilité par rapport aux autres pays du Moyen-Orient. Il est vrai que le nouveau média d'information-la télévision- a favorisé le développement culturel des Libanais. Deux chaînes réservées à la culture diffusaient des émissions, dont certaines étaient consacrées au théâtre de marionnettes.

Afin de bien saisir la réalité libanaise durant notre période d'étude, il est nécessaire de revenir sur les années qui ont précédé la guerre civile, d'un point de vue politique, avant d'étudier l'outil médiatique qui a permis au théâtre de marionnettes libanais de connaître son développement.

1.1.Contexte politique et culturel

En 1958, un nouveau président est élu, le maronite Fouad Chéhab, succédant à Camille Chamoun, maronite pour six ans, soit jusqu'en 1964[36]. Considéré comme un « acteur de

[36] Dans l'ouvrage que Stéphane Malsagne consacre à Fouad Chéhab, ce dernier est dépeint comme une « figure historique [qui] appartient à la double catégorie des officiers et des chefs d'État arabes de l'après - Seconde Guerre mondiale. Au début des années soixante, la plupart des leaders politiques du monde arabe sont fortement liés au

l'indépendance nationale », il a été « formé par les cadres militaires français à l'époque du Mandat », et a opté pour le maintien de la démocratie libanaise. Il est le premier chef militaire à avoir « présidé la destinée du pays depuis 1943 ». Son objectif était de « garantir la Constitution et de renforcer le versant économique et social de la démocratie libanaise dans un environnement arabe autoritaire ».[37] Fouad Chéhab s'est attaché à rééquilibrer aussi bien la politique intérieure que la politique extérieure du Liban, en menant « une politique dynamique de grand travaux », notamment dans les régions défavorisées du Liban.[38] D'un point de vue politique, Chéhab « encourage un règlement pacifique du conflit israélo arabe qui exclut toute destruction de l'État d'Israël ».[39] Durant sa période d'exercice, Fouad Chéhab a aussi entrepris et mené à terme de nombreuses réformes économiques, administratives et sociales et a lutté contre l'analphabétisme du peuple. Les institutions encore en vigueur aujourd'hui sont l'œuvre de ce président[40].

Ses plus grandes réformes se situent sur le plan économique et social, avec une volonté de moderniser le Liban qui était alors en proie à de profonds clivages politiques et confessionnels, et de faire du pays un État fort et moderne. Il a tenté d'instaurer « une planification économique et spatiale »[41]. La première mission qu'il s'est donnée dans cet objectif était celle de restaurer l'unité du Liban à travers une politique de construction régionale et nationale. En particulier, il a déclenché une grande réforme administrative, avec la création du conseil de la fonction publique, du conseil de l'inspection centrale, du Conseil d'état et de la cour des comptes, organes de contrôle. Ces réformes touchaient aussi les services publics (transport, électricité) qui, à travers de nouveaux offices, devaient désormais obéir à de nouvelles normes.

Une autre mission à laquelle le président Chéhab s'est employé à mettre en œuvre est le développement économique du pays, et ce, jusque dans les régions les plus isolées, afin que tous les Libanais puissent en profiter. Pour ses réformes, il a pu compter sur l'aide d'experts français et de certains partis politiques libanais comme le Parti Socialiste progressiste et le

---

monde militaire », Stéphane Malsagne, *Fouad Chéhab 1902-1973, une figure oubliée de l'histoire libanaise*, préface de Georges Corm, Paris, Khatala, 2011, p. 34.

[37] *Ibid*., p. 35-36.

[38] Georges Corm, *Géopolitique du conflit libanais : étude historique et sociologique*, la Découverte, 1986, p. 85.

[39] *Ibid*.

[40] Dans cette perspective, il acquiert des fonds publics et crée des écoles, des centres de formation professionnelle « dans le but de faire progresser le niveau social [des Libanais] et d'améliorer le statut des femmes », *ibid*., p. 319. Il a également soutenu la fondation de la Maison du Liban à la Cité universitaire de Paris, et les étudiants libanais ont pu profiter d'un hébergement pour leurs études universitaires en France et ceux jusqu'à aujourd'hui.

[41] Éric Verdeil, « *Beyrouth et ses urbanistes. Une ville en plans (1946-1975)* », Presses de l'Ifpo, 2011. Ouvrage en ligne : https://journals.openedition.org/lectures/6080

Kataeb, représentant les classes moyennes et populaires chrétiennes et les intellectuels, ainsi que sur de hauts fonctionnaires libanais.[42] Parmi les soutiens français, soulignons Michel Ecochard, urbaniste, qui était déjà intervenu en Syrie (Damas et Alep), et dès 1959, il a proposé un plan de réforme dans la capitale libanaise, ainsi que le père Louis-Joseph Lebret, ancien officier de marine, devenu prêtre dominicain, puis conseiller du pape pour le concile Vatican II. Il a rencontré le président libanais en 1959 et l'a appuyé pour installer sa politique de développement équilibré. Louis-Joseph Lebret a également fondé l'institut de recherche et de formation, éducation et développement (IRFED) en 1959, regroupant des économistes, techniciens, experts et autres scientifiques. Le groupe était chargé de relever toutes les ressources rurales afin de les mettre en valeur (agriculture, tourisme…)[43]

C'est ainsi qu'à la fin du mandat de Chéhab en 1964, le pays était en pleine expansion économique et sociale, qualifié par Georges Corm[44] d' « oasis […] de stabilité et de liberté politique ».[45] Bien que ses actions réformatrices n'aient pas fait l'unanimité au sein de l'ensemble des Libanais, ses années d'exercice resteront toutefois une période prospère. C'est aussi durant son mandat qu'est née la télévision libanaise, Fouad Chéhab ayant favorisé son implantation. Dans ce contexte, nous allons voir comment a émergé le nouveau théâtre de marionnettes au Liban.

1.2. La compagnie libanaise de télévision (CLT) : un outil de promotion des arts

La télévision libanaise a positivement marqué la vie des habitants dans tout le pays, et ce, dès son apparition. Nous verrons donc comment la CLT a été fondée, quelles émissions elle proposait, ainsi que les deux chaînes qui diffusaient des émissions culturelles : la chaîne francophone- Canal 9 et la chaîne arabophone, canal 7, lesquelles employaient respectivement les deux pionniers du théâtre de marionnettes au Liban, René Tarabo et Joseph Fakhoury.

[42] *Ibid*.
[43] Éric Verdeil, « Le développement au Moyen-Orient dans les années 1950 et 1960. Tanmia (le développement) : fabrique de l'action publique dans le monde arabe ? » sept. 2008, Beyrouth.
[44] Georges Corm est à la fois historien, économiste et homme politique libanais. Il est conseiller du gouverneur de la banque centrale libanaise de 1980 à 1985 avant de fuir la guerre civile. Il s'installe à Paris et ne reviendra qu'en 1998 lorsqu'il est nommé ministre des Finances, poste qu'il occupera jusqu'en 2000. Il a également enseigné à l'Université Saint Joseph de Beyrouth et est l'auteur de très nombreux ouvrages consacrés à l'histoire du Proche-Orient, et en particulier du Liban.
[45] Georges Corm, *Géopolitique du conflit libanais : étude historique et sociologique*. *op.cit.,* p. 86.

1.3. La télévision, nouveau média dans la société libanaise

La compagnie libanaise de la télévision est née le 28 mai 1959, après que l'État libanais a pris conscience de l'importance d'un service public audio-visuel. La chaîne publique a été fondée par un groupe de trois jeunes entrepreneurs Libanais, Joseph Arida, Wissam Ezzedine et le Général Naoufal,[46] ces derniers, ayant vu qu'à l'étranger la télévision remportait déjà un vif succès, ont décidé de s'associer pour implanter la télévision au Liban. Ils ont alors fondé une société anonyme.[47] Cette création a commencé par le choix d'un terrain situé à Tallet et Khayat, un quartier de Beyrouth. Les travaux de construction du bâtiment destiné à accueillir la télévision libanaise ont débuté en novembre 1957[48]. Selon Bassem Nasser qui a assisté à ces évènements, il était prévu que, si ce projet n'aboutissait pas, le bâtiment serait transformé en hôtel ou encore en bureaux.[49] Trois ans plus tard, deux chaînes ont été simultanément lancées, le canal 7 arabophone et le canal 9 francophone. Très rapidement, le succès a été immense car, selon Jean-Claude Boulos, les foyers libanais avaient acquis « en six mois de 7 à 8 mille postes récepteurs »[50]. Dans son ouvrage, il ajoute que lors de la sortie de la CLT, « les maisons de publicité ont augmenté leurs commandes d'achat de temps publicitaire de 10 secondes par jour ». Selon Joseph Azoury[51], la télévision vivait, à ses débuts, grâce aux agences de publicité, dont la principale était nommée « *Adivision* ». Le but premier de la télévision libanaise n'était pas politique, mais plutôt, d'après les fondateurs, destiné à diffuser des émissions intellectuelles et de loisirs ainsi que des films, annonces commerciales, etc. Il s'agissait avant tout d'informer le public et de le distraire.[52] C'est à ce titre que la chaîne 9 (francophone) et la chaîne 7

[46] Voir notre entretien avec Bassem Nasser réalisé en septembre 2019 à Beyrouth Né en 1933, ce dernier est entré à l'âge de 25 ans à la CLT lors de sa création. Auparavant, il avait suivi une formation de théâtre en participant aux cours de Nizar Mikati (metteur en scène libanais) auprès de qui il a appris les techniques de mise en scène et la direction des acteurs. Lorsqu'il est entré à la télévision, il a acquis, avec Georges Nasser (réalisateur libanais), les techniques cinématographiques. Durant sa carrière audiovisuelle, il a réalisé de nombreuses séries à la télévision libanaise, aussi bien comiques que dramatiques, jusque dans les années 2000, comme par exemple « Abou Melhem », « Abou Salim », ou encore « Nissaa fi al assifa ».

[47] May Chidiac, *L'influence de la politique sur le paysage audiovisuel au Liban, 1958-2008*, thèse soutenue le 23 octobre 2008 sous la direction de Remy Rieffel et Hachem Husseini, Paris, Université Panthéon Assas, octobre 2008, p. 133.

[48] *Ibid.,* p. 136.

[49] Voir entretien avec Bassem Nasser. Ce dernier nous a confié : « la télévision libanaise a été fondée dans un but commercial. Mais au début, les gens ont acheté des télévisions, par exemple une ou deux personnes collectaient de l'argent auprès de tous les habitants des immeubles pour acheter une télévision et tous les voisins se rassemblaient pour la regarder ».

[50] Jean-Claude Boulos, *La télévision, quelle histoire*, FMA, 1995, p. 46. Jean-Claude Boulos est né en Turquie en 1934 et s'est installé au Liban en 1939. Il a publié de nombreux ouvrages sur la télévision et la publicité.

[51] Nous avons interrogé Joseph Azoury le 8 octobre 2019 à Paris. Né en 1939 à Alexandrie, il a été technicien à la CLT, puis il est devenu, après des études d'ingénierie à Lyon, ingénieur des studios de radio et télévision au Liban, et a également travaillé pour Europe 1. Actuellement il vit à Paris.

[52] Propos recueillis par May Chidiac auprès de Wissam Ezzedine (date non précisée par l'auteure de la thèse), in : May Chidiac, *L'influence de la politique sur le paysage audiovisuel au Liban, 1958-2008, op.cit.,* p. 133.

(arabophone), qui nous intéressent dans cette étude, ont accueilli des émissions culturelles dans lesquelles ont travaillé respectivement René Tarabo (1926-2018) et Joseph Fakhoury (Tripoli-1920-1997), les deux premiers artistes à avoir (ré)introduit le théâtre de marionnettes au Liban[53].

Bassem Nasser, ancien réalisateur employé par la CLT lors de sa création, nous a expliqué que ce sont notamment un Français, Jean-Paul Carrère, et un Anglais, Mikael Milz, qui, en plus d'assurer la direction technique et artistique de la CLT, ont apporté leurs expériences, leurs techniques audio-visuelles, car les jeunes fondateurs libanais n'étaient ni spécialistes ni techniciens. Tous deux ont enseigné les techniques de réalisation télévisuelle aux employés des chaînes libanaises, dont Bassem Nasser, à travers une formation sur le terrain.

Les deux chaînes 9 et 7 proposaient des discussions et des rencontres culturelles, des débats politiques, et même des programmes de danse. C'est à ce moment-là que des émissions pour enfants ont commencé à être diffusées en direct, sans enregistrement préalable, comme d'ailleurs toutes les autres, puisque les techniques audiovisuelles n'étaient pas suffisamment développées dans le pays[54]. En particulier, Mama Afaf était la première directrice d'un programme télévisé pour enfants, auquel elle a donné son nom. Ce programme consistait à raconter des histoires et à animer des jeux en direct pour le jeune public libanais.

Avant les premières diffusions des émissions culturelles au Liban, tous les arts, quels qu'ils fussent, étaient dispersés ; chaque artiste travaillait sa spécialité de manière isolée sans connaître ce qui se passait ailleurs. Bassem Nasser se souvient qu'à cette époque, « chacun était dans son coin », et les artistes spécialisés dans un domaine ne savaient pas comment travaillaient les autres. Il existait divers secteurs culturels tels que les arts graphiques, (dessin, peinture), la danse (le *dabke*), la poésie (le *Zajal)*[55], le théâtre comique et le chant. D'après ce que nous a indiqué Nasser, ces domaines culturels étaient très localisés dans les quartiers urbains, et les villages, et les artistes en question n'avaient pas de relation les uns avec les autres.

---

[53] Joseph Fakhoury, est mort d'un cancer le 19 novembre 1997. Voir l'article de Kifah Fakhoury aux pages 72 à 76 in : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* (titre original : Masrah al atfal bayn al tarbiya wal ibdaa), Tripoli Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2016.
Un développement est consacré, respectivement aux deux artistes plus loin dans ce chapitre.

[54] Malheureusement, il n'existe pas de trace de ces émissions dans les archives, car à cette époque, tout se passait en direct, et celles-ci n'ont pas été enregistrées.

[55] Le *zajal* est un genre de poésie populaire traditionnelle libanais. Des joutes poétiques sont organisées, lors desquelles les poètes sont invités à débattre, devant un public, sur des grands thèmes comme la nourriture, l'amour, les femmes, la beauté de la nature… Cette forme de poésie dialectale, où les poètes dialoguent en composant des vers tout en se lançant des défis, est souvent accompagnée par des instruments de musique. C'est un divertissement toujours pratiqué au Liban.

Il n'y avait pas non plus de centres ni de lieux spécifiques pour accueillir et regrouper toutes ces activités. Cependant, grâce à la télévision, les deux chaînes déjà évoquées, spécialisées dans la culture, ont fortement contribué, comme nous allons le voir, à la diffusion en masse et à la promotion de tous les types d'art au Liban, en particulier le *Zajal*. En effet, comme nous l'a raconté Bassem Nasser, ces domaines artistiques étaient locaux, et il n'y avait pas beaucoup d'échanges artistiques entre les villes, les villages et les régions. Mais, avec la diffusion télévisée de ces émissions culturelles, tous les gens, même ceux dans les endroits les plus isolés du Liban, ont pu y avoir accès, et ainsi connaître ce qui se pratiquait dans les autres villes. Il existait par exemple une émission réservée à la poésie, née à l'initiative d'Élie Mattar, réalisateur à la CLT à ses débuts, et collaborateur de Bassem Nasser, qui avait invité un groupe de poètes pour lancer un programme télévisé. C'est aussi grâce à la CLT que la marionnette a trouvé sa place dans le monde de l'art, comme nous allons le montrer.

Après plusieurs années de diffusion, la CLT a fusionné, en 1972, avec une autre chaîne, Télé Orient, créée en 1962, pour devenir Télé Liban, une chaîne, de télévision publique dont les canaux 9 et 7 était les plus importants[56].

Attachons-nous à présent à décrire ces deux chaînes, toutes deux diffusant des émissions d'actualité et de culture, dans lesquelles ont participé plusieurs de nos informateurs, et avec lesquels nous nous sommes entretenus.

1.4. Le canal 9 : canal libanais francophone, lanceur des émissions de marionnettes

Peu après l'indépendance du Liban en 1943, l'art de la marionnette était réapparu progressivement « à travers les écoles missionnaires françaises en tant que moyens d'enseignement de la langue française [57] . Les enseignants utilisaient notamment les marionnettes à gaine. Au lancement de la chaîne 9, l'équipe technique était française : outre Jean-Paul Carrère et Mikael Milz, les deux techniciens déjà mentionnés, tous les employés venaient de France. L'objectif premier de ces émissions françaises était culturel et non pas pédagogique comme celui des missionnaires.

Dès 1961, la chaîne qui avait été lancée deux ans plus tôt, a accueilli René Tarabo, connu pour avoir été le premier manipulateur de Nounours dans l'émission Française télévisée *Bonne*

[56] Jean-Claude Boulos, *La télévision, quelle histoire*, *op.cit.,* p. 161. Pour plus de détails sur les causes politiques réelles de cette fusion, voir la thèse de May Chidiac, *op.cit.,* en part. p. 132 à 138.
[57] *Ibid*.

nuit les petits[58]. Il y restera jusqu'en 1963, année durant laquelle il est allé travailler à Paris dans cette émission[59].



Fig. 1 : René Tarabo manipulant la marionnette de Nounours. Photo tirée de ses Mémoires (1963)

Avant d'être recruté par la chaîne 9, René Tarabo[60] et son collaborateur, Joseph Azoury[61], avaient déjà travaillé la marionnette en tant qu'amateurs, et l'avait présentée à la Foire de Paris lors de l'organisation du premier festival pour enfants. Ils avaient préparé un spectacle avec des marionnettes de grande taille. Joseph Azoury nous a raconté les débuts de son travail à la télévision avec Tarabo :

---

[58] *Bonne nuit les petits* est une série télévisée créée par Claude Laydu, destinée aux très jeunes enfants, et dont la première a été diffusée le 10 décembre 1962. La diffusion de cette émission a duré jusqu'en 1973, soit pendant 568 épisodes de 5 minutes chacun. Dès son lancement, l'émission a connu un immense succès. René Tarabo était le premier manipulateur du personnage principal de *Nounours*. D'autres saisons de cette série ont été diffusées et réalisées par Michel Manini dont la dernière date de 1995. « Pierre Rambaut était de retour à l'ORTF. C'est lui qui m'a donné l'adresse de Claude Laydu, le créateur de *Bonne nuit les petits,* car il était à la recherche d'un manipulateur pour Nounours. Il m'a donné la grosse marionnette. J'ai manipulé Nounours devant lui et j'ai ainsi obtenu un contrat de six mois à la télévision », a confié René Tarabo au journal *Le Réveil* in : « Le 'papa' de nounours 'forme' son petit-fils au monde des marionnettes », 14 janvier 2016. René Tarabo est décédé en Normandie en 2018 à l'âge de 93 ans, laissant derrière lui de grands souvenirs, non seulement en France mais aussi au Liban.

[59] Voir http://www.planete-jeunesse.com/fiche-861-bonne-nuit-les-petits.html

[60] Viviane Tarabo, son épouse, nous a autorisé à consulter ses Mémoires personnels et à prendre quelques photos. Il s'agit d'un dossier organisé de manière chronologique par René Tarabo lui-même vers la fin de sa carrière contenant des articles de presse, des lettres de l'ambassade de France au Liban prouvant les activités de René Tarabo, des photos et des commentaires de ses spectacles, entre autres.

[61] Voir entretien avec Joseph Azoury le 8 octobre 2019 réalisé à Paris. Il ne se souvenait plus de la date exacte. Celui-ci était l'un des premiers collaborateurs de René Tarabo en Égypte, au Liban et en France, en tant que technicien et ingénieur du son.

> D'abord, la télévision libanaise a commencé à recruter des personnes pour faire des émissions. On a alors postulé pour faire des émissions enfantines. Il y avait une dame qui s'occupait des programmes pour enfants, j'ai oublié son nom. Ils ont accepté qu'on travaille sur la marionnette pour les enfants. La première émission a eu lieu un jeudi car c'était un jour de congés scolaires[62].

Il est probable que la « dame » dont il parle soit Mama Afaf, directrice des émissions pour la jeunesse, dont nous a parlé Bassem Nasser. Comme ces émissions enfantines avaient du succès, les responsables de la chaîne ont demandé aux réalisateurs de réfléchir aussi à des émissions pour adultes le samedi. Sergueï Obraztsov[63], directeur de théâtre de marionnettes de Moscou et célèbre marionnettiste, est venu au Liban pour aider l'équipe de la CLT à monter les spectacles pour ces programmes hebdomadaires.[64]

Il importe d'ouvrir ici une parenthèse concernant Serguei Obraztsov, qui a non seulement joué un rôle fondateur dans le théâtre de marionnette de Moscou, mais a aussi occupé une place primordiale dans le régime socialiste de l'URSS.

Serguei Obraztsov est une figure importante dans le théâtre de marionnettes russe s'étant très tôt intéressé à ce genre. C'est en 1931 qu'il est devenu le directeur du théâtre de marionnette de Moscou et qu'il l'a réorganisé avec sa nouvelle équipe, composée de douze personnes. Selon Irina Jarovtseva, il aurait terminé sa carrière d'artiste avec 350 collaborateurs. Il a donné son premier spectacle pour adultes en 1940 *Aladin et sa lampe magique,*[65] dans lequel il a utilisé des marionnettes à tiges, technique qu'il a diffusée dans toute l'Union soviétique.[66] Le théâtre d'Obraztsov tendait à imiter la réalité Entre 1948 et 1949, Serguei Obrastzov a présenté une nouvelle technique de marionnettes à tige manipulées par le bas au théâtre central de Prague en Tchécoslovaquie. Cette technique sera imitée par de nombreux théâtre et artistes, dont René Tarabo. Pour ses spectacles, il utilisait des techniques marionnettiques différentes pour un

---

[62] *Ibid.*

[63] Sergei Obraztsov (1901-1992), était à la fois acteur, metteur en scène, écrivain, scénariste et théoricien. Il a obtenu son diplôme des ateliers nationaux supérieurs technico-artistiques en 1921 (*vkhoutemas*) et est entré en tant que comédien la même année au théâtre d'art de Moscou créé par Constantin Stanislavki (1863-1938), et y est resté jusqu'en 1930. L'année suivante, il a été nommé directeur de la maison d'éducation artistique de l'enfance à Moscou. Parmi ses ouvrages sur la marionnette et sa relation avec l'art, nous pouvons citer *Moya Professia* (Mon métier-1950), traduit en français, il a également écrit des livres sur les enfants et la nature. Il a aussi tourné des films et des documentaires et assurait parallèlement un travail académique en donnant des conférences en dirigeant des programmes d'enseignement. Il a également enseigné à l'Académie des arts dramatique de Moscou. Voir l'article d'Irina Jarovtseva, « Serguei Obraztsov », *World Encyclopedia of Puppetry Arts,* 2009-2020. de l'unima : https://wepa.unima.org/fr/serguei-obraztsov/ Consulté le 15 juillet 2020.

[64] Voir entretien avec Bassem Nasser réalisé en septembre 2019 à Beyrouth

[65] Conte issu du répertoire oriental des *Mille et une nuits* (voir chapitre 4).

[66] Voir article « Russie », co-écrit par Boris Goldovsky, Natalia Raitarovskaya, Irina Jarovtseva, Anna Ivanova Aleksey Goncharenko, 2012, disponible sur le site de l'Unima : https://wepa.unima.org/fr/russie/

même personnage. Cette technique consistant à rendre la marionnette réaliste, ainsi que nous le verrons au chapitre 5, a influencé plusieurs artistes libanais qui sont allés en Russie dans les 1990, à la fin de la guerre, pour suivre une formation en théâtre de marionnettes.

La première émission destinée au jeune public libanais, et diffusée de 1961 à 1963 par le canal 9, était nommée *Le Club des Farfadets.* Cette émission, dont la réalisatrice était Annick le Gall[67] a rapidement connu un grand succès. Les enfants ont pu découvrir ce type de spectacle pendant leur jour de congés hebdomadaires qui était le jeudi. Le *Club des Farfadets* présentait des spectacles de marionnettes adaptés des comptes occidentaux comme ceux de Grimm et de Perrault, tels que *Le Chat botté, Le Petit Poucet, Le Petit Chaperon rouge, Cendrillon*, ou encore des histoires tirées du répertoire oriental *Kalila et Dimna,* sur lequel nous reviendrons au chapitre 4. Les marionnettes de ce programme étaient de tous types : gaine, tige, fils, ainsi que les marionnettes de grande taille, selon la mise en scène. René Tarabo a également utilisé des masques.

René Tarabo s'est certainement inspiré de la méthode d'Obraztsov, étant donné que ce dernier a apporté sa collaboration aux émissions du *Club des Farfadets.* Cependant nous ne possédons que des photos tirées de ses Mémoires, eux-mêmes provenant de journaux. Nous ne pouvons donc pas prouver cette affirmation. Tout ce que nous supposons, c'est qu'Obraztsov a apporté sa contribution dans la technique de pré-enregistrement des voix dans les émissions télévisées de Tarabo[68] .

Au fur et à mesure, René Tarabo, qui avait aussi appris les techniques de la manipulation de la marionnette à fils auprès de la troupe italienne *Piccoli di Podrecca,*[69] a été sollicité par la CLT pour organiser cette émission. Selon Jospeh Azoury, Tarabo utilisait beaucoup la marionnette à fils :

> Les marionnettes à fils étaient spécifiques, tout était étudié, on travaillait précisément sur les articulations, pour pouvoir manipuler tous les points d'articulation, genoux, coudes, doigts,

[67] Venue de Turquie, elle a réalisé les émissions de théâtre de marionnettes de René Tarabo de 1959 à 1961. En 1964, elle s'est rendue au Niger à la demande du président de ce pays, qui était lui-même enseignant, afin de fonder une télévision spécialisée dans l'enseignement pour les enfants. Dans ces émissions, une place était réservée aux spectacles de marionnettes et ceux-ci ont été réalisés par la collaboration d'Annick le Gall et Joseph Azoury. Voir entretien avec Joseph Azoury réalisé le 8 octobre 2019 à Paris.

[68] Obrastzov utilisait le pré-enregistrement des voix dans les théâtres de marionnettes de Moscou afin de contrôler le répertoire et de diffuser ses spectacles en langue russe dans tous les pays de l'URSS, dont chacun avait sa propre langue nationale.

[69] Nous reviendrons plus loin sur cette troupe.

> parfois on avait jusqu'à 21 fils pour une seule marionnette. On travaillait beaucoup pour manipuler tel ou tel mouvement[70].

Cette citation montre la préoccupation des artistes libanais de donner un certain réalisme à la marionnette manipulé, méthode puisée dans l'esthétique propre au « réalisme socialiste » qui avait été développée par Obraztsov au théâtre de Moscou. René Tarabo a également manipulé les marionnettes funambules marchant sur un fil. Là, le marionnettiste devait tout mettre en œuvre pour montrer au spectateur « que la marionnette ne vole pas mais qu'elle marche bien sur le fil ». Généralement, René Tarabo portait un vêtement noir avec des poches dans lesquelles il rangeait le matériel nécessaire au spectacle.[71]

Ces émissions étaient tout d'abord préparées par les artistes, puis jouées et diffusées en direct. Un des inconvénients majeurs était l'obligation d'arrêter le spectacle à des moments très précis pour diffuser des spots publicitaires. Il était donc difficile, pour les deux animateurs, de réaliser sereinement leurs spectacles. Joseph Azoury s'est souvenu :

> Il y avait un planning précis et à 19h03, une publicité devait passer à Canal 7 et une autre à 19h07 sur Canal 9. C'étaient les mêmes studios pour les deux chaînes et on devait changer de place. Il fallait tout démonter en quelques secondes pour laisser la place à la publicité. Il ne fallait pas rater une publicité sinon on était sanctionné.[72]

Il faut savoir qu'à ses débuts, la télévision n'avait prévu qu'un seul studio pour les techniciens et les animateurs des deux chaînes. Et chaque chaîne avait ses sponsors de publicité. Ainsi, lorsqu'un spot publicitaire était programmé pour une certaine heure et qu'une autre chaîne était présente dans les locaux, les techniciens et les animateurs devaient immédiatement céder la place. Ils devaient respecter très précisément le temps, ce qui impliquait une organisation très stricte, dont les calculs s'effectuaient à la minute près. Tels étaient les aléas du direct. Il est clair que le travail et l'organisation d'un spectacle de marionnettes lors des premières émissions télévisées étaient compliqués. À cet égard, Joseph Azoury nous a raconté :

> L'ingénieur du son devait commencer exactement au même moment que le cameraman pour qu'il n'y ait pas de décalage. Le moindre décalage était sanctionné par le dirigeant des chaînes : il cherchait d'où venait ce décalage et une partie du salaire de celui qui avait fait l'erreur était retirée. On devait être donc très précis très ponctuel.[73]

[70] Voir entretien avec Joseph Azoury.
[71] *Ibid.*
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid*.

Il est évident que dans ces émissions, travail, les techniciens devaient œuvrer en parfaite synchronisation. De plus, les techniques télévisées étaient encore très artisanales et les animateurs libanais faisaient appel à des personnes plus expérimentées. Sur ce point, nous pouvons citer un entretien de René Tarabo publié dans un article du journal *Le Réveil* : « Lors de mes émissions de marionnettes à la compagnie libanaise de télévision, j'ai connu beaucoup de techniciens français venus enseigner les techniques télévisées aux jeunes Libanais, nouvellement installés en poste »[74].

Penchons-nous maintenant sur la chaîne arabophone, le canal 7, la seconde chaîne culturelle libanaise à avoir diffusé des émissions de marionnettes.

1.5. Le canal 7 : premières émissions de marionnettes en langue arabe

La chaîne 7 était la première chaîne télévisée libanaise arabophone[75], créée le 28 mai 1959, en même temps que la chaîne 9. Comme la chaîne francophone, ce canal a connu un grand succès car, à cette époque, les médias au Liban étaient en train de se développer, une quinzaine d'années après l'indépendance du pays. Comme cette chaîne ne proposait, au départ, aucune émission culturelle enfantine, les responsables ont demandé à Joseph Fakhoury d'y présenter des émissions de marionnettes.

Ainsi, lorsqu'il est entré à la CLT en 1965, il a proposé un spectacle, *Le Prince Grenouille,* qu'il avait lui-même composé. Ce spectacle, inspiré du conte de Grimm, regroupait plusieurs comédiens autour du personnage principal marionnettique de la Grenouille. Comme toutes les émissions de cette chaîne, le spectacle était en direct, mais les voix des personnages étaient, là aussi, déjà enregistrées. En effet, Joseph Fakhoury s'était inspiré des techniques de travail de René Tarabo sur la chaîne francophone dont les émissions étaient également enregistrées. Suite à la diffusion de ce spectacle, Fakhoury a été invité à présenter chaque semaine une émission de marionnettes à laquelle participait sa famille, à savoir son épouse et ses quatre enfants. À chacun était assignée une tâche : les quatre enfants chantaient les chansons que leur père avait créées pour le spectacle, et manipulaient les marionnettes, De son côté, son épouse fabriquait les costumes.

[74] Citation tirée de l'article du *Réveil* du 14 janvier 2016 intitulé « Le 'papa' de nounours 'forme' son petit-fils au monde des marionnettes », *op.cit.*
[75] Compagnie libanaise de télévision.

Le directeur de l'émission, à l'époque, était Simon Asmar[76], arrivé quelques années après la création de la chaîne comme ingénieur du son. À son sujet, Janah Fakhoury, la fille de Joseph, nous a raconté : « il nous mettait des chaises pour qu'on puisse manipuler, car on était tout petits. »[77] C'est ainsi que, pendant trois ans, chaque semaine, Joseph Fakhoury créait des histoires. Celles-ci n'ont pas été publiées mais elles sont toujours dans sa bibliothèque. Selon sa fille, il les inventait, ou plutôt, il les adaptait de sources diverses, mais nous ne savons pas précisément quelles étaient ses références. Nous supposons qu'il s'inspirait des nombreuses histoires orales libanaises ou arabes, mais aussi étrangères, car il a traduit du japonais en arabe le dessin animé *Goldorak.* Ainsi avec sa famille, il présentait ces histoires au public libanais, en direct à la télévision, à travers des marionnettes. Cette émission, telle une série, racontait le récit d'*Abou Taoufik et Oum Taoufik* (Papa et Maman Taoufik), et toutes les semaines, les jeunes spectateurs pouvaient retrouver un nouveau récit créé par la famille Fakhoury.

Les voix des personnages étaient assurées par les quatre enfants de Joseph Fakhoury, enregistrées au préalable sur un magnétophone, tout comme la musique. Ces derniers animaient des marionnettes à tiges, tenues par des baguettes en métal, permettant de manipuler les mains et les pieds. Ces personnages étaient vêtus d'habits traditionnels pour danser le *dabké*,[78] danse folklorique libanaise que Joseph Fakhoury avait introduite dans ses spectacles. La marionnette qui pratiquait cette danse était manipulée par deux personnes, car il s'agit d'une danse de groupe où il faut se tenir les mains et tourner tout en dansant. Le rôle des marionnettistes était de manipuler les tiges métalliques des marionnettes pour actionner leurs mains et leurs pieds, afin qu'elles se déplacent au rythme de la musique [79].

[76] Le réalisateur libanais Simon Asmar, décédé en 2019, a été directeur des émissions de Joseph Fakhoury. Il est ensuite devenu l'un des plus grands réalisateurs de la télévision, et a formé de nombreux artistes tels que des chanteurs, poètes, danseurs, etc.

[77] Voir entretien avec Bassem Nasser réalisé en septembre 2019.

[78] Le *Dabké* est une danse folklorique orientale d'origine rurale, encore pratiquée dans de nombreux pays du Proche-Orient, même si certaines caractéristiques changent d'un pays à l'autre, voire d'une région à l'autre. Cette danse se pratique en groupe et s'accompagne d'une musique rythmée. Les gens se tiennent par la main, et frappent le sol avec les pieds au rythme de la musique. Par exemple, au Liban, les danseurs peuvent parfois lever un bras au-dessus de la tête ou le plier selon le rythme. Ils se déplacent toujours de gauche à droite ou d'avant en arrière. Le mouvement de cette danse est répétitif. Le guide (Ras : tête) dirige les danseurs et prend des initiatives pour tourner, se déplacer, changer de rythme (plus lent ou plus rapide), en fonction de la chanson. Parfois, un chanteur intervient avec ses instruments de musique comme le tambour. Pour plus de détails, voir l'article en ligne d'Antoine Romanos, « La danse populaire : Le Dabké », *La Clé des Langues* (en ligne), Lyon ENS de Lyon, mars 2009, consulté le 07-06-2019. Disponible en ligne : http://cle.ens-lyon.fr/arabe/arts/theatre/dance/la-danse-populaire-la-dabke

[79] Kifah Fakhoury, compte rendu du colloque publié dans le livre : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Tripoli, 2016. Notre traduction de la langue arabe vers le français.

Cette émission hebdomadaire a connu un succès immédiat auprès du jeune public libanais, ce qui a incité Joseph Fakhoury et sa petite troupe familiale à poursuivre dans cette voie. Comme nous l'a raconté Janah, son père inventait chaque année de nouveaux personnages pour les présenter sur cette chaîne de télévision. La famille a travaillé pendant trois ans à la chaîne 7 avant de développer son propre théâtre en proposant ses activités dans des écoles, des associations, ainsi que dans des théâtres et centres d'animation, comme nous l'expliquerons plus loin.

C'est ainsi que la jeunesse libanaise a commencé à regarder des spectacles de marionnettes au cours des années soixante : « mon père […] préparait entièrement les émissions et il écrivait, composait toutes les musiques » nous a expliqué Janah [80]. Le théâtre de marionnettes de Fakhoury était donc filmé et diffusé à la télévision, ce qui était considéré par, le spectateur comme une série télévisée, car il retrouvait chaque semaine les personnages de *Abou Taoufic et Oum Taoufic* dans une nouvelle aventure. Comme nous l'a également fait remarquer Abido Basha, « c'était un spectacle dans un castelet mais il était filmé, la seule chose était qu'il y avait une caméra »[81].

À cette époque, la CLT, et notamment la chaîne 7, permettait de diffuser des émissions de marionnettes, mais aussi toutes sortes d'émission culturelles, et c'était le seul canal de diffusion en langue arabe. Comme l'indique l'article daté de juin 1978 du journal *Al Safir*, « le théâtre pour enfants est quasi inexistant depuis la mort de Chouchou, il ne reste que la télévision. » [82] Cela montre l'importance de la télévision dans la diffusion des émissions théâtrales enfantines, et surtout pour les enfants qui vivaient à la campagne ou dans des coins isolés, et qui n'avaient pas l'occasion de participer à des ateliers comme ceux qui résidaient en ville.[83] La télévision permettait donc de diffuser les activités culturelles, ainsi que les spectacles et évènements qui avaient lieu à Beyrouth.

C'est ainsi que les deux chaînes culturelles, de la CLT, Canal 7 et Canal 9, avaient la même conception de travail et leur objectif principal était de divertir le public Libanais.

---

[80] *Ibid*.

[81] Voir entretien avec Abido Basha réalisé le 22 janvier 2018 à Beyrouth.

[82] Voir l'article « La semaine culturelle enfantine », dans le quotidien *Al Safir* du 12 juin 1978, Beyrouth. Hassan Alaa el Din, plus connu sous le nom de Chouchou (1939-1975), était à la fois homme de théâtre et comédien libanais. Il a créé de nombreux chants et spectacles pour enfants et il est célèbre pour sa fameuse chanson *Alef B Boubeye,* composée pour le spectacle du même nom. C'est également l'un des fondateurs du Théâtre National Libanais qui, malheureusement, a été détruit pendant la guerre civile.

[83] Selon Janah Fakhoury, son père avait créé, à ses débuts, un atelier de marionnettes afin de présenter un spectacle de danse de *dabké*. Comme il fallait un grand nombre de manipulateurs de marionnettes, Kifah Fakhoury, un de ses enfants, avait demandé à ses camarades d'école de les aider à représenter ce spectacle.

Revenons à présent en détail sur ces deux pionniers des spectacles de marionnettes, René Tarabo et Jospeh Fakhoury.

2. Contribution des artistes au développement du théâtre de marionnettes

Les deux premiers artistes marionnettistes, de René Tarabo et Joseph Fakhoury, ayant tous deux travaillé à la CLT, se sont investis pour faire renaître le théâtre de marionnettes au Liban, près de 15 ans après l'indépendance du pays. Après avoir présenté leur biographie respective et leurs influences, nous évoquerons les activités marionnettiques exercées par ces deux artistes.

2.1. René Tarabo et ses apports au théâtre de la marionnette

Une fois la biographie de René Tarabo présentée, nous verrons quels ont été ses principales inspirations et les premiers lieux dans lesquels il a joué ses premiers spectacles.

Brève biographie de Tarabo

René Tarabo est né le 15 février 1926 à Alexandrie en Égypte de parents libanais issus de la ville de Zahlé[84], et est décédé en janvier 2019 à l'âge de 93 ans, dans sa maison de Normandie à Notre-Dame de Bondeville. À partir de 1953, il devient instituteur au collège privé français Saint-Marc à Alexandrie. Lors d'un entretien informel avec l'un de ses anciens étudiants de cette institution, nous avons appris que René Tarabo était à la fois artiste et professeur libanais, et qu'il enseignait l'art du théâtre dans ce collège privé, où dans lequel il avait fondé un atelier nommé « Le petit théâtre »[85]. En 1958, il est contraint de quitter l'Égypte à cause des bouleversements survenus lors de la nationalisation du canal de Suez. Selon Viviane Tarabo, son épouse, après la prise du pouvoir par un coup d'État de Gamal Abdel Nasser, tous les étrangers qui résidaient en Égypte ont dû quitter le pays. Dès l'année suivante, le collège Saint-Marc a également été nationalisé, et le bac français a été supprimé[86]. En raison de ces évènements, les époux Tarabo, tous deux descendants de parents libanais, ont quitté le Liban et se sont installés à Beyrouth en 1959, et deux ans plus tard, René est entré à la CLT.

[84] Zahlé est une ville moyenne située dans la plaine de la Bekaa. Viviane Tarabo nous a appris que son mari était un descendant de la famille Aoun, une célèbre famille libanaise dont est également issu l'actuel président, Michel Aoun. Cependant, René gardera seulement le nom de Tarabo dans son identité, et c'est aussi celui sous lequel il sera connu au Liban et en France.

[85] Échange informel sur Skype le 18 juin 2019 avec Adel Loutfallah, un des étudiants de René Tarabo au collège privé Saint-Marc à Alexandrie, Une des plus grandes institutions scolaires à l'époque. Tarabo était enseignant de primaire, et parallèlement, il organisait des ateliers de théâtre.

[86] Voir entretien avec Viviane Tarabo, épouse de René Tarabo, le 10 juillet 2019 à Notre-Dame de Bondeville.

Dans les années 1958, période prospère dans tous les domaines, administratif économique, social, culturel, le Liban connaît un flux migratoire important de personnes qui résidaient en Égypte, dont des étudiants du collège Saint Marc, dont faisait partie René Tarabo[87].

Influences italiennes de René Tarabo

René Tarabo est resté au Liban entre deux et trois ans pendant lesquels il a travaillé à la chaîne 9[88].Durant cette periode, il a rencontré la troupe de théâtre de marionnettes de Vittorio Podrecca, et s'est même rendu à Rome pour travailler auprès de la compagnie italienne, après que cette dernière a présenté ses spectacles en Égypte. Mais comment René Tarabo a-t-il connu le théâtre Piccoli di Podrecca ? Son épouse nous a appris que cette troupe avait fait une tournée en Égypte en 1956 : « quand Piccoli est venu au collège Saint-Marc à Alexandrie, mon mari [qui utilisait beaucoup la marionnette] a fait une présentation devant eux, et puis ils l'ont embauché »[89]. En fait, c'est après le retour d'Amérique de la troupe que le théâtre de Podrecca s'est rendu au Moyen-Orient. Pour cette raison, il convient d'évoquer le théâtre Piccoli de Vittorio Podrecca.

Le théâtre Piccoli di Podrecca : Vittorio Podrecca 1883-1959[90] qui a grandi dans une famille de musiciens et de dramaturges, a marqué l'histoire du théâtre de marionnettes italiennes au XX^{e} siècle. Durant son enfance, il était très intéressé par la marionnette, ayant gardé à l'esprit l'idée de créer un jour un théâtre de marionnettes pour les enfants. [91] C'est à Rome, en 1914, année du déclenchement de la Première Guerre mondiale, qu'il fonde son théâtre dont il restera le directeur pendant plus d'un demi-siècle[92].

L'originalité de sa compagnie Piccoli dei Podrecca » résidait dans le fait que c'étaient les enfants, à qui s'adressait ce théâtre, qui étaient eux-mêmes critiques : ils donnaient, après chaque spectacle, leurs avis et impressions sur la pièce qu'ils venaient de regarder, sur une feuille de papier qu'ils déposaient ensuite dans une boîte prévue à cet effet, située à l'entrée du

[87] Un changement politique a eu lieu en Égypte dans les années soixante et soixante-dix, ayant mené un grand nombre de personnes à émigrer vers l'Europe et les États-Unis, et le Liban servait de lieu de passage.
[88] Échange informel sur Skype avec Adel Loutfallah, *op.cit.*
[89] Voir entretien avec Viviane Tarabo.
[90]« Theatro dei Piccoli », article en ligne adress URL : https://wepa.unima.org/fr/teatro-dei-piccoli/ consulté le 1 avril 2020.
[91] « Storia del théatro dei Piccoli, tratto dal saggio di Maria signorelli », article disponible en ligne : https://web.archive.org/web/20121203021612/http://www.ilrossetti.it/Storia_Piccoli.pdf, consulté le 01 avril 2020.
[92] Voir l'article en ligne « Theatro dei Piccoli », *op.cit.*

théâtre. Vittorio Podrecca assistait à toutes les représentations. Ainsi si son théâtre de Piccoli s'est inscrit dans la durée, c'est aussi parce qu'il avait soin de noter, dans un carnet, toutes les erreurs et défaillances qu'il trouvait dans ses spectacles et s'empressait de les signaler aux animateurs, chanteurs, etc., afin de les corriger dès la représentation suivante.

Une seconde particularité du théâtre de Podrecca était que ses personnages marionnettiques évoluaient avec « une musicalité exprimée par [leur] chorégraphie […], mu[s] par des fils rappelant les cordes musicales »[93]. L'artiste puisait son répertoire musical chez les grands musiciens tels que Mozart, Monteverdi, Gluck, Purcell. Dès les premiers temps de la compagnie, les spectacles étaient représentés dans la salle Verdi du Palais Odescalchi, et le public était un public d'exception : Debussy, Stravinsky, Mascagni, Toscanini, entre autres.[94] Ainsi, les contes musicaux qui étaient joués bénéficiaient, pendant dix ans, de l'aide de nombreux compositeurs et scénographes.

La troupe de Podrecca est également parti en tournée à l'étranger, (en Amérique du Nord, et du sud) pendant près de 15 ans.[95] C'est ainsi qu'il a donné à voir plus de 20 000 représentations théâtrales et il a obtenu de nombreuses récompenses, notamment une médaille d'or décernée par la ville argentine de Rosario.[96] En 1951, il est rentré en Italie, aynat révisé tout son répertoire[97]. Il a réalisé d'autres tournées à l'étranger, y compris au théâtre des Champs Élysée à Paris en 1957. Mais, atteint d'une maladie, il s'est éteint en 1959 à Rome, à l'âge de 76 ans. Son fils a continué l'activité théâtrale jusqu'en 1963, avant de cesser les représentations jusqu'en 1979. C'est la région de Frioul-Vénétie-Julienne, région natale de Vittorio Podrecca, qui a entrepris de « reconstituer la compagnie » avec une reprise des spectacles à Cividale del Friuli, sa ville de naissance le 5 juillet 1979.[98]Au total, ce sont plus de 2000 marionnettes à fils qui composent l'œuvre théâtrale de Podrecca, toutes étant de grande taille et atteignant, pour la plupart, « plus d'un mètre habillées »[99]. Elles revêtaient également d'imposants accessoires – chaussures, chapeaux, costumes volumineux. Les marionnettes de Podrecca sont des marionnettes à fils avec des têtes de bois à l'allure noble et sophistiquée. C'est ce style poétique singulier, où l'on ne peut dissocier la marionnette de la musique, qui a réellement attiré René

[93] *Ibid*.
[94] *Ibid*.
[95] *Ibid.*
[96] « Storia del theatro dei Piccoli » Tratto dal Saggio di Maria Signorelli, *op.cit.*
[97] Voir l'article : « Teatro dei Piccoli » article en ligne consulté le 01 avril 2020, *op.cit.*
[98] *Ibid.*
[99] « Storia del theatro dei Piccoli », *op.cit.*

Tarabo : lui aussi réalisera plusieurs contes musicaux tels que *Cendrillon*, *Le Chat botté*, *Le Petit Poucet*, *Les trois vieilles*, inspiré des contes de la littérature européenne et orientale.

Mais avant de donner ses représentations au Liban, René Tarabo, qui avait rejoint la troupe italienne, est parti 6 mois en tournée avec elle à travers l'Europe, en 1956, notamment en Suisse, en Allemagne et en France, et a travaillé avec l'équipe de Podrecca comme manipulateur, ainsi que dans la fabrication de marionnettes. Comme nous l'ont révélé son épouse et Jospeh Azoury, ces six mois d'expérience avec la troupe italienne ont fortement contribué à la professionnalisation de son activité marionnettique.[100] Puis en 1960, René Tarabo est retourné en Égypte et a travaillé à la chaîne égyptienne R.A.U au Caire pour réaliser une émission destinée aux enfants, nommée *Kalila et Dimna*, avec des marionnettes à fils[101]. Ainsi, comme Podrecca, Tarabo a mis en scène des marionnettes à partir de contes et de fables, prenant modèle sur ce grand réalisateur : « en Égypte, il a travaillé le théâtre masqué, les petites fables […] il me racontait qu'il faisait avec [les enfants] des marionnettes à gaine, à tige »[102]

Comme nous l'a indiqué son épouse, René Tarabo a appris beaucoup avec la compagnie Piccoli di Podrecca, en particulier le fait de « jouer avec les lumières » de faire « parler chaque objet, [y compris] les crayons de couleurs », ainsi que la technique des marionnettes à fils. Un autre exemple de personnage créé avec les techniques italiennes dont nous a parlé Joseph Azoury était « le Fakir », jouant de la flûte et faisant danser le serpent au son de la musique. Ayant également collaboré avec Serguei Obraztsov, il a aussi été influencé par ses techniques, surtout celle du réalisme. Nous ne pouvons pas dire ici quelle est l'influence la plus forte entre Podrecca et Obraztsov, car nous ne possédons pas de vidéos des spectacles pour trancher la question. Tout ce que nous savons, c'est qu'il a apporté des nouveautés occidentales au théâtre traditionnel libanais au début des années 1960, qui ne connaissait que le *Karageuz* et le théâtre d'ombres.

Cependant, à part les émissions télévisées, les spectacles de marionnettes connaissaient-ils d'autres moyens de diffusion ? C'est ce que nous allons voir à présent.

[100] Voir entretiens avec Viviane Tarabo et Joseph Azoury.
[101] Voir entretien avec Vivane Tarabo.
[102] *Ibid.*

Les premiers lieux de représentation de spectacles de marionnettes de Tarabo

Il importe ici de revenir sur le premier spectacle joué par René Tarabo et son équipe dans une salle de spectacle à Beyrouth, car c'est à partir de là que les représentations ont commencé à être jouées ailleurs qu'à la télévision. Le stade Armand de Chayla a joué un grand rôle dans la diffusion des spectacles de Tarabo.

2.1.3.1. Le premier spectacle de marionnettes donné en salle

À la fin des années 1950, la marionnette était inconnue des jeunes Libanais, comme nous l'a révélé Jospeh Azoury, principal collaborateur de Tarabo qui a travaillé avec lui non seulement en Égypte mais aussi au Liban. En tant que technicien dans son équipe, Azoury a aidé au montage de ses spectacles télévisés diffusés sur la Chaîne 9, et parfois, il intervenait aussi en tant que marionnettiste. Selon Azoury, ces émissions étaient très regardées. Devant ce succès, Tarabo a décidé de présenter le premier spectacle de marionnettes dans un théâtre à Beyrouth, dont le nom ne nous a pas été révélé, pendant les fêtes de Noël.[103] Joseph Azoury faisait partie de ses collaborateurs. Afin d'attirer les spectateurs, la promotion de ce spectacle avait largement été diffusée sur les écrans, mais le jour de la représentation, les seuls spectateurs qui s'étaient déplacés dans ce théâtre, à la grande surprise de Tarabo et d'Azoury, étaient des journalistes. Ce dernier nous a raconté : « Il n'y avait personne, juste quatre journalistes, ils ont regardé notre spectacle pendant deux heures. On était trois à faire le spectacle. À la fin, les journalistes nous ont dit : "c'est extraordinaire ce que vous avez fait !" »[104] La décision des deux animateurs de jouer malgré tout le spectacle s'est avérée fondamentale. En effet, les journalistes, ayant trouvé la représentation formidable, ont applaudi et ont discuté pendant deux heures avec les artistes. Puis ils ont publié de nombreux articles sur ce spectacle avec des photos, et à partir de là, un peu comme dans les contes de fées, les gens sont venus au théâtre et ont rempli les salles pendant toute la durée des représentations.[105]

Cette réaction du public est intéressante. Ce n'est qu'après avoir lu des articles de journaux sur le spectacle de marionnettes, très favorables à la représentation, que les gens se sont déplacés pour aller le voir en salle. La promotion à la télévision n'avait, quant à elle, pas fonctionné, ce qui peut sembler logique car c'était alors une nouveauté. Comme l'explique Azoury, « pour les

[103] Dans l'entretien, Jospeh Azoury ne se souvenait ni du nom du théâtre ni du titre du spectacle.
[104] *Ibid.* Monsieur Azoury ne nous a donné aucune information sur le troisième manipulateur qui a présenté avec eux ce spectacle.
[105] Voir entretien avec Jospeh Azoury.

gens, la télévision n'était pas réelle, ce n'étaient que des images qui défilaient »[106] , montrant la grande influence de la presse qui a joué un grand rôle décisif pour la diffusion de ce spectacle.

Devant le succès de la pièce spectacle, Tarabo en a donné d'autres représentions dans ce théâtre, puis peu à peu, il a introduit d'autres spectacles de marionnette dans d'autres salles de théâtre. En particulier, la Mission Culturelle Française lui a proposé de faire des représentations théâtrales au stade Armand du Chayla, salle appartenant à l'ambassade de France, et qui a joué un rôle majeur dans la diffusion des spectacles de marionnettes à Beyrouth.

2.1.3.2. Le stade Armand de Chayla

Le stade Armand du Chayla est un centre culturel sportif créé pour le Grand Lycée franco-libanais à Beyrouth, lui-même fondé en 1909 par Pierre Deschamps, directeur de la Mission Laïque française[107]. Cet ensemble était lié à la Mission Culturelle, aujourd'hui devenue l'Institut français rattaché à l'ambassade de France au Liban. C'est également la Mission Culturelle qui a soutenu René Tarabo, aussi bien financièrement que moralement, dans ses projets de spectacles de marionnettes représentés au stade Armand du Chayla. La Mission Culturelle faisait partie d'une politique diplomatique internationale, que l'on nomme depuis les années 1990 *Soft Power.* Cette nouvelle politique extérieure ayant pris forme après la fin de la Seconde Guerre mondiale était munie d'un système administratif et financier dans le but d'élargir les relations internationales par des moyens culturels et linguistiques : « Elle s'articule autour de deux priorités : la recherche de partenariats de haut niveau et le renforcement de l'attractivité du territoire d'une part, et d'autre part la promotion du savoir-faire des idées et de la créativité française »[108]. Il est clair que la France voulait continuer à exercer sa domination mais sous une forme atténuée[109].

C'est dans cette perspective que René Tarabo, après avoir quitté la télévision, a pendant 6 ans, soit entre 1964 et 1970, présenté 52 séances de marionnettes pour le Centre culturel de l'ambassade de France au Liban, comme en témoignent les lettres de l'ambassadeur Français à Beyrouth Liban tirées de ses mémoires. En effet, le responsable culturel de

---

[106] *Ibid.*

[107] Le nom du stade reprend celui du premier Ambassadeur de France au Liban (1946-1952). Voir site du Grand Lycée franco-libanais, URL : https://www.glfl.edu.lb/presentation/ , consulté le 9 novembre 2019.

[108] Daniel HAIZE, "La diplomatie culturelle française : une puissance douce ?", *CERISCOPE Puissance*, 2013, article en ligne, , URL : http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part2/la-diplomatie-culturelle-francaise-puissance-douce, consulté le 15/02/2021.

[109] La France n'était pas la seule à vouloir s'immiscer au Liban, l'Union Soviétique et la Ligue arabe sont aussi entrées dans cette diplomatie culturelle par le Centre culturel soviétique et le Club culturel arabe, ayant à cette occasion soutenue des artistes et des activités de marionnettes. Nous reviendrons sur ces organismes plus loin.

l'ambassade de France au Liban et conseiller de coopération technique, Marcel Girard, avait confié la salle de théâtre de ce stade, et octroyé le financement nécessaire à René Tarabo pour qu'il puisse y représenter ses spectacles. Ceux-ci avaient lieu chaque dimanche et étaient destinés aussi bien aux adultes qu'au public enfantin. C'est dans ce stade que René Tarabo a donné à voir la plupart de ses spectacles de marionnettes, d'inspiration européenne, tels que *Cendrillon* - 23 représentations, *Le Chat botté* -15 représentations, *Le Petit Poucet*, *le Petit Chaperon Rouge,* mais aussi orientale comme le conte *Babagi*[110]*,* ou encore *Les trois vieilles*[111]. Ces spectacles ont tous été financés par la Mission Laïque de l'ambassade de France.

Ainsi, les objectifs de la Mission Culturelle étaient de propager la culture française au Liban et de diffuser les productions artistiques. Cette institution soutenait les acteurs culturels en les accompagnant dans leur travail artistique et favorisait leur formation dans de nombreux domaines : musique, cinéma, danse, peinture et, bien évidemment, théâtre. C'est dans ce but que René Tarabo s'est vu confier, pendant plusieurs années consécutives, la représentation des spectacles de marionnettes au stade Armand du Chayla, la Mission culturelle le laissant libre d'organiser ses séances, à savoir leur promotion, la vente des billets et les programmes.[112]

Cependant, le stade Armand du Chayla n'était pas le seul lieu qui avait été confié à René Tarabo pour présenter des spectacles, le conseiller culturel de l'ambassade de France lui proposait d'autres endroits, tels l'école des Sœurs de Saint-Joseph de l'Apparition à Saida, ou le Centre culturel français de Zahlé, ou encore Tripoli, pour y donner des séances à la fin de l'année 1969[113].

C'est ainsi de René Tarabo, à travers ses émissions télévisées et ses activités dans les centres culturels, a contribué à la diffusion de la langue française - il était enseignant de profession. C'est d'ailleurs ce que confirme Marcel Girard, dans son certificat daté du 13 mai

---

[110] Voir le CV de René Tarabo, ainsi que les articles correspondants en Annexe II. Ce conte oriental a été adapté par René Tarabo. Il raconte l'histoire d'un enfant qui cherche du travail dans un souk afin de soigner sa mère malade ; à la fin, il rencontre la fille du sultan.

[111] Voir Annexe II sur les mémoires de René Tarabo.

[112] Voir en Annexe II la lettre de Marcel Girard, conseiller culturel de la Mission Culturelle de l'ambassade de France au Liban datée du 8 décembre 1969. Aujourd'hui encore, la Mission culturelle continue de soutenir les projets de certaines compagnies théâtrales, notamment le Collectif Kahraba, qui a reçu un financement pour la représentation de son premier spectacle *La Famille Tombola.* Ce spectacle a été joué aussi bien au Liban et en Syrie qu'en France. Nous reviendrons au chapitre 3 sur cette compagnie de marionnettes et ce spectacle.

[113] Dans ces espaces culturels, Monsieur Tarabo a représenté, les 16, 18 et 20 décembre 1969, *La route des oiseaux*, un récital de chansons « organisé et patronné par la Mission Culturelle Française, en collaboration avec les émissions en langue française de Radio-Liban », in : Sur *la route des oiseaux* avec René Tarabo » (article non référencé, tiré de ses Mémoires personnels. Ces chansons proviennent de son répertoire comptant plus de 200 pièces qu'il avait lui-même composées, et qui portaient sur des thèmes divers comme l'amitié, la vie qui passe…. Voir Annexe II.

1967 : « M. Tarabo, qui possède parfaitement la langue française, est un excellent professeur et un artiste de grand talent. Il rend au Liban de grands services à la diffusion de la langue et de la culture françaises »[114].

Si René Tarabo a présenté les premières émissions de marionnettes en langue française sur Canal 9, Joseph Fakhoury, probablement inspiré par ses émissions, a présenté lui aussi des spectacles de marionnettes filmés sur Canal 7, mais cette fois en langue arabe libanaise. Étant donné qu'il est une figure importante dans l'histoire du théâtre de marionnettes au Liban, il est utile de présenter quelques éléments biographiques de sa longue carrière.

2.2. Joseph Fakhoury, un artiste à plusieurs fonctions

Joseph Fakhoury[115] est le premier artiste à avoir créé des spectacles de marionnettes en libanais, non seulement dans les émissions télévisées, mais également dans d'autres lieux où il les représentait : écoles, centres culturels, associations. Le théâtre de marionnettes est ainsi réapparu sur la scène culturelle libanaise grâce à avec Joseph Fakhoury, qui a tenu à fabriquer ces premières marionnettes.

Les débuts des activités artistiques de Joseph Fakhoury

Né en 1920 à Tripoli dans le quartier Al Mina, Joseph Fakhoury a eu, avec son épouse Caroline Saker, quatre enfants dont trois garçons - Kifah, Filah, Salah – et une fille Janah[116]. À partir de 1947, il a intégré une troupe de musiciens jusqu'en 1950. Les années 1953 et 1954 ont été fructueuses pour lui, car il a obtenu son diplôme de philosophie ainsi que des certificats de chef d'orchestre décernés par les États-Unis et un autre de composition musicale. La décennie 1950-1960 a été sa période artistique la plus productive. Dans le même temps, il a travaillé à la radio libanaise, notamment dans la musique et les chants.

---

[114] Voir la lettre en Annexes IV.

[115] Joseph Fakhoury, en plus de son intérêt pour la marionnette, a été chef de l'orchestre qu'il avait lui-même créé et a fait des tournées dans les stations balnéaires aux alentours de Tripoli. Il a aussi été rédacteur en chef de plusieurs journaux, tels que le journal pétrolier irakien, *Al Nahar* – et *Al Masaa,* tous deux édités à Beyrouth, ainsi que le journal critique de caricature *Al Dabour.* Par ailleurs, entre 1965 et 1970, il a travaillé chez Reuters, agence de presse en tant que traducteur et rédacteur. De 1974 à 1976, il a été membre du syndicat des artistes éditeurs et compositeur de musique. Voir son CV qui nous a été donné par sa fille, Janah Fakhoury, et qui figure en annexe II.

[116] Joseph Fakhoury est décédé de manière anonyme en 1997. Il a travaillé jusqu'à la fin de sa vie. Sa fille nous a raconté : « avant de mourir, mon père a écrit un spectacle, *Kimo al tayyaeb* (Kimo le bon). C'était un spectacle pour les gens atteints d'un cancer et destiné à être présenté à Dubaï. Dans ce spectacle, il y avait des objets représentant les cellules de l'organisme. Il a écrit ce spectacle alors qu'il était lui-même atteint d'un cancer. » L'histoire racontée est celle d'une jeune fille atteinte d'un cancer et qui a réussi à surmonter cette maladie lorsqu'elle a su que la chimiothérapie tuait non seulement le cancer mais aussi les cellules saines.

Il fut l'un des premiers à s'intéresser aux enfants, et notamment à leur divertissement : il produisait pour eux des chansons et des histoires qu'il présentait dans des émissions de radio, non seulement au Liban mais également dans les pays du Golfe. Il aurait produit au total 1400 émissions de radio.

Entre 1960 et 1964, après être entré à la chaîne 7 de la télévision libanaise, Joseph Fakhoury a créé des sketches de marionnettes avec son épouse et ses enfants et d'autres comédiens comme Elie Sneifer, Georgette Sayegh et Melvina Amine, comédiens connus au Liban en tant qu'acteurs humoristiques. Il a composé pendant 20 ans, soit entre 1960 et 1980, des musiques pour des publicités, ayant été son activité la plus lucrative[117].

Il a collaboré avec plusieurs comédiens talentueux libanais à la radio libanaise en 1972 et a produit 13 épisodes éducatifs, avec 3 chansons pour chacun, pour le Centre pédagogique de recherche et de développement au Liban. Entre 1974 et 1976, il a écrit des contes pour la revue *Kab Elias* de la région de la Bekaa. Il gagné plusieurs prix de romans policiers, d'histoires courtes et de chansons pour enfants à Tunis. « C'est l'un des premiers à avoir traduit des dessins animés au Liban », nous a dit sa fille avec fierté [118]. Il a aussi publié des articles dans des journaux et des revues, dans lesquels il critiquait les travaux artistiques de l'époque, en particulier, les revues *Al Chabaka, Lisan al hal* et *Al Sayad*. Toutes ces publications s'étendent sur une longue période allant des années 1970 jusqu'à la fin de la guerre civile. Il a aussi laissé en héritage « une bibliothèque si grande que même […] ses enfants » ne savent pas « par où commencer pour classer tous les ouvrages »[119]. Cette bibliothèque comporte des histoires et des chansons pour enfants, des livres pour enseigner la musique (guitare, orgue et Oud), le but étant d'enseigner les techniques de ces instruments aux amateurs. Il a également regroupé plus de 250 livres sur l'enseignement de la musique, un ouvrage pour les travaux manuels, et un autre de jeux pour le public enfantin, des contes du monde, des *Chansons enfantines et folkloriques* (1982), *La marionnette manipulée* (1976), ou encore *Le théâtre et la marionnette manipulée* (1977). Il a aussi écrit plusieurs ouvrages sur l'art de la marionnette, ses techniques et son

[117] On compte à son actif plus de 1500 publicités et leurs musiques à la télévision. De 1960 à 1974, il a travaillé comme traducteur dans de nombreuses agences de publicité au Liban. De 1965 à 1967, il a produit 52 séries d'émissions de marionnettes pour la télévision et 26 pour le cinéma. Puis en 1967-68, il a composé des séries musicales d'une heure trente chacune une fois par mois, qu'il présentait en direct sur cette chaîne. Cette émission était dirigée par Gari Garabitian.

[118] Il a traduit en arabe des dessins animés de *Goldorak* et « a enregistré les voix dans un studio avec [son fils] Kifah, avec l'accent local libanais. » Il a également traduit *Maya l'abeille* (*Zena w Nahoul*) et composé les chansons de ces dessins animés. Voir entretien avec Janah Fakhoury réalisé le 20 janvier 2018 à Beyrouth, (Annexe I).

[119] *Ibid.*

histoire, mais aucun d'eux n'a été publié. Nous avons eu la chance de consulter un document d'une trentaine de pages écrites en langue arabe, non publié, qui traite de la manière de fabriquer les marionnettes, de leurs principales techniques, et qui explique comment animer un atelier d'improvisation. Quelques pages sont aussi réservées à l'histoire de la marionnette.

Enfin, de 1977 à 1982, il a enseigné la fabrication des marionnettes et la création de spectacles aux éducateurs et éducatrices dans le Centre pédagogique de recherche et de développement à Beyrouth. Il s'agit d'une institution publique créée selon le décret de loi n ° 2356 du 10 décembre 1971[120].

Toutes les activités de Joseph Fakhoury montrent son intérêt, voire sa passion, pour l'art de la marionnette et sa volonté de le transmettre aux autres afin de faire de ce théâtre un art à part entière.

Premières marionnettes de Joseph Fakhoury : de la Tchécoslovaquie au Liban

Dès son plus jeune âge, Joseph Fakhoury s'est intéressé au théâtre et à l'univers des enfants, comme nous l'a rapporté sa fille Janah. Tout a commencé après qu'il a vu un spectacle de marionnettes tchécoslovaque au Théâtre de l'Unesco à Beyrouth : « mon père est allé voir ce spectacle et c'est après qu'il a eu l'idée de travailler pour les enfants dans les spectacles de marionnettes ».[121] Au début des années 1960, le Liban vivait une époque de plein essor, aussi bien économique que social, grâce à la politique réformiste du président Fouad Chéhab, comme nous l'avons vu. Cependant, la dimension culturelle n'était pas encore très développée et le théâtre et les spectacles pour enfants demeuraient très rares. Probablement dans l'idée d'en savoir plus sur le théâtre de marionnettes et de créer des spectacles, Joseph Fakhoury a contacté par téléphone cette compagnie tchécoslovaque. Celle-ci lui a appris qu'elle fabriquait elle-même les personnages, ce qui l'a beaucoup intéressé.

Pourquoi son choix s'est-il porté sur cette compagnie tchèque ? Il faut savoir que le théâtre de marionnette tchèque a connu un développement particulier entre 1945 et 1989, dû

[120] Cet établissement est doté d'une personnalité morale qui jouit d'une indépendance financière et administrative et qui est rattaché au ministre de l'Education et de l'Enseignement supérieur. L'objectif était de développer le secteur éducatif au Liban en attirant des scientifiques dans le cadre du plan du développement global. Pour plus de détails voir : https://www.crdp.org/

[121] Entretien avec Janah Fakhoury à Beyrouth le 20 janvier 2018. Cette dernière ne nous a pas indiqué de quel spectacle il s'agissait. Tout ce dont elle se souvenait, c'est que c'était un spectacle de marionnettes tchécoslovaques.

notamment à la période communiste [122]. Ce théâtre est donc lié au contexte politico-social, où la « dictature communiste » a contribué au développement du « moralisme », de la « satire politique » et de la « propagande »[123]. La fin de la dictature de Staline en 1956, suivie par le printemps de Prague en 1968, ont favorisé une ouverture culturelle, et en particulier du théâtre de la marionnette. En effet, de jeunes artistes, désireux d'« exprimer une autre vision de la vie », sont entrés sur la scène tchécoslovaque. et ont développé de nouvelles formes, de nouveaux genres, soutenus par l'UNIMA[124]. Un des buts des artistes tchécoslovaques était de satisfaire le public enfantin en jouant un rôle éducatif, avec notamment des « théâtres de petite forme »[125]. De ce fait, de nombreuses troupes se sont développées en Tchécoslovaquie et, profitant de l'engouement du public enfantin, mais aussi adulte, ont entamé des tournées à travers le monde, et le Liban faisait partie de ce programme. Au début de cette époque, le théâtre de marionnettes en Tchécoslovaquie :

> […] était contrôlé par le Commissariat au peuple pour l'instruction en U.R.S.S., et par l'organisation Kraft Durch Freude (la force par la joie) en Allemagne. Ces organismes avaient pour double objectif de développer un théâtre à destination des enfants qui leur assure une éducation conforme à l'idéologie du régime et de réaliser des pièces de propagande pour les adultes, notamment en période de guerre[126].

Le théâtre tchèque servait donc au nationalisme plutôt qu'au réel divertissement des enfants, malgré le fait qu'il ait évolué vers « un théâtre éducatif, voire didactique, destiné à appliquer aux enfants morales et bonnes manières »[127]. Cette considération rappelle la transformation de la *Chorale Populaire* de Ghazi Megdachi, qui avait un répertoire de chants nationaliste arabe, en une compagnie de théâtre de marionnettes afin d'éviter la censure mise en place au début de la guerre civile libanaise en 1975. Nous parlerons longuement de ces évènements dans le chapitre suivant.

---

[122] Pour plus de détails sur la marionnette dans les pays tchèques, voir l'article de Rachel Fourmentin « Théâtre de marionnettes, pouvoir et société dans les pays tchèques (1945-1989) » in : *Marionnette et pouvoir, censures propagandes résistances*, ouvrage dirigé par Raphaèle Fleury et Julie Sermon, Paris, deuxième époque, 2019, p. 92 à 115.
[123] *Ibid*., p. 93.
[124] Voir chapitre 3 pour des détails de cet institut.
[125] Ce type de théâtre est expliqué par Rachel Fourmentin : il s'agit d'une forme de culture théâtrale qui apparaît dans des « lieux culturels de petite taille », dont le but est, pour les artistes, d'exprimer leur propre vision de la vie ; voir : « Théâtre de marionnettes, pouvoir et société dans les pays tchèques (1945-1989) », *ibid.,* p. 103.
[126] *Ibid*.
[127] *Ibid*., p. 94.

Joseph Fakhoury a donc assisté à un spectacle de marionnettes donné par une compagnie tchécoslovaque venue donner une représentation au Théâtre de l'Unesco[128] à Beyrouth. C'est ainsi que, motivé par ce spectacle, il a contacté le directeur de la compagnie afin de créer, lui aussi, des spectacles de marionnettes.

Fakhoury, en contactant cette compagnie de théâtre tchèque qui était en tournée à Beyrouth, n'avait pas pour but de reproduire des marionnettes européennes, il souhaitait fabriquer des personnages typiquement arabes. Il a donc envoyé des photos d'hommes et de femmes libanais à la compagnie tchécoslovaque et leur a demandé de fabriquer des personnages marionnettiques qui ressemblent aux Libanais. La compagnie s'est exécutée en fonction des photos reçues.

En effet, comme l'évoquent Jaroslav Blecha et Juraj Hamar, le Théâtre Central de marionnettes de Prague possédait une « usine » de fabrication de marionnettes en série, de format standard, destinées à être distribuées à d'autres scènes[129]. Cette usine de fabrication s'inscrivait dans la politique totalitaire tchécoslovaque de l'époque, où il y avait « obligation pour tous les théâtres de marionnettes de Tchécoslovaquie de jouer un répertoire politiquement engagé »[130]. Nous comprenons maintenant pourquoi Joseph Fakhoury s'est adressé à cette compagnie pour fabriquer des marionnettes libanaises.

À partir de ces marionnettes fabriquées, Joseph Fakhoury a créé une famille libanaise, les parents et leurs enfants, un garçon et une fille ; il a même ajouté des animaux[131]. Il a alors commencé à développer son propre théâtre de marionnettes et ses spectacles, d'abord diffusés à la télévision, puis représentés dans les théâtres et les écoles. Si René Tarabo a présenté des spectacles de marionnettes à la télévision libanaise en langue française, c'est Joseph Fakhoury qui a été le premier à introduire, en langue arabe, une nouvelle manière de travailler la marionnette, différente de celle qui existait à l'époque précédente, comme le théâtre d'ombres *Karageuz*. Il s'est attaché à donner une identité libanaise à la marionnette et à ses spectacles, ayant vêtu ses personnages avec l'habit traditionnel libanais, en particulier les marionnettes danseuses du *dabké*. Pour ainsi dire, il a voulu, dès le début, « libaniser » le théâtre de marionnettes. Les autres artistes de son époque n'adhéraient pas beaucoup à ses spectacles, car

[128] Nous reviendrons sur la description de ce théâtre dans le chapitre suivant, car il a accueilli des compagnies et des spectacles pendant la guerre.
[129] Jaroslave Blecha et Juraj Hamar, « Persécution des marionnettistes traditionnels en ex-Tchécoslovaquie » in : *Marionnettes et pouvoir*, *op.cit.,* p. 129.
[130] *Ibid*.
[131] Voir l'article de Rachel Fourmentin, « Théâtre de marionnettes, pouvoir et société dans les pays tchèques (1945-1989) », in *Marionnettes et pouvoir*, *op.cit.,* p. 103.

ils y voyaient une esthétique traditionnelle avec une « pédagogie stricte qui apprend aux enfants comment obéir à leurs parents, comment respecter les règles d'hygiène » Comme l'indique Karim Dakroub, même si Joseph Fakhoury n'a pas « accordé trop d'importance à l'esthétique théâtrale que peut proposer la marionnette», il s'est, tout au long de sa carrière artistique, montré soucieux de donner un caractère local à son théâtre[132]. Certains jeunes de l'époque, tels que Bassem Nasser, appréciaient son travail et ses spectacles malgré les techniques basiques qu'il utilisait. Ce dernier souligne également : « il faisait de beaux textes et les thèmes étaient bien et à l'époque personne ne travaillait comme lui[133]».

Fakhoury n'hésitait jamais à soutenir les jeunes artistes qui débutaient dans ce domaine, Ce qu'a aussi observé Dakroub : « quand on a fondé La Troupe libanaise de la marionnette au centre culturel soviétique avec notre spectacle *Le roi des contes,* (1991) Fakhoury est venu assister à notre conférence de presse, donc c'est un artiste ouvert, venu soutenir des personnes dans le même domaine que lui, et ça, c'est rare… il faut lui rendre hommage[134]. ».

[132] Karim Dakroub, « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe », *op.cit.*
[133] Voir notre entretien avec Bassem Nasser réalisé en septembre 2019 à Beyrouth.
[134] Voir notre entretien avec Karim Dakroub réalisé le 17 septembre 2019 à Paris.

Conclusion du chapitre 1

À partir de son indépendance en 1943, le Liban a connu une période relativement prospère grâce à la politique du président Fouad Chéhab élu en 1958. Dès l'année suivante, la télévision CLT s'est progressivement installée dans les foyers. Deux artistes ont marqué cette époque en proposant des spectacles de marionnettes télévisés : René Tarabo, qui a travaillé à la chaîne 9 francophone entre 1961 et 1963, et Joseph Fakhoury, qui a retransmis, chaque semaine, ses spectacles familiaux de marionnettes sur la chaîne 7 arabophone, entre 1962 et 1965. Les jeunes Libanais et leurs familles ont ainsi pu redécouvrir une nouvelle forme de théâtre de marionnettes, différente du *Karageuz* turc qui existait jusqu'aux premières décennies du XX^{e} siècle.

Comme il n'y avait pas de tradition autre que le théâtre d'ombre en matière de marionnettes, un élément important pour les deux artistes était la découverte d'autres spectacles, à l'instar de Joseph Fakhoury qui avait regardé un spectacle de marionnette tchécoslovaque, il a donc commencé son activité par imitation. Quant à René Tarabo, il a procédé à son activité par compagnonnage avec la troupe italienne *Picooli di Podrecca.* C'est au sein même de cette compagnie qu'il a trouvé une solide formation, notamment pour la fabrication et la manipulation des marionnettes.

Peu à peu, les spectacles ont investi les salles de théâtre à Beyrouth comme le stade Armand de Chayla, un centre culturel lié à la Mission laïque française, dont le but était de promouvoir, dans les années 1960, les cultures arabe et française. Ce rôle avait été confié à René Tarabo. Le théâtre de marionnettes au Liban connu des débuts prometteurs grâce à ces deux artistes et metteurs en scène. René Tarabo, le premier à avoir fait (re) découvrir la marionnette au public libanais en langue française, reste une figure importante au Liban. Mais Joseph Fakhoury est aussi un élément central, car il a été le premier à créer des spectacles en langue arabe tout en essayant de leur donner des caractéristiques libanaises. Tous deux ont utilisé les techniques de manipulation traditionnelles, des marionnettes à fils, gaine et tige, dont le développement n'en était qu'à ses débuts. Nous verrons, dans les chapitres suivants, comment ces techniques ont évolué et comment les metteurs en scène des compagnies de notre corpus les ont développées pour les adapter à leurs spectacles.

Chapitre 2 :
La guerre civile libanaise : un contexte favorisant la création de compagnies de théâtre de marionnettes

Le territoire du Liban est un lieu stratégique d'un point de vue géographique et politique, un « carrefour de civilisations, un pont entre l'Orient et l'Occident »[135]. Pour ces raisons, le pays vit souvent des situations difficiles et complexes, entraînant des conflits et des guerres.

Ainsi, durant la guerre civile (1975-1990) qui a frappé le Liban, entre la violence des bombardements, l'invasion israélienne et les rares moments de calme, plusieurs artistes et amateurs de théâtre ont réagi à cette période de troubles en s'investissant dans le théâtre de marionnettes. Deux compagnies ont émergé successivement, juste après la création, ou plus exactement la transformation de la Chorale Populaire (Al Kawras Al Chaabi) en une troupe de théâtre de marionnettes - Les Épis (Al Sanabel) : il s'agit de la boîte à images (1979) et des Amis des marionnettes (1984). Plus exactement, qu'est-ce qui a engendré la création de ces compagnies ? dans quel contexte ont-elles émergé ? Ces nouvelles troupes ont permis de redonner un nouveau dynamisme au théâtre de marionnettes, avec la grande contribution d'autres artistes indépendants, à la suite de René Tarabo et Joseph Fakhoury. Ces trois compagnies feront l'objet d'une description analytique respective dans ce chapitre.

1. Naissance de la première compagnie de théâtre de marionnette au Liban : Les Épis

Les mesures et autres restrictions prises pendant la guerre n'ont pas été négatives pour tous les Libanais. Certains jeunes, désireux de se rendre utiles et de s'investir dans l'univers de la création artistique, ont saisi l'opportunité qui s'est présentée à eux et se sont lancés dans la fondation de troupes de marionnettes, dans le but d'offrir un divertissement aux gens, et en particulier aux enfants, pendants ces temps difficiles. La première initiative était celle de Ghazi

[135] Georges Corm, *Géopolitique du conflit libanais : étude historique et sociologique*, *op.cit.,* p. 16.

Mekdachi qui a transformé sa Chorale Populaire en une compagnie de théâtre de marionnette. Mais avant de présenter cette troupe, il est utile d'expliquer brièvement les causes de cette guerre civile.

1.1. Le territoire libanais sous tensions

Dans les années 1960 et 1970, il existait au Liban un clivage « droite, gauche » articulé autour de deux groupes opposés. Le groupe de droite regroupait le parti chrétien, les phalangistes (*Kataeb*) et ses partisans, et le groupe de gauche réunissait une majorité musulmane, comme le parti socialiste druze et leurs alliés palestiniens ou le parti communiste libanais. Georges Corm explique cette situation par « l'anti-impérialisme et son corollaire d'appui à la résistance palestinienne dont l'influence se développ[ait] avec force […le but était] de limiter les effets de la présence déstabilisante palestinienne au Liban, le désir d'en finir avec les structures communautaires »[136]. Selon l'homme politique et historien, cette situation provenait principalement des violences communautaires qui ont déclenché des tensions régionales dans le pays. La chute de la Palestine a eu un impact majeur sur le territoire libanais avec « l'arrivée massive de plus de 100 000 réfugiés palestiniens […] dont près d'un quart étaient des chrétiens »[137]. Dès leur arrivée au Liban, ils sont devenus un véritable fardeau, voire même une menace, car leur grand nombre allait bouleverser « l'équilibre démographique entre les deux communautés chrétienne et musulmane ». Ainsi, « sous l'effet de la croissance démographique, leur nombre est évalué à près de 130000 en 1951, 142 240 personnes en 1963 […] soit 39% du total des ressortissants étrangers »[138], sans compter ceux qui étaient entrés sur le territoire de manière clandestine. En effet, deux grands flux migratoires de Palestiniens sont arrivés au Liban, juste après la chute de la Palestine en 1948.[139] C'est ainsi que le petit territoire du Liban s'est retrouvé avec un nombre important d'habitants, où Palestiniens et Libanais devaient cohabiter. Mais au fil du temps, cette cohabitation s'est avérée de plus en plus difficile, ayant mené à de fortes tensions.

Pour tenter de sortir de cette crise, ont été signés, en 1969, les accords du Caire qui visaient à légaliser la présence armée palestinienne au Liban. Ces accords ont été conclus dans la ville du Caire sous l'égide du Président Gamal Abdel Nasser,

---

[136] *Ibid*., p. 117.
[137] Stéphane Malsagne, *Fouad Chehab 1902-1973, une figure oubliée de l'histoire libanaise*, *op.cit.,* p. 382.
[138] *Ibid*., p. 382. Selon Stéphane Malsagne, « (p)lusieurs dizaines de milliers de Palestiniens issus de la bourgeoisie levantine [...] ont obtenu la nationalité libanaise. » L'ancien président Camille Chamoun avait en effet appliqué une vaste politique de naturalisation.
[139] Jihane Sfeir, « Le Liban, pays de refuge. Généalogie des réfugiés arméniens, palestiniens et syriens (1915-2015) », in *Relations Internationales,* 2017/4, N°172.

> […] par le général en chef de l'armée libanaise, le général Émile Boustani, et le chef de l'OLP, Yasser Arafat, pour mettre fin aux combats intermittents entre l'armée libanaise et les mouvements de guérilla palestinienne. Le Liban avait alors accepté un arbitrage égyptien pour mettre fin aux tensions entre l'armée et la guérilla [140].

C'est ainsi que les accords du Caire ont officialisé la présence armée palestinienne au Liban. Comme nous l'avons mentionné, les communautés ont, au fil du temps, exprimé leur mécontentement, et régulièrement, le territoire libanais est devenu un lieu de fortes tensions, de violences et d'affrontements entre des communautés libanaises et les Palestiniens, ayant abouti à la désastreuse conséquence de la guerre civile commencée en 1975.[141] Georges Corm tente d'expliquer les raisons pour lesquelles le Liban est toujours en proie à des conflits, le conduisant systématiquement à des situations de crise. Pour lui, le « scénario religieux » serait l'approche la plus pertinente pour comprendre la complexité de la situation et la vraie nature des enjeux de la question libanaise[142]. Pour lui, c'est « [c]omme si la violence libanaise était le produit mystérieux d'une barbarie dont nul n'est responsable, ni les grandes puissances, Israël et les pays arabes, ni les chefs de guerre libanais ; à moins qu'on ne l'explique par la dichotomie simpliste qui opposerait chrétiens et musulman »[143].

En 1976, un an après le commencement de la guerre, la Ligue Arabe a tenté d'intervenir pour apaiser les tensions en envoyant des contingents de « casques verts » appelés « Forces arabes de dissuasion ». Plusieurs pays arabes étaient représentés dont l'Arabie saoudite, l'Égypte, la Libye, le Soudan, les Émirats Arabes Unis, et surtout, la Syrie qui envoya 80 % des effectifs, soit 30000 hommes.[144] Ce contingent devait assurer le maintien du cessez-le-feu mais, dans le même temps, il privait le Liban de la liberté démocratique qu'il avait auparavant acquise. Et tous les habitants étaient conscients de cela. C'est dans ce contexte que Ghazi Mekdachi avait créé sa Chorale Populaire, et avec les membres du groupe, il exprimait ses idées sur cette situation à travers des chansons.

---

[140] Georges Corm, *Géopolitique du conflit libanais : étude historique et sociologique*, La Découverte, 1986, p. 114. « Toutefois, aucun dirigeant civil n'a accepté de signer ce document qui consacrait l'implantation des mouvements armés palestiniens dans certaines zones sud du Liban [...] Ces accords serviront de prétexte à l'État d'Israël pour tenir le gouvernement libanais responsable des attaques palestiniennes contre la Galilée à partir du Liban, et pour déclencher des représailles qui déstabiliseront la République tout entière », *ibid*.
[141] *Ibid*.
[142] *Ibid.,* p. 85.
[143] *Ibid.,* quatrième de couverture.
[144]Gerorges Corm, *Le Liban contemporain, Histoire et société*, Paris, La Découverte, 2003, p. 120.

1.2. La Chorale populaire (al Kawras al chaabi) : un moteur de création de théâtre de marionnettes

Parallèlement aux spectacles de marionnettes présentés sur la chaîne arabophone de la CLT par Joseph Fakhoury, il existait à Beyrouth, dans les années 1970, un groupe de Chorale Populaire pour adultes nommé *Al Kawras al Chaabi.* Il était dirigé par Ghazi Mekdachi dont les chants étaient connus pour leur caractère politique et caricatural[145].

Ghazi Mekdachi a eu l'idée de créer cette chorale dans les années 1960 lors de son séjour en Belgique, dans les années 1960, où il s'était rendu pour étudier l'architecture. Dans le même temps, il a appris à jouer de l'harmonica et a étudié la musique ethnique et folklorique. À ce moment-là, il y avait, en Belgique, une chorale populaire très célèbre qui organisait des parades dans les villes et les villages. Le bénéfice de ces évènements festifs allait à une association humanitaire et aux plus démunis. Ghazi, très marqué par cette initiative, a décidé d'importer ce concept au Liban à son retour. Ayant fait mûrir cette idée, il a fait appel à des lycéens et lycéennes volontaires pour créer une chorale à Beyrouth. Soucieux de venir en aide aux gens dans le besoin, il a organisé, au début, de petites présentations dans des chambres d'hôpital, et notamment pour les blessés de guerre. Mais c'est sa rencontre avec des professionnels de musique et de chant, tels qu'Abido Basha, Ahmed Kaabour, Hassan Daher, Khaled el Haber ou encore Toni Whebe[146], qu'il a fait évoluer sa chorale, étant passée d'une chorale d'amateurs à une chorale de professionnels.[147] En effet, Ahmed Kaabour, compositeur de musique, a écrit une chanson devenue populaire, nommée *Ounadikoun* (Je vous appelle). Cette chanson avait été écrite par le poète palestinien Toufik Ziad[148] en 1966. Il s'agissait d'un poème révolutionnaire, porteur d'une idéologie communiste. Les paroles de la chanson invitent à la lutte pour la liberté. Nous comprenons bien que, compte tenu des évènements de l'époque, ce poème faisait allusion à la liberté de la Palestine. Quelques années plus tard, Ahmed Kaabour

[145] Ghazi Mekdachi est né en 1941. Il a obtenu son magistère d'architecture en Belgique en 1969, un DES en architecture islamique en 1988 et un doctorat en arts et archéologie à l'Université libanaise en 1993. Il a été professeur d'architecture à l'Institut des beaux-arts de la même université entre 1974 et 1991. Aujourd'hui retraité, il dirige toujours la compagnie des Épis et continue son activité artistique en créant des dessins animés qu'il publie sur Youtube. Nous reviendrons plus loin sur le spectacle de cette compagnie.

[146] Ce sont des noms que l'on retrouvera quelques années plus tard dans les compagnies de théâtre de marionnettes, cités par Karim Dakroub dans : « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe » (titre original *: al boud al siyasi wal ijtimaai li masrah al douma fi al alam al arab*i), conférence organisée le 17 juin 2019, Beyrouth.

[147] Entretien de Ghazi Mekdachi avec le journaliste Rabih al Chami du quotidien *al Balad,* N°321, samedi 13 novembre 2004.

[148] Toufik Ziad (1929-1994), né à Nazareth, est un poète et un écrivain palestinien. S'étant investi dans la politique, il est devenu un membre important du parti communiste israélien et a été élu représentant dans le *Knesset* israélien. En 1973, il est devenu maire de Nazareth et l'est resté jusqu'à sa mort accidentelle survenue en 1994.

a créé une nouvelle musique pour ce poème destiné à la Chorale Populaire de Ghazi Mekdachi. C'est ainsi que, peu à peu, cette chorale a intégré des chants politiques[149].

En 1975, les Libanais entraient en guerre, suite à d'incessants conflits politiques qui sévissaient « depuis plus de 5 ans, le poids de la présence armée palestinienne et des représailles israéliennes avait considérablement préparé le terrain à l'effondrement et au chaos »[150].

Dans ce contexte de guerre, voyons comment cette chorale Populaire s'est transformée pour devenir une compagnie de théâtre de marionnettes.

1.2.1. De la Chorale Populaire à la compagnie Les Épis

Dans ce contexte difficile, Ghazi Mekdachi, voyant les choses s'aggraver, a décidé de transformer la chorale qu'il dirigeait afin de ne prendre aucun risque et de continuer à s'exprimer.[151] C'est ce que nous a révélé Abido Basha : « Ghazi Mekdachi a senti que quelque chose allait changer au niveau politique ». En effet, avec la création de la Force arabe de dissuasion par la Ligue arabe qui n'avait plus qu'une présence symbolique, le Liban est entré sous le commandement direct de la Syrie. À partir de là, la liberté d'expression a été mise en cause. De ce fait, il était dangereux d'exprimer ses opinions librement.

La Chorale Populaire allait donc elle aussi subir la censure politique. L'idée de Ghazi Mekdachi était non pas d'abandonner l'activité ''politico-artistique'' pour exprimer la pensée des gens, mais au contraire, de continuer. C'est ainsi que le groupe de chanteurs est passé de la chorale populaire au théâtre pour la jeunesse : « On a alors changé la chorale populaire vers le théâtre de marionnettes pour enfants pour ne pas subir la censure car on chantait des chants politiques, notre but était de changer pour pouvoir continuer à nous exprimer sans être censurés »[152].

Il n'est pas anodin que Ghazi Mekdachi ait pensé à la marionnette pour continuer à exprimer ses idées politiques car cette dernière était considérée (au Liban) comme « inoffensive, incapable d'avoir un quelconque effet sur ceux à qui elle s'adresse […]. Parce que ces (petites) créatures ne sont pas vivantes, qu'elles ne sont douées ni de sensibilité ni de conscience, ce qu'elles disent et font ne semble pas avoir de réelle importance »[153]. De plus, la

[149] Entretien avec Abido Basha réalisé le 22 janvier 2018 à Beyrouth.
[150] Gerorges Corm, *Le liban contemporain, Histoire et société*, *op.cit.,* p. 117.
[151] Sur ce point, voir l'article en ligne sur CAIRN de Marwa El Boujemi : « La Guerre civile libanaise : conflit civil ou guerre par procuration ? 1970-1982 », in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, N° 43, 2016, p. 147 à 158. consulté le 17 juin 2019.
[152] Voir Entretien avec Abido Basha réalisé le 22 janvier 2018.
[153] *Marionnettes et pouvoir, censures, propagandes, résistances*, introduction écrite par Raphaèle Fleury et Julie Sermon, Deuxième époque, 2019, p. 18-19. Sur le même sujet voir aussi l'article de Salma Mohseni

marionnette n'avait pas encore de statut, elle n'en était qu'à ses débuts, étant (ré)apparue, comme nous l'avons dit, vers la fin des années 1950 à la CLT. Au commencement de la guerre, elle n'avait donc pas eu le temps d'acquérir une réelle place dans le pays. D'ailleurs, pour la majorité des Libanais, la marionnette était un simple loisir divertissant. Ainsi, pour Ghazi Mekdachi et son équipe, l'idée de prêter sa voix à des marionnettes pour dire son opinion politique à propos du Liban permettait d'échapper à la censure et de s'exprimer sans crainte d'être sanctionné ou dénoncé, car le spectacle de marionnettes était encore considéré par le peuple libanais comme un divertissement « tout juste bon pour les enfants »[154], un amusement sans intérêt. Ainsi, les marionnettes de la ''nouvelle Chorale Populaire'' n'étaient pas dangereuses.

La guerre a donc été l'occasion de créer un des premiers théâtres de marionnettes, *Ferkat al Sanabel, (la compagnie des Épis),* qui a vu le jour en 1977. Pour Ghazi Mekdachi, cette appellation a été choisie pour son symbolisme, pour sa « beauté symbolique », car « ce nom est joli pour les enfants et représente la nouveauté, la renaissance ».[155]Sous couvert de ce nom, il était sûr de ne pas attirer l'attention des médias politiques.

Dans un entretien avec Rabih Al Chami, journaliste du quotidien *Al balad* publié le 13 novembre 2004, Ghazi Mekdachi, revient sur les tout débuts de l'existence de sa compagnie. Il déclare que cette troupe de théâtre, au commencement, était représentative de la mémoire de la société arabe et islamique, car elle était le produit des artistes eux-mêmes, porteurs de cette culture. Mais dans le même temps, elle était aussi une nouveauté, avec l'esprit créatif de jeunes artistes, car selon lui, « la créativité vient des expressions réelles issues de nous-mêmes »[156]. Ainsi, d'après sa description, il place l'enfant et l'expérience au centre des activités de la compagnie. Celle-ci était aussi ouverte sur l'expérience des autres afin de trouver des techniques différentes, après avoir exploré les attentes et les désirs du public enfantin. Il souligne que « la compagnie n'a pas cherché à adapter ou à traduire des choses, mais à bâtir des créations nouvelles, pour elle-même, fondées sur les problèmes et les rêves des jeunes Libanais »[157]. C'est ainsi que peu à peu, la compagnie des Épis s'est détachée des enjeux politiques qu'elle s'était tout d'abord donnés, pour devenir un groupe purement artistique au service des enfants. Et en plaçant l'enfant au centre de son travail, elle lui proposait « des thèmes éducatifs »

Adehali, « Ressusciter dans un carcan. La marionnette dans l'Iran d'aujourd'hui », dans le même ouvrage, p. 272 à 281.

[154] *Ibid.,* p. 20.

[155] Entretien de Ghazi Mekdachi avec le journaliste Rabih al Chami du quotidien *al Balad,* n°321, samedi 13 novembre 2004.

[156] *Ibid*.

[157] *Ibid*.

en utilisant une manière de travailler, plus ouverte, de sorte à éveiller, puis à activer son imagination.

Au même moment, d'autres jeunes artistes amateurs œuvraient de leur côté, s'étant rassemblés pour créer, eux aussi, des troupes de théâtre de marionnettes, telles que le l'équipe de Paul Mattar, ou encore la compagnie *al faracha (Le Papillon)*[158].Tous les marionnettistes étaient des bénévoles, ils se formaient ''sur le tas'' par expérience, leur théâtre n'était pas encore un théâtre professionnel. Les spectacles étaient joués dans des places publiques, ainsi que dans des zones populaires, des abris et des centres culturels [159], à l'instar du Club Culturel arabe[160].

À cause des évènements politiques, la ville de Beyrouth était divisée en deux : Beyrouth Est et Beyrouth Ouest. Il se trouve que la plupart des compagnies de marionnettes avaient leur siège à Beyrouth Ouest, car la vie culturelle y était plus développée qu'à l'Est.[161] En raison de cette séparation, les comédiens éprouvaient des difficultés pour passer d'une zone à l'autre. C'est notamment ce que nous a révélé Paul Mattar :

> J'ai tourné dans tout le Liban mais il y avait des lieux ou on n'allait pas à cause de la guerre, on est allé au nord, dans la Bekka, à Baalbek, au sud, au Mont Liban et une fois à Beyrouth Est, moi j'étais à Beyrouth Ouest et je ne pouvais donc pas aller à l'Est de la ville. [162]

Soulignons que, en plus de Beyrouth, le pays était aussi divisé par les milices politiques comme le montre la carte ci-dessous :

[158] Voir Karim Dakroub, « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe », *op.cit.*, ainsi que nos entretiens avec Abido Basha et Ghazi Mekdachi. Cette compagnie était une association qui travaillait avec la troupe des Épis.
[159]Voir article de Karim Dakroub, partie ''Liban'' dans l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, op.cit.,* p. 430-431.
[160] Nous allons le présenter plus loin.
[161] Dans le quartier Ouest de Beyrouth, il y avait une grande majorité d'artistes, de théâtres et aucune compagnie de notre corpus n'avait son siège à l'Est de la ville.
[162] Entretien avec Paul Mattar réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.



Fig. 2 : Division du Liban pendant la guerre civile et répartition des camps palestiniens[163]

En raison des contrôles militaires sur le territoire libanais, les artistes ne pouvaient pas se déplacer comme il voulaient pour jouer leurs spectacles. Il était préférable, pour eux, de rester à Beyrouth, et notamment à l'Ouest, où étaient leurs sièges afin d'éviter des problèmes avec les groupes politiques armés qui contrôlaient ces différentes zones, chacune étant en conflit avec ses voisins. Ainsi, les tournées dans les régions du pays pour les spectacles des compagnies restaient rares.

Pendant les premières années de guerre, la population était tendue et divisée, attendant que les choses s'arrangent. Elle avait aussi besoin de nouveautés comme nous l'a révélé Abido Basha : « Les gens rêvaient à des choses nouvelles et différentes mais ils ne savaient pas quoi ». De leur côté, les animateurs des Épis se sont attachés à trouver des solutions pour répondre aux attentes des gens. Ils regardaient les spectacles des autres compagnies et les imitaient : « C'était très simple pour nous d'imiter ce qui se faisait dans les spectacles. On mettait une corde n'importe où avec un rideau ou un couvre-lit, et on commençait à manipuler derrière le rideau ».[164]

L'objectif des membres de troupe des Épis n'était pas d'avoir un niveau artistique ou esthétique élevé, mais tout simplement d'utiliser la marionnette comme un outil de

[163] Hervé Amiot, « La guerre du Liban (1975-1990) : entre fragmentation interne et interventions extérieures », *Les Clefs du Moyen Orient*, article en ligne consulté le 5-7-2020 ; URL : https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-guerre-du-Liban-1975-1990-entre-fragmentation-interne-et-interventions.html

[164] Voir entretien avec Abido Basha.

communication et d'expression, ils travaillaient donc en tant qu'amateurs. Selon Abido Basha, leur activité s'est développée au fur et à mesure, et les artistes se déplaçaient d'un endroit à l'autre, ils vivaient des expériences uniques[165]. De plus, si les thèmes abordés n'étaient pas forcément politiques ou sociaux, « un changement s'était opéré peu à peu dans le contenu des spectacles », en particulier dans les sujets traités et les histoires racontées. Selon Dakroub, un autre changement a eu lieu dans le théâtre de marionnettes pendant la guerre civile, notamment dans la manière de communiquer avec l'enfant.[166] Nous reviendrons plus loin sur ces nouveaux objectifs de communication.

Aujourd'hui, plus de 40 ans après la création de ces spectacles, qui ont été maintes fois présentés, puis diffusés sous formes de cassettes dans plusieurs écoles et centres culturels, non seulement au Liban mais aussi dans d'autres pays arabes[167]. Ce répertoire constitue une sorte de mémoire culturelle de ces années, et correspond également au début de la guerre civile, laquelle allait durer plus d'une décennie.

1.2.2. *Badna el Chames* (On veut le soleil) : premier spectacle des Épis

Le premier spectacle de la troupe de Ghazi Mekdachi *badna l Chames* (On veut le soleil) est né en même temps que la compagnie, en 1977. Il s'agit d'un court spectacle de 25 minutes, ayant été représenté plusieurs fois dans des écoles et filmé par la CLT mais jamais diffusé.[168] D'emblée, le titre nous apparaît comme étant très évocateur. D'une part, le soleil renvoie à la nouveauté, à la création, à la prospérité, dans la mesure où la compagnie des Épis est la première compagnie de théâtre de marionnettes, d'autre part, la troupe montre une volonté de s'opposer à la guerre. Selon les informations qu'Abido Basha nous a données, ce spectacle est inspiré d'un célèbre conte russe[169]. C'est l'histoire d'un crocodile qui, à l'aide d'espions de nuit comme le hibou, grimpe jusqu'au ciel pour croquer le soleil, privant ainsi les autres animaux de lumière, alors que le soleil existe pour tout le monde. Le spectacle raconte le récit de plusieurs personnages qui cherchent à faire sortir le soleil du ventre du crocodile qui l'a avalé. Chacun

[165] *Ibid*.
[166] Karim Dakroub, « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe », *op.cit.*
[167] La compagnie a représenté ses spectacles dans de nombreux endroits au Liban pendant la guerre : Théâtre de l'Unesco, Théâtre Jeanne d'Arc, Théâtre de Beyrouth, Théâtre Versailles du Liban, Théâtre de Broadway et Théâtre Tabara, ainsi qu'en Libye, au Yémen, au Koweït et en Jordanie, parmi d'autres pays. Ces informations proviennent de l'entretien informel que nous avons réalisé avec Ghazi Mekdachi après notre visite à son bureau.
[168] Ce spectacle se trouve sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=HRSICJ2uDGo
[169] Abido Basha ne nous a pas dit de quel conte il s'agissait, et nous n'avons rien trouvé non plus dans nos recherches sur le sujet. Par ailleurs, il est intéressant de souligner ce premier lien entre le Liban et la Russie.

leur tour, les animaux de l'histoire tentent de le récupérer, mais ce n'est que tous ensemble qu'ils y parviendront.

À première vue, ce spectacle destiné aux enfants, qui met en scène des animaux, est très naïf et innocent, dépourvu de toute connotation politique. Cependant, l'histoire est tout de même révélatrice de ces temps de guerre, car une lecture approfondie dénote une connotation politique. En effet, nous pouvons voir dans le crocodile la représentation d'un parti politique qui souhaite dominer, et dans le soleil, celle d'un pays que tout le monde veut s'approprier, c'est-à-dire le Liban. Les animaux, qui s'allient pour lutter ensemble expriment la solidarité des habitants ainsi que la force de volonté et leur désir de résister afin d'obtenir la paix.

Cette histoire rappelle fortement celles de la littérature enfantine soviétique utilisées par les artistes ambulants sous l'influence communiste. Ce théâtre, qui favorisait le développement des arts de la marionnette, était un théâtre professionnel. Les histoires étaient inspirées des contes de fées qui étaient « la principale source du répertoire des théâtres de marionnettes, dont les spectacles étaient destinés aux des enfants, afin de former la nouvelle génération socialiste. Dans ces contes, les animaux jouent le rôle des êtres humains, moins pour montrer l'héroïsme des personnages que pour mettre en valeur les valeurs de la vie réelle. L'idée était aussi d'éliminer les figures traditionnelles des contes de fées qui coupaient les enfants de la réalité[170].

De plus, l'équipe de Ghazi Mekdachi avait aussi cette idée de montrer aux enfants les valeurs concrètes de la vie à travers les expériences des animaux, sortant ainsi de l'image des personnages fantastiques des contes de fées personnages imaginaires et surnaturels.

Ainsi, nous pouvons voir, dans ce premier spectacle des Épis, une forme de continuité de la Chorale Populaire dans un objectif d'expression, et c'est le théâtre de marionnettes pour enfants qui a donné aux membres cette opportunité, sans pour autant subir la censure politique[171].

Abido Basha, membre de la compagnie des Épis, nous a révélé que dans les premiers temps d'existence de cette compagnie, les artistes cherchaient « à expérimenter des choses » pour satisfaire les attentes du public. C'est cette expérience d'improvisation qui a contribué au développement de cette troupe : « Nous on était débutants […] on allait à des endroits auxquels

[170] Ida Hledikova, « Le théâtre de marionnettes slovaque des années cinquante : un répertoire sous influence communiste » in : *Marionnettes et pouvoir, censures propagandes, résistances, op.cit.,* p. 248 à 255.
[171] Nous renvoyons ici à l'ouvrage *Marionnettes et pouvoir censure propagande, résistances, ibid.*, dont les articles étudient les possibilités de la marionnette dans les rapports de pouvoir et de domination.

on n'avait jamais pensé, puis on a utilisé différentes méthodes de travail. »[172] En ce sens, l'artiste nous a avoué : « Au début, on a développé cette expérience dans le théâtre de marionnettes et le théâtre de marionnettes nous a enrichis. »

Par ailleurs, les artistes réunissaient des gens dans un lieu, les faisaient participer et improvisaient. De plus, lors d'un spectacle où les enfants étaient agités, Abido Basha a pris son tam-tam et en a joué : « [...] et puis, je l'ai renversé, je suis allé vers les enfants et je leur ai demandé ce qu'ils voyaient à l'intérieur. Alors des dizaines de scènes sont sorties de leurs bouches et chacun exprimait des choses différentes. »[173] Ainsi, il aurait eu un réel échange d'expériences entre le public et les animateurs des Épis.

1.3. Le développement du théâtre de marionnettes par des bénévoles pendant la guerre

Dans les années 1970, des artistes bénévoles, qui n'étaient pas attachés à une compagnie particulière de théâtre, travaillaient de manière indépendante. Ils composaient des spectacles, des chansons, jouaient dans des représentations théâtrales et quelques-uns animaient des ateliers de marionnettes pour les enfants. Ils collaboraient ponctuellement avec les Épis (1977) et La boîte à images, (1979) compagnies créées pendant la guerre et auxquelles nous avons consacré une section. Ces activités théâtrales ne se limitaient pas à la marionnette, les artistes œuvraient aussi comme metteurs en scène de spectacles ou compositeurs, mais la plupart de leur travail se destinait au théâtre enfantin. Nous allons à présent examiner les activités de ces artistes en consacrant à chacun une section, d'abord Paul Mattar, ensuite Maha Nehmée.

1.3.1. La grande implication de Paul Mattar

Paul Mattar est Syrien par sa mère et Libanais par son père. Il a grandi en Égypte, a fait ses études chez les Frères de l'École chrétienne du Caire, puis chez les jésuites et est revenu au Liban en 1962. C'est un autodidacte, à la fois metteur en scène, compositeur, scénariste, acteur, musicologue, vidéaste et directeur du Théâtre Monot[174]. Il a également été professeur de théâtre à l'université Saint-Joseph de Beyrouth, puis directeur de l'Institut d'études scéniques

[172] Voir entretien avec Abido Basha.
[173] *Ibid.*
[174] Le Théâtre Monot a été créé en 1996 par Paul Mattar et Aimée Boulos pour les étudiants de l'IESAV. Il est devenu, en 2000, un théâtre professionnel dont Paul Mattar est toujours le directeur, Lors de notre entretien avec lui en janvier 2018, il nous a invité à le rejoindre dans ce théâtre pour nous remettre des documents : nous avons vu que le bâtiment était en pleine restauration.

audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) à l'Université Saint-Joseph à Beyrouth. C'est au milieu des années 1960, lorsqu'il a joué un rôle secondaire dans une pièce de théâtre française (Les vacances de Philippine, 1963) du metteur en scène Roger Assaf[175], qu'il a ressenti un véritable déclic pour le théâtre. En 1970, il se rend à Paris et travaille dans l'atelier de Manet ; puis le Théâtre de l'Odéon et le Théâtre de la Ville l'engagent pour une saison. En 1974, il revient à Beyrouth pour continuer ses activités théâtrales, et en 1975, lorsque la guerre éclate, il se tourne vers la chanson et la musique, passant alors de « l'initiative collective » à « l'initiative personnelle »[176]. C'est à partir de là qu'il commence à créer des spectacles pour enfants et qu'il devient ethnomusicologue [177]. Il a également collaboré avec Ghazi Mekdachi, alors directeur de la Chorale Populaire. Puis en 1982, avec la compagnie des Épis (ancienne Chorale Populaire), il met en place des pièces pour enfants.

Cependant, comme il n'avait pas de lieu fixe pendant la guerre civile, il a investi, avec d'autres amateurs, comme Najla Khoury, le Jardin Hassan Khaled à Beyrouth pour organiser un festival de théâtre pour enfants : « c'était dans une rue […] les enfants des quartiers venaient regarder. C'était un théâtre gratuit. Ils se faisaient une joie de venir ».[178] Ces propos de Paul Mattar font allusion à la situation tendue qui régnait dans tout le Liban à ce moment-là. En effet, le pays assistait, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, à des évènements graves : bombardements syriens dans les quartiers chrétiens de Beyrouth en 1978, siège pendant plusieurs mois en 1981 autour de la ville de Zahlé, dans la plaine de la Bekaa, lancements de missiles syriens dans cette région et invasion israélienne en 1982[179]. Durant cette époque, Paul Mattar, qui ne pouvait pas toujours jouer dans la rue qui n'était plus sécurisée, s'est vu obligé, avec d'autres artistes de marionnettes amateurs, de se cacher dans des caves et des parkings souterrains. Parfois, il prêtait sa propre cave à d'autres artistes pour qu'ils y organisent leurs activités. Tel a été le cas de Maha Nehmée qui, dans les années 1980, lorsque Beyrouth était occupée, a joué ses spectacles de marionnettes dans la cave que lui avait prêtée Paul Mattar. Abido Basha nous a également parlé de ces évènements : « l'entrée des Israéliens à Beyrouth a tout bouleversé et les gens ont fui à droite et à gauche, d'autres ont quitté le pays et tous ceux qui travaillaient dans le théâtre pour enfants se sont dispersés[180]. » Certains artistes sont

[175] Actuellement à la retraite, Roger Assaf est un grand metteur en scène libanais. Il a abandonné sa carrière de médecin pour se consacrer entièrement au théâtre dans les années 1960. Voir entretien avec Paul Mattar dans le quotidien *l'Orient-le-Jour* réalisé par Dany Mallat, 1er mars 2017.
[176] Voir notre entretien avec Paul Mattar dans le quotidien *l'Orient-le Jour* par Dany Mallat le 1er mars 2017.
[177] Il a notamment enregistré des chansons des Arabes pêcheurs de perles pendant 2 ans dans le Golfe arabe.
[178] Voir entretien avec Paul Mattar réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.
[179] Corm Gerorges, *Le Liban contemporain, Histoire et société*, *op.cit.,* p. 122.
[180] Voir entretien avec Abido Basha.

néanmoins restés et ont continué à travailler. C'est ainsi qu'a été organisée par Maha Nehmée une sorte de club pour les enfants qui y venaient le weekend et pendant les vacances scolaires. Ils participaient à des ateliers de dessin, de bricolage et de fabrication de marionnettes, dans des conditions très difficiles, ce qui nécessitait, de la part des artistes, de s'adapter, comme le confirme Paul Mattar : « On allumait des bougies. Les endroits n'étaient pas bons pour présenter des spectacles, mais on les présentait n'importe où, on était obligés de se cacher. On a même fait des spectacles pendant les bombardements »[181].

Parallèlement, Paul Mattar, passionné de musique, est devenu, par ses contacts, et dans des circonstances politiques et sociales compliquées, compositeur de musiques et de chansons enfantines. Il collaborait avec des metteurs en scène de théâtre pour enfants et composait des chants pour des spectacles et des festivals. C'est ainsi qu'il a créé 26 chansons pour le projet d'un spectacle de marionnettes intitulé *Rehlat el manam il a allam al hayawan* (litt : Voyage au pays des animaux pendant le sommeil)[182], chacune d'elles correspondant à un personnage animalier. Ce spectacle, dont Paul Mattar ne se souvenait plus de la date exacte de création, est adapté du *Petit Prince* de Saint-Exupéry[183].

Les collaborateurs de Paul Mattar étaient Mouna Tarazi[184] et Hassan Daher[185]. Ce spectacle a été joué dans tout le Liban – sauf dans certains lieux à l'Est de Beyrouth, car la ville a été divisée en deux pendant 5 ans, de 1981 à 1985 – à raison de 100 représentations. Ainsi, comme il l'explique dans son entretien au journal *L'Orient-le-Jour*, il partait dans sa « voiture Polo orange » afin de représenter son spectacle dans « tous les villages et villes du Liban ». Dans sa voiture, accompagné de ses « acteurs », il mettait les accessoires et des marionnettes : « un âne, un chameau, des costumes ». [186] Mohammed Kalach (aujourd'hui journaliste) qui prêtait sa voix aux différents personnages que Paul Mattar avait créés, et Tamara

[181] Voir entretien avec Paul Mattar.
[182] Il est difficile de donner une traduction parfaite du titre de ce spectacle.
[183] Probablement entre 1983 et 1984. Là non plus, nous ne possédons aucune documentation sur ce spectacle ; c'est Paul Mattar qui a glissé cette information dans son discours.
[184] Paul Mattar nous a appris qu'elle faisait partie d'un groupe du parti communiste libanais : « Mouna Tarazi, appartenait au Comité des droits de la femme au sein du parti communiste libanais qui avait aussi une compagnie de théâtre pour enfants. Ces femmes venaient me demander de composer des musiques et je les ai aidées. C'était un petit groupe de trois femmes et elles produisaient des choses (livres, spectacles, musiques) pour enfants », voir entretien avec Paul Mattar réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.
[185] Hassan Daher est un ancien collaborateur de Paul Mattar qui a introduit des marionnettes géantes dans ces spectacles d'amateurs. Mais ce dernier l'a perdu de vu depuis plus de 30 ans et il ne « sait pas ce qu'il est devenu » car il a quitté le Liban.
[186] Voir entretien avec Paul Mattar dans le quotidien *L'Orient-le-Jour* réalisé par Dany Mallat le 1er mars 2017.

Keldani,[187] comédienne dans ce spectacle et devenue directrice de la compagnie *Les* Amis des marionnettes*,* faisaient partie de son groupe.

Une particularité du travail de ces artistes pendant cette période de guerre était le bénévolat : « il n'y avait aucun financement, tous les artistes que je connaissais travaillaient bénévolement. Moi je préparais tout moi-même »[188], déclare ainsi Paul Mattar. C'était grâce aux entrées payantes des spectacles que les artistes finançaient leur investissement, car ils attiraient beaucoup de monde, le billet étant à 200 livres libanaises par personne[189]. Cependant, malgré ce prix élevé pour l'entrée d'un spectacle, il nous a expliqué : « Les artistes ne peuvent pas vivre de ce seul travail. Cette activité était un supplément, chacun avait une profession »[190]. D'autre part, ces propos montrent bien que l'art de la marionnette n'était pas encore considéré comme une activité professionnelle au milieu des années 1980, mais plutôt comme un divertissement.

Paul Mattar était connu dans les pays arabes pour son travail, et il a été appelé à participer, en 1984, à une campagne, pour le 40ème anniversaire de l'UNICEF, pour laquelle il a reçu un financement afin de réaliser une série télévisée pour enfants comportant des marionnettes, cette série de 7 épisodes est intitulée *Hikayat oum Ouyoun* (Histoires de la mère des sources / yeux)[191]. Dans cette émission, en tant que comédien, il ouvre un livre et commence à lire l'histoire à des enfants, et au fur et à mesure apparaissent à l'écran les personnages de l'histoire : comédiens, marionnettes, et dessins. Cette émission, qui a été diffusée sur plusieurs chaînes télévisées arabes pendant 7 ans, portait sur des thèmes comme la santé des enfants, l'hygiène, la vaccination, la sécheresse, l'alimentation, la lutte contre la diarrhée, ou encore l'utilisation de l'eau. Le personnage principal était un jeune homme nommé Younes Saif (phonétiquement UNICEF). Dans cette série, plusieurs marionnettistes des compagnies que nous étudions ont joué un rôle : Najla Khoury fabriquait les marionnettes et Tamara Keldani les animait, Abido Basha faisait partie des voix off, Janah Fakhoury (fille de Joseph) était comédienne et Maha Nehmée s'occupait du décor.[192] Ce projet, qui regroupait de nombreux artistes et techniciens était, pour Paul Mattar, sa « première expérience vidéo aboutie »[193].

[187] Nous reparlerons en détail de Tamara Keldani ainsi que de sa compagnie.
[188] Voir entretien avec Paul Mattar.
[189] À cette époque, la livre libanaise était forte par rapport au dollar américain. Ce prix était donc assez élevé.
[190] Voir notre entretien avec Paul Mattar.
[191] Le titre comporte un jeu de mots car le terme libanais *ouyoun* signifie à la fois les sources et les yeux. Cependant ce jeu de mots perd sa signification dans la traduction française.
[192] Nous allons revenir sur cette émission plus loin dans le chapitre 5.
[193] Voir entretien avec Paul Mattar dans le quotidien *L'Orient-le-Jour* réalisé par Dany Mallat le 1er mars 2017.

Paul Mattar a aussi réalisé un programme télévisé, appelé *Iftah ya simsim* (Sésame ouvre-toi) en 1985, inspiré du programme américain *Sésame Street* (1 rue Sésame).[194] Cette émission, qui mettait en scène de grandes marionnettes (un ours et un perroquet), et dont les costumes ont été fabriqués par Jérome Savary, a été diffusée dans les pays du Golfe et était accompagnée de chansons, qu'il avait réalisées lui-même[195].

Il a également composé une grande partie des chansons des spectacles de la compagnie de Najla Khoury, La boîte à images (1979), huit ou dix selon ses souvenirs : « *Qui a volé le blé*, *La chèvre et les chevreaux, Le cirque,* sous l'invasion israélienne de Beyrouth »[196]. Il en aussi réalisé pour des spectacles de marionnettes, de Ghazi Mekdachi, Maha Nehmée, Mouna Tarazi et Dina Haidar. Par ailleurs, il a travaillé avec le Comité des droits de la femme du Parti communiste libanais pour un spectacle nommé *Al Saalab al Nabati* (Le renard végétarien, s.d.)

Enfin, Paul Mattar a également ouvert une librairie à Beyrouth pour la littérature enfantine de 1982 à 1985, Dar al Mouthalath (librairie Al Mouthalath), la seule où l'on pouvait trouver des produits culturels pour le jeune public. Cette librairie avait également la particularité d'être un lieu de rencontre pour les gens qui s'intéressaient à ce domaine, dont Maha Nehmée. Ainsi, bien que Paul Mattar n'ait pas été membre d'une compagnie, la marionnette faisant pleinement partie de son travail artistique, ayant beaucoup participé de son développement pendant la guerre.

1.3.2. Les activités de Maha Nehmée

Le théâtre de marionnette au Liban ne serait pas devenu ce qu'il est aujourd'hui sans la forte implication de Maha Néhmée, ayant été l'une des premières à organiser des activités pour les enfants au début des années 1980 et à participer au Festival du livre. Elle a rencontré Paul Mattar à l'occasion du premier Festival de théâtre pour enfants en 1981. Son premier spectacle,donné la même année avec des enfants était *Kif bado yekbar Salem* (Comment Salem va grandir)[197]. Par ce spectacle, la première préoccupation de l'animatrice était de faire

[194] Nous ne possédons pas les vidéos de cette émission, mais comme elle était basée selon le même concept que l'émission américaine, nous supposons qu'elle comportait également une dimension pédagogique, puisqu'elle a été arabisée, comme il nous l'a indiqué.
[195] Jérôme Savary (1942-2013) est franco-argentin. Il a été le directeur de l'émission télévisée nommée *Grand Magic Circus,* célèbre dans les années 1980.
[196] Voir notre entretien réalisé avec Paul Mattar.
[197] Maha Nehmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 26-27.

participer les enfants non seulement à la fabrication des marionnettes, mais aussi à la création de l'histoire.

En 1983, Maha Nehmée a organisé une seconde édition du festival, organisé par le comité national de l'enfant et joué au Théâtre de l'Unesco ainsi qu'au Club House, une salle appartenant au Ministère du Tourisme. La deuxième édition de *Comment Salem va grandir* a donné l'occasion à Maha Nehmée d'améliorer la pièce. Ici, elle a fait appel à des techniciens pour enregistrer les chansons dans un studio, auxquelles elle a ajouté des danses jouées au rythme de la musique. Puis, ce spectacle a été représenté 10 fois au Théâtre de Beyrouth.

Ce festival, financé par le Ministère du Tourisme, a duré une semaine, ayant accueilli plus de 7000 entrées. Il est étonnant de constater que cet évènement a eu du succès malgré la situation conflictuelle et insécuritaire dans laquelle se trouvait le Liban cette année-là, montrant bien que l'activité marionnettique peut aller au-delà des tensions et des violences, et que les Libanais étaient désireux de se divertir. Comme l'écrit Maha Nehmée dans son livre, « ce deuxième festival a donné une autre image du théâtre pour enfants, une image sur la vie culturelle, il a été plus qu'un festival puisqu'il s'est élargi à toutes les villes libanaises, Byblos, Sidon, Zahle, Aley… »[198]. De plus, des photos, statues, masques, marionnettes et autres décors, destinés aux enfants, ont été exposés. L'ensemble du festival est venu éclairer l'art marionnettique et il a attiré un nouveau public, ce qui a enrichi la vie théâtrale au Liban. Ce qu'il importe également de relever, c'est que plusieurs metteurs en scène, dont Maurice Maalouf, Rose Gharib, Hassan Daher, ou encore Najla Khoury, ont participé à ce festival à leur manière : compositions de chants, créations de spectacles, expositions de photos, ce qui les a motivés pour continuer à œuvrer pour les enfants après cet évènement[199]. L'implication de tous ces artistes prouve également leur désir et leur volonté de dire non à la guerre.

Maha Nehmée n'a jamais fait partie d'une compagnie et n'a jamais eu non plus un lieu fixe pour représenter ses spectacles ; cependant, nombreux sont les centres qui lui ont ouvert leurs portes.[200] En outre, elle a une expérience d'enseignement dans le *Centre de recherche et de développement pédagogique*[201], ayant aussi enseigné à de futurs professeurs d'écoles

[198] *Ibid.,* p. 58.
[199] *Ibid.,* p. 58 à 60.
[200] *Ibid.,* p. 24.
[201] Le CRDP est un établissement fondé en 1971 à l'initiative du Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur. Ses objectifs sont multiples : développement des programmes scolaires, rédaction et édition de manuels scolaires, formation initiale et continue des maîtres d'écoles, définitions des critères et des normes pour les examens nationaux, réalisations de projets éducatifs. Voir le site du centre : https://www.crdp.org/. Le CRDP

primaire publiques des matières artistiques, en 1980. Pour cela, elle s'est appuyée sur ses expériences au Club culturel arabe et au sein de la compagnie des *Épis* pour animer des ateliers de fabrication de marionnettes. Elle apprenait aux futurs enseignants à manipuler les marionnettes au rythme de la musique de Vivaldi, son but n'étant pas de présenter un spectacle professionnel, mais de montrer aux adultes comment communiquer avec les enfants à travers des interactions[202]. Ces cours ont cependant abouti à la création d'un spectacle pour enfants, *Al Fousoul Al Arbaa* (L*es 4 saison*s-1980), qui a été présenté au Club House[203].

Les artistes bénévoles ne travaillaient pas toujours de manière indépendante, ils participaient à diverses activités de la marionnette. Ils ont aussi travaillé ensemble à l'Institut du monde arabe à Paris pour une exposition d'images accompagnée de musiques et de chants. Cette exposition, intitulée *kousour wa sahara* (Châteaux et déserts), montre des textes tirés des *Mille et une nuits* et d'autres issus du conte littéraire arabe *Qaiis wa leila* (Qaiis et Laila), une histoire d'amour orientale rappelant celle de *Roméo et Juliette*[204].

1.4. Les lieux d'échanges culturels pendant la guerre

Les artistes et amateurs de ce genre de théâtre ont beaucoup travaillé dans le club culturel arabe, un lieu d'échanges et de rencontres. De même, plusieurs artistes bénévoles ont aussi œuvré pendant cette guerre pour animer des ateliers de marionnettes ou jouer des spectacles. À Beyrouth, Le Club culturel arabe (Al Nadi el sakafi al arabi) occupait, pendant la guerre, « une place majeure pour diffuser les arts, et de nombreux spectacles de marionnettes y ont été représentés »[205]. Il était l'un des lieux les plus importants pour les activités marionnettiques dans les années 1970 - 1980, ayant contribué à promouvoir le théâtre de marionnettes.

1.4.1. Le Club culturel arabe

Situé dans le quartier Hamra, ce club est un lieu important car plusieurs marionnettistes ont débuté dans ses locaux. Il a été fondé en 1944 selon le décret de loi 1485, par Nadim Dimachkiyé, Fouad Salim Saad, et Ramzi Chhadé [206]. L'objectif de ce lieu était de développer

occupait une place majeure avant et pendant la guerre civile, ayant permis aux spécialistes de la marionnette de diffuser leur art, car il n'existait, à ce moment-là, aucun cours de marionnettes dans les universités.

[202] Maha Néhmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 51.

[203] Le Club House est une salle appartenant au Ministère du Tourisme libanais.

[204]Maha Néhmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 51 à 53.

[205] Voir notre entretien avec Abido Basha réalisé le 22 janvier 2018 à Beyrouth.

[206] Né à Beyrouth en 1920, Nadim Dimachkiyé a commencé sa carrière diplomatique dès l'indépendance du Liban en 1943, puis a été ambassadeur aux États-Unis, en Égypte et en Angleterre. Il a également présidé la 22ème

la vie culturelle arabe à Beyrouth et de diffuser la culture arabe non seulement dans la ville, mais aussi dans le pays tout entier avec l'implantation d'annexes dans d'autres villes libanaises. Il s'agissait également de tisser des liens et de promouvoir la collaboration entre littéraires, scientifiques, sociologues et artistes au niveau national et international. Ce club est financé par ses propres membres qui payent une cotisation annuelle ; mais une grande partie des frais est aussi assurée par les évènements qu'il organise.[207] Le club est également important, car il a contribué au développement du salon du livre arabe qui est devenu une matière culturelle essentielle dans tout le Liban. Ainsi, par exemple, Najla Khoury, à la fois metteure en scène, chercheuse en littérature populaire et directrice de la compagnie La Boîte à images (1979), y a présenté son premier spectacle *iid al asfoura* (*L'anniversaire de l'oiseau - 1979*), animé par des enfants de 6 à 10 ans. Cette dernière, ainsi que Maha Nehmée, publiaient parfois, grâce à ce club, leurs textes de spectacles avec leurs chansons dont *L'anniversaire de l'oiseau*.

Nous avons retrouvé un article publié le 12 juin 1978 par le journal *Al Safir* consacré à la semaine culturelle de l'enfant organisée par ce club. Durant cet évènement, une compagnie de marionnettes, les Épis, et l'équipe de Salah Fakhoury (fils de Joseph), ont représenté des spectacles. Cet article insiste sur l'importance du club durant cette période, car il était l'un des rares lieux à proposer des activités culturelles pour les enfants à Beyrouth pendant la guerre. Il souligne aussi son initiative d'avoir consacré une semaine entière à l'enfant en lui proposant des expositions, des conférences, des spectacles, des livres, des ateliers organisés par des professionnels. À cette occasion, les jeunes libanais sont venus des lieux les plus isolés du Liban[208]. Maha Nehmé, conteuse et animatrice d'ateliers de fabrication de marionnettes, a été invitée à travailler au Club culturel arabe. Elle a donc animé, dans les années 1970 et 1980 chaque samedi de 8h à 14h, des ateliers de marionnettes pour les enfants. Durant ces ateliers, les enfants avaient l'occasion de s'exprimer librement en imaginant des histoires, en dessinant des personnages pour parvenir, à la fin, à mettre en forme un spectacle qu'ils jouaient ensuite devant le public. Le premier spectacle créé par Maha Nehmée et les enfants était *kif bado yekbar Salem (Comment Salem va grandir)* en 1981[209], et il a connu un énorme succès, après huit mois de préparation.

conférence de la Ligue arabe Il est mort à l'âge de 89 ans. Fouad Salim Saad et Ramzi Chhadé sont deux savants et hommes d'affaires ayant apporté leur contribution au club culturel.

[207] Voir le site du Club culturel arabe : http://arabculturalclub.com/ consulté le 6 janvier 2020.

[208] Voir « La semaine culturelle enfantine », le quotidien *Al Safir* du 12 juin 1978, Beyrouth.

[209] Maha Néhmé, *Formes et essais dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 26 - 27.

Pendant les quinze années de guerre civile, les spectacles et les ateliers de l'animatrice avaient tellement de succès qu'une grande partie des enfants de Beyrouth, qui voulaient s'inscrire au club pour y participer, n'avaient pas de place, la salle réservée aux ateliers étant trop exiguë pour pouvoir tous les accueillir. Maha Nehmée a travaillé au Club culturel arabe pendant plus d'une décennie.

La compagnie Les Épis y avait également installé son siège de 1977 à 1979, qui lui servait de lieu fixe. Elle y a proposé, pendant ces deux années, un atelier de création de marionnettes. De même comme c'était l'un des premiers lieux de divertissement à Beyrouth ce club accueillait d'autres compagnies de théâtre de marionnettes comme La Boîte à images de Najla Khoury. Ces deux compagnies y organisaient des ateliers de fabrication et de manipulation de marionnettes. Karim Dakroub, alors enfant, y assistait, et selon la majorité de nos informateurs, c'est au Club culturel arabe qu'il a découvert la marionnette. Aujourd'hui, ce lieu est toujours actif. Y sont organisées des conférences, des rencontres et autres évènements culturels, accueillant de nombreux chercheurs libanais et arabes. Une de ses caractéristiques est d'exclure tout ce qui est lié à la politique et à la religion[210].

1.4.2. Le Centre culturel soviétique / russe

Parallèlement au club culturel arabe, un autre lieu était actif pendant la guerre et accueillait, lui aussi, des spectacles d'artistes et de compagnies de marionnettes : Le Centre culturel soviétique, devenu en 1993 le Centre culturel russe. Sa fondation date de 1951. L'objectif de sa création était de développer les échanges entre les cultures soviétique et libanaise (science, arts, civilisation…).

La guerre arabo-israélienne de 1948 a initié les premiers rapprochements de la Syrie avec l'Union soviétique. En raison des liens géopolitiques forts entre la Syrie et le Liban, les Soviétiques en ont profité pour tisser des relations politico-culturelles avec les deux pays. Il faut dire aussi que les Libanais et les Syriens étaient désireux de se rapprocher des pays communistes, ayant été trop longtemps sous la tutelle des Occidentaux.[211] Ce centre, alors rattaché à l'Association soviétique des relations étrangères (fondée en 1925[212]), était financé en grande partie par l'Union soviétique. Après le démantèlement de cette dernière, le centre,

[210] Voir site du Club culturel arabe : http://arabculturalclub.com/
[211] Richard Labevière et Talal Al Atrache, *Quand la Syrie s'éveillera*, Paris, Perrin, 2011, p. 41.
[212] Voir le site du centre : http://lbn.rs.gov.ru/ar, consulté le 15-12-2019.

toujours financé par la Russie, a été déplacé à plusieurs reprises dans la ville de Beyrouth, pour se fixer, en 1981, rue Verdun.

Il est situé dans un grand bâtiment de 7 étages, accueillant des évènements divers pour des publics d'âges différents. On y enseigne la langue russe et la langue arabe, mais également différents sports et arts, le dessin, la musique, la danse et le théâtre. Il y a une grande bibliothèque avec plus de 10000 ouvrages de diverses langues (russe, arabe, anglais, français…). Le centre culturel russe possède aujourd'hui plusieurs annexes dans d'autres villes libanaises et collabore avec l'Association d'amitié libano-russe, entre autres.

Pendant la guerre civile, il accueillait des spectacles, comme par exemple celui de Najla Khoury *el bargout waaa bil tannour w met (La mort du pou dans le tannour)*[213]. De même, au milieu des années 1980, Karim Dakroub, alors âgé de 15 ans, y a représenté un spectacle de marionnettes en tant qu'amateur *Sawt Gharib (Voix étrange)* qui a remporté un vif succès, la télévision libanaise étant même venue pour le filmer. C'est d'ailleurs suite à cette représentation réussie que le directeur de ce centre, Alexander Novigov, a proposé à Karim Dakroub une bourse pour aller étudier en Russie – d'abord à Moscou puis à Krasnodar[214]. D'autres étudiants y sont aussi allés pour y effectuer un stage de deux mois, durant lesquels ils ont réalisé *Le roi des contes,* un spectacle de marionnettes qu'ils ont représenté dans ce centre à leur retour en 1991. La Troupe libanaise de la marionnette avait installé son siège dans un de ses locaux.

Le Centre culturel soviétique a ainsi financé avant 1993, des formations de théâtre de marionnettes pour de jeunes artistes libanais, en les invitant à apprendre la profession dans des écoles en Russie qui possédaient des techniques très développées. Inversement, des metteurs en scène russes sont venus au Liban pour aider les artistes libanais dans la création de spectacles de marionnettes. Le centre a donc joué, à cet égard, un rôle d'échange.

1.4.3. Le théâtre de l'Unesco

Ce théâtre se trouve dans le palais de l'Unesco fondé en 1961 à Beyrouth. Il abrite le plus grand nombre d'archives cinématographiques du Liban. Le théâtre de l'Unesco a accueilli, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, des compagnies de théâtre de marionnettes récemment créées comme les Épis, ainsi que les spectacles de marionnettes de Najla Khoury et Maha Nehmée. Il a également accueilli la première représentation du spectacle *Salem va*

[213] Le Tannour est une sorte de four vertical ressemblant à un puis, mais moins profond. Autrefois, on y faisait du feu pour faire cuire du pain.
[214] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé en septembre 2019 à Paris.

grandir (1981). Selon les souvenirs de Maha Nehmée la grande salle était comble[215]. À cette époque, de nombreux directeurs de compagnie, metteurs en scène et artistes y présentaient leurs spectacles, et c'est aussi à cet endroit que le deuxième festival de théâtre pour enfants a eu lieu, en 1982. Mais en 1985, il a été détruit en grande partie par des bombardements israéliens après l'invasion des troupes armées ; seule la façade a résisté. Après la guerre civile, il a été reconstruit grâce à un don saoudien. En 1998, la rénovation a été achevée et il a pu, à nouveau, ouvrir ses portes pour accueillir différents spectacles dont plusieurs pour les enfants [216].À ce titre, nous y avons nous-même représenté, en 2010, un spectacle pour la jeunesse mis en scène par Zena Chammas[217]. Aujourd'hui, au-delà des multiples activités artistiques, ce théâtre est un centre actif qui organise des évènements très divers, dont des conférences politiques et culturelles. II accueille également différents festivals dont le *Festival du théâtre du monde arabe*[218]. À cette occasion, de nombreuses compagnies de théâtre venues de différents pays arabes y ont présenté leurs spectacles.[219]

2. Histoire de compagnies nées durant la guerre civile

Les évènements vécus pendant la guerre civile au Liban ont donné l'occasion à Najla Khoury, qui gardait des enfants dans les sous-sols de son immeuble pendant les bombardements, de créer une troupe de théâtre de marionnettes, La Boîte à images, en 1979, Durant cette période, les artistes improvisaient souvent leurs spectacles.

2.1. Sandouk el Ferje (la Boîte à Image)

« L'histoire de la Boîte à images c'est l'histoire de ma vie avec la guerre » dit Najla Khoury, ex directrice de cette troupe[220]. Créée en 1979, cette compagnie a, en effet, vu le jour pendant la guerre. Au début du conflit, les enfants du quartier de Najla Khoury n'avaient aucun endroit pour jouer, et de plus, lors des premiers bombardements, tous les habitants devaient se

[215] Maha Nehmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 25.
[216]Makarem May, « La rénovation de l'UNESCO : une nécessité bien plus culturelle qu'architecturale », journal *L'Orient-le-Jour*, 19 février 1998.
[217] Directrice de la compagnie Scenz Group, Metteur en scène de théâtre pour jeune public, spécialisé dans les mascottes et qui travaille surtout dans les pays arabes. Le siège de sa troupe se trouve à Beyrouth. Elle recrute les étudiants des universités de Beyrouth pour réaliser des spectacles qu'ils vont ensuite être présenter dans les pays du Golfe.
[218] Nous avons nous-même participé à ce festival en 2011 en tant qu'artiste bénévole.
[219] Les informations sur ce théâtre viennent de notre entretien avec Karim Dakroub réalisé en septembre 2019.
[220] Najla Khoury, compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Tripoli, 2016. (Notre traduction de la langue arabe vers le français).

cacher dans les sous-sols des immeubles. Najla Khoury, sa fille et d'autres enfants restaient donc dans ces lieux obscurs :

> Pendant des heures et des heures dans le silence ; il y avait de longues coupures d'électricité et les générateurs n'existaient quasiment pas. Je passais mon temps avec les enfants à la lumière d'une bougie et en attendant, je leur racontais des histoires. Je passais ma main entre la bougie et le mur et les ombres changeaient de formes, devenaient plus grandes ou plus petites[221].

Ainsi, les enfants étaient amusés lorsqu'ils voyaient l'ombre diminuer quand Najla rapprochait sa main du mur et s'agrandir lorsqu'elle la rapprochait de la bougie. Najla Khoury a fait participer les enfants à la création de son premier spectacle, intitulé *Id al asfoura (L'anniversaire de l'oiseau)* et joué en 1978, alors que sa compagnie La boîte à images n'était pas encore complètement créée : « ça a été un spectacle déclencheur. […] J'ai créé l'histoire avec les enfants, ainsi que les chansons, Salim Sahab a composé la musique et Maha Nehmée a fabriqué les personnages »[222].

L'anniversaire de l'oiseau, spectacle créé pendant la guerre, montre une fois de plus que la guerre civile au Liban a été un agent de motivation pour divertir les enfants à travers des spectacles de marionnettes. Le but principal de Najla Khoury était de créer pour le public enfantin « un spectacle beau et divertissant, donnant l'inspiration pour s'exprimer, pour activer l'imagination et développer le sens artistique. »[223] Comme elle nous l'a avoué :

> C'est par hasard que j'ai créé ce spectacle, j'ai voulu faire quelque chose de beau, d'amusant et notre but était de le présenter une seule fois en invitant les parents. [...] j'ai dirigé ce spectacle car c'était pendant la guerre et je ne connaissais pas beaucoup de monde[224].

Najla Khoury nous a aussi parlé de la simplicité du théâtre de marionnettes à ses débuts : *« on se peignait le visage au lieu de mettre un masque »*.

À priori, en créant ce spectacle, Najla Khoury n'avait pas l'idée d'en faire un jour une activité professionnelle, son intention n'était que de rendre actifs les enfants pendant la guerre, car ils ne pouvaient pas aller à l'école, ni même parfois sortir de leur immeuble.

Contrairement au premier spectacle des Épis qui, même s'il était amusant pour les enfants, avait une arrière-pensée politique, le premier spectacle de Najla Khoury, sorti deux ans

---

[221] *Ibid.*
[222] Voir entretien avec Najla Khoury réalisé le 10 janvier 2018 à Beyrouth. Le texte de ce spectacle est publié dans un ouvrage édité par *Le club culturel arabe,* intitulé *al itijahad al jadida fi sakafat al atfal* (Les nouvelles voies dans la culture enfantine).
[223] Najla Khoury, compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité, op.cit.*
[224] *Ibid.*

plus tard, avait pour seul but de divertir le jeune public. Comme elle nous l'a révélé, *L'anniversaire de l'oiseau* a été un « spectacle déclencheur », car c'est là qu'elle a compris sa vocation : celle de travailler dans le théâtre de marionnettes. Le cadre inhabituel des sous-sols beyrouthins a ainsi fait émerger, chez Najla l'idée de raconter des histoires et de faire du théâtre d'ombres pour occuper les enfants. C'est aussi dans ce contexte de guerre qu'elle a décidé de fonder, en 1979, sa troupe de théâtre qu'elle a donc nommée Soundouk el Frejé (La boîte à images).

Le nom de La Boîte à images est inspiré de la mystérieuse boîte à images 'magique' qui contenait des images et des dessins destinés à susciter l'imagination des enfants et à les faire rêver.

Lors de la création de la troupe, Kamil Baraké, un artiste marionnettiste qui avait créé le logo de cette compagnie, avait fabriqué une boîte à images, probablement : « une boîte avec des loupes, des tuyaux de chaque côté et quelqu'un faisait tourner une manivelle pour montrer des images.»[225]. Les spectateurs regardaient à l'intérieur. « À l'époque de mes grands-parents, cette boîte existait, un homme avait une boîte comme ça, il faisait des tournées dans les villages pour que les enfants regardent dans sa boîte »,[226] nous a précisé Najla. Plus précisément, « la boîte à images » est une grande boîte en bois contenant plusieurs ouvertures qui laissaient voir des images contenues à l'intérieur. Ces images défilaient devant les yeux du public grâce à un rouleau de 10 mètres qu'un manipulateur faisait tourner. Sur ce rouleau, sur lequel apparaissaient des personnages, des animaux, des paysages de couleurs racontant des histoires pendant les spectacles, nous a-t-elle expliqué : « On faisait dérouler ces images devant le public au rythme de la musique et des chants d'Abido Basha jusqu'à la fin. »[227] Le rouleau de la boîte était en fait une bande où était enregistrée la voix du chanteur sur laquelle étaient gravées les images du récit. À chaque spectacle, il y avait des histoires différentes. Parfois, les artistes racontaient le récit avant le spectacle et d'autres fois, si l'histoire était plus longue, elle était

[225] *Ibid.*
[226] Entretien avec Najla Khoury, réalisé en janvier 2018. Comme nous le verrons, Najla Khoury est également chercheuse et durant ses 30 ans de recherche, elle a recueilli des récits, des histoires et des comptines populaires auprès des habitants de toutes les régions du Liban afin de les mettre par écrit, dans un ouvrage intitulé *Hikayat w Hkayat hikayat chabiya mn louban* (*Légendes et contes : Histoires populaires du Liban)*, Tomes 1 et 2, Édition Dar Al Adab, Beyrouth, 2014. Elle a également traduit plusieurs ouvrages dont celui de Denis Bordat, *(Le théâtre et le monde des enfants) Al-masrah wa alam al-atfal*, Éditions Dar Al-Moutalat, Beyrouth, 1981.
[227] Najla Khoury, compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité, op.cit.*

relatée en plusieurs parties. Mais le plus souvent, l'artiste racontait l'histoire oralement la lumière éteinte pour voir les images à la manière du théâtre d'ombres.[228]

Cette idée des images qui défilent devant l'œil du spectateur a été reprise dans un spectacle de la compagnie de Najla Khoury, intitulé *soundouk hikayat (la Boîte à histoires,* 1989) regroupant 5 histoires populaires adaptées en théâtre d'ombres et de marionnettes. Le premier spectacle créé par la compagnie est *Min saraa el honta ?* (Qui a volé le blé ?) en 1979-1980. Ce spectacle marque officiellement le début du travail de la compagnie de théâtre de marionnettes[229].

Vingt ans plus tard, son dernier spectacle, intitulé *Al bayt* (La maison,1999), était un hommage aux Palestiniens pour le 50ème anniversaire de la chute de la Palestine. Ce spectacle, qui intégrait des marionnettes et des ombres, a été interdit par l'État libanais en raison de sa connotation politique. L'histoire est celles d'un ours qui a chassé le lapin de sa maison et ce dernier luttait pour revenir, Najla nous a ajouté : « avec les ombres, on a fait plusieurs ours qui se sont installés sur les murs du théâtre et à la fin, la salle tout entière était envahie par l'ombre des ours. »[230] Cela rappelle le premier spectacle de la troupe les Épis, on veut le soleil qui avait aussi une arrière-pensée politique. On pourrait donc affirmer que les artistes de théâtre de marionnettes au Liban utilisent la marionnette pour exprimer des opinions politiques.

Tous ces artistes et les premières compagnies de théâtre de marionnette que nous venons de voir constituait un grand réseau d'artistes qui collaboraient entre eux. Cependant, en raison des évènements liés à la guerre, ils devaient trouver des solutions pour organiser leurs spectacles, trouver des lieux et du matériel qu'ils transformaient en personnages marionnetiques.

Il importe de souligner que les artistes des compagnies Les Épis et La boîte à images se définissaient, au début, comme des amateurs et non comme des professionnels : « on était des amateurs et on cherchait à travailler avec des spécialistes ».[231]

Passons à présent à la dernière compagnie qui a vu le jour pendant la guerre civile : Les Amis des marionnettes

[228] *Ibid.*
[229] Voir entretiens réalisés avec Abido Basha et Najla Khoury en janvier 2018 à Beyrouth.
[230] Voir entretien avec Najla Khoury.
[231] Najla Khoury, compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité, op.cit.*

2.2. Asdikaa Al Douma (Les Amis des marionnettes) : une troupe à l'initiative d'étudiantes

Les Amis des marionnettes est une troupe de théâtre de marionnettes libanais créée en 1984 en pleine guerre civile. Ce sont sept étudiantes de la faculté d'interprétariat de l'Université Saint Joseph qui se sont réunies afin de divertir les enfants, pendant le conflit, car ils ne disposaient selon elles que de très peu de loisirs : Tamara Abou Fadel, May Haddad, Lena Menhem, Nada Aboudi, Zeina Maalouf, Ghislaine Geagea, Rita Saadé[232]. Ces jeunes filles âgées de 18 à 21 ans avaient donc, parallèlement à leurs études, le projet de faire découvrir aux jeunes Libanais « l'histoire, la géographie, les us et coutumes du pays » à travers la marionnette.

2.2.1. La réalisation d'un projet

C'est Tamara Abou Fadel, devenue plus tard Tamara Keldani, qui est à l'initiative de ce projet. De mère allemande, Tamara s'est intéressée très tôt à la marionnette et a eu l'occasion de présenter des marionnettes à fils à ses amis, lorsqu'elle était étudiante à l'université. Comme nous l'a raconté sa collaboratrice Fadia Tannir, « une fois, elle a pris la marionnette qu'elle avait fabriquée chez elle et l'a fait marcher jusqu'à l'université, tout le monde la regardait […] ses amies ont aimé l'idée, et quelque temps plus tard, elles ont fondé une compagnie »[233]. C'est en 1984 qu'est née la troupe qui a été immédiatement baptisée Les Amis des marionnettes. Le premier personnage était la marionnette nommée Antoun, que Tamara avait déjà créée. Quelque temps plus tard, les 6 autres étudiantes ont confectionné chacune une marionnette afin de représenter leur premier spectacle : *Antoun et le Voleur* (1984). Celui-ci s'est déroulé dans le « jardin d'enfants de Claire Massab, situé rue Saint Maroun à Beyrouth ». Cette enseignante de l'école maternelle avait en effet mis à disposition de ces étudiantes un lieu qu'elles pouvaient utiliser pendant le week-end. Tamara était considérée comme « la savante du groupe ». Elle raconte : « en 1984, notre première représentation nécessitait sept personnages, chacune de nous a confectionné une marionnette […] nous avions remarqué que les enfants n'avaient aucune distraction agréable, pas assez d'activités, et c'est pourquoi nos deux premières

[232] Maria Chakhtoura, « Les Amis des marionnettes de sept universitaires de L'U.S.J : une manière agréable d'apprendre aux enfants les us et coutumes du pays », article tiré du quotidien *L'Orient-le-jour* du mardi 6 novembre 1984.
[233] Entretien avec Fadia Tannir réalisé le 18 janvier 2018 à Beyrouth.

représentations ont été organisées, l'une au collège de la sainte Famille de Jounieh, l'autre à l'orphelinat de Ain Warka »[234].

Comme l'explique encore Tamara Keldani, le premier spectacle était motivé par deux thèmes principaux véhiculés par deux proverbes : « l'union fait la force » et « l'habit ne fait pas le moine ». L'idée générale de cette pièce, *Antoun et le voleur* (s.d.), était de présenter les différentes cultures régionales et locales aux jeunes Libanais. Parmi mes personnages, il y avait deux adultes, le policier et le voleur, les autres étant des enfants venus de région différentes du Liban. Par exemple, Antoun, le héros, venait de la montagne, Ayoub, un autre enfant, de Beyrouth, Naoum provenait de la ville de Saida, Charouf était issu du Chouf et Zeina de Tripoli. Ce spectacle est un dialogue entre les enfants à la recherche du voleur qui a disparu. Les cinq personnages enfantins venant de plusieurs endroits du pays se rencontrent, racontent leur vie et l'histoire de leur région. Par exemple, Antoun parle des richesses de la montagne et de leurs valeurs, de la cuisine. Ayoub, quant à lui, présente les rues de Beyrouth. Chaque enfant montre ainsi la culture et les habitudes liées à leur région. L'objectif de ce spectacle était de connaître l'autre, car en 1984, le pays était divisé, comme nous l'avons vu, et chaque région était fermée sur elle-même, les rues de nombreuses villes étaient aussi fermées. La communication entre les habitants était difficile, en plus des tensions qui existaient entre les villes et les villages. Cette situation a fait naître la crainte de l'autre, la méfiance de celui qui est différent. C'est pourquoi, la troupe, à travers ce spectacle, a décidé de briser ces frontières, et d'élargir au jeune public libanais l'horizon restreint et limité de leur quartier, afin de montrer que le Liban est en réalité, un pays uni.

La motivation de ces étudiantes ne s'est pas arrêtée là ; elles avaient aussi l'intention, après leurs études universitaires qui se terminaient en mai, de présenter leurs spectacles dans des écoles au Liban. C'est ainsi que pendant presque 6 ans, la jeune troupe, toujours sous la direction de Tamara Keldani, a créé des spectacles et les a présentés, en plus de leurs tournées dans les écoles, dans les régions les plus reculées du pays, comme par exemple à Beit Mery au Mont Liban, au Théâtre du Capitole.[235]

En effet, Cette troupe a donc été très active à travers les différentes régions du Liban. D'un point de vue logistique, les membres de la compagnie avaient tout prévu : se déplacer avec leur matériel, castelets et marionnettes à fils qu'ils avaient eux-mêmes créés, ainsi que les

[234] Maria Chakhtoura, « Les Amis des marionnettes de sept universitaires de L'U.S.J : une manière agréable d'apprendre aux enfants les us et coutumes du pays », *op.cit.*
[235] *Ibid.*

décors qu'ils avaient peints. Il s'agissait généralement de panneaux de papier blanc sur lesquels était représenté l'arrière-fond du spectacle dans lequel évoluaient les personnages. Les activités de la troupe ont pris fin en 1989, lorsque les étudiantes se sont dispersées en raison des évènements politiques et de la violence qui augmentait chaque jour dans le pays. Il importe ici de revenir sur cette période.

2.2.2. Une intensification de la guerre

L'année 1989 correspond en effet à un moment où la guerre, après un calme relatif, voire un moment d'optimisme au début de l'année 1988, s'est intensifiée vers la fin de cette année. En septembre 1988, le terme du mandat du président Amine Gemayel était arrivé, mais le parlement n'était pas parvenu à en élire un nouveau. « À dix minutes de la fin de son mandat, dans la nuit du 22 au 23 septembre, [ce dernier] nomme un gouvernement de 5 ministres militaires [...], sous la direction du Général Aoun », qui était le général en chef de l'armée à ce moment-là. Quelques mois plus tard, son intervention dans le conflit avec la milice chrétienne l'a rendu immédiatement populaire dans tout le Liban.[236] En octobre 1989, sont été signés les Accords de Taef (Arabie saoudite) afin de mettre un terme définitif à ces conflits. Parmi ces accords, était mentionné le retrait définitif des troupes syriennes du territoire libanais durant les deux années après qu'un gouvernement d'entente nationale aurait été constitué et que des réformes constitutionnelles auraient été mises en place. Cependant, le Général Aoun s'opposait fortement à ces accords[237]. Le 22 novembre 1989, date du 46ème anniversaire de l'indépendance du Liban, René Mouawad a été élu président, mais quelques jours plus tard, il a été assassiné. Son successeur Elias Heraoui a alors organisé un gouvernement et en a écarté le Général Michel Aoun. Ce dernier, qui n'admettait pas l'élection du nouveau président, est resté Premier ministre de son gouvernement militaire, mais a tout de même été isolé, aussi bien par les partisans des accords de Taëf que par la communauté internationale, alors que quelque temps auparavant, il était considéré comme un héros national. Dans son objectif de contrôler tout le pays, il a mené, dès janvier 1990, un combat contre la milice des Forces libanaises. Ce violent conflit ne trouvera sa fin qu'au bout de nouvelles violences.

[236] Corm Georges, *Le Liban contemporain, Histoire et société*, *op.cit.,* p. 136 : « Le 9 février 1989, le responsable des négociations entre druzes et chrétiens pour le retour des réfugiés, Anouwar Fatayri, est assassiné par un druze. Et le 14 février l'armée libanaise, sous le commandement du général Aoun, entre en conflit ouvert avec la milice chrétienne dont les exactions sont de plus en plus mal supportées par la population ».
[237] *Ibid.,* p. 141. Pour plus de détails sur les accords de Taëf, voir aussi le livre de Mounir Corm, *Étude critique pour une sortie du Taëf*, Paris, l'Harmattan, 2012.

En effet, les rivalités continuaient toujours, faisant plusieurs dizaines de victimes au quotidien, et particulièrement dans les grandes villes libanaises. C'est en fait un événement extérieur, l'invasion du Koweït par les Irakiens en août 1990, qui a détourné l'attention internationale des évènements avec l'aide de la Syrie soutenue par les États-Unis. Le 13 octobre 1990, le palais présidentiel dans lequel logeait le Général Aoun a été bombardé par l'armée syrienne et ce dernier a été contraint de le quitter pour se réfugier à l'ambassade de France à Beyrouth, avant d'être exilé en France. Bien que cette date ait été une journée noire, accompagnée de combats sans précédent entre l'armée libanaise du Général Aoun[238] et l'armée syrienne, elle a marqué définitivement la fin des 15 ans de guerre.

Désormais, le Liban était soumis au contrôle de la Syrie et une nouvelle période s'ouvrait pour le pays. En dépit de la fin de la guerre, sous le nouveau régime qui s'instaurait, les Libanais avaient perdu leur liberté d'expression.[239] Cette situation a perduré jusqu'en 2005, avec l'assassinat du Premier ministre Rafic Hariri, à la suite duquel les troupes syriennes, sous la pression nationale et internationale, ont dû quitter le Liban[240]. Quelque temps plus tard, Michel Aoun regagnait son pays et a commencé à œuvrer politiquement jusqu'au 31 octobre 2016, date à laquelle il a été élu Président de la République.

Cette parenthèse historique a permis d'expliquer le contexte social dans lequel les marionnettistes étaient contraints de vivre. Comme nous l'avons évoqué, certaines compagnies continuaient à diriger leurs ateliers et à représenter leurs spectacles dans des lieux sécurisés, tels que les sous-sols et les garages des immeubles à Beyrouth. D'autres, comme les Amis des marionnettes, ont cessé toute activité car les membres ont été contraints de quitter le pays, Tamara Keldani, la directrice, étant revenue d'Allemagne en 1997. Ce n'est qu'en 2000 que la troupe les a reprises et de nouveaux membres sont arrivés, dont Fadia Tannir qui la rejoint en 2003, Tamara Keldani, étant redevenue la directrice[241].

[238] Michel Aoun est Président de la République libanaise depuis octobre 2016.
[239] Georges Corm, *Le Liban contemporain, Histoire et société*, *op.cit.,* p. 141 à 144.
[240] Nous reviendrons sur cet homme politique dans le chapitre suivant.
[241] Nous reviendrons plus tard sur ce point.

Conclusion du chapitre 2

Les 15 ans de guerre civile, déclenchée à cause de diverses rivalités politico-religieuses, n'ont pourtant pas été une période noire pour le théâtre de marionnettes. Vers le début, en 1979, la fondation de la première compagnie avait pour but non pas de divertir le jeune public, mais plutôt de pouvoir exprimer ses idées politiques malgré la censure. C'est ainsi que la Chorale populaire, groupe qui chantait des chants à connotation politique, est devenue la compagnie de marionnettes Les Épis. Cette troupe, qui aujourd'hui n'existe plus, a établi de nombreuses collaborations et a invité d'autres artistes, compositeurs, metteurs en scène, musiciens… afin de créer des spectacles.

Deux ans plus tard, c'est La Boîte à images qui a vu le jour à l'initiative de Najla Khoury. L'idée lui est venue lorsqu'elle gardait les enfants dans les sous-sols de son immeuble lors des bombardements israéliens : elle occupait leur temps en leur projetant des silhouettes d'ombres et en leur racontant des histoires. La Boîte à images, après 20 ans d'expérience, a cessé d'exister en 1999. Durant toute cette période, les membres de la compagnie ont aussi travaillé en étroite collaboration avec des amateurs. Cependant, même s'il était dangereux de représenter les spectacles en salles, plusieurs lieux, comme Le Club culturel arabe, le Centre culturel soviétique et le théâtre de l'Unesco, les accueillaient.

Enfin, en 1984, près de 10 ans après le déclenchement de la guerre, un groupe d'étudiantes a décidé de former une troupe de marionnettes pour montrer le Liban au jeune public libanais : Les Amis des marionnettes. Cependant, la compagnie n'a pas eu le temps de beaucoup développer ses activités, car les tensions et les violences ont augmenté en 1988-1989. À ce moment-là, la compagnie a cessé ses activités les membres ayant quitté Beyrouth, devenue trop dangereuse. Ce n'est qu'au début des années 2000 que cette compagnie va reprendre ces activités théâtrales avec de nouveaux membres.

Toutes ces compagnies se sont basées sur l'expérience et l'imitation qui étaient les deux moyens, pour les artistes de cette époque, de développer par eux-mêmes des compétences tout en échangeant leurs idées, leur point de vue et leur conception de l'art de la marionnette : il n'y avait pas de formation spécifique, dans la mesure où le théâtre de marionnette au Liban n'avait pas une longue existence.

En somme, l'histoire de la fondation de ces 3 compagnies de théâtre de marionnettes est très liée à la guerre.

Chapitre 3 :
Renouveaux dans les théâtres de marionnettes depuis les années (1990)

Si le 13 octobre 1990 reste une journée noire pour les Libanais en raison des actes brutaux qui ont été perpétrés, elle marque cependant une rupture avec les violences une page de l'histoire du Liban est alors définitivement tourné. Pourtant les innombrables dégâts matériels, économiques, personnels et moraux autres et les conséquences de la guerre civile animent encore aujourd'hui les débats politiques.

Il est indéniable que l'ensemble du peuple libanais désirait, au sortir de cette guerre, des changements sur tous les plans. On assiste alors à une volonté des Libanais de reconstruire ces différents domaines, et le secteur culturel affecté par ces quinze années de violences n'a pas échappé à ce désir. Les jeunes rêvaient de voyager d'échanger avec d'autres cultures, d'évoluer dans leur domaine d'activité. Il en allait de même pour les étudiants de théâtre qui ont saisi l'opportunité de partir à Krasnodar et à Saint Pétersbourg, deux villes russes afin de suivre des cours de théâtre de marionnettes car dans ces régions, ce type de théâtre s'était développé pendant la période communiste comme nous le verrons. En effet, c'était la première fois que des artistes suivaient une formation spécifique dans l'art de la marionnette, d'abord parce que ce domaine n'avait que quelques années d'existence au début des années 1960, ensuite parce que les marionnettistes avaient cultivé leur art de manière personnelle et spontanée sans formation.

L'objet de ce chapitre est de montrer qu'à partir du début des années1990, le théâtre de marionnettes au Liban va acquérir une dimension professionnelle, notamment avec la fondation de trois nouvelles compagnies. Comment et dans quel(s) contexte(s) ont été créées ces compagnies de théâtre de marionnettes ? En quoi consistent les nouveautés et les changements dans les théâtres de marionnettes à partir des années 1990 ? Ce chapitre se compose de deux parties. Dans un premier temps, nous nous focaliserons sur la manière dont a été créée la compagnie nommée Le Théâtre libanais de la marionnette en 1993. Dans un deuxième temps, nous verrons que la guerre israélo-libanaise de 2006 a motivé des artistes pour fonder une nouvelle troupe de théâtre, Majmouaat Kahraba (le Collectif Kahraba), dans le but de divertir les personnes qui avaient été déplacées du sud vers le nord du pays. Enfin, nous verrons que la

compagnie One Hand Puppet quant à elle, a été fondée suite au déclenchement de la guerre de Syrie en 2011.

1. Les années 1990 : une nouvelle génération d'artistes

Avec la fin de la guerre civile, une page de l'histoire libanaise se refermait et une autre était en train de s'ouvrir, laissant chacun rêver à une nouvelle époque. La guerre étant finie, les artistes étaient plus libres d'exercer ailleurs que dans les sous-sols et autres lieux qui les avaient abrités durant cette période noire. Une nouvelle génération d'artistes s'est alors présentée sur la scène du théâtre de marionnette. L'objectif de cette partie est de montrer les changements majeurs que ce théâtre a subis après ces quinze ans de guerre civile. Jusque-là, il n'existait pas de formation universitaire pour les futurs marionnettistes : ils se servaient de leurs expériences personnelles et de leurs relations pour monter des projets de spectacles. Les étudiants qui désiraient faire du théâtre de marionnettes leur profession se tournaient vers une, formation en théâtre classique. Mais, dès la fin de la guerre, le Centre Culturel russe a proposé aux artistes qui le souhaitaient d'aller suivre une formation en Russie, pays où le communisme touchait aussi à sa fin, et où la vie culturelle occupait une grande place : des techniques du théâtre de marionnettes avaient été développées, et des formations diplômantes existaient.

Afin de comprendre les nouveaux enjeux des compagnies de théâtre de marionnettes au Liban et, en général, l'activité marionnettique, à partir des années 1990, il convient de revenir sur le contexte politique de la fin de la guerre civile, plein de rebondissements.

1.1. Le Liban à la fin de la guerre

Les accords de Taëf d'octobre 1989 avaient marqué la fin de la guerre, et par conséquent, la fin des affrontements communautaires, car, rappelons-le, le Liban est composé d'une multitude de communautés religieuses aux enjeux très différents, dont les sunnites étaient les plus importants en nombre. Au sortir de la guerre, il fallait, avant tout chose, revitaliser la politique du pays et revoir la structure de son gouvernement. Et l'ex-premier ministre Rafic Hariri allait jouer un grand rôle.

C'est au début des années 1980, en pleine la guerre civile, que l'homme d'affaire Rafic Hariri émerge dans le milieu politique en constituant des réseaux dans la ville de Saida[242]. Lorsqu'il a accédé au poste de premier ministre en octobre 1992, son objectif était de procéder à la reconstruction du territoire, et en particulier du centre de Beyrouth qu'il voulait redynamiser. Il répondait ainsi aux attentes d'une grande partie des responsables politiques et de la majorité de la population. Pour ce faire, il entendait utiliser les structures politiques, et non pas « les lieux a priori […] affublés des habits communautaires »[243]. En mobilisant ainsi ses ressources, humaines et matérielles, il comptait suppléer aux pouvoirs publics pour reconstruire « l'État défaillant »[244]. Il avait le projet de mettre en place, dès 1994, avec les dirigeants de la classe politique, le plan « Horizon 2000 », qui devait relever l'économie du Liban, tout en diminuant considérablement le poids de la dette. Les secteurs du tourisme, de la culture et de l'éducation devaient, eux aussi, être redynamisés. Déjà dans les années 1980, Rafic Hariri avait favorisé l'attribution de bourses à des étudiants libanais, toutes classes sociales confondues, pour partir aux États-Unis et en France. L'objectif de « cette opération était de faire sortir les jeunes des communautés musulmanes […] en leur faisant connaître les bienfaits du développement capitaliste à l'occidentale et aussi de contribuer à rattraper leur retard vis-à-vis des jeunes des communautés chrétiennes, ouvertes depuis deux siècles sur l'occident. Le financement de cette opération […] a été assuré par les […] personnels du roi d'Arabie saoudite […] »[245].

C'est donc dans une atmosphère d'espoir, d'une profonde volonté de changement que les jeunes artistes libanais ont décidé d'accepter l'opportunité qui s'offrait à eux : partir à l'étranger pour apprendre l'art de la marionnette. En fait, jusqu'à la fin des années 1990, aucune formation n'était proposée dans les universités libanaises pour les personnes qui s'intéressaient au théâtre de marionnettes. Ce n'est qu'au sortir de la guerre que les étudiants ont eu l'occasion de se rendre à l'étranger pour des stages de formation de théâtres de marionnettes.

1.2. Une formation acquise à l'étranger

Si jusque-là les artistes s'étaient formés sur le terrain, ayant développé spontanément leurs initiatives et leurs créations, à partir du début des années 1990, une formation leur était

[242] Victor Gervais, « L'ascension politique de Rafic Hariri : ampleur et limite de l'émergence d'un leadership sunnite unifié » in : Franck Mermier et Sabrina Mervin, *Leaders et partisans au Liban*, 2012, p. 107 à 136. Disponible en ligne sur : https://www.cairn.info/leaders-et-partisans-au-liban--9782811105952.htm
[243] *Ibid.*
[244] *Ibid.*
[245] Georges Corm, *Le Liban contemporain - Histoire et société*, Paris, La Découverte, 2003, p. 226.

proposée par l'Association amicale libano-soviétique, attachée au Centre culturel soviétique. Son président, Tarek Shouman[246], avait proposé un stage de formation pratique de deux mois à Krasnodar en Russie dans un théâtre de marionnettes, aux étudiants de théâtre au Liban.

Le Centre culturel soviétique, désireux de former une troupe de marionnette au Liban, et voyant qu'il n'y avait pas de formation à cet effet, a lancé un appel à candidatures par un casting pour recruter les personnes intéressées. Plusieurs étudiants libanais, dont Fadia Tannir, ont répondu à cet appel et sont partis en été 1990, juste avant la fin de la guerre civile, à Krasnodar pour suivre un stage d'été en théâtre de marionnettes[247]. Karim Dakroub, qui était déjà à Saint-Pétersbourg et qui connaissait la langue russe, est venu rencontrer ses compatriotes pour servir d'interprète dans les ateliers qui se déroulaient en russe[248]. C'était la première fois qu'il les rencontrait. Il a lui-même participé à ce stage d'été puis est retourné à Saint-Pétersbourg, tandis que le groupe d'étudiants est rentré au Liban avec le projet de fonder une compagnie de théâtre de marionnettes. Karim Dakroub a ainsi suivi pendant 3 ans une formation, car il désirait se spécialiser dans le théâtre de marionnettes, le Liban n'offrant pas ce type d'étude. Dès leur retour de Russie, ces jeunes artistes ont immédiatement formé une compagnie de marionnettes avec d'autres personnes, qu'ils ont nommé La Troupe libanaise de la marionnette et sur laquelle nous allons revenir ci-dessous.

Avant de nous focaliser sur cette compagnie, nous devons noter que Fadia Tannir y a travaillé quelque temps avant de rejoindre, en 2000, la troupe renouvelée des Amis des marionnettes de Tamara Keldani[249]. Depuis, ces deux marionnettistes, Fadia et Tamara, sont devenues membres permanents de cette troupe, la première étant chargée du plan artistique, la seconde assurant la direction et la logistique. Si auparavant, la compagnie des Amis des marionnettes constituée d'un groupe de jeunes étudiantes volontaires et motivées qui travaillaient de manière spontanée avec leurs seules compétences, à partir de la reprise de cette compagnie- elle avait arrêté ses activités à cause des violences vers la fin de la guerre, leurs spectacles sont devenus plus professionnels grâce au stage de formation de Fadia en Russie et

[246]Tarek Shouman est un metteur en scène Libanais qui a lui aussi a collaboré avec le centre culturel Russe ayant très tôt abandonné les activités de marionnette.

[247] Il s'agit de Mousatapha Moustapha Yammout, Rabih Chami, Fadi Abi Samra, Susi Abi Samra, Nehmée Nehmé, Rouwayda al Ghali, Rima, Abou Chanab, Rima al Ghoul, et Ibrahim Abi Samra et Fadia Tannir. Cette dernière est aujourd'hui l'un des principaux membres de la compagnie Les Amis des marionnettes : elle a suivi des études d'art dramatique à l'Université libanaise. Parallèlement, elle a également participé à des ateliers et formations sur la *commedia dell'arte* et l'art du clown. Ces activités lui ont permis de réaliser des spectacles qu'elle représentait dans le *Centre culturel soviétique* à Beyrouth, devenu le *Centre culturel russe* après 1990.

[248] Karim Dakroub ne faisait pas partie de ce casting, il est allé en Russie de manière indépendante. Nous allons revenir sur ce point plus en détail dans nos développements suivants.

[249] Tamara Keldani a ensuite quitté l'Allemagne pour travailler pendant 3 ans à Disneyland Paris.

à l'expérience de Tamara à l'étranger. Nous verrons dans les prochains chapitres comment travaillent les artistes de cette compagnie qui existe encore aujourd'hui.

1.3. Fondation de la compagnie du Théâtre libanais de la marionnette (TLM)

Le TLM est né avec le premier spectacle dirigé par Karim Dakroub, *Chou sar bi Kfar Menkhar* (Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar - 1992). En réalité, ce spectacle avait été réalisé quelque temps auparavant par une autre compagnie nommé La Troupe libanaise de la marionnette. Afin de bien distinguer ces deux troupes dont l'appellation peut prêter à confusion, il est utile d'expliquer l'apparition de La Troupe libanaise de la marionnette[250].

1.3.1. Les premiers temps de La Troupe libanaise de la marionnette

Ce nom a été choisi pour montrer le caractère ''libanais'' qu'ils voulaient donner à leur compagnie, désireux d'ouvrir, grâce à leur formation, bien que courte, en Russie, de nouvelles possibilités dans le théâtre de marionnettes. De plus, pour qu'il soit « mieux accueilli par le public, le metteur en scène Roger Assaf lui a donné des traits libanais (costumes, noms de personnages, langue, …) « pour qu'il soit mieux accueilli par le public libanais »[251].

Al Firka al loubnaniye lal douma (La Troupe libanaise de la marionnette) a été fondée suite à un spectacle présenté à Beyrouth par les artistes revenus de Russie, à savoir *Malik al hikayat* (Le roi des contes) en 1991[252]. L'histoire de ce spectacle reprenait les grandes lignes de l'histoire de *Cendrillon*, conte populaire occidental. Cette représentation était largement inspirée des idées et techniques apprises pendant la formation[253].

Ce nouveau spectacle a eu du succès et il a été présenté environ 120 fois en 1991-1992. La nouvelle troupe a fait des tournées dans tout le Liban pour le jouer dans les écoles, et les centres culturels. Compte tenu de ce succès, l'année suivante, la troupe a créé *Pinocchio Khalo*

[250] En révisant notre recherche, nous avons trouvé l'existence d'une thèse écrite par Mona Knio *Toward a national puppet center for the Lebanon* en 1994 à l'Université de Leeds. Cette thèse dont la majeure partie traite les théâtres d'ombres et de marionnettes dans les pays arabes, énumère dans la dernière partie les activités que pratiquaient les compagnies de théâtre de marionnette pendant la guerre civile jusqu'en 1992, dont celle soumise à notre étude ainsi que de la troupe libanaise de la marionnette. Il s'agit du seul travail académique que nous avons trouvé lié à notre sujet.

[251] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé le 27 septembre 2019.

[252] Elle était composée des mêmes personnes ayant suivi le stage. Aujourd'hui, la plupart d'entre eux ont abandonné cette carrière pour une autre voie. Nehmé Nehmé, quant à lui, est scénariste et de temps en temps, Karim Dakroub fait appel à lui pour écrire des spectacles. Enfin, Moustapha Yammout est actuellement directeur d'une société de production cinématographique au Liban nommée *Ziko House*.

[253] Voir chapitre 5.

(Oncle *Pinocchio* - 1992), également adapté du conte original. De Carlo Collodi deux spectacles, tous deux inspirés de la culture occidentale, étaient deux projets financés par l'Association amicale libano-soviétique au Liban, présidée par TarekShouman. Des artistes russes, dont nous n'avons pas les noms, ont également aidé à mettre en place ce spectacle pour le jouer au Liban.

En 1992, un troisième spectacle, *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*, a été créé par cette troupe et Fayek Homaysi l'a mis en scène[254]. Il s'agit d'une pièce musicale jouée en langue arabe. Cette histoire est inspirée de la nouvelle fantastique de Nicolas Gogol : *Le Nez*, racontant l'histoire d'un habitant de Saint-Pétersbourg dont le nez s'était envolé et qu'il cherchait partout. Les artistes ont repris cette idée pour en faire la base de son spectacle[255].

Il raconte le récit d'une ville nommée Kfar Menkhar (la ville du nez) que les habitent ne nettoient jamais, laissant les ordures dans la rue, jusqu'au jour où un événement étrange se produit : en se réveillant un matin, les habitants s'aperçoivent que leur propre nez a disparu. Ne pouvant plus supporter les odeurs de saleté, il se sont enfuis vers la rivière. Les habitants ont alors commencé à négocier avec leurs nez qui faisaient la grève, refusant de retourner dans la ville tant qu'elle ne serait pas propre. Les gens ont donc décidé de tout mettre en œuvre pour nettoyer la ville, en promettant de la garder toujours saine. À la fin, les nez retrouvent leur propriétaire[256].

Bien que ce spectacle n'ait pas été accueilli favorablement par tous les Libanais, contrairement aux deux autres, il a eu beaucoup de succès auprès des jeunes générations en raison des nouvelles techniques qu'il présentait, et sur lesquelles nous reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse.

La même année, Karim Dakroub, revenu au Liban, a intégré cette troupe de marionnettes. Cependant, il a proposé une autre conception de C*e qui s'est passé à Kfar Menkhar*. Pour cela, en racheté les droits, et a collaboré avec deux Russes qu'il avait connus

[254] Fayek Homaysi il est metteur en scène libanais et professeur de théâtre et de mimes à l'Université libanaise. Dans les années 1990, il a travaillé comme scénariste et metteur en scène au sein de la Troupe Libanaise de la marionnette. Il a également écrit, dans les années suivantes, les histoires de plusieurs spectacles de Karim Dakroub dont *Yalla yen merjan* (Pour que Merjan dorme - 1997).

[255] Cette nouvelle, dont l'écriture a commencé en 1832 pour s'achever en 1835, a été intégrée par Nicolas Gogol dans ses *Œuvres complètes* en 1843, dans le recueil *Nouvelles de Petersburg*.

[256] Il est à noter que la pièce a connu un grand succès en 2015, car le Liban, et notamment la ville de Beyrouth, avait été confronté au problème d'entassement des ordures dans les rues, suite à des conflits politiques sur la question sanitaire.

lors de sa formation : Serguei Frolov et Galina Filatova, deux scénographes venus spécialement à Beyrouth pour travailler avec lui la scénographie et la fabrication des marionnettes. Il a donc quitté La Troupe libanaise de la marionnette pour fonder la sienne qu'il a nommée : Le Théâtre libanais de la marionnette (désormais TLM) en 1993.

De son côté, l'ancienne compagnie, La Troupe libanaise de la marionnette, a continué pendant deux ans ses spectacles toujours sous la présidence de Tarek Shouman. Mais les artistes de cette troupe se sont peu à peu dispersés, et vers 1995, ce dernier a abandonné la marionnette et la troupe a disparu. Actuellement, Tarek Shouman présente d'autres spectacles en langue russe au Centre culturel russe à Beyrouth.

Il importe à présent de nous focaliser sur la présentation de la compagnie du TLM fondée par Karim Dakroub, dont il est encore aujourd'hui le président.

À première vue, le nom de cette compagnie contraste fortement avec ceux que nous avons étudiés jusque-là, La Boîte à images ou encore les Épis. On peut donc se demander pourquoi Karim Dakroub a choisi un tel nom pour sa troupe. À notre avis, il y a une raison : il s'est inspiré du nom de la troupe qu'il avait quitté La Troupe libanaise de la marionnette. Comme il voulait diriger lui-même une compagnie et créer ses propres spectacles en tant que spécialiste qui avait étudié l'art marionnettique en Russie, il a probablement voulu marquer une concurrence en changeant de nom tout en en restant proche. D'autre part, son but était de fonder une compagnie nationale de théâtre de marionnettes en accord avec le Centre culturel russe : il a donc gardé le mot « libanais » pour le nom de sa compagnie. De cette manière, il s'est démarqué des autres compagnies en insistant lui aussi sur le caractère libanais, un peu comme Fakhoury autrefois, qui voulait montrer des personnages « typiquement libanais ».

Début 2020, *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*, se jouait pour la 27^{e} année consécutive et *Pour que Merjane dorme,* pour la 24^{e}. Pendant toutes ces années, les membres de la troupe ont apporté des nouveautés dans le décor grâce aux progrès techniques, et ils ont renouvelé les marionnettes – mais l'histoire du spectacle est restée la même.

Cette continuité dans la représentation des pièces depuis plus de 25 ans, couvrant plusieurs générations, permet de tisser des liens avec le public, devenu fidèle à l'approche

artistique de Karim Dakroub. Ainsi, il arrive souvent qu'une mère accompagne ses enfants pour assister à un spectacle qu'elle-même a déjà vu quand elle était jeune[257].

Toute la logistique du TLM est prise en charge par l'association née en même temps afin de s'occuper des spectacles et des évènements culturels liés à cette compagnie. Penchons-nous à présent sur cette association.

1.3.2. L'Association Khayal (Ombres)

Le but de la création de l'Association *Khayal* était d'institutionnaliser le travail artistique au Liban en général, et de mettre en valeur les arts du spectacle et de la marionnette de la nouvelle compagnie, en particulier dans les domaines sociaux, pédagogiques et psychologiques. Pour cela, elle organise des projets multidisciplinaires qui relient l'artistique au social et travaille tant au niveau national qu'au niveau international, avec des partenaires de différents pays, notamment européens. [258] Elle organise les ateliers culturels et le répertoire des spectacles du TLM. Elle programme aussi les nouvelles productions, parallèlement aux anciennes.

L'Association Khayal a réalisé aujourd'hui une vingtaine de spectacles. Son siège se situe au Théâtre Tournesol à Beyrouth, et c'est également dans ce théâtre que la compagnie propose des ateliers de fabrication et de manipulation des marionnettes, et qu'elle présente les avant-premières de la compagnie. Il s'agit aussi d'un lieu fixe pour les répétitions.

1.3.3. Le Théâtre Tournesol : siège de la compagnie et de Khayal

Un bâtiment situé dans le quartier de Tayyouné avait été construit quelque temps avant la guerre civile pour servir de théâtre. Mais ce bâtiment a été bombardé par une grenade qui l'a partagé en deux. En fait, Tayyouné est un endroit stratégique puisqu'il se situe au carrefour entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest. Plus exactement, il se trouve tout près d'un grand rond-point, lieu de grande circulation, à proximité de Sabra, où est installé un camp de réfugiés palestiniens. Ce rond-point relie les régions chrétiennes et musulmanes, dont les sunnites et les chiites, à Beyrouth et sa périphérie. C'est aussi un point de passage pour aller à l'aéroport. Ce lieu est devenu un lieu sensible, car c'est près de ce rond-point, et à 100 mètres du Théâtre Tournesol, que la Guerre civile a commencé, le dimanche 13 avril 1975 dans l'après-midi. Des partisans du

[257] Entretien avec Karim Dakroub réalisé pendant notre Master 2 en 2017.
[258] Agenda culturel, *Khayal ou la passion des marionnettes*, 5 janvier 2015, consulté le 12 juin 2015 (http://www.agendaculturel.com/Scene_Khayal_ou_la_passion_des_marionnettes_Karim+Dakroub).

parti Kataeb (les Phalanges Libanaises) ont tué 27 passagers d'un autobus de militants palestiniens qui revenaient d'une célébration officielle du camp de Sabra. Comme l'explique Georges Corm, c'est cet évènement majeur qui a été le déclenchement de la guerre :

> [c]'est le 13 avril 1975 qui marque le début de l'affrontement et du chaos. Ce jour-là surviennent deux incidents graves entre miliciens palestiniens et phalangistes dans la banlieue Est de Beyrouth, fief traditionnel chrétien, qui donnent le signal d'ouverture d'hostilités généralisées entre la coalition des partis libanais progressistes, alliés au mouvement palestinien, et la coalition de partis chrétiens dits 'conservateurs' qui ont créé des milices armées pour faire face à la montée en puissance des Palestiniens au Liban[259].

Toute la zone où se situe aujourd'hui Le Théâtre Tournesol était, pendant la Guerre civile, une zone de combats entre des partis libanais et les Palestiniens, les chiites et les chrétiens. Autrement dit, les causes de cette guerre étaient non seulement politiques mais aussi religieuses.

À partir de là, la ville de Beyrouth a été séparée en deux : Beyrouth Ouest avec les Palestiniens et des partis alliés libanais, et Beyrouth Est avec le parti Kataeb. Ainsi, pendant toute la durée du conflit, les gens de l'Ouest ne pouvaient pas se rendre à l'Est de la capitale, sinon très difficilement. Paul Mattar nous a indiqué que, comme le groupe de théâtre se trouvait à Beyrouth Ouest, il n'est allé avec sa troupe donner son spectacle qu'une seule fois à Beyrouth Est, car c'était dangereux de se déplacer de l'autre côté :

> On faisait des tournées dans tout le Liban, mais il y avait des lieux où on n'allait pas à cause de la guerre. On est allés au Nord, dans la Bekaa, au Sud, au Mont-Liban, à Baalbek, et une seule fois à l'Est de Beyrouth. Nous on était à Beyrouth Ouest, on ne pouvait pas aller à l'Est[260].

Depuis lors, cette zone de Beyrouth est restée un lieu sensible. Souvent, les politiciens utilisent les habitants de cet endroit pour faire pression ou procéder à des revendications, réactivant ainsi la mémoire des Beyrouthins. Sur ce rond-point, une base militaire libanaise est toujours installée pour surveiller ce lieu sensible.

Le théâtre qui a, depuis, été reconstruit à côté de ce rond-point, a été rebaptisé *Douwar al chams* signifiant le soleil qui tourne ou encore Le Théâtre Tournesol. Le nom de Tournesol évoque le grand carrefour dont chaque avenue mène vers diverses directions. De plus, ce nom contient le mot soleil, qui signifie la lumière et l'espoir, et il n'est pas étonnant que ce nouveau

[259]Georges Corm, *Le liban contemporain, Histoire et société*, *op.cit*., p.117.
[260] Voir entretien avec Paul Mattar.

théâtre ait reçu cette appellation. En outre, ce nom figure à la fois en arabe, en français et en arménien sur la façade du théâtre, symbolisant l'unité et la paix entre les Libanais de différentes cultures et religions, et non la discorde et la séparation. Le théâtre Tournesol a été fondé en 1999 par Issam Bou Khaled, Roger Assaf et Karim Dakroub grâce à une subvention suédoise de l'organisation nommée SIDA[261]. Sa gestion est assurée par une association qui porte également le nom de *Chams* (soleil) qui prend les grandes décisions de logistique relative aux représentations théâtrales[262].

Très actif, le Théâtre Tournesol accueille aujourd'hui toutes les formes théâtrales et œuvre en partenariat avec les professeurs de l'Université libanaise. C'est ainsi que les étudiants de théâtre de l'Université libanaise, se retrouvent dans ce théâtre pour travailler en équipe, regarder des spectacles, ou encore participer à des conférences et à des ateliers[263].

Le Théâtre Tournesol est ainsi devenu, en plus du théâtre proprement dit, un véritable lieu de rencontres culturelles entre étudiants, enseignants, artistes et marionnettistes. Dans ce théâtre, l'association Khayal organise également le Festival de marionnettes des pays méditerranéens *Caravane*, qui a lieu tous les deux ans dans la capitale libanaise depuis 1999, avec le soutien de l'Union Européenne et du Ministère de la Culture libanais.[264]

Le festival *Caravane* est itinérant et un de ses objectifs est de promouvoir la marionnette en tant que porteuse d'une diversité culturelle, c'est-à-dire un mélange de cultures occidentales (France, Espagne, Italie, Grèce, Danemark) et orientales (Liban, Jordanie, Turquie, Iran, Corée…), aussi bien les techniques marionnettiques que les sujets abordés et les personnages caractéristiques des différents pays (Karageuz, Guignol, Polichinelle…). Lors de ces festivals, de nombreuses compagnies étrangères présentent leurs spectacles, et du côté du Liban, d'autres troupes comme *Les* Amis des marionnettes y prennent également part. Cette initiative permet

[261] S'agissant d'une association suédoise, nos recherches ne nous ont pas permis de trouver la signification de ce sigle.
[262] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé le 27 septembre 2019.
[263] La faculté des beaux-arts de l'université libanaise propose un même enseignement divisé en deux branches : l'une située à Hadath à l'Ouest de Beyrouth, l'autre à Furn el Shebbak à l'Est, chacune proposant un concours annuel d'entrée pour 15 à 20 candidats. En général, la branche 1 accueille des étudiants venant des régions musulmanes et la branche 2 des étudiants issus des régions chrétiennes, selon les lieux de résidence. La raison de cette division est politico-religieuse et elle s'étend également aux autres facultés. Au départ, l'ex-Premier ministre, Rafic Hariri, avait créé un campus commun à toutes les facultés, situé à Hadath, mais le Patriarche maronite Nasrallah Sfeir a refusé ce regroupement afin que chaque communauté ait une chance d'entrer à l'université. Et aujourd'hui, cette séparation existe toujours, même si certains professeurs enseignent dans les deux branches. La spécialité théâtre propose plusieurs matières, dont le mime, la danse, l'activité clownesque, la mise en scène et la formation au métier d'acteur, ainsi qu'un cours de théâtre de marionnettes
[264] Certaines de ces informations proviennent aussi de notre entretien avec Dakroub en 2017 à Beyrouth pour la réalisation de notre Master 2.

de faire connaître l'art théâtral et la culture des pays participants, et même les compagnies locales. Il s'agit là d'une grande promotion pour l'art de la marionnette.

Le Théâtre Tournesol est devenu un lieu très prisé pour les étudiants ceux qui viennent y présenter leurs spectacles dans le cadre de leur projet de fin d'études, et parfois même, ils viennent y répéter.

Mais les évènements survenus ces derniers temps au Liban, tels que la fermeture de tous les théâtres à cause de la crise sanitaire en 2020 et surtout de la tragédie de l'explosion du port de Beyrouth le 4 août 2020, a emporté la quasi-totalité du Théâtre Tournesol[265]. Aujourd'hui, quelques étudiants, de leur propre initiative, tentent, tant bien que mal, de le nettoyer afin de reconstruire ce lieu de rencontre. Mais cela est très difficile car la vie culturelle est aujourd'hui totalement arrêtée en raison de la pandémie liée à la Covid 19.

Étant donné que Karim Dakroub est encore aujourd'hui, très actif dans le théâtre de marionnettes au Liban il importe de revenir en détail sur son parcours.

1.3.4. Premières expériences de Karim Dakroub : révélation pour une carrière de marionnettiste.

Né à Beyrouth au début des années 1970, Karim Dakroub s'est intéressé très jeune à la marionnette. Dès l'âge de 9 ans, il participe activement aux ateliers de fabrication et de manipulation de marionnettes de Maha Nehmée dans le Club culturel arabe, comme nous l'ont précisé plusieurs informateurs, jusqu'à ce qu'elle parte en France[266]. Puis avec la guerre, il quitte le club pour travailler comme secouriste à la Défense civile avec le Parti communiste libanais, à Ras el Nabe et Sodecco, deux fronts dans la banlieue sud de Beyrouth.

Dans son travail de terrain, son expérience de secouriste, alors qu'il avait tout juste douze ou treize ans, l'a marqué puisqu'il utilise beaucoup la marionnette comme outil thérapeutique auprès des gens en difficulté, comme les victimes du conflit syrien, et dont il nous a parlé dans le dernier entretien. Dans l'établissement de l'un des deux fronts où il se trouvait cités plus haut[267], une femme est entrée avec ses deux enfants : ils avaient peur des

[265] Il s'agit en fait d'une double explosion de conteneurs de nitrate d'ammonium dans le port de Beyrouth dont la violence de la seconde a ravagé la capitale, ayant causé un très grand nombre de victimes et provoqué d'énormes dégâts matériels. Cette explosion était si forte qu'elle a été entendue jusqu'à Chypre et en Jordanie, dont le centre sismologique a noté que l'énergie libérée correspondant à une magnitude de 4,5 selon l'échelle de Richter. Il va sans dire que toute activité dans la ville a été arrêtée pendant plusieurs semaines, mais aujourd'hui, le retour à la normale n'est pas encore atteint, et bien évidemment, les activités théâtrales sont gravement affectées.

[266] Nous ne savons pas si Maha Nehmée a été remplacée ou non, mais nous pensons qu'en cette période de guerre, étant donné qu'il y avait peu d'artistes de marionnettes, le poste est resté vacant.

[267] Il ne nous a pas précisé lequel.

bombardements. Afin de les divertir, Karim Dakroub il leur propose de fabriquer des marionnettes avec ce dont il dispose, de l'eau et du papier journal :

> On est resté environ deux heures, les deux enfants, leur mère et moi. On était assis. Ils ont beaucoup aimé. Les enfants ont fabriqué une marionnette, on l'a laissé sécher puis ils sont partis. J'ai demandé aux agents qui étaient armés de garder la marionnette. Deux ou trois jours plus tard, la mère et ses enfants sont revenus. Ils avaient apporté de la peinture, des couleurs pour colorier la marionnette. Ils voulaient que je la peigne avec eux. Je me suis alors demandé : 'pourquoi ne pas faire quelque chose avec cette marionnette[268].

C'est ainsi qu'il a eu l'idée de créer un petit spectacle pour le présenter ensuite à d'autres enfants. Avec les deux enfants et leur mère, très motivés, ils ont fabriqué un castelet avec des caisses de fusils, y ont placé la marionnette avec quelques objets et ont inventé une histoire : « on a mis ce matériel dans l'ambulance de secours pour aller présenter le spectacle à d'autres enfants qui étaient aussi cachés. On a fait des tournées dans les champs de bataille […] et ça a été la meilleure expérience de ma vie », nous a-t-il relaté[269].

En 1985, il s'est inscrit au Centre culturel soviétique, « le seul lieu resté ouvert pour les activités culturelles à Beyrouth Ouest »[270]. Pendant un an, il a participé avec d'autres jeunes à des ateliers de marionnettes. En fin d'année, ils ont présenté un spectacle *saoute gharib* (Voix étrange), que la télévision libanaise est venue filmer. Devant ce succès, et voyant en lui un réel potentiel en la matière, le directeur du centre, Alexandre Novigov a proposé à Karim Dakroub une bourse pour qu'il aille étudier en Union soviétique. Il a cependant émis une condition : « tu devras passer un concours qui est assez difficile »[271]. C'est ainsi que Karim Dakroub a commencé à apprendre le russe et à préparer le concours, à l'issue duquel il a été accepté à Moscou pour apprendre le métier de metteur en scène pendant 3 ans. Ensuite, il s'est rendu à l'Institut d'État russe des arts de la scène à Saint-Pétersbourg pour obtenir son diplôme. C'est donc le premier Libanais à avoir obtenu un diplôme de théâtre de marionnettes.

Aujourd'hui, ayant créé plus de 25 spectacles qu'il a présentés dans plusieurs pays du monde, il continue d'être très actif dans le milieu social.[272] Il organise, en collaboration avec

---

[268] Voir notre entretien avec Karim Dakroub réalisé le 27 septembre 2019 à Paris.
[269] *Ibid*.
[270] *Ibid*.
[271] *Ibid*.
[272] *Shatti ya dinyi sissan* (Qu'il pleuve des poussins - 1996), *Alf wardé w wardé* (Mille et une roses - 2005)**,** *Karakib* (Le désordre - 2004), *Baytik ya sitti* (La maison de grand-mère - 2006), *Yalla ynam Merjan* (Pour que Merjane dorme -1997), *Metel el helem* (Le bal des rêves - 2012), (*Firas el attas*) Firas qui éternue (2015), Toutes ces pièces, créées entre 1993 et 2015, sont fondées sur une même esthétique théâtrale consistant à laisser apparaître le

des ONG, de nombreuses activités culturelles tout en étant professeur de théâtre à l'Université libanaise. En 1996, il a enseigné à la faculté de pédagogie de l'Université libanaise pour les institutrices dans la branche « Éveil des sens »[273].Une nouvelle matière nommée « pédagogie de l'enfance » a été créée, et il a commencé à enseigner le théâtre de marionnettes. Puis en 1998, une nouvelle spécialité a été introduite : « pédagogie théâtrale », et dans les programmes, est entré le théâtre de marionnettes comme matière principale, Karim Dakroub est chargé de cette discipline.

> J'ai fait entrer le théâtre de marionnettes dans la faculté. Le cours était pratique et 1 /4 était théorique. Au début, on faisait des petites scènes, on travaillait sur des thèmes précis, par ex, Shakespeare, Molière, et les personnages étaient des marionnettes. Au premier semestre, on travaillait sur les techniques d'ombres et la manipulation. Au deuxième, on travaillait sur les textes. Cette matière (théâtre de marionnettes) était importante à la faculté de pédagogie, et elle est restée 5 ans, puis le gouvernement a décidé de fermer, car ce qui était enseigné dans cette faculté était commun avec la faculté des Beaux-Arts. Après la fermeture de cette branche, le directeur de l'institut des Beaux-Arts avait le projet de faire entrer la marionnette dans la branche théâtre, et on m'a demandé d'enseigner cette matière.

Pendant 3 ans, Karim Dakroub a proposé un atelier de théâtre de marionnettes de 4 heures par semaine, puis cette matière est entrée au programme de Licence en 2003 dans la branche théâtre, à l'Institut des Beaux-arts, où elle est enseignée pendant 2 semestres (fabrication de marionnettes, manipulation, représentation).

Karim Dakroub reste aujourd'hui le seul professeur de théâtre de marionnettes à la faculté des Beaux-arts de l'Université libanaise, formant des étudiants à cette discipline.

marionnettiste sur la scène, lequel peut même intervenir dans le spectacle en tant que comédien. Nous développerons ces aspects esthétiques dans le chap. 5 »

[273] Il s'agit une des disciplines incluse dans la formation des enseignants du primaire à la Faculté de Pédagogie de l'Université libanaise.

1.3.5. L'engagement de Karim Dakroub

Il a œuvré pour que l'UNIMA[274] soit représentée au Liban, comme il nous l'a expliqué. L'UNIMA (Union internationale de la marionnette) au Liban n'existe pas en tant que branche officielle, mais Karim Dakroub, qui a connu cette organisation lors de ses études en Russie, tente depuis 2014 de l'introduire dans le pays,

Plus précisément, dans les années 1990, Karim Dakroub a participé à une conférence internationale de l'UNIMA à Ljubljana en Slovénie et en est devenu membre en 1993. Grâce à ses relations avec des spécialistes de la marionnette, il a été choisi pour être le représentant délégué de l'UNIMA au Liban afin de travailler à sa fondation[275]. Avec ses collaborateurs, il s'est renseigné auprès d'avocats sur les démarches à entreprendre pour que cette association ait un statut légal. Mais aujourd'hui, malgré toutes les entreprises menées, l'UNIMA Liban ne correspond pas à tous les critères exigés par l'UNIMA Internationale. Karim Dakroub nous a ainsi révélé :

> On a fait deux réunions au Liban avec ceux qui s'y intéressaient (fonder une délégation de l'UNIMA), on s'est renseigné sur les lois pour que l'association ait un statut légal. On a envoyé tous les documents à l'UNIMA Internationale et la réponse a beaucoup tardé. Le problème est de répondre aux critères qu'elle demande […] Alors on a arrêté de travailler là-dessus[276].

Aujourd'hui, malgré tous les efforts entrepris, Karim Dakroub n'est toujours pas parvenu à créer une branche de l'UNIMA au Liban, mais il en est quand même le représentant. En effet, selon le site de l'UNIMA :

> Pour un pays où il n'existe pas de centre national, le Secrétaire général, en accord avec les membres de ce pays et avec l'approbation postérieure du comité exécutif, peut charger un membre de ce pays de la fonction de représentant de l'UNIMA. Le rôle de ce représentant est de développer la relation entre les marionnettistes de son pays notamment avec l'objectif de créer un centre national et de maintenir une relation permanente avec le Secrétaire général.[277]

[274] L'UNIMA est une association internationale fondée en 1929 à Prague. C'est une organisation qui se concentre essentiellement sur le théâtre de marionnettes et les spécialistes et les chercheurs en la matière peuvent en devenir membres. L'association existe dans de nombreux pays du monde, ayant aujourd'hui plus de 90 ans.
[275] Voir notre entretien avec Karim Dakroub le 27 septembre 2019.
[276] *Ibid*. Dakroub ne nous a donné aucune précision sur les critères à respecter et dans nos recherches, nous n'avons pas non plus trouvé de quels critères il s'agissait.
[277] https://www.unima.org/fr/unima/presentation/

C'est ainsi que Karim Dakroub continue à créer des liens entre les artistes marionnettistes libanais dans l'intention d'instaurer un centre libanais rattaché à l'UNIMA.

En ce qui concerne sa compagnie, le TLM, elle est toujours active et a intégré de nouveaux membres tout au long de son histoire vieille de 28 ans, et ceux-ci sont régulièrement renouvelés. En tant que professeur de théâtre de marionnettes à l'Université libanaise, il repère des étudiants motivés et ces derniers peuvent soit réaliser un stage dans sa compagnie, soit être employés dans un spectacle.[278] Cependant, ce secteur du théâtre de marionnettes est saturé :

> Il n'y a pas de travail pour tous les étudiants dans la marionnette […] les compagnies ne peuvent pas accueillir tout le monde. Par exemple, le Collectif Kahraba est fermé car ils ne sont que deux animateurs et ils n'en cherchent pas d'autres. Notre compagnie non plus ne peut pas accueillir plus d'une nouvelle personne par an, […] car on a un répertoire de spectacles et on travaille sur plusieurs points. Au Liban, la crise économique est importante et il est difficile de fonder de nouvelles compagnies.[279]

Au moment où Karim Dakroub nous a rapporté ces propos, le Liban était entré dans une crise économique et sociale qui a entraîné le soulèvement du peuple libanais, non satisfait de la politique menée dans le pays, suivi de la chute de la livre libanaise. Aujourd'hui, le TLM a fortement réduit ses activités compte tenu de la série noire des évènements évoqués plus haut.

Cependant, il s'est avéré qu'à la fin des années 1990, les promesses n'avait pas été tenues et le peuple libanais était relativement déçu, ayant mis tous ses espoirs dans la grande popularité dont jouissait ce nouveau Premier ministre. Cet échec de la stratégie de Rafic Hariri est attribué à la mauvaise application des accords de Taëf « qui consacrent dans les faits le confessionnalisme politique comme mode d'exercice du pouvoir ». De plus, « l'affirmation communautaire était sortie renforcée des quinze années de guerre civile »,[280] bien que juste après la fin de cette période, le pays montrait une volonté de mettre fin au jeu politique communautaire. À cause du blocage des institutions libanaises, les réformes prévues n'avaient donc pu voir le jour. En outre, selon les accords de Taëf, l'armée syrienne, présente à l'Ouest de Beyrouth, soi-disant pour protéger le pays des Israéliens qui, quant à eux, étaient installés au sud, pouvait prolonger sa domination militaire. En d'autres termes, la continuité du régime communautaire contribuait à la fixation des Syriens au Liban.

---

[278] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé le 27 septembre 2019.
[279] *Ibid*.
[280] Elizabeth Picard, « Les habits neufs du communautarisme libanais », *Culture et conflit,* nº 15-16, automne-hiver 1994, p. 49-70, cité par Victor Gervais, *Ibid*.

1.4. La fin de l'époque Hariri

Voyant ainsi échouer sa stratégie politique dans laquelle il était, en quelque sorte, le reconstructeur du pays, Rafic Hariri s'est alors rapproché de sa communauté (sunnite), pour assurer ses prétentions : accéder aux ressources de l'État[281]. En 1996, il est passé à la tête du mouvement sunnite du Liban, comptant par-là « faire de la religion un instrument de sa politique »[282]. Avec son succès aux élections législatives de 2000, d'une part, et le soutien des Syriens, d'autre part, Rafic Hariri entendait mener à bien ses réformes, d'autant plus qu'il était considéré comme « pro-occidental » par les Libanais et protégé par l'Arabie saoudite[283]. Mais il ne parviendra pas à ses fins, le pays étant trop divisé et trop endetté[284]. De plus, il importe de souligner qu'il n'a jamais réellement pris en compte le monde culturel. En effet, ce qui peut paraître choquant aux yeux des Libanais c'est qu'il a reconstruit tout le centre-ville de Beyrouth – infrastructures, immeubles, marchés, lieux de culte…- et qu'il a laissé de côté la reconstruction du grand cinéma de Beyrouth et du théâtre National de Beyrouth, deux endroits fortement bombardés pendant la guerre civile. Ainsi cet état délabré de ces lieux de culture dénote avec les rénovations des autres bâtiments tout autour. Comme le dit Rim Othman dans son article récent, malgré toutes les tentatives de reconstruction du théâtre National de Beyrouth, et à la demande du peuple libanais, cette institution est toujours en ruine car la classe politique ne souhaite pas se mobiliser pour la reconstruire montrant qu'elle n'est pas d'accord pour investir dans la culture[285].

À présent, il importe d'aborder la fondation de nos deux dernières compagnies fondées après 2000.

---

[281] Victor Gervais, « L'ascension politique de Rafic Hariri : ampleur et limite de l'émergence d'un leadership sunnite unifié », *op.cit.*

[282] Skovgaard-Peterson Jacob, « Religions Heads or Civil servants? Druze and Sunni religious leadership on post-war Lebanon », Mediterranean Politics, 1(3), winter, 1996, p. 337-352, cité par Victor Gervais, *ibid.*

[283] Georges Corm, *Le Liban contemporain-Histoire et société, op.cit.,* p. 234.

[284] Rafic Hariri a été assassiné le 14 février 2005 à Beyrouth, dans un attentat à la voiture piégée, dont l'explosion causa la mort de 22 personnes et fit plus de 220 blessés, journal *le Monde* du 18 août 2020 : international- Liban, « assassinat de Rafic Hariri : un membre présumé du Hezbollah reconnu coupable par le tribunal spécial ».

[285] Rim Othman, « Nous voulons du pain, de la science, et du théâtre : le théâtre au Liban est-il oublié ? » titre original : *bana khebez w elmem w masrah : al masrah fi loubnan fi tay al nisyan ?*,article en ligne publié le 21 février 2021 diponible sur : https://raseef22.net/ consulté le 3 mars 2021.

2. Après les années 2000 : naissance de nouvelles compagnies

Les années 2000 sont une nouvelle période marquante pour le Liban. En effet, en 2000, Israël quitte le sud du pays qu'elle occupait depuis la guerre civile ce qui a renforcé l'unité du territoire, bien que le pays fût encore sous la tutelle de la Syrie. Alors que durant cette période, le Liban commençait tout juste à se relever, comptant encore sur les réformes promises par Rafic Hariri, celui-ci est assassiné en 2005. Cet évènement a provoqué de grandes manifestations forçant ainsi l'armée syrienne à quitter définitivement le pays, et un an plus tard, une nouvelle guerre est déclenchée au sud du pays. Cette guerre a été une source de motivation pour de jeunes amateurs de théâtre désireux de fonder une compagnie de théâtre de marionnettes, le Collectif Kahraba, afin de divertir les gens qui étaient contraints de quitter leur région en proie aux violences. Avant de donner les détails de cette compagnie, il est utile de revenir sur le contexte de cette guerre.

2.1. La guerre de 2006 : une guerre israélo-libanaise de 34 jours

Le Liban n'en avait donc pas fini avec les conflits, car un peu plus de 10 ans après la fin de la guerre civile, il allait connaître à nouveau une période conflictuelle avec Israël pendant l'été 2006.

Le Hezbollah[286] désirait faire revenir au Liban des membres de son parti détenus par Israël. N'ayant pas obtenu de réponse de la part d'Israël à cette demande de libération, le 12 juillet 2006, ce groupe a pris en otage deux soldats israéliens qui se trouvaient à la frontière sud du Liban, et trois autres soldats ont trouvé la mort dans cette intervention. Le Premier ministre israélien Ihoud Olmert a immédiatement répliqué et a déclaré publiquement : « le Liban est responsable et paiera les conséquences de ces actes »[287].

[286] Le Hezbollah est un groupe armé chiite fondée en 1982 suite à l'intervention israélienne au sud du Liban pendant la guerre civile et soutenu par l'Iran. Depuis sa création, il est intervenu dans plusieurs conflits, notamment ceux qui opposent Israël et le Liban, comme celui de 2006. Il a également pris part au conflit syrien de 2011. Bien qu'il intervienne parfois au parlement libanais, les États-Unis, certains pays de l'Union européenne et même les pays du Golfe le considèrent comme un groupe terroriste.

[287] Mona Naim et Benjamin Barthe, « Liban 34 jours de guerre », *Le Monde*, 22 août 2006. Disponible en ligne sur : lemonde.fr (consulté le 26 février 2020.)

Le même jour, le sud du Liban a été attaqué par de violents bombardements de la part d'Israël, causant de nombreuses victimes. Le Hezbollah a riposté à ces attaques par des tirs de roquette sur Israël qui, à son tour, a lancé des raids et tenté une intrusion dans le territoire libanais. La guerre a alors été déclenchée entre les deux pays. Ainsi, pendant plusieurs jours, le sud du Liban est devenu une zone de combats et de violences. Ces évènements soudains ont conduit les populations de cette région à fuir cette zone devenue dangereuse. C'est ainsi que près d'un million de personnes se sont vues contraintes d'aller trouver refuge auprès de leurs proches vers le nord du pays, tandis que d'autres ont été accueillies au sein d'établissements scolaires publics dans des régions sécurisées. L'État a décidé d'ouvrir toutes les écoles qui étaient alors en congés scolaires. C'est ainsi qu'en peu de temps, la région nord du Liban s'est trouvée saturée[288]. Il est à souligner que certaines zones de Beyrouth non touchées par les bombardements ont également accueilli les déplacés, comme le Théâtre Al Madina dirigé par Nidal el Achkar, metteure en scène et comédienne libanaise.

Cette situation subite s'est avérée désastreuse pour le pays tout entier. De nombreux bâtiments et infrastructures (ponts, routes, usines d'électricité…) ont été détruits. De ce fait, des villes ont été isolées pendant plusieurs semaines et la rentrée scolaire a été très bouleversée. En raison des populations déplacées, beaucoup d'écoles sont restées fermées quelque temps, car ces établissements avaient été investis par les gens qui étaient venus s'y abriter.[289] Pour mettre fin à ce conflit, le Conseil de sécurité de l'ONU a adopté, le 12 août 2006, la résolution 1701 qui prévoyait de le résoudre en plusieurs phases et de créer une « zone-tampon » dans le sud du Liban.[290] Les hostilités ont cessé définitivement le 14 août. Trois jours plus tard, le 17 août, l'armée libanaise a été déployée pour la première fois depuis l'invasion israélienne de 1982 dans la zone sud du pays.

Face à cette situation subite, un groupe de quatre artistes a décidé de réagir et de venir en aide aux gens déplacés du sud vers le nord en leur proposant des activités de divertissement. Ayant étudié le théâtre, ils ont eu l'idée de se réunir pour fonder un projet et le réaliser auprès des populations déplacées. Abordons à présent ce projet que les artistes ont créé pendant l'été 2006.

---

[288] *Ibid.*
[289] Voir, Dossier « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba » / Institut International de la Marionnette, Disponible sur : http://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=11622
[290] Mona Naim et Benjamin Barthe, « Liban 34 jours de guerre », *op.cit.*

2.2. Un projet artistique commun pour les futurs artistes du Collectif Kahraba

C'est dans ce contexte perturbé que quatre artistes Éric Deniaud[291], Aurélien Zouki[292], Camille Brunel[293], et Rima Maroun[294], se sont mobilisé, désireux de construire un projet pendant cette guerre.

Le but de ce projet vient du désir commun des artistes de travailler ensemble et d'appréhender leur vision du Liban à travers des expériences théâtrales. Ils partagent tous les quatre les mêmes valeurs : rester fidèle à des relations humaines et professionnelles et être solidaires dans des contextes difficiles. C'est pour « dire non » en réaction au conflit libano-israélien de 2006 qu'ils ont décidé d'animer des spectacles et des ateliers. D'ailleurs, le nom qu'ils ont donné d'emblée à leur compagnie, *Paix au Liban*, prouve clairement leur opposition à la guerre. Leur projet était ainsi animé par un désir d'offrir un espace ouvert à l'expression et à la liberté afin de résister à ce conflit.

Déjà connus dans le milieu artistique, ils ont reçu, durant ces jours de conflits, l'appel de nombreux artistes libanais qui les poussaient à réagir. Ils ont alors décidé, de fonder ce groupe pacifiste, ainsi que de participer à des rassemblements pour la paix et à des manifestations culturelles avec d'autres artistes libanais.

Ces artistes partageaient donc un même objectif : « faire quelque chose pour le Liban », à nouveau gravement affecté par la guerre, et plus particulièrement pour les enfants. Leur projet artistique se basait sur la Convention relative aux droits des enfants.[295] Il s'agissait,

---

[291] Éric Deniaud a créé deux spectacles : *Voix dans le noir* (août 2003) *et Vague à Lames* (novembre 2003). Il a joué dans *Les aventures d'Auren et Le petit Serial Killer* de Joseph Danan. Depuis 2002, il est metteur en scène, scénographe et interprète. Il collabore également avec l'écrivain Romain Matéi Visniec depuis 2013, avec qui il a créé plusieurs spectacles dont *Paysages de nos larmes* (2016).

[292] Aurélien Zouki propose aux jeunes et aux adolescents des ateliers de théâtre, de danse contemporaine, de masques et, depuis ces dernières années, une formation pour les enseignants et animateurs culturels. Voir dossier du spectacle *Géologie d'une fable,* p. 9 figurant en Annexe III.

[293] Camille Brunel a suivi une formation de pédagogue et des cours d'art dramatique à l'Académie théâtrale du centre dramatique national de Limoges et a participé, en 2002, à un atelier de théâtre dans un camp de réfugiés à Nahr El Bared, avec l'association *Asiles* (actions et solidarité interculturelles). Elle a également créé des ateliers artistiques pour les enfants de la Maison de l'Amitié franco-palestinienne, (Mafpa) et du camp de Beddawi, et a aussi joué dans *Âge tendre et gueule de bois* au Théâtre Monnot de Beyrouth, avant d'écrire *La famille Tombola* (mai 2007), Voir dossier *Géologie d'une fable,* p. 9 et 10.

[294] Rima Maroun est diplômée de photographie à la faculté des beaux-arts de l'Université Saint Esprit de Kaslik (Liban). Elle a participé, avec Aurélien Zouki, à des ateliers de théâtre pour enfants au Liban et joue également dans des spectacles de marionnettes.

[295] Extraits de la Convention relative aux droits de l'enfant - Article 13 : « L'enfant a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté de rechercher et de répandre des informations et des idées de toute espèce, sans

pour eux, d'affronter la réalité libanaise qui s'imposait à leurs yeux, à travers le renforcement des relations humaines et des coopérations professionnelles déjà engagées avant le bouleversement du contexte libanais en juillet 2006. Durant cette période, tous les artistes ont fait preuve de solidarité et pour eux, l'art était une « arme pacifique »[296]. Leur but était de résister devant la situation alarmante du Liban à travers l'art créatif qui a « cette capacité d'offrir un espace d'ouverture, d'imagination, d'expression et de liberté, et qui permet à chacun de se retrouver dans la dignité première de l'être qui pense et qui rêve »[297]. À la fin de cette courte guerre, Aurélien Zouki et Éric Deniaud, forts de cette expérience, ont décidé de mettre en commun leurs compétences. Comme ils l'indiquent dans le dossier de leur compagnie, « le désir de travailler ensemble vient de notre appréhension du pays à travers ces différentes expériences. »[298]

Éric Deniaud a toujours été fasciné par le Liban. Il écoutait chaque jour, à la fin des 1980, les informations diffusées par les médias sur la situation du pays. En 1994, il est allé au Liban et a été très surpris par le violent contraste entre sa sur-médiatisation en France et la réalité sur le terrain. Ayant étudié le théâtre, il travaillait de temps en temps au Liban pour animer des ateliers, avec Aurélien Zouki, dans le camp de réfugiés palestiniens d'Ain el Helwe.

Aurélien Zouki ayant grandi au Liban, a été témoin des violences de la guerre civile, mais aussi des espoirs dans la reconstruction du pays à la fin des années 1990. Il a été, lui aussi, touché par la complexité libanaise et pour la dépasser, il a choisi « d'être actif à travers les outils de la scène »[299]. L'art, pour lui, est une sorte de porte-parole des victimes de la guerre.

L'idée pour eux de former une équipe était en relation avec d'autres évènements qui touchaient le pays. Ce projet, établi en 2006, est nommé *Ma fi Kahraba,* qui signifie en libanais « il n'y a pas d'électricité », mais que l'on peut aussi traduire par « il n'y a pas de lumière ». C'est aussi le nom que donneront les artistes à leur future compagnie qui sera officiellement

---

considération de frontières, sous forme écrite, imprimée ou par tout autre moyen du choix de l'enfant ». Article 29 : « [...] l'éducation de l'enfant doit favoriser l'épanouissement de la personnalité et le développement de ses aptitudes mentales et physiques, et dans toute mesure de leur potentialité ». Article 31 : « Les états parties reconnaissent à l'enfant le droit au repos et aux loisirs et à des activités propres à son âge et à participer librement à la vie culturelle et artistique [...] ; ils encouragent la création de moyens appropriés de loisirs et d'activités créatives, artistiques et culturelles, dans des conditions d'égalité ».

[296]Voir dossier de la compagnie tiré de la bibliothèque de Charleville-Mézières lors de notre séjour de recherche : « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba ».
https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=11622.

[297] *Ibid*.

[298] *Ibid*.

[299] *Ibid.*

fondée en 2007 : Le Collectif Kahraba. En effet, au début de la guerre de 2006, plusieurs villes et villages libanais avaient été privés d'électricité à cause des bombardements sur des centrales électriques. Ainsi, à Beyrouth, les foyers ne bénéficiaient d'électricité que de 3 à 4 heures par jour afin de pouvoir alimenter les autres villes et villages. En fait, ce problème n'était pas nouveau, car encore aujourd'hui, les Libanais ne bénéficient pas d'électricité de manière constante en raison de problèmes économiques et politiques, ainsi que d'un manque de moyens et de stratégies pour consolider le système d'énergie électrique dans tout le Liban. Ainsi, nous supposons que les membres de cette troupe se sont inspirés de ce phénomène récurrent de coupures électriques pour leur projet.

L'objectif des jeunes artistes était donc d'« éclairer » les Libanais et de leur donner de l'espoir dans cette période difficile où ils voyaient, à nouveau, leur pays entrer en guerre. « L'électricité » proposée par le Collectif Kahraba renvoie à l'énergie vitale, notamment celle des enfants car, comme ils l'ont constaté, « le rire des enfants s'est tu » avec cette guerre[300].

Soulignons que sur le site actuel de la compagnie, l'ampoule électrique fait partie de son design, ce qui la définit dans ses activités.[301] En effet, un dessin fait à la main montre des fils électriques traversant les immeubles d'un quartier de Beyrouth en pleine reconstruction. Le concept de cette compagnie est donc basé sur l'idée de 'l'éclairage', de la lumière, aussi bien matérielle que celle de l'esprit.

Le projet artistique *Ma fi Kahraba* comprend trois volets : une création jeune public destinée à être présentée au Liban ; il s'agit d'un spectacle au double Titre *La famille Tombola en francais* (2006), et *Arabiyetna,* en arabe car il était destiné à être joué devant des publics francophones et arabophones[302]. C'était probablement pour eux une manière de montrer l'union entre les deux pays. Le deuxième volet comprend des ateliers d'expression artistiques pour les enfants et les adolescents libanais, y compris ceux qui vivent dans les coins les plus reculés du pays, et une collaboration franco- libanaise.

---

[300] Voir section *Ma fi Kahraba* disponible dans la bibliothèque de l'Institut international de la marionnette dans le dossier « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba » / Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.

[301] Voir site du collectif : http://www.collectifkahraba.org/fr/

[302] En France, il a été joué à plusieurs reprises en Champagne-Ardennes, sponsorisé par cette région. L'équipe était soutenue par la DMDTS, par la Mission culturelle de l'ambassade de France au Liban, ainsi que par plusieurs théâtres libanais. Ce spectacle a même été présenté par l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières, ainsi qu'en Syrie. Depuis, Éric Deniaud et Aurélien Zouki créent presque un spectacle par an et chaque fois, ils collaborent avec de nouveaux artistes. Actuellement, le Collectif Kahraba possède un répertoire composé d'une dizaine de pièces.

Comme nous l'avons évoqué, les populations du sud du Liban, pendant la guerre de 2006, contraintes de se déplacer vers le nord, ont été logées dans des écoles et lycées publics des villes non touchées par le conflit. Dans ce contexte, les artistes sont allés dans ces lieux d'accueil pour proposer de regarder *La Famille Tombola* et de participer, pour ceux qui le désiraient, aux ateliers d'animation, dessins, chants, travaux manuels, en vue d'égayer le quotidien des enfants.

2.2.1. *La famille Tombola* : petite forme théâtrale pour jeune public

Le scénario et la mise en scène du spectacle *La Famille Tombola* ont été réalisés par Camille Brunel pendant l'été 2006, afin d'être joué devant le jeune public. Ce spectacle met en scène une famille composée de cinq membres : l'arrière-grand-mère, le père, la mère et les deux enfants qui se déplacent entre l'Europe et l'Orient dans leur maison ambulante, un charriot fourre-tout, appelé en arabe *Arabiyetna*. Ils survivent en vendant des tickets de tombola et en jouant de petits spectacles dans les villages et les écoles qu'ils rencontrent sur leur parcours, et dont ils racontent l'histoire. Sur leur chemin, ils croisent Ulysse, le célèbre héros grec, qui est devenu amnésique et muet. Les membres de la famille Tombola lui viennent en aide en lui racontant les principaux épisodes de son retour à Ithaque et recréent, grâce à des objets, les personnages et les lieux qui font partie de son parcours afin de l'aider à retrouver la mémoire. Il est intéressant de noter la volonté des artistes d'avoir introduit dans leur spectacle le personnage d'Homère, Ulysse, appartenant à la littérature classique, qui a voyagé et qui raconte ses aventures, montrant probablement la situation des Libanais. Cette forme théâtrale composite mêle marionnettes, ombres et objets, et invite les spectateurs à participer. En effet, chaque membre du public a un billet numéroté. Un membre de la famille Tombola tire au sort un papier, et le spectateur qui possède le numéro rejoint les acteurs sur scène. Puis il tire au sort un autre numéro qui correspond à un objet se trouvant dans le charriot[303], lui-même lié à une histoire d'un conte de théâtre ou de marionnettes que va raconter un des acteurs. Ce théâtre participatif consiste à faire voyager les membres du public dans le passé et le futur à travers une histoire.

À chaque représentation, les acteurs ne savent pas quelle histoire ils vont être amenés à raconter : c'est le tirage au sort qui décide. Chaque histoire est, bien évidemment, préparée avant d'être présentée, et le fait que chaque spectateur est susceptible d'être choisi crée du suspens, ce qui oblige le public, enfants comme adultes, à être attentif, prêt à réagir. Autrement

[303] Parmi les objets, figurent entre autres un ballon rouge, un parapluie, une poupée, une boîte en carton, tous correspondant à une histoire spécifique.

dit, les artistes ont fait entrer le mode aléatoire dans leurs spectacles afin d'interagir avec le public. C'est le jeu du hasard qui est le moteur de la communication avec les spectateurs. En effet, le tirage au sort permet de capter l'attention des gens, car c'est lui qui définit la personne et l'objet qui vont entrer en jeu et participer au spectacle. C'est cette potentialité de l'auditoire à être choisie qui suscite l'intérêt du public, ainsi que sa curiosité et ses émotions[304].

Passons maintenant au deuxième volet du projet *Ma fi Kahraba.*

2.2.2. Les ateliers d'expressions artistiques

Ces ateliers accompagnent le spectacle de *La famille Tombola*, et sont destinés aux enfants et adolescents qui y ont assisté. Comme ce spectacle est participatif, les ateliers proposent d'examiner les techniques, les outils, ainsi que les sujets abordés lors de la représentation. Ces ateliers se déroulent en trois étapes : l'une propose de travailler avec le corps, c'est un atelier d'expression corporelle ; la deuxième est un atelier d'écriture et la troisième est un jeu avec les ombres et les marionnettes.

Tout d'abord, l'équipe propose de travailler avec son corps, qui est un échauffement à la fois physique, et ludique. Les enfants peuvent, de cette manière, prendre conscience de leur corps, de leur voix, mais aussi de ceux des autres, tout en donnant libre cours à leur imagination.

Dans un deuxième temps, l'atelier d'écriture propose aux enfants de créer des histoires en lien avec un des objets du spectacle. Plus particulièrement, ceux-ci doivent inventer une vie à l'objet ainsi que des sentiments : l'objet devient alors un personnage. L'atelier de marionnettes et d'ombres consiste à représenter, devant les autres, la petite histoire qu'ils ont créée avec l'objet durant la phase précédente.

Dans un troisième temps, les membres de l'équipe proposent un théâtre mêlant marionnettes et ombres, tissant ainsi un lien avec l'histoire du théâtre d'ombres *Karagueuz* qui, même s'il est aujourd'hui peu exploité, demeure très présent dans la mémoire collective des Libanais plus âgés.

[304] Voir dossier de la compagnie tiré de la bibliothèque de Charleville-Mézières « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba » ; https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=11622

2.2.3. Une collaboration franco-libanaise

Ce troisième volet se définit par une collaboration entre des partenaires français et libanais. Cette création a été proposée par Perrine Griselin[305], que les membres du collectif ont contactée et, après avoir échangé avec elle, ils l'ont invitée au Liban pour un travail collaboratif. De son côté, Perrine Griselin était également attirée par le Liban, et notamment par la ville de Beyrouth qui revenait sans cesse « dans l'actualité de façon périodique et presque régulière […] il est historiquement évident que l'Europe est liée à ces évènements […] si je ne fais pas ce chemin [vers Beyrouth] beaucoup de faits et actes vont m'être difficiles à comprendre »[306]. Les membres du Collectif Kahraba étant aussi Français, ont décidé de créer des échanges avec des partenaires français sur des thèmes en lien avec la guerre de 2006, tels que la peur de l'autre, la vision occidentale du Proche-Orient, le rôle de l'information des médias, le positionnement des acteurs mondiaux dans les guerres. Toutes ces questions faisaient partie des thèmes de réflexion de ces artistes. Leur idée était de représenter le spectacle de *La famille Tombola, et* d'animer des ateliers artistiques.

Ces activités se sont étalées sur une année, entre avril 2007 et mai 2008, entre la France et le Liban[307]. Ainsi, ce projet conçu pendant la guerre de l'été 2006 a donné l'occasion aux artistes de développer leurs idées, puis de fonder leur troupe, le Collectif Kahraba.

C'est également dans un contexte de guerre, bien que différent, qu'une autre compagnie de théâtre de marionnettes a vu le jour, One Hand Puppet (2016). Cette année-là, ce n'était pas le Liban qui était en guerre, mais le pays voisin, la Syrie, dans lequel un grave conflit s'était déclenché avec le printemps arabe en 2011. Nous allons ci-dessous nous pencher sur cette compagnie.

[305]Perrine Griselin a étudié à l'école du Centre dramatique national de la comédie de Saint-Étienne en 1985 et a fondé en 1991 « la poudrière » à Lyon où elle a mis en scène des auteurs contemporains (Myniana ou Valetti). Elle a publié aussi plusieurs pièces de théâtre entre 1995 et 2003.

[306] Voir dossier de la compagnie tiré de la bibliothèque de Charleville-Mézières « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba » ; https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=11622

[307] Leurs partenaires libanais sont : le Théâtre al Madina qui, ayant abrité plusieurs familles déplacées par les bombardements au sud du pays, ont accueilli des associations d'artistes pour mettre en œuvre des activités théâtrales et artistiques pour les enfants de ces familles, et des projections cinématographiques pour les parents ; le Ministère de la Culture au Liban, l'ambassade de France à Beyrouth et le Centre culturel français, la Maison de l'amitié franco-palestinienne (MAFPA) située dans le camp de réfugiés palestiniens El Beddaoui, ainsi que la Maison de l'art Beit El Fan à Tripoli. Du côté français, les collaborateurs étaient l'Institut international de la marionnette où le collectif ou Éric Deniaud a, pendant l'hiver 2007, réalisé la mise en scène de *La famille Tombola,* La Poudrière, centre dirigé par Perrine Griselin, l'Association Asile située à Paris qui participe à des projets artistiques au Liban, notamment à Beddaoui.

Aujourd'hui, Éric Deniaud et Aurélien Zouki codirigent le collectif et accueillent selon leurs besoins des artistes.

2.3. Le conflit syrien de 2011

En décembre 2010, certains pays arabes allaient voir une page de leur histoire se tourner. Au fur et à mesure, les populations arabes ont commencé à manifester contre le pouvoir en place, souvent présent depuis plusieurs décennies, revendiquant plus de libertés et de droits fondamentaux. Ces révoltes ont commencé en Tunisie immédiatement suivies par les peuples d'Égypte, du Yémen et de la Libye. Mais si pour ces pays, le régime a chuté, il n'en a pas été de même pour la Syrie qui a, elle aussi, voulu suivre le mouvement, ce qui l'a conduite à de graves violences et répressions de la part du régime syrien. En conséquence, plusieurs millions de Syriens ont dû quitter leur pays pour se réfugier ailleurs. Dans ce contexte, le Liban, le plus proche voisin de la Syrie, a été une terre d'accueil. C'est pourquoi, il est utile de revenir sur ce qui a déclenché ce long conflit syrien.

2.3.1. Les causes du conflit

Afin de comprendre pourquoi tant de Syriens ont fui leur pays il est utile de revenir sur ce qui a déclenché ce long conflit en Syrie. Comme l'avait dit le Général de Gaulle dans sa conférence du 2 juin 1945, « la Syrie est un ensemble de régions très distinctes les unes des autres, peuplées de populations extrêmement différentes et pratiquants des religions diverses »[308]. Cette phrase ne fait qu'illustrer la grande complexité de ce pays, qui a tenté en 2011, lors du Printemps arabe, de sortir de 40 ans de politique dictatoriale du régime Assad. En effet, après la chute du Président tunisien Zen el Din Ben Ali le 14 janvier 2011, puis le renversement du régime égyptien de Hosni Moubarak le 25 février de la même année, ou encore de celui de la Libye du colonel Kadhafi, la Syrie pensait que son tour était arrivé.

La guerre civile syrienne trouve sa source dans la ville de Deraa située à la frontière de la Jordanie : un groupe d'adolescents syriens, sans doute désireux de voir la Syrie subir le même sort que ses voisins, écrivent sur le mur d'une école : « Jaye alek el dor ya doctor » (ton tour arrive docteur) et signent de leurs noms. Tel était le message innocent adressé à Bashar al Assad, dirigeant du pays depuis l'année 2000, ayant succédé aux trente ans de règne de son

[308] Henry Laurens, « De la Syrie Monétaire à la crise syrienne » in *: La Syrie : Quelles perspectives pour une sortie de crise*, la lettre l'IRSEM N° 7, Ministère de la défense, 2014.

père Hafez el Assad. Quelques jours plus tard, ces adolescents ont été retrouvés par des agents de services secrets du président syrien, arrêtés, emprisonnés dans un cachot et torturés, car les agents étaient persuadés que cet acte avait été commandité par une ou plusieurs personnes. Comme les tortures sur les adolescents, âgés entre 10 et 16 ans, duraient des semaines, leurs parents et familles ont décidé de manifester, réunissant près de 100000 habitants de Deraa, contre cette dure répression. Ainsi, plusieurs parents de ces jeunes adolescents sont allés trouver Atef Najib, chef de la branche locale de la sécurité et cousin de Bashar el Assad, pour demander l'arrêt des tortures et la libération des jeunes prisonniers[309].

Il importe ici de souligner que le village de Deraa regroupait presque en totalité, des alaouites du parti Baas, groupe minoritaire face à la majorité sunnite répandue dans toute la Syrie. Bashar al Assad, également alaouite, avait recruté plusieurs de ses « hommes forts » dans le village de Deraa, village qui partageait donc la même idéologie que son entourage proche du président syrien. Pour cette raison, le groupe de parents venus demander la libération de leurs enfants était persuadé d'arriver à ses fins. Mais, contre toute attente, Atef Najib répliqua par des propos insultants. Il est également resté insensible devant le geste du plus âgé, qui avait déposé « son hatta (turban bédouin) sur son bureau », en signe de soumission[310]. L'honneur de ces habitants ayant ainsi été entaché, une première manifestation eu lieu le 15 mars 2011 devant le palais de justice de Deraa, bientôt suivie par de plus grands rassemblements dans tout le pays. Comme l'explique Benjamin Barthe, « à ce moment-là, les pères outragés de Deraa sont à mille lieux d'imaginer qu'ils ont frappé les trois coups de la révolution »[311] Le même jour, des militaires antiterroristes appelés en renfort par Najib, ouvrent le feu et tuent deux personnes, qui seront « les deux premiers martyrs du soulèvement, dont les obsèques entraîneront la révolte de plusieurs dizaines de milliers de Syriens ». Or, malgré la libération des prisonniers et les condoléances présentées par le vice-ministre des affaires étrangères, la colère des populations ne fait que croître, ayant rapidement conduit à une révolution populaire, largement condamnée par la répression sanglante du régime de Bachar al Assad.

Voyant la tournure que prenait le conflit, les habitants des lieux de violence quittent leurs villes et villages et commencent à arriver dans les pays voisins, la Turquie, la Jordanie, et le Liban. Puis, deux ans plus tard, au printemps 2013, le conflit perdure et s'enlise, notamment avec la revendication de plusieurs attentats de groupes djihadistes, obligeant, de plus en plus de

[309] Benjamin Barthe, « Les enfants de Deraa, l'étincelle de l'insurrection syrienne », publié le 08 mars 2013 dans le journal le Monde.
[310] *Ibid.*
[311] *Ibid.*

personnes à fuir leur pays en guerre pour rejoindre leurs voisins limitrophes, L'année suivante, en 2014, l'État Islamique contrôle une grande partie de la Syrie. Mais, en dépit de l'intervention des occidentaux et de l'ONU pour trouver un accord de paix, la guerre continue. En 2015, près de 5 millions de personnes ont déjà quitté la Syrie, réparties entre les pays voisins et l'Europe, des routes migratoires ayant été ouvertes[312].

C'est ainsi qu'avait été allumée « la petite étincelle » par des adolescents qui ne voulaient que faire un « pied de nez » au régime en place. Cependant, ils ne savaient alors pas qu'ils étaient en train d'allumée une poudrière, car l'ensemble de la population syrienne était lasse du régime répressif imposé, d'abord par Hafez al Assad pendant 30 ans, puis par son fils pendant 10 ans. Ces quarante années vécues sans droits humains et sociaux ni libertés individuelles, ont mené cette population hétérogène à se rassembler pour mettre fin à ce pouvoir répressif.

2.3.2. L'arrivée des réfugiés syriens au Liban et ses conséquences

La guerre civile syrienne a affecté le Liban, bien que de manière indirecte. En effet, le pays a accueilli un très grand nombre de personnes venues se réfugier en masse dans le pays[313].

Face au flux considérable de réfugiés, ayant dépassé le million de personnes en 2013[314], le gouvernement libanais a dû prendre des mesures. Sur ce point, il est nécessaire de mentionner que le Liban n'avait pas signé la Convention de Genève de 1951 concernant le statut des réfugiés, ni son protocole de 1967. C'est pourquoi, il est dépourvu d'un cadre juridique correspondant aux exigences internationales visant à assurer le droit des réfugiés. Revenons brièvement peu sur ce contexte exceptionnel.

---

[312] Nous n'entrons pas dans les détails de ce long conflit, tel n'est pas l'objet de notre thèse ; nous avons seulement trouvé important d'en aborder les causes, parce que le Liban est le pays qui a accueilli le plus de réfugiés syriens.

[313] Il importe de souligner que l'histoire des Syriens est très liée à celle des Libanais, dans la mesure où les deux territoires étaient sous mandat français à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, lors de la guerre qui a débuté en 1975, les Syriens sont entrés sur le territoire libanais et ont commencé à participer au conflit. Certains Libanais les considéraient comme des ennemis, d'autres comme des protecteurs, ce qui a compliqué l'histoire entre les deux pays. À la fin de la guerre en 1990, l'armée syrienne est restée au Liban jusqu'à l'assassinat de Rafic Hariri en 2005, date à laquelle les Syriens ont été contraints de fuir le pays. La politique libanaise a alors été très déstabilisée. Voir Jihane Sfeir, « Le Liban, pays de refuge. Généalogie des réfugiés arméniens, palestiniens et syriens (1915-2015) », in *Relations Internationales,* 2017 /4, numéro 172.

[314] Selon l'UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees), le 30 juin 2017, « Syria Regional Refugee Response », Inter-agency Information Sharing Portal URL. Disponible sur : http://data.unhcr.org/syrianrefugees/country.php?id=122. Consulté le 25 novembre 2018. Il s'agit, bien évidemment, d'un chiffre enregistré par cette organisation internationale, ce qui laisse à penser qu'il est aujourd'hui largement dépassé.

Même si la guerre de Syrie déclenchée en 2011 n'a pas directement touché Le Liban, celui-ci s'est trouvé impliqué dans ce conflit. En effet, il a dû, à nouveau, faire face à un important flux migratoire[315]. Cette arrivée massive de Syriens en peu de temps a perturbé le moral des habitants, qui avaient encore en mémoire le « drame palestinien » survenu quelques décennies plus tôt, et auquel l'opinion publique attribue en général l'origine de la guerre civile de 1975, avec son lot de misères : « intrusion des groupes armés dans la vie politique, déstabilisation de l'État, développement des logiques miliciennes, éclatement de l'armée nationale », entre autres[316].

Bien que le Liban n'ait jamais officiellement ratifié la convention de Genève de 1951 relative aux réfugiés, il a rempli son rôle d'aide en matière d'accueil des réfugiés syriens, et ce, malgré « une attitude ambivalente des pouvoirs publics et des autorités gouvernementales qui ont oscillé entre une volonté de neutralisation de la crise [...] et une instrumentalisation du dossier de 'déplacés' à des fins d'autolégitimation »[317]. Rappelons que plusieurs décennies auparavant, à l'époque du mandat français, le Liban et la Syrie faisaient partie d'une même entité territoriale. Il était donc tout naturel que le premier fasse preuve de solidarité vis-à-vis de la seconde dans cette situation inédite. Au-delà de l'enjeu politique qu'était devenue la question de l'accueil des Syriens au Liban[318], le pays, qui vivait déjà une fracture confessionnelle et communautaire depuis plusieurs années, assistait à une accentuation de cette rupture du fait que des réfugiés syriens, non enregistrés par les autorités libanaises, en profitaient pour se rebeller en rejoignant le Hezbollah qui soutenait le régime syrien, déstabilisant ainsi l'ordre public[319]. Mais les problèmes du Liban allaient bien au-delà d'une crise politique et humanitaire. Les réfugiés syriens arrivaient dans un pays marqué par une situation économique et sociale difficile, voire très précaire. En effet, dans de nombreux secteurs, médical, scolaire, alimentaire, sanitaire, ainsi qu'au niveau du logement ou encore des transports publics, « l'État [était] largement déficient », n'ayant pas encore eu le temps de reprendre son souffle économique suite à la guerre civile qui avait dévasté la région. Ainsi, l'arrivée massive des réfugiés syriens sur le

[315] Voir le site du haut-commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR) https://www.unhcr.org/fr/urgence-en-syrie.html
[316] Vincent Geisser, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », in : *Les Cahiers de l'Orient*, avril 2013, N° 87, p. 67 à 84.
[317] Soulignons que le gouvernement libanais, en 2011, début du conflit, a favorisé la politique sécuritaire avec une surveillance des frontières en vue de préserver la sécurité publique et de ne pas avoir à intervenir « au sein des instances régionales et internationales[dans] des textes condamnant la répression exercée par le régime de Damas contre les populations civiles », *ibid*.
[318] *Ibid.*
[319] *Ibid.*

territoire libanais intervenait donc dans un contexte fragile, et dans l'esprit de certains Libanais, cette forte présence était « considérée comme une tentative de colonisation du Liban »[320].

Néanmoins, en 2003, l'État libanais a signé un protocole avec le Haut-commissariat pour les réfugiés (HCR), autorité qui s'occupe de leur statut politique et économique. Il stipule également que le Liban est un pays de transit et non un pays d'asile. De ce fait, comme le Liban ne dispose pas d'une véritable politique pour ces populations, les réfugiés syriens ont été dispersés sur la totalité du territoire libanais[321], en attendant que le HCR les installe définitivement dans d'autres lieux ou qu'il procède à leur rapatriement. Le Liban a donc confié la gestion des réfugiés syriens aux organisations internationales, mais beaucoup se sont trouvés dans des situations inédites, ayant dû, seuls, faire face à la situation.

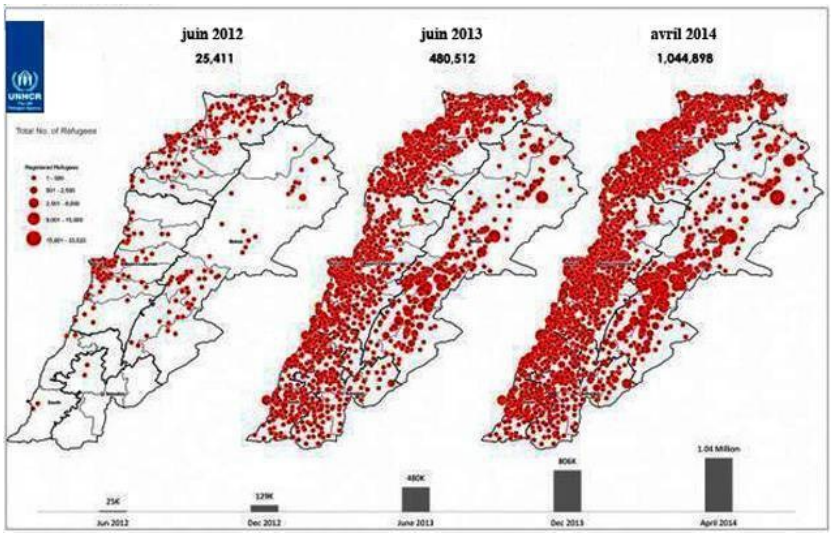


Fig. 3 : Évolution des réfugiés syriens au Liban entre 2012 et 2014. Sources : UNHCR

Cette carte montre la répartition des populations entre 2011 et 2014.[322] Nous distinguons une forte affluence dans toute la zone Est, sur la côte maritime entre Tripoli et Tyr au Sud, en passant par Beyrouth et Sidon. Selon nos observations et nos visites régulières au Liban, ainsi que nos entretiens informels avec quelques Syriens, il existe des réfugiés qui vivent temporairement dans des appartements et des maisons qu'ils ont loués, aussi bien dans les villes que dans les campagnes. De plus, comme il y en avait déjà un grand nombre qui travaillaient dans le pays avant la guerre, beaucoup ont accueilli et aidé leurs compatriotes venus trouver

[320] Fabrice Blanche, « Les travailleurs syriens au Liban ou la complémentarité de deux systèmes d'oppression », *Le Monde diplomatique*, édition arabe, mars 2007, cité par Vincent Geisser, *Ibid.*
[321] Jihane Sfeir, « Le Liban, pays de refuge. Généalogie des réfugiés arméniens, palestiniens et syriens (1915-2015) », in *Relations Internationales,* 2017/4, N°172.
[322] Il s'agit du plus grand flux du peuple syrien au Liban. Depuis 2014, la démographie s'est peu à peu stabilisée et à partir de 2018, de nombreux Syriens sont retournés dans leur pays, la situation ayant commencé à s'apaiser.

refuge. Mais nombreux sont aussi ceux qui ont été installés dans des camps sous des tentes provisoires. Ils ne sont pas répertoriés par le gouvernement comme les camps palestiniens qui sont composés de bâtiments en pierre, devenus de véritables petits villages avec des rues et même des boutiques.

Comme l'explique Vincent Geisser, la mise en place pour les réfugiés syriens sur le territoire libanais est surtout « le fait d'initiatives privées, voire commerciales, gérées par des propriétaires de terrain pour un marché lucratif »[323]. Plusieurs camps ont aussi été installés dans la région de la Bekaa contrôlée en majorité par le Hezbollah, proche du régime syrien, ainsi que dans la banlieue sud de Beyrouth. Il faut aussi souligner la grande solidarité des populations libanaise qui accueillent spontanément les Syriens venus demander refuge. Mais c'est dans les régions les plus pauvres du Liban que la plupart ont été accueillis, comme dans Akkar, régions du pays la plus sinistrée, ainsi que dans la ville frontalière libano-syrienne Ersal qui compte autour de 135000 réfugiés[324].

Ainsi comme le montre la carte ci-dessus, le Liban en 2014 a vu sa population augmenter considérablement, le flux migratoire s'élevant à 1,5 million de personnes et les Libanais étant déjà 4 millions sur ses 10452 km^2 de superficie. À titre de comparaison, c'est comme si la France devait accueillir en quelques mois un total de 15 millions de personnes. À ces chiffres, il faut aussi intégrer tous les enfants syriens nés sur le territoire libanais depuis le commencement du conflit qui, pour la plupart, n'ont pas été enregistrés par les autorités et ne possèdent, par conséquent, aucune pièce d'identité : environ 30000 naissances seulement sont enregistrées sur 100000 estimées[325].

Les espaces qu'ils occupent sont précaires, et nombreux sont ceux qui trouvent refuge dans des camps informels[326], que ce soit dans les zones rurales ou dans les banlieues des grandes villes, contre une somme d'argent ou un échange de services. Il est difficile de répertorier le nombre exact de ces nouveaux réfugiés, comme cela a été fait pour les Palestiniens. Cependant, d'après plusieurs entretiens, il existe certains camps provisoires dans des villages au Sud-Est

[323] Vincent Geisser, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », in : *Les Cahiers de l'Orient*, avril 2013, n° 87, p. 67 à 84.
[324] Voir entretien avec Kamel Mouhanna, propos recueillis par Rémi Baille, « L'urgence du développement », Édition esprit, avril 2018, p. 104 à 107. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-esprit-2018-4-page-104.htm?contenu=resume ; voir aussi Vincent Geisser « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé » dans : *Les Cahiers de l'Orient*, avril 2013, N° 87, p. 67 à 84.
[325] Voir entretien avec Kamel Mouhanna, propos recueilli par Rémi Baille « l'urgence du développement », *op.cit.*
[326] D'ailleurs, c'est dans les camps informels que le Collectif Kahraba, ainsi que les autres troupes, présentent leurs spectacles de marionnettes.

du pays, comme Al Wazani, Marj el Khoch, ainsi que Khyam : ces camps accueillent, depuis le début du conflit, des réfugiés syriens, mais ils ne sont pas organisés officiellement, ayant été construits à la hâte pour des besoins d'urgence. Dès janvier 2015, les Syriens qui souhaitaient se rendre au Liban étaient tenus d'indiquer le motif de leur visite. La nouvelle règlementation prévoit un séjour plus limité de 24h à 6 mois non renouvelable, excepté pour des raisons humanitaires exceptionnelles.[327]

Afin de faire face à cette question humanitaire, le Liban, en plus d'avoir fait appel aux institutions internationales, a mis en place un Haut Comité de Secours (HCS), organisme d'urgence intimement lié au HCR, chargé de faciliter les interventions humanitaires, (aides alimentaires…) des ONG internationales et libanaises œuvrant pour les personnes réfugiées et déplacées.

Dans ce contexte, les écoles libanaises ont dû aussi s'adapter à la situation. Selon le ministère de l'Éducation libanaise, plus de 500 000 réfugiés syriens sont des enfants. Il a alors été décidé d'ouvrir les écoles publiques l'après-midi[328]. Il est à noter que le système éducatif libanais comprend des écoles publiques et des établissements privés à caractère confessionnel ou non. Cependant, ce sont les écoles publiques qui ont accueilli le plus d'enfants syriens plusieurs milliers en 2013 soit 10 % de l'effectif scolaire malgré leur grande précarité[329]. De plus, Kamel Mouhanna, dans son entretien avec Rémi Bailles, parle de « 580 000 enfants réfugiés en âge d'être scolarisés au Liban », ajoutant que « la moitié d'entre eux [n'a] aucun accès à l'éducation »[330]. Autrement dit, le système scolaire, qui ne faisait pas partie des priorités du gouvernement, n'a fait qu'aggraver la situation dans les écoles publiques, contraintes d'accueillir une grande partie des jeunes syriens.

Il s'agissait en effet de leur donner accès à l'éducation scolaire. Cette situation hors du commun a suscité plusieurs manifestations du côté des enseignants libanais contraints de doubler leur temps de travail, et un fort taux d'absentéisme avec des problèmes de décrochage scolaire du côté des élèves ont également été relevés, car les classes étaient surchargées.[331] Afin de relever ce défi scolaire, un financement a été accordé, et des professeurs ont été recrutés pour

[327] UNHCR, « Q & A on new entry & renewal procedures for Syrians in Lebanon » https://www.refugees-lebanon.org/uploads/poster/poster_148957049554.pdf
[328] Soulignons qu'au Liban, les cours du primaire à l'enseignement supérieur commencent à 7h30 et se terminent à 14h.
[329] Vincent Geisser, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », *op.cit.*
[330] Voir entretien avec Kamel Mohanna, propos recueillis par Rémi Baille, « L'urgence du développement », *op.cit.*
[331] *Ibid.*

assurer cet enseignement. Du matériel, cartables, cahiers, stylos, livres…, a également été fourni et les horaires scolaires réaménagés. Grâce à cet aménagement dans les villes libanaises, 158 000 enfants syriens – en plus des 238000 enfants libanais – ont été enregistrés gratuitement dans les écoles publiques[332]. Selon les chiffres du Ministère de l'Éducation, un tiers des enfants étaient inscrits dans les écoles libanaises, chiffre très élevé par rapport aux autres pays. Bien que l'article sur lequel nous nous appuyons ne fournisse aucune date précise concernant le début de cet aménagement, il existait au moins depuis 2014. Chaque année, un budget est alloué au Liban pour la scolarité des enfants réfugiés syriens.

Ainsi, dès 2015, les Organisations internationales telles que les Nations Unies, l'UNHCR (Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés) ou encore l'UNICEF, ont financé environ 120 millions de dollars américains pour aider à la scolarisation des 450 000 enfants réfugiés dont 200 000 enfants syriens[333] à la rentrée 2019. Une réunion a eu lieu entre le ministre de l'Éducation libanaise, le représentant des Nations Unies pour les réfugiés au Liban et le Vice-représentant de l'Unicef[334] afin de tenter de trouver de nouvelles solutions pour financer de la scolarisation des élèves et la rémunération des professeurs. L'objectif de l'État libanais était de donner une éducation aux jeunes Syriens pendant les temps du conflit, afin qu'ils puissent, plus tard, rentrer dans leur pays. Selon le même reportage :

> […] par cet accueil, l'État libanais a un statut neutre, il ne fait qu'accueillir, il n'y a pas de volonté de l'État d'une intégration complète des enfants avec les Libanais, il ne fait que son devoir. L'ouverture exceptionnelle des écoles l'après-midi n'est que pour permettre aux enfants syriens de suivre des études, mais l'État ne souhaite pas être une terre d'accueil pour tous. Cela est dû à son expérience précédente mal vécue avec les Palestiniens. Le Liban accueille les Syriens pour un certain temps, mais le but final est qu'ils puissent un jour retourner dans leur pays et y être réintégrés[335].

Mais, malgré cet effort de scolarisation de part et d'autre, « plus de la moitié des enfants de réfugiés syriens n'étaient toujours pas scolarisés » en mai 2013, ni dans des établissements privés ni dans des écoles publiques, indiquant que la situation ne s'était pas améliorée après cette date. Certains se sont même vus obligés de trouver un 'un petit job' pour aider leur famille.

---

[332] Article tiré d'un reportage réalisé par *France 24* basé sur les statistiques du Ministère de l'Éducation libanaise : « Les écoles libanaises, le soir pour les enfants syriens », non daté, disponible en ligne sur : http://webdoc.france24.com/lebanon-syria-children-school-war-humanitarian-aid/ (consulté le 22-02-2020).
[333] *Ibid.*
[334] Voir site UNHCR : https://www.unhcr.org (consulté le 22-2-2020).
[335] Article tiré d'un reportage réalisé par *France 24* basé sur les statistiques du Ministère de l'Éducation libanaise : « Les écoles libanaises, le soir pour les enfants syriens », non daté, disponible en ligne sur : http://webdoc.france24.com/lebanon-syria-children-school-war-humanitarian-aid/ (consulté le 22-02-2020).

Ces circonstances ont donné l'occasion à des artistes de travailler pour venir en aide à ces populations. C'est dans ce contexte que la compagnie One Hand Puppet, installée dans le camp de réfugiée palestiniens à Chatila, a apporté sa contribution, afin de ne pas laisser des enfants ainsi livrés à eux-mêmes, ne pouvant bénéficier d'une place à l'école.

2.4. One Hand Puppet : un théâtre de marionnettes pour les jeunes réfugiés syriens

Cette compagnie est née en plein conflit syrien, lors de la rencontre de deux artistes, Abdel Aziz Aidi et Maryam Samman, qui ont décidé de réunir leurs compétences pour venir en aide aux réfugiés syriens au Liban. Ils se sont connus à travers l'association *Najda Now,* une ONG créée au début des évènements survenus en Syrie en 2011, afin d'intervenir auprès des réfugiés de ce conflit dans le monde entier.

Abdel Aziz Al Aiidi a travaillé en Allemagne en tant que marionnettiste et a participé à plusieurs ateliers. Quant à Maryam, elle a d'abord étudié en Syrie avant de venir en France pour y poursuivre ses études. Puis elle est partie au Liban, et en 2016, elle a rencontré Abdel Aziz avec qui elle dirigeait la compagnie. Tous deux avaient un but commun en tant que Syriens : celui d'aider les enfants réfugiés syriens concentrés dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban. Ils ont ainsi décidé d'organiser un casting afin de constituer un atelier de travail. Douze enfants et adolescents ont été sélectionnés selon leurs talents. Certains d'entre eux sont scolarisés et participent aux l'atelier proposés par la compagnie en dehors de leurs heures de cours, les jours fériés et le weekend. D'autres restent toute la journée au sein de la compagnie et participent à diverses activités.

La compagnie One Hand Puppet est installée à Beyrouth dans le camp palestinien de Chatila Il s'avère ici utile de revenir brièvement sur l'histoire des camps palestiniens.

2.4.1. Les camps palestiniens et Chatila comme siège de la troupe One Hand Puppet

La création des camps de réfugiés palestiniens fait suite à l'entrée des Palestiniens au Liban en tant que réfugiés politiques. Bien que les premiers Palestiniens soient arrivés après la fondation de l'État d'Israël en 1948, ce n'est que durant les années soixante que les camps sont

véritablement entrés dans la politique du pays[336]. La condition des réfugiés palestiniens au Liban a donné lieu à plusieurs études académiques qui ont tenté de fournir un aperçu de leur situation quotidienne. Par exemple, les études de Rose-Marie Sayih abordent leur tentative de se construire une nouvelle identité sociale dans les camps[337]. Il est vrai que la vie des réfugiés a considérablement évolué depuis l'installation des premiers camps jusqu'à aujourd'hui, où ils vivent dans des bâtiments conçus spécialement pour eux. Cependant, leur vie dans ces structures de fortune a souvent entraîné des violences et des souffrances, en particulier des destructions et des massacres durant la guerre civile comme dans celui de Chatila[338].

Chatila est l'un des camps les plus connus du Liban. En effet, c'est dans ce camp qu'a eu lieu l'un des massacres les plus sanglants durant la guerre civile libanaise. Cette tuerie a fait plusieurs centaines de morts les 16, 17 et 18 septembre 1982, suite à l'assassinat du nouveau président libanais Bachir Gemayel, deux jours auparavant. Le camp a été reconstruit, et aujourd'hui, les Palestiniens ont un territoire mis à leur disposition par le gouvernement libanais. Bien que ce camp soit contrôlé de l'extérieur 24h sur 24 en ses différentes entrées par l'armée libanaise, celle-ci n'a pas le droit d'y entrer. C'est une zone réservée exclusivement aux Palestiniens, protégée par plusieurs groupes armés. Ce contrôle est souvent à l'origine de tensions et de conflits pouvant s'étendre au pays tout entier.[339]

Ainsi, le camp de Chatila est accessible à tout le monde, sauf à l'armée libanaise. Nous avons pénétré dans ce lieu pour rencontrer les membres de la compagnie One Hand Puppet. C'est un lieu strictement privé, et nous avons éprouvé un sentiment de malaise, car nous nous sentions vraiment étranger. Ce camp nous est apparu comme un petit village, ou plutôt comme un grand marché populeux et dynamique. Nous avons vu différentes boutiques d'alimentation, des petits commerces, ainsi que des bâtiments d'habitation, des abris de fortune, au milieu d'une population grouillante. De nombreuses personnes étaient en train de marcher, d'autres

[336] Farah Randa, « refugie camps in the palestinien and Sahrawi national libération mouvements : a comparative perspective journal of Palestine studies », vol. 3, No2, p. 76-93, in A contario 2106 /2 (N°23), article en ligne de Sergio Bianchi, « Les récits de la condition palestinienne dans les tours guidées des camps de Réfugiés : quels enseignements sur le gouvernement des Palestiniens au Liban ? », No 23, 2016, p. 37 à 55 https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2016-2-page-37.htm#

[337] Sayih Rose Marie, « The Palestinien identity among camps residents », *Journal of Palestine studies*, vol. 6, No 3, p. 3 à 22, in : Sergio Bianchi, « les récits de la condition palestinienne dans les tours guidées des camps de réfugiés : quels enseignements sur le gouvernement des Palestiniens au Liban ? », *ibid.*

[338] Chatila, situé au sud de Beyrouth, fait partie des douze camps palestiniens qui existent au Liban. Les autres sont : Beddawi et Nahr al Bared, au nord de Tripoli ; Dbbayé, Mar Elias, Borj el Brajne situés dans la banlieue de Beyrouth ; Ain El Helwe et Miyye w Miyye se trouvant au sud de Saida ; El Bouss, Borj el Chamali et Rachidiyé situés près de Tyr ; Wawel situé dans la plaine de la Beqaa, voir : Liliane Buccianti Barakat, « Les réfugiés au Liban, entre accueil et déracinement », *La Découverte*, Hérodote, No 160-161, 2016, p. 259 à 272.

[339] *Ibid*.

discutaient en groupes, et d'autres encore étaient assises dans la rue. Il était difficile de nous repérer dans ces « rues », c'est pourquoi Maryam, une des responsables de la compagnie, est venue nous accueillir. L'espace investi par cette compagnie se trouve au deuxième étage d'un immeuble en béton dans lequel on arrive par une cour peuplée de personnes, à la fois jeunes et âgées.[340] Les locaux investis par la compagnie comprennent une grande salle réservée à l'atelier de création de marionnettes, où tout le matériel est déposé, une salle de répétition, ainsi qu'une salle de rangement – les marionnettes en fabrication et le matériel sont rangés dans de grands cartons (tissus, éponges, chaussettes, papiers, divers…). L'espace est aussi un lieu de vie, car il dispose d'une cuisine, d'un petit salon muni de fauteuils pour le repos et la détente et d'une salle de bain. L'atelier est également équipé d'ordinateurs et de matériel logistique. Il s'agit en fait d'un espace bien organisé, convivial, où chacun peut y trouver sa place.

Ces camps sont gérés par l'UNRWA qui s'occupe principalement de la scolarité des enfants réfugiés palestiniens, et dans lesquels interviennent des compagnies pour présenter leur spectacle, notamment le Collectif Kahraba et Les Amis des marionnettes.

2.4.2. L'organisation internationale UNRWA et ses missions d'aide

L'UNRWA (ou United nations Relief and works Agencys) est une organisation créée par la Résolution 302 lors de l'Assemblée générale des Nations unies qui s'est tenue le 8 décembre 1949, suite à la première guerre israélo-arabe. Son objectif était d'apporter un soutien matériel et vital aux réfugiés palestiniens, au niveau de l'hygiène, de la santé, de l'éducation, entre autres. En effet, les Palestiniens, ayant été dépourvus de leur territoire, ne pouvaient bénéficier, comme les réfugiés des autres pays, du Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (UNHCR). Le rôle de l'UNRWA était d'intervenir dans tous les pays du Proche-Orient accueillant des Palestiniens : Liban, Jordanie, Syrie et le territoire palestinien. Cette organisation apporte son aide dans ces régions en cas de guerres et de conflits armés. Lorsqu'elle a été créée, l'organisation ne devait être que temporaire, mais sa mission est régulièrement renouvelée car le problème palestinien n'est toujours pas réglé.[341]

[340] *Ibid*.

[341] En ce qui concerne le financement de cet organisme, il bénéficie de dons réguliers provenant, pour la plupart, des États-Unis, ainsi que de l'Union européenne, de l'Angleterre et de la Suède. Cependant, ces derniers temps, les États-Unis ont restreint considérablement leur budget et la Ligue arabe compense ce manque. Voir site de l'UNRWA : https://www.unrwa.org/who-we-are

Pour avoir le statut de réfugié et recevoir des aides, tous les Palestiniens, – y compris les enfants, doivent s'inscrire au préalable auprès de L'UNRWA. Au début de sa mission en janvier 1950, elle apportait son aide à 750 000 réfugiés. Actuellement, ce sont plus de 5 millions de personnes qui bénéficient de son soutien.[342]

En plus de l'aide aux premiers besoins, à savoir la santé, la nourriture et le logement, l'UNRWA s'occupe aussi de l'éducation des enfants à partir de l'école maternelle jusqu'à l'université, une de ses missions essentielles, étant donné que tout enfant a droit à être éduqué. L'organisation a créé des institutions scolaires, son but principal est d'intégrer à la société les enfants de réfugiés palestiniens, afin que, plus tard, ils deviennent des citoyens. Au Liban, en plus des 69 écoles primaires, l'UNRWA a institué deux écoles techniques comprenant 1000 étudiants offrant même un système d'éducation aux handicapés. En 2013, avec l'arrivée des réfugiés palestiniens qui habitaient en Syrie, les écoles ont ouvert leurs portes à ces enfants. Selon le site de l'UNRWA, depuis le 5 septembre 2013, l'institution offre des cours d'anglais et des animations culturelles.

Néanmoins, l'UNRWA n'est pas la seule organisation à aider les réfugiés, diverses ONG internationales participent également à l'aide humanitaire dans l'urgence, comme l'association *Najda Now* qui intervient auprès des enfants de réfugiés syriens à travers des financements pour des activités et des animations artistiques et culturelles[343].

2.4.3. L'association Najda Now

À la tête de Najda Now, se trouve un groupe de dirigeants vivant en Allemagne d'origine syrienne, dont La Présidente est Larissa Bandar.[344] L'association, créée en 2012 pour aider les Syriens en plein conflit, dispose d'un siège dans plusieurs pays du monde, comme l'Arabie saoudite, les Émirats Arabes Unis, la Jordanie, le Liban et le Canada. Elle accepte les aides de différentes provenances financées par diverses sources, que ce soient des pays ou des associations qui soutiennent ses actions.

---

[342] *Ibid*.

[343] Médecin sans Frontière est aussi une ONG qui est intervenue au Liban à partir de 2011 pour aider les réfugiés sur le plan sanitaire et médical, dont la situation était loin d'être satisfaisante, compte tenu des difficultés dans le secteur hospitalier pour la mise en place des soins de santé primaire, où le coût était déjà très élevé pour les Libanais. Ainsi, le système de santé publique libanais était, en mai 2013, complètement « asphyxié » pour reprendre de terme de Vincent Geisser. Voir son article « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », *op.cit.*

[344]Cette dernière est également traductrice et journaliste spécialisée dans les affaires syriennes.

Cette association assure avant tout un travail d'aide humanitaire bénévole. Comme toute organisation non gouvernementale, elle travaille sans distinction de race, de sexe, de religion, de position politique et idéologique. Les membres qui décident d'entrer dans cette association s'engagent par un contrat, à être conformes à cette déontologie. Les activités d'aide de l'association sont d'abord liées à la santé et à l'hygiène. *Najda Now* s'occupe notamment de loger les personnes réfugiées afin d'assurer leurs besoins quotidiens dont l'éducation des enfants qui est leur point de focalisation. Un objectif de cette association est de proposer un lieu d'accueil pour les enfants réfugiés syriens qui n'ont pas eu la chance d'être intégrés dans une école au Liban. C'est ainsi que One Hand Puppet propose des activités non pas tellement scolaires mais plutôt artistiques afin de fournir à ces jeunes un cadre 'scolaire'.

Nous n'entrerons pas dans les détails de ces organismes humanitaires car ils sont très nombreux et parfois informels, et situés aussi bien au Liban que dans tous les autres pays du monde.[345] Soulignons cependant qu'elles ont toutes apporté leur contribution à l'aide à l'accès à l'école et à l'éducation des enfants des réfugiés syriens.

[345] Liliane Buccianti Barakat, « Les réfugiés au Liban, entre accueil et déracinement », La Découverte, Hérodote, p. 259 à 272, Article disponible en ligne sur Cairn info pm. https://www.cairn.info/revue-herodote-2016-1-page-259.htm

Conclusion du chapitre 3

Après la guerre civile, les jeunes artistes avaient besoin de nouveautés et ils sont allés suivre un stage en art de la marionnette à Krasnodar en Russie, à l'issue duquel ils ont formé la troupe libanaise de la marionnette. Karim Dakroub, qui avait suivi une formation diplômante à Saint-Pétersbourg pendant 3 ans, a formé le Théâtre Libanais de la Marionnette (TLM) en 1993, qui existe toujours. Ce metteur en scène est très actif dans le théâtre de marionnettes : il fait partie de l'UNIMA, a fondé l'association Khayal qui gère les spectacles de sa compagnie, crée régulièrement des spectacles et fait des tournées à l'étranger.

Il en va de même pour le Collectif Kahraba, né pendant la guerre de l'été 2006, durant laquelle des artistes amateurs de théâtre ont décidé de réagir face à ce conflit en proposant de divertir les Libanais déplacés du sud vers le nord. Enfin en 2011, lors du conflit en Syrie, le Liban a ouvert ses portes aux réfugiés syriens. À cette occasion, une nouvelle compagnie a vu le jour en 2016, One hand Puppet, à l'initiative de l'association d'aide dirigée par deux artistes syro-palestiniens. Leur compagnie accueille de jeunes adolescents afin de leur donner une formation d'artistes-marionnettistes, mais aussi un cadre scolaire car certains ne vont pas à l'école.

Face à la situation imprévue, le gouvernement libanais s'est sérieusement inquiété de l'arrivée massive de populations syriennes, ayant bouleversé l'organisation du pays. Afin d'éviter de nouvelles tensions sur le territoire qui accueille la moitié de sa population en tant que réfugiés, soit 1,5 million pour 4 millions de Libanais, il a dû prendre des mesures. Et parmi elles, la prise en charge de l'éducation des enfants est l'une des plus importantes.

Ce chapitre nous a permis de comprendre que les guerres et les conflits ont souvent donné l'occasion aux artistes de créer des compagnies de théatre de marionnettes, permettant de soutenir les enfants, mais aussi les adultes, en leur proposant des divertissements à travers des ateliers et des spectacles.

Deuxième partie
Formes et usages de la marionnette dans les compagnies libanaises

Après avoir vu la courte histoire du théâtre de marionnettes au Liban depuis son apparition au début des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, ainsi que les fondations des compagnies de notre corpus, il convient d'examiner de plus près l'aspect plus matériel, plus pratique du théâtre de la marionnette au Liban. Tel est l'objet de cette deuxième partie. On distingue trois éléments majeurs qui mettent en valeur le théâtre de marionnettes : l'histoire racontée ou les répertoires des spectacles utilisés par les artistes, les techniques d'animations et les types de marionnettes employé dans les spectacles, et les différents rôles joués par la marionnette. Cette partie comporte également trois chapitres.

Le chapitre 4 porte sur le répertoire des spectacles des compagnies de notre corpus. Une grande partie d'entre elles puisent leurs sources non seulement dans la littérature mais aussi dans le folklore local. En effet, les artistes alimentent leur répertoire en se référant à la littérature occidentale (contes de Perrault et de Grimm), ainsi qu'à la littérature classique et folklorique arabe *(Kalila et Dimna* et *Les Mille et une nuits)* et orale libanaise, comme les contes oraux transmis de génération en génération. Nous verrons également que les metteurs en scène des compagnies cherchent souvent à donner une certaine identité à leur théâtre en puisant dans ces traditions.

Le chapitre 5 est consacré aux évolutions importantes dans le théâtre de marionnettes au Liban depuis la fin des années 1950 et surtout à partir de la fin des années 1990, période de renouveau dans l'esthétique de la marionnette et sa manipulation. Nous verrons ainsi les changements majeurs qui sont apparus dans le théâtre de marionnette dès la fin de la guerre civile. Nous verrons par exemple que la marionnette se rapproche de l'être humain et qu'elle évolue non plus dans le castelet traditionnel fixe, mais sur la scène théâtrale tout entière. De ce fait, la manipulation du marionnettiste est devenue plus visible pour le public. Enfin, nous montrerons que l'objet du quotidien devient de plus en plus fréquent dans les spectacles, notamment ceux du Collectif Kahraba.

Le dernier chapitre examine les usages faits de la marionnette. Nous verrons ainsi que le théâtre de marionnettes ne se limite pas au simple divertissement, l'éducation-pédagogie est aussi un de ses buts au Liban, car toutes les compagnies de notre corpus jouent ou ont joué dans les écoles et dans des centres éducatifs. Enfin, nous allons voir que la marionnette est aussi utilisée comme objet de soin par plusieurs compagnies, et en particulier One hand Puppet qui propose aux adolescents syriens des ateliers permettant de se libérer des soucis dus à la guerre.

Chapitre 4 :
L'identité artistique de la marionnette libanaise, entre tradition et modernité

Plusieurs chercheurs ont assimilé le Liban à une mosaïque d'identités en raison des nombreuses communautés ethniques et religieuses qui y vivent. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre, c'est de voir tout d'abord si les compagnies de théâtre de marionnettes manifestent dans leurs spectacles cette identité multiculturelle ou bien si elles se concentrent sur un « théâtre libanais ». Nous verrons que les artistes s'appuient sur des sources littéraires classiques, orientales et occidentales, mais aussi folkloriques. Plus particulièrement, nous allons montrer que si certaines traditions perdurent comme le conteur, le théâtre d'ombres ou l'utilisation de certains personnages folkloriques, les emprunts à des histoires, récits ou légendes sont assez fréquents pour le répertoire des compagnies.

1. Tentative de retrouver une identité pour le théâtre de marionnettes libanais

Le Liban, comme nous l'avons déjà évoqué, est constitué de par son histoire d'une diversité de cultures et de communautés religieuses. Ainsi, parler de son identité n'est pas une tâche aisée, d'autant plus que la notion d'identité est en elle-même complexe car difficile à saisir. Et les évènements historiques survenus au Liban depuis son indépendance n'ont pas aidé à clarifier cette question. En effet, la présence de nombreuses communautés religieuses, l'accueil de réfugiés palestiniens, et récemment, plus d'un million et demi de Syriens venus trouver refuge dans le territoire libanais suite à la guerre de Syrie en 2011, ont redonné une nouvelle acuité à cette question de l'identité au Liban qui ne cesse d'alimenter les débats politiques. Les metteurs en scène du théâtre de marionnettes ont tenté, chacun à leur manière, de mettre en avant ce particularisme libanais dans leurs spectacles. Comment l'identité culturelle au Liban est-elle représentée dans le théâtre de marionnettes ? En quoi les spectacles de marionnettes sont-ils porteurs d'une libanité[346] ? Il convient avant tout de revenir brièvement sur le concept d'identité.

[346] Nous entendons par libanité des caractéristiques propres au Liban telles que, les vêtements, le dialecte libanais, la danse traditionnelle du *dabké*.

1.1. Le concept d'identité

Le terme d'identité, issu du bas latin *identita*, du latin désignant *idem* (le même) a plusieurs acceptions. Selon le CNRTL, il signifie le « caractère de ce qui, sous dénomination a des aspects divers, ne fait qu'un ou ne représente qu'une seule et même réalité […] c-[…] caractère de ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps (identité personnelle) »[347]. Le dictionnaire Larousse ajoute une précision : « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité : personne qui cherche son identité. Identité nationale. » Il ajoute : « Ensemble des données de fait et de droit qui permettent d'individualiser quelqu'un ». Le même dictionnaire évoque également « l'identité sociale comme la conviction d'un individu d'appartenir à un groupe social, reposant sur le sentiment d'une communauté géographique, linguistique, culturelle et entraînant certains comportements spécifiques »[348]. Ces définitions nous indiquent d'emblée que le terme d'identité est polysémique. Tout d'abord, il signifie l'unité, ce qui est similaire, ou encore ce qui caractérise une personne ou une communauté. Cependant, « le caractère fondamental de quelqu'un » renvoie nécessairement à sa différence avec l'autre. De plus, l'identité personnelle est souvent liée avec le concept de mémoire, en particulier d'un point de vue philosophique. En d'autres termes, et pour résumer cette opinion, nous pouvons indiquer que quelqu'un pris à un moment donné de son existence, qui a certaines expériences de pensées, n'est pas le même individu qu'à un autre moment de sa vie, puisqu'il aura forgé d'autres pensées, d'autres conceptions. Ainsi, de ce point de vue, il conviendrait plutôt de parler d'identité psychologique, car, en plus de parler d'un individu lié seulement à son corps, il faut aussi inclure son processus psychologique, avec ses pensées, ses émotions, ses croyances, ses ressentis, ses désirs. Ce sont des processus mentaux qui se transforment au fil du temps[349].

De plus, le comportement d'un même individu peut aussi changer d'un moment à l'autre. Ainsi, le concept d'identité implique, si l'on peut dire ainsi, le statut d'un individu en fonction de son être, de sa personne dans le temps. Et comme deux personnes ne sont pas identiques, le sens étymologique du terme d'identité donne matière à débattre. Dans notre

[347] Cnrtl.fr en ligne https://www.cnrtl.fr/definition/identit%C3%A9
[348] Larousse.fr en ligne https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identit%c3%a9/41420?q=identit%c3%a9#41315
[349] Élisabeth Pacherie, « Mémoire et identité personnelle » introduction à ses cours, Ecole centrale, s.d.

contexte, le concept d'identité doit plutôt inclure des individus au sens global et non comme isolés d'autrui. Il renvoie au groupe, à une communauté d'individus, voire à des acteurs sociaux. Le sociologue Alex Mucchielli considère l'identité comme « un phénomène de sens qui surgit dans une situation donnée », ou encore comme la reconnaissance de « quelque chose à certains signes pour pouvoir le [quelqu'un ou quelque chose] ranger dans une catégorie de connaissances »[350]. Le concept d'identité doit être pris en compte d'un point de vue social afin de traiter notre sujet.

D'autre part, il importe de signaler que les recherches autour du concept d'identité ont débuté notamment dans les années après la Seconde Guerre mondiale en sciences sociales. [351] Plus précisément, dans les États-Unis des années 1960, en raison notamment des différentes revendications « de groupes se définissant grâce à des critères comme le genre, l'appartenance ethnique, la religion », les chercheurs se sont intéressés à ce concept dans une « perspective constructiviste et interactionniste »[352].

Les différents acteurs de ces mouvements ont alors utilisé ce concept pour parler de leur revendication identitaire. Peu à peu, la notion d'identité est devenue polysémique, désignant aussi bien le parcours personnel de l'individu tout au long de sa vie, que « ce qui est supposé préexister en chacun de nous et nous intégrer à un groupe »[353]. En définitive, ce qu'il faut retenir du concept d'identité, c'est qu'il désigne l'individu dans ses caractéristiques personnelles – sexuelle, sociale, familiale, professionnelle. Mais il renvoie aussi au groupe d'individus qui s'inscrit dans un ensemble, une communauté, voire une nation, avec une idée de « valeurs et de projets communs »[354].

Mais qu'en est-il de l'identité au Liban ? C'est ce que nous allons voir à présent.

1.2. L'identité au Liban

Le Liban, nous l'avons déjà dit, est un pays aux multiples confessions religieuses, qui ne compte pas moins de dix-huit communautés officielles, dont les chrétiens maronites, les orthodoxes, les sunnites, les chiites, les grecs catholiques, entre autres, qui se partagent le

[350] Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 56.
[351] Cécile Becchia et Diane Chamboduc de Saint Pulgent, « l'identité : introduction » Questes, 24/2012, p. 1 à 26.
[352] *Ibid.*
[353] *Ibid*.
[354] Nayla Debs, « L'identité libanaise, une difficile identité plurielle », in *L'esprit du temps,* n° 110, 2010, p. 105 -106.

pouvoir dans un système politique également multiconfessionnel. Soulignons à cet égard qu'à son indépendance, le pays avait signé le « pacte national » qui avait institué un système politique confessionnel répartissant le pouvoir entre ces diverses communautés. Depuis, deux points de vue s'opposent sur la question de l'identité, que l'on pourrait résumer, de manière générale, comme l'opposition entre ceux qui ont une vision occidentale et ceux qui prônent une version arabisante. La pluralité de ces groupes constitue ainsi une problématique qui se traduit par une dualité entre cette pluralité de groupes confessionnels, où chacun d'eux est porteur de ses propres idées et valeurs, et l'unité que sous-tend l'identité nationale. Cette problématique conflictuelle est génératrice de tensions où l'expression des idées - de chacun des groupes politiques - est désormais possible, idées qui émanent du fait de la grande difficulté de convenir d'une définition commune de l'identité[355].

Ainsi, dès le démantèlement de l'Empire ottoman, le Liban s'est trouvé confronté à deux représentations très différentes de l'identité, une vision que nous pouvons appeler libanisante, prônée par les élites chrétiennes (maronites) et une autre, arabisante, préconisée par les musulmans. Les partisans de la première version considéraient le Liban comme une région particulière, isolée de son environnement arabe, avec une conception très différente du parti opposé. Ce dernier concevait plutôt le pays comme les autres pays arabes, ayant en commun des relations non seulement de sang, mais aussi linguistiques et religieuses[356].

2. La littérature arabe classique

La littérature arabe est très riche et elle concerne une grande partie du monde, allant du Machrek jusqu'aux côtes atlantiques des pays du Maghreb. Il ne s'agit pas, ici, de répertorier toute la littérature existante, mais nous voudrions évoquer certains contes et récits anciens que les compagnies de théâtre de marionnettes libanaises utilisent pour nourrir les histoires de leurs spectacles.

Lorsqu'on parle des contes arabes, on pense immédiatement aux contes des *Mille et une nuits* ou à ceux de *Kalila et Dimna,* mais aussi aux nombreux contes folkloriques et populaires. Le Liban, pays de la région du Moyen-Orient, possède ses propres histoires populaires et son

[355] *Ibid*.
[356] C'est dans ce contexte que le pacte national signé en 1943, lorsque le pays est devenu indépendant, a pris en compte cette dualité. Il est ainsi ressorti de ce pacte un renforcement de cet antagonisme avec, d'une part, les chrétiens qui refusaient la protection de l'Occident et qui acceptaient le côté arabe, d'autre part, les musulmans qui rejetaient l'unité proposée par la Syrie et acceptaient « l'entité libanaise », *ibid*.

propre folklore. Ces contes, de la littérature orientale n'ont cessé d'être réécrits, adaptés au cinéma ou en dessins animés, et popularisés jusqu'à aujourd'hui. Entre *Kalila et Dimna* et *Les contes des Mille et une nuits*, dont on ne sait lequel précède l'autre, il est difficile de dire combien de versions il existe, car ces contes ont été maintes et maintes fois repris et réinterprétés. Car « L'origine de[s] contes et leur écriture, commentées, interprétées, voire réinterprétées, ont fait l'objet de multiples travaux et publications érudites »[357]. Parfois, on ne sait plus à qui appartiennent véritablement ces histoires tellement elles ont été racontées, chacun en ayant donné sa propre version.

Comment les metteurs en scène et les marionnettistes Libanais, soucieux de préserver certaines traditions, adaptent-ils les contes et les histoires de la littérature populaire à leurs spectacles ? Nous nous intéressons tout d'abord aux contes issus de la littérature arabe classique, avant de nous pencher sur les histoires et contes populaires arabes, ainsi que sur le folklore proprement libanais. Enfin, une dernière section sera réservée à la place accordée par les marionnettistes aux traditions dans une tentative de retrouver une identité libanaise.

2.1. *Kalila et Dimna,* conte aux racines anciennes

Le recueil de contes de *Kalila et Dimna* pose la difficile question de ses origines. Il s'agit d'un des premiers livres de la littérature arabe classique devenue une œuvre littéraire universelle. Selon André Miquel, l'histoire de ces contes prend racine aux IXe et Xe siècles à travers le regroupement de plusieurs textes indiens sous le nom de *Panchatantra* (les cinq livres)[358]. Ce recueil regroupe une série de réflexions morales agrémentées de fables animalières mais aussi humaines. Très rapidement, ces contes dépassent les frontières indiennes pour se propager jusqu'en Perse. Ces textes connaîtront ensuite diverses traductions. Ainsi, dès le VI[e] siècle, la version passe du sanskrit au pehlevi, puis au syriaque avant de s'étendre au VIII[e] siècle, à l'arabe, à l'hébreu, au turc, grec, mongole…, regroupant plus de 200 versions traduites en plus de 50 langues différentes[359].

En ce qui concerne la version arabe, celle qui nous intéresse dans cette thèse est due à Ibn Al Muqaffaa (v.720-756). Ce dernier était un dignitaire du califat de Baghdâd qui a occupé un rôle majeur dans l'histoire de l'arabe moderne, ouvert aux philosophies indiennes, persanes

[357] Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, *Présentation des Contes de Perrault dans tous leurs états*, Éd. France loisirs, Paris, 2007, p. IV.
[358] André Miquel, *La Fontaine à Baghdâd fable arabe d'Ibn Al Muqaffa*, Orient Éditions, 2015, p. 2.
[359] *Ibid.*

et grecques. Ibn al Muqaffa, soucieux d'étudier les relations entre le pouvoir et le savoir à cette époque, est traducteur non seulement de *Kalila et Dimna*, mais aussi auteur de plusieurs livres en arabe. Kalila et Dimna sont deux chacals qui représentent deux groupes d'intellectuels[360]. Le premier groupe représente les ''vrais'' philosophes, symbolisés par le chacal Kalila, le second groupe, symolisé par Dimna, représente les sophistes, des gens, ambitieux qui vivent au Proche et au Moyen Orient[361].

Le but d'Ibn al Muqaffa était de valoriser la culture arabe. Cependant, il a été confronté à une difficulté : la culture arabe était représentée par les poètes anté-islamiques du début de la dynastie omeyyade, grande ennemie de celle qui venait d'arriver au pouvoir, les Abbasides. La diffusion de l'œuvre n'a donc pas été aisée : il ne fallait pas bouleverser le pouvoir politique ni le monde des sciences juridico-religieuses. À cause de cela, la traduction d'Ibn al Muqaffa a été plusieurs fois corrigée, adaptée par lui-même afin de ne pas subir la censure ni d'attaques personnelles.

Un grand mystère recouvre la disparition de cet auteur. Pour certains, il aurait été tragiquement assassiné pour avoir désobéi au calife al Mansour, tandis que d'autres sources disent que ce même calife :

> […] qui était supérieurement intelligent, ne pouvait ni laisser courir librement un homme si compétent […] ni le faire disparaître, parce que, impérieusement, il en avait besoin pour assurer l'expansion de son pouvoir. Solution ? Le mettre à l'ombre, en laissant courir le bruit de sa disparition tragique. C'est ce qui a été fait, et le secret est resté jusqu'à présent enveloppé de mystère. [362]

Kalila et Dimna est donc un récit de fables qui mettent en présence des humains et des animaux, venant d'une « épopée fondatrice de la civilisation indienne - le *Pantchatantra,* « équivalent d'Esope pour la tradition indienne, puis traduite en persan et en syriaque. »[363] Ibn al Muqaffa, qui a également créé d'autres contes, a donné la parole aux animaux pour décrire

[360]« Premier grand prosateur de la langue arabe, Ibn Al-Muqaffa‘ consacra ses écrits d'une part, à l'éthique politique, exprimant sa conception du pouvoir, d'autre part, au savoir nécessaire à l'homme pour se bien conduire sur terre et assurer son salut dans l'au-delà (*l'adab*). Sous la forme voilée de la fable, les deux héros, des chacals nommés Kalila et Dimna, rapportent, au long de dix-huit chapitres, des anecdotes (une histoire par chapitre), relatent des intrigues de cour, donnent des conseils et édictent des règles de conduite. », *Les fables de Calila et Dimna*, disponible en ligne : http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/kalila.htm

[361] René R. Khawam, *Introduction* à : *Le pouvoir et les intellectuels ou les aventures de Kalila et Dimna*, GP Maisonneuve et Larose, Paris, 1985, p. 12-13.

[362] *Ibid*., p. 37.

[363] *Ibid.*

la société intellectuelle politique et religieuse de son époque. Quatre perspectives peuvent être dégagées de son œuvre :

> La première consiste à vouloir consciemment donner la parole aux animaux à quatre pattes qui […] ne s'expriment pas à l'aide des mots, afin que les gens à la plaisanterie facile, surtout parmi les jeunes, le lisent sans effort […] étant donné que les animaux réalisent des choses étonnantes en utilisant leur ruse. La deuxième consiste à dresser les silhouettes des animaux en leur donnant différentes teintes et couleurs, afin de distraire le cœur des rois et de les porter à s'attacher davantage à cet ouvrage […]. La troisième incite à réaliser ce but, à savoir que les rois et les dirigeants politiques les prennent comme livre de chevet, ce qui provoquera les transcriptions multiples du texte et la perpétuité de l'œuvre, qui sera recopiée sans cesse au long des siècles […] La quatrième perspective […] consiste à s'adresser au philosophe particulièrement, afin de lui procurer une matière riche en méditation en toutes sortes[364].

Les fables de *Kalila et Dimna* sont nombreuses, il serait difficile de toutes les citer. En voici quelques-unes : *Les deux chacals, Kalila et Dimna, L'alouette et l'éléphant, Le singe et la tortue, Le lion et le taureau, Le vase et l'ermite, Le singe et le menuisier, Le renard et le tambour, Le lièvre et le lion, La jalousie de l'épouse tortue, Le renard et le héron…* [365]. Toutes ces fables ont été, peu à peu, répandues à travers le monde. Regardons à présent ce qu'il en est pour ces contes dans le théâtre de marionnettes au Liban.

2.1.1. Kalila et Dimna dans le théâtre de marionnettes libanais

Les fables de *Kalila et Dimna* ont servi et servent encore d'inspiration aux différents réalisateurs de théâtres de marionnettes. En effet, au cours de nos entretiens, plusieurs personnes nous en ont parlé. Par exemple, Abido Basha lorsqu'il a évoqué son expérience avec les Épis, s'est souvenu qu'ils étaient remontés « loin dans le temps, même vers la culture des Perses ». Il est évident qu'il fait ici référence à ces fables. Il en est de même pour Madame Viviane Tarabo qui s'est souvenue, elle aussi, des premières expériences du théâtre de marionnettes vécu avec son époux : « *On a travaillé la marionnette à fils avec Kalila et Dimna. »*[366] Dans le même sens, Najla Khoury, dans le colloque qui s'est tenu à Tripoli, explique qu'avec sa compagnie, elle a créé deux spectacles inspirés de ces mêmes contes : « on s'est concentré sur notre folklore pour nos textes théâtraux, notamment deux histoires de *Kalila*

[364] Ibn al Muqaffa, cité par René R Khawam, *Le pouvoir et les intellectuels ou les aventures de Kalila et Dimna, op.cit.,* p. 37.
[365] Un grand nombre de ces fables figurent dans le livre de René R Khawam, *Ibid*.
[366] Voir entretien avec Viviane Tarabo réalisé le 10 juillet 2019 à Notre-Dame de Bondeville.

et Dimna : ‘’Le lion et le lapin’’, ‘’Le vase et l’ermite’’ »[367]. Il est donc évident, pour les artistes de théâtre libanais, que *Kalila et Dimna* sont une référence fondamentale pour la création de scénarios de spectacles de marionnettes. Cependant, nous n’avons pas eu la possibilité d’en savoir davantage sur l’usage que ces artistes ont fait de ces contes dans leur spectacle, mais nous allons à présent nous pencher une piste de réflexion concernant leur utilisation par deux autres artistes issus des compagnies de notre corpus.

Lorsqu’il a représenté son tout premier spectacle pour l’obtention de son diplôme, Karim Dakroub a utilisé « l’histoire de l’histoire de *Kalila et Dimna* », c’est-à-dire non pas une histoire tirée du livre « mais l’histoire de l’histoire de ce livre », la manière dont elle a été écrite, et transmise dans le monde oriental, puis occidental. À travers son spectacle de marionnettes, il revient sur l’histoire de la transmission de ces fables animalières en racontant comment le livre a été traduit, avant d’être transmis de l’Inde à la Perse, ainsi que sur les objectifs de diffusion de cet ouvrage. « L’histoire de mon spectacle était un mélange de l’histoire du livre et de l’idée d’immortalité »[368]. En effet, comme nous l’avons vu, l’origine de ces fables est si lointaine que l’on peut parler d’immortalité. C’est grâce à ce spectacle que Dakroub a commencé sa carrière, car non seulement il était inscrit dans le répertoire du théâtre russe, mais il a également été choisi pour représenter la Russie au festival de Charleville-Mézières.

D’autre part, les artistes du Collectif Kharaba perpétuent encore aujourd’hui ces fables, puisqu’ils s’en sont aussi inspirés pour la création *Géologie d’une fable*[369]. Dans ce spectacle, les deux artistes, Éric Deniaud et Aurélien Zouki, naviguent dans le temps et dans l’espace, et tentent de retrouver les origines indo-persanes du conte et de la fable. Comme Karim Dakroub, ils travaillent la dimension interculturelle et même inter-temporelle dans l’usage de ces contes. Il nous semble utile d’entrer dans les détails de ce spectacle afin de comprendre l’importance des fables et la manière dont ils les ont adaptées, d’autant plus que nous avons la vidéo complète de *Géologie d’une fable.*

[367] Najla Khoury, Compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Tripoli, 2016. Notre traduction de la langue arabe vers le français. Cependant Najla Khoury ne nous a pas parlé de ces spectacles lorsque nous l’avons rencontrée.
[368] Voir entretien réalisé avec Karim Dakroub le 27 septembre 2019.
[369] Voir le dossier du spectacle *Géologie d’une fable,* voir Annexe III.

2.1.2. Les origines de *Géologie d'une Fable*

Le spectacle *Géologie d'une fable* (2015) est un spectacle d'arts visuels qui mélange diverses techniques artistiques telles que le modelage, la sculpture, la graphie, le dessin, auxquels sont mêlés contes, danses, paroles, musiques et bruit sonores[370]. Il s'adresse à tout public, aussi bien aux enfants qu'aux adultes.

Afin de réaliser ce spectacle, les deux metteurs en scène, Deniaud et Zouki, se sont inspirés de récits de diverses origines, orientales et occidentales, dont *Kalila et Dimna,* cet ancien recueil de contes persans, présenté sous la forme d'une « traduction des fables de Bidpai »[371]. Ce qui est intéressant pour les deux artistes, c'est que ces fables mettent en présence des animaux, venant d'une « épopée fondatrice de la civilisation indienne - le *Pachatantra* ». Leur conception réside dans le fait qu'ils considèrent que chaque individu fait partie d'une histoire collective. Le but étant de créer une sorte de genèse de la fable.

S'ils remontent dans l'histoire à travers les fables animalières de *Kalila et Dimna*, *le* Collectif Kahraba les ramène dans le temps actuel en fabriquant, devant le public, les animaux de ces fables avec de l'argile sur leur table de travail.[372] On reconnaît ainsi l'éléphant, tiré du conte « L'alouette et l'éléphant », le lièvre dans « Le lièvre et le lion », ou encore la grenouille issue du « Grand serpent noir et les grenouilles ». Il est intéressant de remarquer qu'ils utilisent l'argile, en tant que leur matière première, pour créer ces animaux qui sont aussi la 'matière première' des fables.

L'argile revoie, dans l'esprit du spectateur, à la terre dans son sens le plus basique. Cette matière première, manipulée par les artistes, est l'élément essentiel du spectacle. Sa manipulation a lieu sous des formes différentes : elle est travaillée « par couche, par plaque, par tas, par blocs, en bas-reliefs, modelée en direct, moulée, imprimée, creusée, ... donnant vie aux figures et aux espaces. » Selon le Collectif Kahraba*,* la toute première fable qui est apparue,

---

[370]*Géologie d'une fable,* spectacle créé à l'occasion de la « Belle saison », a été organisé par l'Institut français à Beyrouth, par le Collectif Kahraba en décembre 2015, étant encore joué aujourd'hui. Il est sponsorisé par l'Ambassade de Suisse au Liban et par l'Institut français au Liban. Pour ce spectacle, les artistes sont partis en tournées dans tout le Liban en 2016 et 2017, et l'ont aussi proposé en France au TJP du Centre dramatique national à Strasbourg au printemps 2016, au festival des arts à Bordeaux à l'automne 2016, ainsi qu'au théâtre Jean Vilar à Paris au printemps 2018, voir dossier de ce spectacle, *op.cit.*

[371] Ancien philosophe indien du III[è] siècle avant J-C. *Les fables de Kalila et Dimna,* disponible en ligne : http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/kalila.htm

[372] L'argile est une « roche sédimentaire souvent meuble (glaise) qui, imbibée d'eau, peut former une pâte plus ou moins plastique pouvant être façonnée et durcissant à la cuisson », voir dictionnaire en ligne Larousse. Il est intéressant de noter qu'aucun être humain n'apparaît dans la création des artistes, ni dans la sculpture ni dans le dessin : seuls les animaux sont représentés.

alors que la parole n'était pas aussi élaborée qu'aujourd'hui, « a peut-être été simplement modelée dans l'argile »[373].

Le spectacle est présenté sous d'une narration non linéaire, d'une succession de fragments de contes, d'histoires qui traversent les différentes époques. Comme l'explique Aurélien Zouki, la pièce comporte une part d'improvisation, dans la mesure où l'histoire, ou plutôt les histoires, sont racontées au fil de la création des personnages[374]. Les artistes proposent un univers onirique en créant devant le public des personnages animaliers qu'ils connaissent déjà. On reconnaît en effet les animaux des *Fables* de Jean de La Fontaine, qui d'ailleurs s'est inspiré des fables traduites par Ibn al Muquafa, telles que le « lièvre et la tortue », « La grenouille et le Bœuf » et l'on est même plongé dans l'univers de Noé avec son arche et les animaux qu'il a recueillis. On reconnaît également la fameuse colombe qui vient lui annoncer la fin du déluge. Autrement dit, les artistes font revivre à travers la sculpture de l'argile des personnages de la littérature classique et légendaire orientale et occidentale, mais aussi biblique, qui appartiennent à une tradition très lointaine. De plus, contrairement à la tradition qui consiste à transmettre à travers l'oralité ces histoires, les deux artistes utilisent une narration gestuelle qu'il revient au spectateur d'imaginer et de se raconter.

Ainsi, ce spectacle contient des influences multiples prises à des époques très différentes et parfois très anciennes. Cela prouve la volonté des artistes de montrer aux spectateurs les racines des fables et des récits historiques. On comprend alors mieux le titre qu'ils ont donné à leur spectacle : *Géologie d'une fable*, où le terme « géologie » renvoie à la terre, l'argile, mais aussi à la lithosphère et aux diverses couches terrestres qui marquent les différents âges de la planète.

2.1.3. Un voyage dans le temps à travers les contes

Géologie d'une fable (2015) est une forme particulière de théâtre, où l'animateur est à la fois géologue, archéologue, sculpteur, conteur, graphiste, chercheur de contes, de fables, de récits et de légendes à travers les âges, et dans tout l'espace géographique terrestre. Dans ce

[373] Voir dossier *Géologie d'une fable*, *op.cit*., p.4. Soulignons par ailleurs que One Hand Puppet a aussi utilisé cette matière dans le spectacle Autoportrait (2018) lors de la fabrication de masques. Abdel Aziz nous a expliqué dans un entretien informel que la sculpture de l'argile avait permis aux enfants d'exprimer les caractéristiques qu'ils voulaient donner à leurs personnages.
[374] Voir dossier du spectacle *Géologie d'une fable.*

spectacle, les deux artistes travaillent l'argile en direct et créent leurs personnages devant le public, tout en remontant dans le temps, en voyageant dans l'espace.

De cette manière, ils animent l'imaginaire des spectateurs, ils abolissent les frontières spatiales, temporelles, mais aussi culturelles en remontant dans l'histoire à travers différents contes et fables, toutes origines confondues, qui ont laissé leurs empreintes dans l'imaginaire collectif. Ils proposent une expérience esthétique qui fait intervenir des techniques artistiques très diverses, comme nous verrons dans le chapitre suivant.

L'incitation à faire rêver le spectateur, à activer son imaginaire, aide à abolir les frontières de l'histoire, des différentes époques sans tabou, sans limite, traversant les espaces et passant d'une période temporelle à une autre. Pour le collectif, la pensée et l'imaginaire enfantins sont seuls capables d'accomplir « cette traversée dans l'espace »[375]. Comme l'indique Annie Gilles, « c'est en permettant au spectateur de s'abandonner à la projection que le théâtre lui donne l'occasion de se recréer l'esprit. La projection réalise un compromis imaginaire mais efficace […] »[376] Ainsi, l'imaginaire du spectateur est invité à entrer en action par le biais de la création. Ce dernier remonte ainsi dans le monde de son enfance, dans l'univers de l'onirisme, où les personnages lui apparaissent sous forme de figurines attisant cet univers du rêve, au fur et à mesure du déroulement du spectacle. En effet, en regardant la création en train de se faire, en imaginant d'après ce qu'il voit, le spectateur peut interpréter les images à sa manière comme s'il entrait dans un tableau. Cependant, ce n'est pas seulement l'imagination individuelle qui est sollicitée, il s'agit aussi « d'une mémoire collective souvent rattachée aux traditions orientales du conte »[377].

La création fait partie de la narration de l'histoire de la pièce, des histoires successives, où, le spectateur reconnaît des animaux issus des légendes et des fables. Ainsi, à un moment donné, les artistes sortent de sous la table une tête de bœuf, également en argile, qui sert de masque à l'un d'eux. On voit apparaître, successivement, un renard, une tortue, des lapins, des moutons. Lorsque l'histoire est terminée, le masque de bœuf et les lapins sont déposés lentement sur la table et, en un tour de main, disparaissent pour redevenir une boule d'argile, qui, à son tour, va devenir un autre personnage animalier. Pour n'importe quel spectateur, cette technique relève de la 'magie' : une boule d'argile contient le germe de différents personnages

[375] *Ibid*.
[376] Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, Presses universitaire de Nancy, Éd. Institut international de la marionnette, 1993, p. 16.
[377] *Ibid.*

et objets. Autrement dit, la magie et la technicité de la pièce résident dans de la pâte d'argile qui renferme, à elle seule, différents personnages en gestation. De même, en quelques instants, ils peuvent passer d'un paysage désertique avec un seul arbre, à un espace peuplé d'animaux légendaires.

Plus tard, des mouettes préfabriquées sont fixées au bout d'une tige fine qu'ils plantent dans le support ou qu'ils agitent dans les airs, donnant l'impression de voler. Le spectateur peut clairement distinguer les objets déjà fabriqués de ceux créés pendant la pièce, car ils se manifestent à l'œil nu dans une matière différente, plus lisse, et qui semble aussi plus dure que la terre d'argile. Au contraire, les figures qui sont sculptées apparaissent de façon plus caricaturée, dans un matériau plus souple, pour la fabrication de nouveaux personnages. Puis d'autres apparaissent, tels que des oiseaux, des poissons et, à la fin, tous ces personnages animaliers sont réunis à côté de l'arche de Noé. Ainsi, le récit du spectacle est une remontée dans le temps de toutes les histoires, contes et légendes, à base d'animaux, montrant de cette manière, que les hommes possèdent une histoire commune.

Également, on peut entendre, dans le spectacle, des « griots et chants » traditionnels, comme on en entend dans différents pays d'Afrique, par exemple en Éthiopie, des cris d'oiseaux enregistrés dans les marais en Égypte. On entend aussi « le bruit du vent au sommet des montagnes chiliennes », des bruits imitant l'orage comme dans les contrées coréennes, des chants et des musiques venus de la campagne vietnamienne, entre autres.[378] L'ambiance sonore, dans la pièce, forme un univers à lui seul, qui accompagne le récit des fables. Mais l'espace sonore du spectacle n'est pas seulement composé de musiques et de chants, il contient aussi d'autres types de bruitages, c'est-à-dire un langage organique créé par les artistes eux-mêmes. Par exemple, lorsqu'ils remontent à l'origine de l'homme (préhistoire), ils poussent des cris imitant les premiers hommes qui ne possédaient pas encore un langage structuré. Il s'agit d'un langage simple, brut et adapté à tous, se réduisant à des cris, à des sons. Ce type de langage confère au spectacle « une dimension fantastique presque surnaturelle » [379] Il s'agit également d'un langage symbolique où d'autres éléments accompagnent la voix des artistes : on entend, à certains moments, des bruits comme des coups de bâton, ou encore des clochettes imitant des troupeaux de moutons. Tous ces éléments sont autant d'informations, de messages que le public doit décrypter à sa manière, selon son imagination, sa culture, son éducation. Ce type de langage

[378] Voir dossier *Géologie d'une fable*.
[379] Stéphanie Lefort, *Marionnette : le corps à l'ouvrage, culture et imaginaires sociaux,* À la croisée, Barcelone, mars 2007, p. 57.

qui apparaît dans cette pièce, à la fois organique et symbolique, s'il peut paraître à première vue simple, est en réalité très complexe : il traduit la dimension universelle de l'homme et s'adresse non tellement à l'esprit des spectateurs mais plutôt à leurs sens[380].

Ainsi, dans *Géologie d'une fable,* le texte et les paroles sont remplacés par des jeux de sonorité, « des vibrations phoniques et des altérations de la voix, plus proches de la musique que du langage au sens propre du terme ».[381] Le bruit se limite donc à des codes linguistiques que sont les cris, les sonorités, les chuchotements, les onomatopées cris du mouton ou de l'âne. Ainsi, ces formes de langage plongent le spectateur dans un univers singulier, faisant appel à ses instincts primitifs.

Il semblerait que le Collectif Kahraba rattache souvent son répertoire aux traditions non seulement folkloriques et littéraires mais aussi bibliques et religieuses, comme on peut le voir avec la mise en scène du spectacle *Paysage de nos larmes* qui raconte l'histoire de la vie du personnage biblique de Job[382]. Ce personnage de l'Ancien testament n'a pas été choisi au hasard par les artistes de la compagnie : il appartient à la tradition des trois grandes religions monothéistes que sont le judaïsme, le christianisme et l'islam. L'objectif de la compagnie était ici de réaliser un scénario pour montrer la place et le rôle de l'homme sur terre. Les artistes ont alors pensé au personnage biblique de Job. Ce dernier était un homme très riche, guidé par Dieu et qui pratiquait le bien et la vertu autour de lui. Mais Satan, jaloux, lui envoya des malheurs. Job perdit ainsi successivement ses animaux, ses terres, ses biens, sa famille, mais il continuait d'adorer Dieu. Satan s'acharna encore sur lui et le fit tomber gravement malade. Néanmoins, Job montra sa foi ardente et résista aux tentations. Après avoir été ainsi éprouvé, Dieu lui donna le double de ce qu'il possédait auparavant et il vécut très longtemps. Le Collectif Kahraba a donc utilisé l'image d'un personnage biblique toujours fidèle à lui-même, malgré tous les malheurs qu'il a dû surmonter. L'idée des artistes était de montrer cette figure aux gens qui souffrent dans leur quotidien. Ils ont demandé à Matéi Visniec, écrivain roumain, d'écrire un monologue pour un autre Job. Selon le Collectif Kahraba :

> Il s'agit d'une histoire, mais dont le sens nous échappe parfois, parce que c'est comme ça dans la vie, les choses nous échappent et nous ne les contrôlons plus. Au Proche-Orient, nous ne

[380] *Ibid.,* p. 60.
[381] *Ibid.*
[382] Il a été créé les 11 et 12 mars 2016 à l'occasion de la « Giboulée » *Biennale, Corps objet et images* à Strasbourg. Le texte de ce spectacle a été écrit en langue française par l'écrivain roumain Matéi Visniec, puis traduit en langue libanaise par Chrystelle Khodr et Roger Assaf. Voir le dossier du spectacle, *Paysage de nos larmes,* p.4, qui nous a été remis par Aurélien Zouki en janvier 2018 lors de notre entretien avec lui.

> contrôlons plus rien […] Ce texte résonne avec le chaos dans lequel nous sommes plongés au Proche-Orient[383].

Le spectacle tout entier est le monologue de la marionnette de Job, et l'histoire est également narrée à travers des objets devenus vivants de par leur histoire et leur symbolisme. C'est ainsi que la tradition biblique occupe dans ce spectacle un rôle essentiel.

Venons-en maintenant à un autre recueil de contes oriental tout aussi célèbre qui a également inspiré les artistes des compagnies : *Mille et une nuit.*

2.2. Les contes des *Mille et une nuits* : un répertoire incontournable

Tout comme *Kalila et Dimna* les contes des *Mille et une nuits* posent la question de leur origine. Ces contes, dont l'auteur est anonyme, doivent leur diffusion en Occident grâce à la traduction en français d'Antoine Galland[384] à la fin du XVII[e] siècle. Par la suite, ces contes ont été introduits, dans de nombreux pays du monde et les artistes libanais s'en sont essentiellement servis pour produire leurs spectacles.

2.2.1. La diffusion des *Mille et une nuits*

La principale motivation d'Antoine Galland était « de faire découvrir des œuvres issues de cultures alors largement inconnues et méprisées et [...] de profiter de la séduction du support littéraire pour […] éveiller un large public aux réalités des mondes orientaux »[385]. De par sa connaissance et son intérêt pour la littérature orientale, Galland s'est attaché à savoir si cette dernière conservait « quelques vestiges des textes plus anciens ». *Les Mille et une nuits* sont des récits réunis dans un recueil de contes populaires aux origines lointaines, arabes et persanes, mais aussi indiennes. Antoine Galland a retenu, pour la plupart, les contes arabes. En effet, Sinbad le marin est un personnage arabe de Baghdad, Ali Baba est également un personnage arabe, et le village où il habite est arabe. De même, Aladin, issu du monde oriental, porte une tenue typique. Antoine Galland doit une partie de sa traduction des contes arabes au

[383] Voir le dossier du spectacle, *Paysage de nos larmes*.
[384] Antoine Galland est né en 1646 en Picardie dans une famille pauvre. Il s'intéresse très tôt à la littérature orientale. Il fait des études d'arabe, de grec, de latin et d'hébreu à Paris et reçoit une « gratification royale ». Il voyage plusieurs fois à Constantinople et traduit divers contes turcs dans les années 1670. Son but était de faire découvrir l'Orient aux Occidentaux. Il a joué un rôle majeur dans la traduction des histoires des contes *des Mille et une nuits* et aujourd'hui, sa traduction reste la plus lue. Pour plus de détails sur cet orientaliste, voir l'introduction du livre : Antoine Galland, *les Mille et une nuits, contes arabes*, Volume 1, édition critique par Manuel Couvreur, coll. Xavier Luffin, Paris, Honoré Champion, p. 7 à 146.
[385] *Ibid*., p. 15.

moine maronite d'Alep, Antoun Youssef Hanna Diab[386], qu'il avait rencontré vers la fin de 1708. Ce moine aurait raconté plusieurs histoires à cet auteur, lesquelles l'aurait inspiré dans sa traduction des *Mille et une nuits*.

Il est à souligner que le conte en France a connu un regain d'attention vers la fin du XVII[e] siècle, notamment le conte de fées. On comprend alors que la réception des *Mille et une nuits* a été bien accueillie par le public, d'autant plus que le goût occidental était à l'exotisme : « Après 1704, les contes de fées se verront concurrencés, souvent contaminés, par les contes orientaux » traduits par Galland, en particuliers les *Milles et une nuits*. Il s'agit là d'un type particulier de récits, merveilleux dans lesquels l'exotisme joue un rôle évident. »[387] Ainsi, Antoine Galland est celui qui a mis au jour une œuvre qui avait été jusqu'alors laissée de côté par les hommes de lettre et les poètes de la littérature arabe. Les *Mille et une nuits* sont considérées comme :

> Une œuvre phare de l'humanité et ont, à ce titre, suscité d'innombrables études. Galland s'est attaché à rester fidèle au texte principal et à respecter la chronologie. Par exemple, il a conservé les formulettes invocatrices magiques (répétition textuelle) comme « Sésame ouvre-toi »[388] reprise plusieurs fois dans l'histoire d'Ali Baba, ou encore celle d'Aladin, dont le génie dit lorsqu'on frotte la lampe merveilleuse : « que veux-tu ? Je suis prêt à t'obéir comme ton esclave et l'esclave de tous ceux qui ont l'anneau au doigt »[389].

Il est clair que la traduction des contes des *Mille et une nuits* a contribué à leur diffusion en France et en Europe par rapport à ceux de Kalila et Dimna qui sont un peu moins connus.

Cependant, pour les besoins du public français, des adaptations ont été prévues. Un des traits caractéristiques des *Mille et une nuits* est l'oralité : ce sont des histoires que l'on racontait pendant les veillées et cette oralité se retrouve également lorsque Shéhérazade raconte ses histoires au roi pendant la nuit, reprenant toujours son récit de la veille.

Des auteurs arabes se sont également intéressés à ces contes et ont étudié la provenance de leur contenu ainsi que leur dimension sociale. Ainsi, selon certains auteurs, leur contenu

---

[386] Hanna Diab appartenait à l'ordre maronite d'Alep. Il parlait arabe mais également turc et français. Il entra dans cet ordre au Mont Liban, au Nord de Tripoli. Quelque temps plus tard, lors de son séjour en Orient, il rencontra Antoine Galland. Celui-ci lui avait demandé quelques conseils pour ses traductions car il connaissait beaucoup de contes. Il lui avait demandé son aide pour certaines choses qu'il ne saisissait pas et le moine les lui a expliquées. Il lui a raconté donc des histoires et c'est grâce à celles-ci qu'il a complété son livre. Antoine Galland, *ibid*., p. 49.
[387] *Ibid*., p. 141.
[388] Il est intéressant de souligner que cette formule est entrée dans le dictionnaire Littré pour désigner un moyen permettant de surmonter un obstacle.
[389] Antoine Galland, *les Mille et une nuits, contes arabes, op.cit.,* p. 87.

serait un mélange d'histoires datant de régions et d'époques différentes : il est reconnu que ces contes ont des origines indo-persanes, bagdadiennes (IX^{e} et X^{e} siècles), ainsi que des sources orales populaires[390]. Quoi qu'il en soit, leurs véritables origines renferment un certain mystère.

Il s'agirait donc d'une littérature qui, au fur et à mesure, s'est dotée d'un caractère universel. Tout d'abord, le fond hindou comme le conte *Le négociant et le dragon,* a été complété et enrichi par d'autres histoires en passant à la langue persane. Puis il a à nouveau été alimenté à l'époque du règne du calife de Bagdad par des apports inspirés par l'épopée de *Gilgamesh.* La troisième source d'enrichissement de ces contes proviendrait des conteurs populaires qui les transmettaient oralement et les arrangeaient selon leur mode de narration. Ces contes ont ensuite été imprimés et vendus au XVIII^{e} siècle dans les souks arabes et les places publiques.[391]

Il existe de nombreux contes des *Mille et une nuits* : « Ali Baba », « Sinbad le Marin », « Aladin et la lampe merveilleuse », « Shéhérazade », entre autres. Ces récits, devenus mythiques, ont aussi inspiré des artistes et metteurs en scène de théâtre de marionnettes au Liban.

2.2.2. Les contes des *Mille et une nuits* revisités par les artistes libanais

Comme pour *Kalila et Dimna,* plusieurs de nos informateurs nous ont raconté qu'ils avaient utilisé des histoires des contes des *Mille et une nuits* pour les scénarios de leurs spectacles, mais nous ne possédons que très peu d'informations pour pouvoir analyser ces adaptations.

Un exemple de contes tirés de *Mille et une nuits, «* Histoire su charmeur de serpent et de sa famille » nous a été raconté par Joseph Azoury collaborateur de René Tarabo, et pour lequel les artistes ont proposé leur propre interprétation, et que nous tenons à mentionner ici parce qu'il montre que leur théâtre était souvent en direct et parfois improvisé. En fait, un des objectifs de René Tarabo était d'animer la salle et de faire rire le public. Dans son spectacle, un fakir joué par Tarabo faisait danser un serpent marionnette au son de la musique. Mais, pendant l'animation, le fakir a fait tomber involontairement son paquet de cigarettes de sa poche. Toute

[390] Edgar Weber (dir), Les *Mille et une nuits, contes sans frontière*, Éd. Amam, p. 36-37-38.
[391] *Ibid*.

la salle a alors éclaté de rire et le marionnettiste est entré dans le jeu, et a poursuivi son spectacle tout naturellement, sans se préoccuper soucier de l'effet d'hilarité du public. Cette expérience montre que, dans les spectacles de marionnettes, des imprévus peuvent survenir et que le marionnettiste doit savoir les gérer. Et ce sont souvent des situations imprévues et non préparées qui font rire le public.[392]

Nous savons également que Paul Mattar s'est inspiré de certains de ces contes pour créer son spectacle : *rehlat al manam ila aalam al hayawan* (litt. : Le voyage du sommeil au pays des animaux 1983) Il ne s'agit pas d'une inspiration directe du conte oriental, mais on retrouve quelques personnages, tels que Sinbad le marin et Aladin. Le spectacle raconte l'histoire d'un enfant dont la grand-mère lui raconte une histoire pour qu'il s'endorme. Mais une tempête surgit, et l'enfant se retrouve seul au milieu de la mer, dans un bateau qui s'éloigne de plus en plus de l'aïeule, jusqu'à ce qu'elle ait complètement disparu. Sur son chemin, il rencontre plusieurs animaux qui se joignent à lui pour l'aider à la retrouver : des poissons, une chèvre, un âne, une fourmi, ainsi que Sinbad qui le guide dans le monde marin, et Aladin qui lui propose de voyager sur son tapis volant. L'enfant voyage donc dans les mondes marin terrestre, céleste mais aussi dans l'univers tout entier et fait la rencontre de divers personnages, et c'est finalement sa grand-mère qui le réveille au petit matin pour aller à l'école[393]. Cette histoire montre à l'évidence que les contes des *Mille et une nuits* restent présents dans les représentations des metteurs en scène. De même, dans son adaptation en version arabe de l'émission américaine *Sésame Street,* Paul Mattar a nommé sa série *Iftah Ya simsim* (Sésame, ouvre-toi) probablement parce que le mot ''Sésame'' rappelle la célèbre formule empruntée au conte d' « Ali baba et les 40 voleurs »*[394]*.

En ce qui concerne sa collaboratrice Maha Nehmée, elle s'est aussi basée sur ce recueil pour raconter des contes de ce répertoire aux enfants, que ce soit dans des ateliers, lors de Salons du livre ou d'autres évènements. *Les Mille et une nuits* sont toujours, pour Maha Néhmée, une bonne occasion de les raconter à un public jeune ou adolescent qu'elle rassemble dans un lieu spécifique destiné à cet effet[395].

---

[392] Voir entretien avec Joseph Azoury.
[393] Voir entretien avec Paul Mattar.
[394] *Ibid*.
[395] Dans son livre, *achkal wa tajarbe fi al tarbiya al masrahiya*, (Formes et essai dans la pédagogie théâtrale) Maha Nehmée raconte qu'elle s'est aussi inspirée des histoires de Shéhérazade pour ses spectacles et ses ateliers de marionnettes dans le Club culturel arabe, ainsi que dans des écoles au Liban. Elle met également en avant le fait qu'elle est venue à Paris en 1989 et qu'elle a raconté des histoires *des Mille et une nuits* dans des centres d'animation en banlieue parisienne, *op.cit.,* p. 115 à 119.



Fig. 4 : Tente du conteur installé à Beyrouth (1994)

La photo montre une tente en toile sur laquelle Maha Nehmée a dessiné des personnages des contes *des Mille et une nuits,* installée dans le jardin al Sanayeh à Beyrouth. Ces dessins avaient un concept assez singulier, car le titre de cet évènement était *Qalat Shehrazad* (Shéhérazade raconte). Elle continué cette activité plusieurs années après, en particulier au Salon du livre de Beyrouth de 2001, où une grande audience était venue écouter l'histoire d'*Aladin et la lampe merveilleuse* comme elle l'indique dans son livre.[396] Ainsi, chaque jour, Maha Nehmé, qui entrait dans le rôle du personnage de Shéhérazade, racontait une nouvelle histoire des *Mille et une nuits* sous la tente et, à la fin de chaque séance, les enfants volontaires pouvaient participer à un atelier afin de représenter, par un dessin, des personnages de l'histoire qu'ils venaient d'écouter.[397] On peut également noter le souci de la conteuse de construire un lieu particulier pour conter des histoires de la littérature arabe, et les gens sont invités à pénétrer dans la tente comme s'ils entraient dans un théâtre. Mais ce qui semble être, pour elle, le plus important, c'est la transmission de ces contes aux jeunes générations par l'oralité. Maha Nehmé se pose donc comme une passerelle entre les générations lorsqu'elle transmet les *Mille et une nuits*.

Plus récemment, nous avons eu l'occasion, après nos études de théâtre à l'université de Beyrouth, de travailler en tant que marionnettiste pour le spectacle *yalla ynam Merjane* (Laisse

[396]Maha Néhmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale, op.cit.,* p. 115 à 119.
[397] *Ibid*.

Merjane dormir), de la compagnie du TLM, ce qui nous permet de creuser une réflexion concernant cette adaptation.

Ce spectacle a été présenté pour la première fois en 1997 au théâtre Al Madina à Beyrouth. Il est directement inspiré du conte « Shéhérazade », mais il comporte des modifications. Tout d'abord, au lieu d'un roi tyrannique qui tue toutes les femmes qu'il épouse pour éviter d'être trahi, Fayek Homaisi, scénariste du spectacle, a choisi un prince enfant, nommé Merjane, qui n'arrive pas à trouver le sommeil : il invite les femmes de sa cour à lui raconter des histoires le soir pour s'endormir. Mais comme aucune n'y parvient, il les fait emprisonner. Un soir, Shéhérazade se présente dans son château. Dans les histoires qu'elle lui raconte, elle l'emmène dans plusieurs lieux afin de lui monter la vie humaine : tout d'abord, Merjane est conduit dans le monde des enfants, où il peut jouer avec ceux de son âge et rencontrer des amis. Ensuite il entre dans le monde des adultes, et enfin, dans celui de la vieillesse. Ce parcourt lui permet de connaître les différentes phases de la vie. À la fin, Merjane décide de rester dans l'univers des enfants.[398]

Le lien avec les contes des *Mille et une nuit*s, est évident, mais le spectacle est destiné ici à un jeune public. C'est pourquoi le scénariste a dû adapter le spectacle, le personnage principal étant un enfant qui a le titre de prince. Il n'y a pas dans ce récit une histoire d'infidélité comme dans le conte original mais le protagoniste a une problématique à résoudre : il n'arrive pas à s'endormir, problématique également liée au sommeil. Ainsi l'adaptation conserve la lecture des histoires pendant la nuit qui permettent d'accompagner le sommeil du protagoniste. Mais, dans cette adaptation, l'histoire a été adoucie : les filles qui viennent auprès du prince Merjane ne sont pas tuées mais seulement mises en prison et elles seront libérées à la fin du spectacle, une fois le problème résolu. C'est ainsi que toutes les violences et brutalités qui apparaissaient dans le conte d'origine ont été effacées et Merjane parvient finalement à s'endormir[399]. Le TLM s'inspire non uniquement du contenu de ces contes mais aussi des titres puisqu'en 2005 est sorti le spectacle *Mille et une Roses,* racontant les aventures d'une petite graine qui veut absolument naître rose et non pas une autre fleur.

Ces exemples montrent l'intention des scénaristes et des metteurs en scène de théâtre de marionnettes de puiser dans les *Mille et une nuits* de la littérature arabe pour alimenter leurs

[398] D'après nos observations lors de la présentation de ce spectacle en 2012 en Arabie saoudite, alors que nous étions marionnettiste.
[399] Nous allons revenir sur les formes des marionnettes dans le chapitre 5 consacré à la comparaison des marionnettes des années 1960 jusqu'à aujourd'hui.

spectacles ou leurs présentations théâtrales, ou tout simplement, pour transmettre ces récits aux jeunes générations. Les textes adaptés au théâtre de marionnettes « relèvent des pratiques ludiques habituelles de la littérature en se pliant à des lois particulières dont la principale est la représentabilité potentielle… [où] l'interprétation par des acteurs ou des ''manipulateurs'' prend tout son sens »[400]. Dans cette situation, les spectateurs peuvent découvrir ou redécouvrir le récit de ces histoires de la littérature arabes classique sous différentes versions.

Attachons-nous à présent à étudier un autre pan de la littérature au Liban qui alimente aussi les spectacles des compagnies : la littérature populaire.

3. La littérature populaire au Liban

Le Liban possède un riche patrimoine folklorique composé de musiques et de chansons populaires, danses, histoires, contes et légendes qui ont été transmis oralement d'une génération à l'autre. Les inspirations de ce folklore ont alimenté les spectacles des compagnies de théâtre de marionnettes et les metteurs en scène en ont fait des adaptations.

3.1. Le patrimoine folklorique libanais

Ce patrimoine folklorique libanais n'a pas été véritablement exploité au cours de l'histoire, mais des artistes de théâtre de marionnettes ont cherché à le valoriser. Ainsi en est-il de Najla Khoury qui a elle-même recueilli plus de 200 contes, histoires, comptines et légendes populaires qu'elle a regroupés dans un ouvrage en deux volumes, *Hikayat w Hkayat hikayat chabiya mn louban* (*Légendes et contes : Histoires populaires du Liban*.)[401] Pour réaliser ce travail, elle s'est rendue dans les coins les plus isolés du pays, entre 1975 et 1995, et a rencontré des gens, notamment des femmes, qui lui ont raconté les histoires que leurs grands-mères leur avaient elles-mêmes narrées. Elle a obtenu plusieurs versions, parfois 15 ou 20, pour la même histoire. Dans l'introduction de son livre, elle explique qu'il est impossible de savoir quelle est exactement l'histoire originale et quelle est la version transformée, car il s'agit de récits

[400] Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, *op.cit*., p. 241.
[401]Najla Khoury, *Hikayat w Hkayat hikayat chabiya mn louban* (Contes et *Légendes : Histoires populaires du Liban)*, Tomes 1 et 2, Édition Dar Al Adab, Beyrouth, 2014 (notre traduction). Il s'agit probablement de la première personne à avoir accompli ce travail de consignation écrite des histoires populaires au Liban, mais ne nous pouvons pas l'affirmer.

transmis et chaque orateur apporte non seulement sa subjectivité, mais aussi sa manière de raconter, ses mots et son dialecte[402].

Cette préoccupation de mettre par écrit des histoires orales n'est pas un phénomène nouveau. Bien avant Najla, des hommes de lettres s'étaient attaché à transmettre par écrit des contes, comptines et autres histoires orales de leurs régions, passant ainsi d'une tradition proprement orale à une tradition écrite. Par exemple, les frères Jacob et Wilhelm Grimm[403], au XIXe siècle, soucieux de consigner par écrit le patrimoine littéraire oral, s'étaient attachés à recueillir des histoires, contes et légendes dans toute l'Allemagne. Ils avaient ainsi « arpent(é) leur province ou leur canton afin de recueillir et de noter, souvent en patois, les traditions populaires encore en usage et les histoires qui se racont(aient) »[404]. Dans ce travail de terrain, ils « particip(aient) aux veillées durant lesquelles les paysans se retrouv(aient) pour économiser la chandelle et le bois de chauffage, cont(a)nt ou chant(a)nt tout en épluchant le maïs ou en déboguant les châtaignes »[405]. Najla Khoury a également voulu préserver le patrimoine oral régional libanais pour l'empêcher de disparaître. Et chaque histoire qu'elle a recueillie comporte des croyances humaines et religieuses, des valeurs sociales, différentes selon les régions. Pour elle, les histoires ne sont pas purement libanaises, elles appartiennent toutes aux pays du Levant tels que la Syrie, la Palestine, la Jordanie. Ainsi, cette région du monde se compose d'une mixité de cultures aux origines communes.

Le conte est le rappel d'un passé, un retour dans le temps, aux origines, où la mémoire collective et folklorique est activée. Par exemple, Aurélien Zouki, artiste dans le Collectif Kahraba, explique :

> Le folklore existe dans nos spectacles mais pas de manière folklorique, on s'inspire de ce folklore pour créer des spectacles contemporains [...] c'est un spectacle qui utilise les contes et les comptines oraux. On a même un théâtre d'ombres qui utilise le conteur [...] le spectacle *Sbaa w Sabaa* (Sept et sept) »[406]

[402] *Ibid*., p. 15.
[403] Grimm Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859) sont deux auteurs allemands qui ont, à leur époque, transcrit par écrit les contes traditionnels oraux allemands. Ils ont publié de nombreux contes, comme *Les contes de l'enfance et du foyer* en 1815. Ils ont été les premiers à recueillir sous forme écrite les contes populaires, ayant ouvert la voie aux folkloristes des autres pays du monde qui, eux aussi, se sont mis à rechercher les contes et légendes de leurs régions ou de leurs pays. Voir Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, présentation des *Contes de Perrault dans tous leurs états*, *op.cit.,* p.X.
[404] Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, présentation des *Contes de Perrault dans tous leurs états*, ed. France loisirs, Paris, 2007, p. XV.
[405] *Ibid*.
[406] Entretien avec Aurélien Zouki.

Le but de Najla Khoury était de mettre par écrit ces contes folkloriques pour les inscrire dans la mémoire collective. Comme elle l'a expliqué lors d'un colloque à Tripoli, dans les années 1970 qui correspondant à une époque de grand développement culturel au Liban, grâce à la télévision, la culture populaire orale attirait l'attention, les gens s'y intéressaient car c'était pour eux une manière de se rattacher à leurs ancêtres[407]. Lorsqu'elle a recueilli les récits populaires, chaque personne lui racontait l'histoire à sa façon. Les contes sont donc imprégnés de l'imagination populaire, d'autant plus qu'ils n'ont pas d'origine précise.

Dans sa tâche, Najla Khoury a essayé de rester fidèle à cette oralité, d'être le plus proche possible de l'énonciation singulière de chacun, même s'il est quasiment impossible de tout conserver à l'écrit, comme l'intonation de la voix, l'expression des sentiments, etc[408].

Il est clair que la transcription par écrit entraîne nécessairement la perte de la voix, et des émotions que le conteur a pu exprimer en racontant. Les contes ne se laissent pas écrire tels quels : les sortir de l'oubli et les mettre par écrit ne revient-il pas à les trahir ? Les soustraire à leur élément premier ? En fait, il s'agit de motifs en perpétuel devenir, malléables, non enfermés dans la stabilité. Les textes folkloriques se caractérisent par une certaine fugacité, car les versions sont différentes.

Ainsi, Najla Khoury souhaitait transmettre au lecteur chaque version de chaque histoire orale telle qu'elle l'avait entendue, mais finalement, elle a décidé d'utiliser majoritairement la langue arabe littéraire afin que tous les arabophones, au-delà des frontières du pays, puissent avoir accès à ces histoires, qui font aussi partie de leur culture folklorique. Elle a donc eu recours à l'arabe littéraire malgré ses défaillances et sa pauvreté linguistiques par rapport à l'arabe oral qui est plus expressif[409].

Pour elle, la langue littéraire mérite d'être enrichie par la culture orale et les dialogues. Dans son adaptation écrite des contes, elle a conservé des mots et des phrases propres aux expressions orales de l'histoire originale, qu'elle a mis en caractères italiques, et en indiquant entre parenthèses leur correspondance en arabe littéraire. Car dans chaque région où elle s'est rendue, les habitants ont utilisé leur dialecte, leur accent, leur patois local que ceux de la région voisine ne connaissent pas forcément. Cependant, chaque version de la même histoire, provenant des quatre coins du pays, contient la même trame, la même base[410].

---

[407] Najla Khoury, préface du livre *Contes et légendes : Histoires populaires du Liban*, Tome 1, *op.cit*., p.15.
[408] Voir entretien avec Najla Khoury.
[409] Najla Khoury, préface du livre *Contes et Légendes : Histoires populaires du Liban*, *op.cit.,* p. 21.
[410] *Ibid.*

Étant donné que le dialecte local régional libanais n'est pas destiné à être écrit, Najla Khoury a composé sa propre version. Et comme l'avait fait Charles Perrault au XVII^{e} siècle en France et les frères Grimm aux XIX^{e} siècles en Allemagne, elle a conservé les caractéristiques et le contexte libanais de la fin du XX^{e} siècle. Néanmoins, comme la moyenne d'âge de ses informateurs était de 60 ans environ, et que ces histoires provenaient de leurs parents et grands-parents, les récits comportent aussi des éléments appartenant à des époques plus anciennes, comme des coutumes liées à la femme, à la beauté, à leur dévouement[411].

Les passages racontés n'étaient pas uniquement des narrations, ils contenaient aussi des extraits en vers, des chants, ainsi que des comptines et des petits refrains relatés par les conteurs. Les comptines et les expressions orales rythment l'histoire et lui confèrent une dimension poétique. Prenons l'exemple d'une comptine tirée de l'histoire *Qui a volé le blé ?, que Najla Khoury* a adaptée dans son premier spectacle en 1979, adaptation sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Haha ana el himar
Haha akli khoudar
Haha in kint akalta
Haha aw chribta
Haha la akaa bi nos el bahara

Traduction française :

Hi han je suis l'âne
Hi han je mange des légumes
Hi han si j'ai mangé le blé
Hi han ou bien bu le blé
Hi han que je tombe dans le champ (notre traduction)

Cette comptine simple contient des rimes et un certain rythme. L'histoire d'où elle est tirée en contient d'autres, construites sur la même structure, chantées par les autres personnages. Ainsi, la chercheuse a conservé intégralement le début et la fin de chaque histoire[412].

Quelles ont été les adaptations de ces formes littéraires au théâtre de marionnettes ? C'est ce que nous allons voir à présent.

[411] *Ibid*. p. 15.
[412] *Ibid.,* p. 21-22.

3.2. Adaptations de la littérature occidentale au théâtre de marionnettes libanais

Faisant partie de l'Organisation internationale de la francophonie, le Liban a aussi été influencé par les contes occidentaux comme ceux de Charles Perrault[413] tels que, *Cendrillon*, *La Belle au Bois dormant* ou encore *Le Petit Chaperon roug*e parus en 1697.

On peut trouver dans le répertoire des metteurs en scène de marionnettes libanais non seulement des contes appartenant à la tradition orale et littéraire arabe, mais aussi des contes occidentaux qu'ils adaptent à leurs spectacles. C'est dans ce sens que les contes de Perrault, de Grimm et d'Andersen ont inspiré les artistes du théâtre de marionnette libanais.

Les contes, et notamment les contes de fées, sont connus pour être représentatifs du milieu familial et des rapports entre les membres de la famille. En effet, « dans la symbolique infantile, le roi représente le père […] la reine représente la mère et les princes et les princesses signifient les enfants »[414]. Il n'est donc pas surprenant que les metteurs en scène libanais aient adapté certains de ces contes à leurs spectacles, dans l'idée d'aider l'enfant à grandir tout en lui procurant du plaisir, en stimulant sa créativité et en participant à ses besoins psychologiques et esthétiques. Autrement dit, les scénarios tirés de ces contes, comme nous allons le voir, peuvent informer sur la vie sociale à des époques différentes[415].

Le metteur en scène René Tarabo, ayant enseigné dans des lycées français en Égypte et au Liban, comme déjà évoqué dans le Chapitre 1, a repris les contes de Perrault et de Grimm et les a adaptés à son théâtre de marionnettes. Ainsi, de 1964 à 1970, il a donné à voir 52 représentations de spectacles à Beyrouth. Parmi eux figurent : *Cendrillon*, *Le Chat botté*, *Le Petit Poucet*[416]*, Les trois fileuses.*

---

[413] Charles Perrault (1628-1703) est le dernier fils d'une famille de la haute bourgeoisie de 4 enfants. Il compose très jeune des parodies (*l'Énéid*e de Virgile : *l'Énéide burlesque* en 1648). Il est surtout l'auteur des célèbres contes connus dans le monde entier. En 1671, il entre à l'Académie française. Il compose des arrangements pour Louis XIV. En 1695, il écrit un manuscrit de 5 contes adressés à la nièce du roi : *La Belle au Bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe Bleue, Le Maître Chat ou le Chat botté* et *Les Fées.* Puis en 1697, il publie chez le libraire Claude Barbin, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. Dans ce livre, sont insérés les 5 contes précédents auxquels il ajoute *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre. Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet.* Voir Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, présentation des *Contes de Perrault dans tous leurs états*, *op.cit.,* p. 1034.

[414] Annie Gilles, *Le jeu de la marionnette - L'objet intermédiaire et son métathéâtre, publication université Nancy II,* 1981, p. 72.

[415] *Ibid.*

[416] Voir le CV de René Tarabo et les articles correspondants dans l'annexe IV. Voir également l'entretien avec Viviane Tarabo.



Fig. 5 : Photo du spectacle Les trois fileuses images tirée des Mémoires de René Tarabo

Un des contes les plus représentés dans les spectacles de marionnettes est « *al anzi al anouzié* », (*La chèvre et les chevreaux)* d'Andersen. Mais cette histoire a aussi sa version libanaise. Najla Khoury, lorsqu'elle a recueilli les contes folkloriques régionaux, en a écouté plusieurs versions, de ce récit, ce qui prouve que cette histoire est bien connue au Liban, et chaque localité a la sienne. Par exemple, dans certains villages du sud, la chèvre met sa patte sous la porte alors qu'au Mont Liban, elle met sa queue. Najla Khoury nous a avoué : « l'histoire où elle met sa patte sous la porte n'existe pas chez nous, ça c'est en Europe. L'origine de cette histoire n'est pas libanaise, car chez nous, les chèvres sont noires et leurs queues peuvent être marron, mais elle n'est jamais blanche. C'est une histoire d'origine européenne »[417].

Cette histoire a donc traversé les frontières de part et d'autre et les grand-mères libanaises l'ont ainsi transmise en l'adaptant. Il existe d'autres changements par rapport à la version originale. Par exemple, le loup se rend au marché pour acheter des *succar nabat,* bonbons à base de plantes typiques du Liban afin d'adoucir sa voix. Ou encore, le marchand lui brosse le pelage pour qu'il soit doux et lui met aussi des cornes pour qu'il ressemble à une chèvre, différant ainsi de la version occidentale. C'est là une question d'interculturalité et, même si des éléments de l'histoire changent, la trame reste la même. Il s'agit ici d'une sorte de va-et-vient des contes d'une région à l'autre, voire d'une personne à l'autre touchant la dimension interculturelle. En effet, par l'interculturalité, il ne faut pas seulement entendre une

[417] Voir entretien avec Najla Khoury.

différence de culture au sens propre du terme, ce sont aussi les valeurs de chaque personne qui raconte l'histoire qui sont prises en compte.

L'histoire de *La chèvre et les chevreaux* a d'abord été représentée par *La boîte à image*s de Najla Khoury en théâtre d'ombres pendant les bombardements de la guerre civile. Dans ce contexte, cette histoire prend un sens fort. Les chevreaux enfermés dans leur maison, revoient aux enfants qui sont cachés dans les sous-sols des immeubles pour échapper à la guerre et aux ennemis, représentés par le loup dans l'histoire. De cette manière, Najla Khoury a utilisé ce conte pour matérialiser le contexte du moment.

Puis la pièce a été rejouée en décembre 1994 au Théâtre de Beyrouth dans un spectacle qui regroupe deux techniques : le théâtre d'ombres et les marionnettes à fils, et les chansons de cette histoire ont été composées par Paul Mattar. C'est le seul spectacle de la compagnie à avoir été filmé par la chaîne libanaise LBC.

Les contes occidentaux de Grimm et de Perrault, qui mettent souvent en scène des animaux parlants, accompagné parfois d'une morale, ont ainsi inspiré les artistes des compagnies de notre corpus. À travers la circulation des contes entre les différents peuples, chacun l'adapte à sa culture, à ses valeurs, et parfois au contexte historique du moment. Par conséquent, il existe des milliers de versions de ces contes, avec toutefois une seule trame littéraire[418].

Les histoires adaptées au théâtre de marionnettes libanais ne sont pas seulement puisées dans les œuvres de Grimm et de Perrault, le folklore populaire oriental et régional du Liban, ensemble faisant aujourd'hui partie du répertoire littéraires des fables, contes et légendes, peut aussi inspirer les artistes dans la création de scénarios. Et là encore, Najla Khoury en est une bonne illustration.

3.2.1. Premier spectacle adapté par La Boîte à images

Il importe de parler de l'adaptation du premier spectacle de la compagnie La boîte à images, issu d'une histoire populaire recueillie par Najla Khoury dans les milieux ruraux : *Qui a volé le blé ? C'*est une des premières qu'elle a obtenue et elle a décidé d'inaugurer sa compagnie en l'adaptant à un spectacle de marionnettes. C'est le récit d'un âne qui a mangé le

[418] Voir entretien avec Paul Mattar. Soulignons que les contes occidentaux l'ont également inspiré, a adapté en arabe *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Ce spectacle a été joué par des comédiens dans le plus grand respect du texte original.

blé qu'avaient semé, grain après grain, les animaux de la basse-cour sans que personne ne s'en aperçoive. Les animaux de la ferme sont inquiets et se demandent qui est le voleur. Ils n'obtiennent aucune réponse. Ils vont alors dans le champ pour prêter serment sur le fait qu'ils n'ont pas volé le blé et décident que celui qui tombera dans ce même champ après avoir juré sera le voleur. Un refrain poétique est prévu pour chaque animal de la basse-cour quand il prête serment, comprenant des jeux de mots. Chacun a accompli son acte, mais aucun animal n'est tombé, c'est-à-dire, aucun d'eux n'est le voleur. Les animaux aperçoivent ensuite l'âne au loin, ils l'appellent et lui demandent, de prêter serment à son tour. L'âne obéit mais il tombe : il est donc découvert. Mais les autres animaux font preuve d'indulgence avec lui, alors que dans le conte original, l'animal est sévèrement puni[419].

La compagnie de *La boîte à image* s'est appropriée cette historiette et l'a adaptée au théâtre de marionnettes pour un public enfantin. Si dans l'histoire populaire, l'âne est sanctionné en tombant pour avoir volé le blé, dans l'adaptation, les autres animaux lui ont pardonné : « il a volé le blé parce qu'il avait faim, sinon il ne l'aurait pas volé », comme Abido Basha, qui jouait le rôle de l'agriculteur, nous l'a révélé. Il a ajouté : « à partir de là, on a commencé à changer des choses dans les contes populaires et on les a adaptées au public enfantin »[420].

Ainsi, ce spectacle tiré d'une histoire de la littérature orale libanaise, a été le point de départ dans l'adaptation des histoires populaires aux spectacles de marionnettes. En effet, les histoires que les gens ont racontées à Najla Khoury étaient souvent violentes et sans pitié, brutales, crues et parfois grossières ; les gens accompagnaient même leurs récits de mots vulgaires. La fin de ces historiettes est souvent tragique dans les versions originales, car les animaux ou les gens meurent brutalement d'une manière barbare, sont parfois coupés en morceaux pour être punis ou mangés : « la violence des gens [dans leur manière de raconter l'histoire] est très directe dans les villages et les campagnes, mais elle est atténuée dans les villes. » Njala Khoury a donc décidé d'adoucir les histoires et d'exclure toute forme de violence, de vulgarité et de barbarisme. C'est pourquoi, dans *Qui a volé le blé* ?, l'âne n'a pas été égorgé mais puni moralement. Ces adaptations montrent également qu'une histoire n'est pas fermée sur elle-même, elle peut être adaptée, transformée.

[419] *Ibid*.
[420] Voir entretien avec Abido Basha.

C'est ainsi que Najla Khoury, dans son travail de compilation des contes populaires, peut être qualifiée de chercheuse folklorique, dans la mesure où elle s'est attachée à rechercher le folklore de son pays, étant étroitement lié à la connaissance du peuple.

3.2.2. Utilisation des personnages populaires dans le répertoire du théâtre de marionnettes au Liban

Dans la littérature arabe, certaines figures populaires sont entrées dans le folklore traditionnel du Moyen-Orient. Les personnages folkloriques existent souvent « à l'état de formes primaires et immuables. Les archétypes littéraires, eux, sont à la disposition des artistes qui s'attaquent à leur contenu, pour les expliquer [...] ».[421] Les artistes marionnettistes, soucieux d'utiliser ce répertoire folklorique, intègrent parfois dans leurs spectacles ces types de personnages, ou d'autres éléments qui les concernent. L'un d'eux est bien évidemment le personnage de Karageuz.

Comme Guignol, Karageuz est aussi un personnage grossier et immoral, paresseux, hypocrite, rusé, injurieux, qui a plus d'un tour dans son sac. Physiquement, il est bossu et il a des sourcils noirs très épais soulignant son caractère dur et renfrogné. Gaston Baty et René Chavance l'ont ainsi décrit dans leur ouvrage *Histoire des marionnettes :*

> Karagueuz se distingue par une obscénité brutale et cynique dont personne, même les enfants qui l'écoutent, ne semble scandalisé. […il] tient continuellement la scène, déchaînant les rires par ces énormes impudicités sans doute, mais aussi son esprit et sa verve. Exemple caractéristique du type national, nous voyons Karagueuz se modifier dans chaque ville où il s'implante, s'identifier successivement avec chacun de ses publics.[422]

On peut également citer l'appréciation de Gérard de Nerval dans son voyage en Orient (1851) qui avait assisté à un spectacle de *Karageuz* lorsqu'il s'était rendu en Turquie en 1843 : « […] on distingue de tous côtés la bizarre marionnette appelé Karageuz, que les Français connaissent déjà de réputation. Il est incroyable que cette indécente figure soit mise

[421] Henryk Jurkowski, *Métamorphoses, la marionnette au XXe siècle*, seconde édition revue et augmentée, l'Entretemps, Paris, 2008, p. 232.
[422] Gaston Baty et René Chavance, *Histoire des marionnettes,* Presses universitaires de France, *Que sais-je ?*, 1959, Paris, p. 93. Pour plus de détails sur les figures locales de la marionnette en Europe, voir le chapitre 6 du même ouvrage : « Différentes figures locales », p. 82 à 94.

sans scrupule dans les mains de la jeunesse. C'est pourtant le cadeau le plus fréquent qu'un père ou une mère fasse à leurs enfants […] »[423].

Plusieurs personnages l'accompagnent, dont Hacivat ou encore Zenne, une femme grossière et effrontée, ainsi que des clowns, danseurs, sourds, fous, marchands, musiciens, bons et mauvais génies, sorcières …. Comme dans les théâtres de marionnettes occidentaux, dans les spectacles de *Karageuz*, différents types humains sont représentés. Étant donné que ces spectacles avaient lieu dans l'Empire ottoman, les diverses ethnies étaient représentées par les marionnettes d'ombres avec des accents différents, marquant plusieurs origines identitaires[424]. Les histoires des spectacles de *Karageuz* sont à tendance comique. Ainsi, elles sont en totale rupture avec le théâtre classique, allant au-delà des règles linguistique et de bienséance, et bravant tout ce qu'il y a de plus sacré[425].

D'autre part, Tous ces personnages du théâtre de *Karageuz* évoluent dans un décor d'ombres extérieur comme des jardins, des montagnes, des arbres, ou encore intérieur comme dans des maisons…

Un autre de ces personnages repris non seulement dans les spectacles de marionnettes mais aussi dans des séries télévisées est Geha*,* une figure légendaire ayant alimenté la littérature arabe. D'après la légende, Geha serait issu soit d'un personnage réel, soit d'un mélange de plusieurs personnes au caractère variable, ayant existé ou non. Certains disent qu'un dénommé Geha aurait vécu au premier siècle de l'Hégire à l'époque des Omeyades sous le nom de Dajil bin Tabett, un personnage qui faisait partie d'une tribu nomade, tandis que pour d'autres, c'est le mélange de plusieurs caractéristiques de grandes figures arabes ayant existé, et pour d'autres encore, il est purement imaginaire. Enfin, il y a d'autres personnes qui disent qu'un certain Geha aurait vécu au VII^{è} siècle de l'hégire (XIII^{è} siècle) en Iran, et qu'il aurait été enterré dans ce pays car sa tombe y est très visitée[426]. Il semblerait que dans la littérature des pays maghrébins, un personnage de même type existe aussi du nom Joha, issu quant à lui, d'un philosophe turc qui aurait vécu dans la deuxième moitié du XIIIe siècle.

Quoi qu'il en soit, *Geha* est un personnage drôle qui s'adapte à l'histoire, pouvant avoir une figure ou un caractère ambivalent. Ainsi, il peut être intelligent et rusé, ou bien stupide

[423] Gérard de Nerval, voyage en Orient, Paris, Folio classique, 1988, p .613, cité par Yassaman Khajehi, *La marionnette iranienne ou le Pouvoirs d'un objet hybride, op.cit.,* p. 157.
[424] Henryk Jurkowski, *Métamorphoses, la marionnette au XXe siècle*, *op.cit.,* p. 232.
[425] Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, *op.cit.,* p. 143.
[426] *Ibid.,* p. 11-12.

et naïf, riche ou pauvre, juge ou jugé, marié ou célibataire. Il est connu comme ayant un visage long, portant une moustache, un turban sur la tête, un costume traditionnel arabe et des sabots.



Fig. 6 : *Geha, et son âne* . Photo tirée d'un dessin d'un livre sur les aventures de Geha(1992)[427]

Ce dessin est très représentatif du personnage de Geha avec son costume. Chaque pays arabe l'adapte à sa propre culture. Ainsi, le Liban a utilisé ses nombreuses histoires que les écrivains ont inventées et qu'ils ont racontées dans leurs ouvrages[428]. Plusieurs interprétations ont été données de ces versions, en particulier des interprétations philosophiques en raison de la multiplicité du caractère du personnage. Certains ont même fait de ses aventures une philosophie de vie, celles-ci étant toujours amusantes, drôles et chassant la tristesse. Enfin, plusieurs écrivains utilisent ce personnage pour critiquer ou parodier la société, les mœurs, les mentalités…, mais toujours dans un style comique et léger.

Quoi qu'il en soit, *Geha* a alimenté non seulement la littérature populaire à travers ses aventures, mais aussi la philosophie. Qu'il en soit réel ou imaginaire, ce personnage est entré dans la légende et continue à être source de création, car on peut retrouver une ou plusieurs de ses caractéristiques aussi bien chez des personnes notables que chez des gens modestes. C'est probablement une des raisons pour lesquelles il continue à être utilisé dans certaines adaptations littéraires ou télévisées, ainsi que dans le théâtre de marionnettes. La Boîte à images de Najla Khoury a adapté une de ses histoires : « Geha et son âne »

Geha voyage avec son fils qui est monté sur le dos de son âne. Lorsqu'il traverse un village, les habitants critiquent la situation, jugeant inapproprié le fait que ce soit le fils et non le vieux Geha qui se fasse porter par l'âne. Geha décide alors de monter lui aussi sur le dos de

[427] Auteur anonyme, *Ahla taraef Wa nawader Geha*, (Les aventures les plus belles et les plus rares de *Geha),* Jarrous presse, Tripoli, 1992.
[428] *Ibid.,* p. 10 à 13. Auteur anonyme. Voir aussi Emiline Nassib, *Nawader Goha wa achaab wa taraifahouma (Les aventures de Geha et Achhab »,* Édition al Sabil, Beyrouth, (s.d).

l'âne. Mais là encore, les gens continuent à critiquer, car ils pensent que l'âne supporte un poids trop lourd. À la fin, Geha et son fils décident de porter eux-mêmes l'âne sur leur dos.

Il s'agit d'une des nombreuses histoires de Geha[429]. Et c'est probablement pour cette raison que Najla Khoury a repris cette figure traditionnelle dans son spectacle, *Geha et son âne* (1987), qui apparaît à la fois à travers un marionnettiste comédien qui porte le traditionnel cherwal pantalon Libanais, un gros turban et des sabots, et sous forme de théâtre d'ombres.

Najla Khoury s'est aussi inspirée d'autres personnages des historiettes bien que moins connus, qu'elle a recueillies pour en faire des spectacles de marionnettes[430], comme par exemple, *Min sara el honta ?* (Qui a volé le blé ?) en 1979[431], *Al Dik wil Arous* (Le Coq et la jeune mariée) en 1984[432], *Al Debané* (La mouche)[433], *Al anzi al anouzié* (la chèvre et les chevreaux) en 1994[434] ou encore *El barghout waa bil tannour w met* (Le pou tombé dans le Tannour)[435], un des derniers spectacles joués par la compagnie en 1999. Ces spectacles tirés d'histoires populaires issues de la tradition orale libanaise, ont tous été représentés en théâtre d'ombres [436]. La photo ci-dessous montre Geha avec son fils portant l'âne. Le dessin a été découpé dans du carton blanc puis appliqué sur un papier de radiographie noir.



Fig. 7 : La Boite à images. Photo tirée du spectacle *Geha et son âne* (1987)

[429]« Geha et ces compagnons », « Geha et les trois commerçants », « Les plus drôles aventures de Geha », « Les contes de Geha », ne sont que quelques récits et livres relatifs à ce personnage.
[430] Nous reviendrons plus loin sur ces spectacles.
[431] L'histoire de ce spectacle est tirée de son livre *Légendes et contes : Histoires populaires du Liban*, *op.cit.*, et elle apparaît sous le titre de *Bahret bouhaha,* difficilement traduisible en français, dans l'histoire N°12. Il s'agit du premier spectacle de la compagnie comme nous l'avons vu précédemment.
[432] Histoire N° 82, *El amha wil chiira* (Le blé et l'orge).
[433] Hitoire N° 43, *Al debaneh* (La Mouche).
[434] Histoire N° 70 *Al Anzi al anouzié* (la Chèvre et les Chevreaux). Ce spectacle a été joué au théâtre de Beyrouth à partir du 16 décembre 1994.
[435] Histoire No 83, *El Amlé wil bargout* (Le Pou et son épouse).
[436] De nombreux artistes ont participé à l'élaboration des spectacles de La boîte à images, en particulier Rima Tabara, Elias Marjé, Antoine Massé, Gulnar Youwakim, Abido Basha, ou encore le compositeur Paul Mattar, voir Najla Khoury, introduction au *Légendes et contes : Histoires populaires du Liban*, Tome 1, *op.cit.,* p. 15-16-17.

Nous pouvons en conclure que les figures traditionnelles de la littérature arabe sont encore bien présentes dans les spectacles de marionnettes au Liban car la plupart des artistes tiennent à les conserver. Mais qu'en est-il des traditions folkloriques locales ? C'est ce que nous allons maintenant examiner.

4. Folklore et traditions populaires

Il convient avant tout de se pencher sur le terme de folklore. Selon le Dictionnaire *culturel de la langue française,* ce mot est issu de l'anglais *folk,* peuple, et *lore*, science ; il apparaît vers la fin du XIX[e] siècle, précisément en1871 et sa première attestation est en 1877[437]. Selon Éloi Jouhanneau, « c'est à la tradition seule qu'on doit les livres regardés comme les plus anciens monuments de la religion primitive. […] Ce que nous considérons aujourd'hui comme des contes populaires, comme des monuments grossiers, sont des vestiges précieux de la sagesse de leurs anciens législateurs, de ces temps si reculés que l'histoire de ces peuples que nous sommes, dès notre enfance, accoutumés à admirer et à imiter […] »[438]. Ainsi, ces « vestiges précieux » réuniraient toutes les manifestations de la culture, c'est-à-dire l'ensemble des contes et des légendes, mais aussi des rites, des croyances et des fêtes populaires issus de l'oralité des sociétés rurales qui autrefois ne connaissaient pas l'écriture.

Au Liban, comme dans les autres pays du monde, le folklore occupe une place prépondérante dans la vie culturelle des populations. Il existe des traditions liées aux contes populaires, telles que le conteur, le théâtre d'ombres, les contes et légendes populaires, les chansons, les danses, ainsi que des musiques. Dans les spectacles de notre corpus, certaines de ces traditions sont très présentes. Nous allons nous attacher à celles rencontrées le plus souvent, comme la figure du conteur et le théâtre d'ombres.

4.1. Le conteur ou personnage qui raconte (Al Hakawati)

Dans la culture arabe traditionnelle, le conteur est une figure primordiale. En langue arabe, *le hakawati* est un terme qui désigne le conteur professionnel, celui qui se déplaçait d'un restaurant à un autre pour raconter des histoires dans des villes comme Beyrouth, Tripoli, ou encore Sidon. Le conteur est celui qui raconte des récits aux gens pour les divertir. Le conteur

[437] Alain Rey, *Dictionnaire culturel de la langue française*, « folklore », p. 1074.
[438] Éloi Jouhanneau, *Mémoires de l'Académie celtique*, t. I, 1804, p. 54-55, in : Claudine Gauthier, « Philologie et folklore : de la définition d'une frontière disciplinaire, (1870-1920) », LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de la Culture). 2008, Les carnets du Lahic, n°2.

est donc une personne qui narre des récits en public dans le but d'amuser les gens, de leur transmettre des informations par le biais d'histoires. Cette coutume était très présente dans les pays arabes en général, et au Liban en particulier. Le conteur pratiquait son activité dans les restaurants et les cafés, lieux de convivialité. C'était aussi là où il pouvait attirer le plus de personnes par rapport aux villages, où la population rurale était peut-être moins encline à l'écouter.

Pour exercer cette activité, le conteur ne nécessitait d'aucune formation, il faisait simplement appel à sa mémoire et pouvait attirer des foules entières et les tenir en haleine pendant plusieurs jours pour une même histoire, qu'il avait lui-même reçue de ses ancêtres. Dans ce cas, seule la mémoire des contes était importante. Certaines personnes invitaient parfois des conteurs à leur domicile pour divertir à leurs enfants. Cette pratique était courante au Liban jusqu'au démantèlement de l'Empire ottoman, mais aujourd'hui, elle tend à disparaître. [439]

Être conteur n'était pas un métier à proprement parler ; cependant, certaines personnes qui avaient du talent dans l'art de raconter, profitaient de ce savoir-faire pour gagner leur vie. L'activité du conteur était en effet rémunérée par les pourboires que celui-ci recevait des clients des cafés et des restaurants dans lesquels il allait pour quelques heures raconter ses histoires. Ainsi, pour divertir les hôtes, le conteur s'invitait souvent dans ces lieux publics et conviviaux, mais certains patrons pouvaient aussi l'appeler pour organiser des soirées et animer une salle remplie de convives. Une place lui était réservée dans le lieu. Il s'asseyait sur une chaise et commençait à raconter. Généralement, il puisait sa matière narrative dans son répertoire personnel qu'il mémorisait, mais il pouvait aussi utiliser un manuscrit dans lequel étaient regroupées des chroniques et des anecdotes et les lire devant son public.

Un autre type de conteur existe : celui dont parle Najla Khoury dans l'introduction de son recueil d'histoires déjà mentionné[440]. Il s'agit de l'habitant des villages qui lui a transmis oralement les histoires que lui-même avait entendues dans son entourage ou reçues de ses parents ou grands-parents. Ce type de conteur, très répandu au Liban, est celui qui transmet une culture populaire liée, le plus souvent, à ses ancêtres dont la grand-mère est la figure centrale.

C'est ainsi que de nombreuses, histoires et légendes populaires et folkloriques sont issues de la tradition, où chacun raconte à sa guise le récit de la région où il habite, usant de son

[439] Nathalie Zoghaib, « Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique », thèse, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2013, p. 30.
[440] Najla Khoury, *Contes et légendes : Histoires populaires du Liban*, tome 1, *op.cit*., p. 15.

propre lexique. Ainsi, dans certains spectacles que nous avons visualisés, les marionnettistes utilisent la figure du conteur soit à travers une marionnette, soit à travers un comédien au début pour introduire le spectacle et donner un cadre au récit qui va se dérouler, ou bien pour raconter des histoires pendant un spectacle. L'intervention du conteur dans le théâtre de marionnettes correspond aux énoncés des didascalies d'un texte théâtral, notamment « quand elles sont ambiguës ou difficiles à transposer sur le plateau »[441]. Par exemple, dans *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), le Collectif Kahraba utilise quelques extraits de comptines tirés du recueil de Najla Khoury, afin de faire une animation interactive avec le public. Certaines phrases ou certains refrains sont récrits sur des petits papiers destinés à être lus par le public enfantin : pendant l'animation, une marionnette à doigt tire au sort un papier qu'elle donne à un enfant. Celui-ci doit lire à haute voix ce qui est écrit, et le reste du public continue avec lui, car en principe, tous connaissent la comptine, préalablement choisie par les animateurs. En voici une très connue au Liban, que les mères chantent pour leur enfant en lui prenant la main et en désignant ses doigts.

« Celui-ci est l'oncle Bouhatim (l'auriculaire)
Celui-là porte l'anneau (l'annulaire)
Celui-là est le plus grand mais n'a pas de rôle (le majeur)
Celui-là sert à nettoyer l'assiette (l'index)
Celui-là sert à écraser les fourmis (le pouce) »

Cette comptine contient, en langue arabe, des rimes, telle une poésie[442].



Fig. 8 : Capture d'écran du spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre (2012),* Collectif Kahraba

Dans le même sens, un comédien déguisé en coq intervient dans le spectacle de Najla Khoury, *Le coq et la jeune mariée (1984)*. Ce coq conteur se présente au début pour annoncer

[441] Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Valero, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre : Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… » in *Études théâtrales* 2007/1-2 (N° 38-39), pages 31 à 41.
[442] Najla Khoury*, Adiyat Adiyat* (Comptine, Comptines), Dar Onboz, Beyrouth, 2009, p. 27.

le spectacle et le présenter. Il est seul sur scène et donne au public les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire, puis il disparaît lorsque les personnages entrent en scène. Au cours du spectacle, le personnage du coq, qui a quitté sa fonction de conteur, est transformé en marionnette-coq manipulée en haut de l'écran sous forme d'une marionnette à gaine. Par la suite, le public peut voir le coq derrière un écran sous forme d'ombre. À la fin de l'histoire, le coq-conteur revient par le biais du comédien pour raconter l'épilogue et interagir avec le public en posant des questions sur le spectacle qu'il vient de voir. C'est ainsi que ce spectacle est enrichi par la figure du conteur grâce à l'utilisation de trois techniques théâtrales, le comédien, la marionnette à gaine et l'ombre.

Nous la retrouvons également dans le spectacle de Paul Mattar, *Rehlat al Manam ila aala, al hayawan* (litt. : Voyage d'un rêve au pays des animaux), où une grand-mère raconte une histoire à son petit-fils pour l'endormir, mais c'est elle qui s'endort. Et même si la conteuse n'est pas présente dans tout le spectacle, le public peut se rappeler qu'une histoire est souvent racontée par quelqu'un.

La compagnie Les Amis des marionnettes a, elle aussi, créé une marionnette qui joue le rôle du conteur, elle est utilisée dans plusieurs spectacles, comme le montre la photo ci-dessous.



Fig. 9 : Les Amis des marionnettes. Photo du conteur

C'est une marionnette à fils vêtue du costume traditionnel libanais qui annonce, là encore, l'histoire du spectacle avant de laisser la place aux autres personnages. Elle revient également sur scène à la fin pour clôturer le récit et dialoguer avec les spectateurs. Il peut aussi arriver que le conteur intervienne au cours de l'histoire, soit pour poser des questions aux

enfants afin de rebondir sur les péripéties, soit pour assurer une transition entre deux moments du récit. En comparaison avec le conteur traditionnel qui raconte lui-même une histoire tel un comédien, le conteur, dans les adaptations que nous venons de voir, n'est plus un être humain, mais une marionnette (cop ou personnage) et il n'intervient qu'à des moments précis, assurant de cette manière le lien narratif du récit du spectacle. Si la tradition du conteur tend à disparaître au Liban, la marionnette qui joue le même rôle permet néanmoins de la conserver dans les mémoires.

Plus récemment, Karim Dakroub a utilisé dans son spectacle *Full Moon* (2016) cette idée du conteur sous une autre forme. Au début, c'est la louve qui prend la place du conteur traditionnel et qui raconte l'histoire du *Petit* Chaperon rouge à son louveteau. Dans ce spectacle, ce n'est plus l'être humain (grand-mère…) qui raconte l'histoire à un enfant, mais un animal à un autre animal.

Voyons maintenant une autre tradition conservée dans les spectacles des compagnies : les ombres.

4.2. Le théâtre d'ombres arabe

Le théâtre d'ombres existait bien avant l'époque islamique arabe, période appelée *Jâhilîya*[443]. Cette époque était très riche dans le domaine culturel et littéraire, en particulier en poésie où les nombreux poètes composaient en vers. Des textes étaient destinés à être joués par un théâtre d'ombres Il était également pratiqué en Égypte à l'époque du sultan mamelouk Baybars qui a régné de 1260 à 1277.[444] Le théâtre d'ombres était utilisé comme une image allégorique dans des sujets philosophiques qui avaient trait notamment à la dualité comme l'ombre et la lumière, le bien et le mal, la réalité et l'apparence. Le théâtre d'ombres était pratiqué dans les pays arabes, puis il a été intégré à la culture, particulièrement dans les classes moyennes.[445] Comme nous allons le voir, c'est grâce à Chames al din Ibn Abdallah al Khouzai, connu sous le nom d'Ibn Daniel (1248-1311), que le théâtre d'ombres s'est répandu dans le monde arabe. En effet, ce poète, qui était aussi ophtalmologue, a utilisé le théâtre d'ombre dans

[443] La *Jâhilîya* désigne dans le Coran la période préislamique.
[444] Mohamed Aziza, « Le théâtre d'ombre dans le monde arabe », La technique au service du théâtre, Le théâtre d'ombres et le théâtre de marionnettes, *Actualité de la scénographie n°9, février 1979,* p. 23.
[445] Adil Abou Chanab, *Le théâtre arabe ancien*, (titre original : al masrah al arabi al kadim), p. 24, in : *Le théâtre de marionnettes dans les pays arabes : théâtre d'ombre avant 1920,* Nicolas Bagdadi, *op.cit*., p. 9. Voir aussi : Mounir Kayyal, *Encyclopédie du théâtre d'ombres Karakoz et Iwaz dans des textes documentés,* (titre original : *Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousous mouwassaka)*, Ed. Maktabat loubnan nachiroun, Beyrouth, 1995, p. 20.

un but politique, afin de lutter contre les autorités religieuses. Il a ainsi choisi cette forme artistique qu'est le théâtre d'ombres pour représenter de manière symbolique des figures réelles. À travers ce langage, il pouvait dire ses pensées sans enfreindre les interdictions, dans la région dominée par les Mamelouks[446]. Deux siècles plus tard, à l'époque ottomane, les Turcs ont propagé leur propre théâtre d'ombre *Karageuz,* qui a été diffusé dans les pays arabes. C'est ainsi que la plupart de ces pays, comme le Maghreb, la Syrie, la Palestine et le Liban, ont pu produire leurs propres spectacles d'ombres en créant leurs propres histoires.

4.2.1. Les origines du *Karageuz*

Dans les pays arabes, les traces du théâtre d'ombres les plus anciennes parvenues à notre connaissance proviendraient du XIII[e] siècle dans les pays du Maghreb et du Moyen-Orient. Ce théâtre, qui était appelé *Khayal al zil,* signifiant « le reflet de l'ombre », avait pour but de divertir. La seule trace de ce théâtre que nous possédons aujourd'hui est donnée par l'orientaliste allemand Enno Littman, qui a transcrit six pièces du *Karageuz.*[447] D'après Nicolas Bagdadi :

> La première (période est) avec Ibn Daniel au XIIIe siècle dont les pièces sont les plus anciennes […]. Mais cela ne veut pas dire pour autant que d'autres pièces n'auraient pas existé à une époque antérieure, […] les pièces d'Ibn Daniel s'inscrivaient déjà dans une tradition théâtrale du fait de leurs grandes qualités artistiques.[448]

C'est à partir du XVIIIe siècle que nous pouvons trouver des traces du *Karageuz,* lesquelles proviennent de récits de voyages. À cette époque, de nombreuses pièces ont été créées, mais malheureusement, une grande partie a été perdue, d'autres ont été conservées par certaines familles, et n'ont pas toutes été transmises à la postérité. Selon Najla Khoury[449], on

---

[446] Karim Dakroub, « Le langage de la nécessité - dimension politique de la marionnette arabe à travers l'exemple du collectif syrien Massait Mati » in *Marionnettes et pouvoir, censures, propagandes, résistance*s, *op.cit.,* p. 332 à 337.

[447] Nicolas Baghdadi, *Le théâtre de marionnettes dans les pays arabes : théâtre d'ombre avant 1920, op.cit.,* p. 2, Il s'agit de 6 textes publiés dans son ouvrage : *Ein arabish Karageuz spiel,* transcrits en 1901 et « qui remontent à la période entre 1839 et 1861 » : *Al-chahadoun* (*Les mendiants*), *Al-ifranji* (*L'étranger*), *Al-afyouni* (*Le fumeur d'Afiyoun*), *Al-hammam* (*Le bain*), *Al-sahrah* (*La soirée*), *Al-khachabat* (*Les planches*).

[448] Ibn Danyal Shams al sin Mohammed Daniyal Bin Youssef Bin Maatouk Al khazzai Al Moussali est un écrivain arabe égyptien né vers 1248. Il a composé des pièces de théâtre d'ombres tant en arabe littéral qu'en arabe dialectal. Il aurait également composé quelques poèmes. Aujourd'hui, il est surtout connu pour son œuvre dramatique théâtrale. Voir Nicolas Baghdadi, *op.cit.,* p.10.

[449] Najla Khoury, *Al-masrah wa alam al-atfal*, introduction à la traduction en arabe de l'ouvrage du metteur en scène français Denis Bordat : *Le théâtre et le monde des enfants*, Éditions Dar Al-Moutalat, Beyrouth, 1981, p. 5-6.

peut trouver des références arabes du théâtre d'ombres de marionnettes dans les poèmes d'Imru'al-Qays Al-Kindî[450] et d'Abou-Tayyib Al-Moutanabbi.[451] Ce qui est certain, c'est que ce théâtre était largement connu par les Arabes à partir du XIII[e] siècle. [452]

Compte tenu des quatre siècles d'occupation ottomane au Moyen-Orient, il est évident que l'histoire du théâtre de marionnettes est étroitement liée au théâtre d'ombres turc, *Karageuz.*

Au Moyen-Orient, il existe une légende à propos du *Karageuz* provenant de la période de l'Empire ottoman. Tout a commencé à l'époque du sultan turc Orhan.[453] Un maçon nommé Karageuz et un forgeron du nom d'Iwaz, avaient été employés par le sultan de l'époque afin de travailler à la construction d'une mosquée.[454] Cependant, comme ils passaient leur temps à bavarder et à plaisanter, le sultan les a fait tuer, car ils n'avaient pas réussi à construire la mosquée, dans les délais. Quelques temps plus tard, pris de remords, le sultan est devenu inconsolable, à tel point qu'un de ses amis, afin de le divertir, « aurait fait dresser dans une salle du palais, un écran derrière lequel deux personnages de carton et de cuir, imitaient les conversations des deux disparus »[455]. Cette forme de divertissement, qui avait beaucoup plu au sultan, a ensuite été reprise dans toutes les régions ottomanes. Elle a alors connu un succès considérable, ayant été diffusée sur toute la côte méditerranéenne, de la Grèce en Europe jusqu'en Algérie en Afrique, en passant par le Liban au Proche-Orient. Elle a même dépassé les frontières de l'Empire ottoman pour arriver en Iran dans l'Asie de l'Ouest. C'est ainsi qu'on a fini par nommer ce théâtre *Karageuz*, du nom de l'ancien maçon.

À partir de là, le *Karageuz* turc a donné une seconde naissance au théâtre d'ombres dans les pays arabes.[456] Chaque pays a ensuite adapté son héritage selon sa culture et ses

---

[450] Imru'al-Qays Ibn Hujr Ibn Al-Hârith Al-Kindî est un poète préislamique de la tribu de Kinda, surnommé le Roi errant.

[451] Abou-Ṭayyib Aḥmad Ibn Al-Ḥusayn Al-Moutanabbi est un poète arabe, né en 915 à Kufa et mort assassiné en 965 près de Dayr Al-Akul, au Sud-est de Bagdad.

[452] Le public qui allait voir le théâtre d'ombres était un public masculin. Ce théâtre était peu recommandé aux femmes, au XVIIIe siècle dans les pays arabes. Les thèmes traités étaient licencieux, ou même grossiers et vulgaires. Sur ce point, voir Nicolas Baghdadi, *op.cit.,* p. 63.

[453] Ce sultan a régné entre 1326 et 1359.

[454] Mounir Kayyal, *Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousous mouwassaka* (*Encyclopédie du théâtre d'ombres Karakoz et Iwaz dans des textes documentés*), Maktabat Loubnan Nachiroun, Beyrouth, 1995, p. 20. Il s'agit d'une encyclopédie rare dont Dakroub possède un exemplaire qu'il nous a montré lors de notre entretien le 4 avril 2015. Il nous a permis de faire des copies de quelques pages de ce document qui porte sur le *Karageuz* en Syrie et au Liban.

[455] Sabri Esat Siyavugil, *Karakuz d'Istanbul* (publié à Istanbul en 1951), in Nicolas Baghdadi, *op.cit.,* p. 13.

[456] Mohamed Aziza, « Le théâtre d'ombres dans le monde arabe » *op.cit.,* la technique au service du théâtre, le théâtre d'ombre et le théâtre de marionnettes, *Actualité de la scénographie* n°9 février 1979, p. 23.

besoins. Mais c'est en Égypte, en Syrie et au Liban que le théâtre d'ombres est resté le « plus proche et le plus fidèle au modèle turc »[457]. Si en 1909, les Turcs ont commencé à partir d'Égypte en emmenant leur culture au Liban, c'est en 1919, après la chute de l'Empire ottoman, que l'intérêt pour le *Karageuz* a commencé à décliner. Cependant, le théâtre d'ombres fait partie des traditions et les artistes des compagnies de notre corpus l'utilisent à des degrés plus ou moins différents.

Étant donné qu'on ne peut dissocier le théâtre de marionnette d'ombres du *Karageuz,* nous allons revenir quelque peu sur ce théâtre turc.

4.2.2. Premières traces de la marionnette dans les pays arabes

Le terme de *Karageuz* est composé de deux parties : « kara » qui signifie noir en turc et « geuz » qui veut dire œil. Ainsi, le mot *Karageuz* signifie « les yeux noirs », mais il désigne aussi le personnage qui anime les spectacles[458]. Dans le monde de l'Empire ottoman, les spectacles d'ombres étaient souvent représentés dans les restaurants, ce qui a contribué à la popularisation de ce théâtre[459]. La figure en deux dimensions était traditionnellement découpée dans une peau d'animal – chameau, buffle bœuf, veau – devenu lisse grâce au lavage et au polissage[460].

Dans le théâtre du *Karageuz,* les marionnettistes n'apparaissaient pas sur la scène. Dissimulés derrière un rideau, ils manipulaient des marionnettes à deux dimensions, créant ainsi des ombres[461]. Nabil Abou Mrad appelle « tente *Karageuz* » l'espace utilisé par le marionnettiste pour disposer le rideau blanc et ses marionnettes. En pratique, l'artiste se rendait dans les restaurants, investissait une partie de la salle pour placer un drap blanc derrière lequel il allumait une bougie après avoir fait l'obscurité dans la pièce. La bougie permettait de jouer avec les ombres reflétées par l'artiste qui faisait aussi des gestes avec ses mains et son corps. Il

[457] *Ibid*.
[458] Nous ne nous sommes pas intéressées uniquement aux influences du théâtre d'ombres arabe qui provient du *Karageuz*, mais nous n'avons pas approfondi l'origine même du *Karageuz*, ce qui n'est pas l'objet de cette thèse. Pour des informations sur ce théâtre, nous renvoyons au chapitre très détaillé du livre de Yassaman Khajehi, l*a marionnette Iranienne ou le Pouvoirs d'un objet hybride,* Classiques GARNIER, Paris, 2020, p. 155 à 166.
[459] Mounir Kayyal, *Encyclopédie du théâtre d'ombres Karakoz et Iwaz dans des textes documentés, op.cit.*, p. 14.
[460]D'après *l'Encyclopédie,* « les contours et les détails du dessin sont découpés et incisés sur une table en bois de tilleul, avec une lame d'acier pointue [...] dont il existe une dizaine de variétés », *ibid*., p. 400.
[461] Jurji Zaidan, *L'histoire de la littérature arabe* (*Tarekh al-adab al-arabi*), Ed. al Hilal, Alexandrie, 1911, p. 10.

en allait de même pour l'artiste du *Karageuz* qui se rendait dans les restaurants pour présenter ces spectacles. Le spectacle d'ombres se déroulait souvent au coucher du soleil[462].

La répartition géographique du théâtre d'ombres turc n'était pas homogène dans toutes les villes libanaises. En effet, le Liban est un pays multiculturel comportant différentes communautés religieuses. Ainsi, dans les villes côtières, comme Tripoli, Beyrouth et Sidon, où la culture religieuse des habitants était musulmane sunnite (la même que celle des Ottomans), le *Karageuz* y était très bien accueilli. En revanche, dans des villes telles que Tyr, où la culture des habitants était purement musulmane chiite, il existait d'autres formes théâtrales comme le conteur, que nous avons déjà mentionné.

Les villes de Beyrouth, Tripoli et Sidon accueillaient donc, à l'époque ottomane, les représentations de marionnettes traditionnelles. Ces spectacles « animaient les cafés populaires à diverses occasions » comme pendant le mois le Ramadan et au cours des fêtes religieuses.[463] Lors de ces représentations, les personnages manipulés utilisaient la technique du théâtre d'ombres et les héros étaient, « pour la plupart, d'origine turque mais présentaient des variantes locales (*Karageuz, Iwaz, Al Afiouni, Al Moudalal, Bakri Moustafa* qui représent(aient) le Turc autoritaire) »[464].

Selon le chercheur Farouk Saad, des personnes célèbres[465], au XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}, travaillaient dans le théâtre du *Karageuz* et présentaient leurs spectacles. À notre avis, ces figures méritent d'être citées, ainsi que leurs activités principales, car elles ont participé au développement de théâtre de marionnettes au Liban. Elles sont connues car ce sont les dernières personnes à avoir travaillé des spectacles de *Karageuz* dans le pays, entre la chute de l'Empire ottoman en 1918 et l'indépendance du Liban en 1943. Ils sont au nombre de six.

Rachid Bin Mahmoud a travaillé dans le théâtre d'ombres du *Karageuz,* notamment à Ain Al-Mreysah et Al-Basta, deux quartiers à Beyrouth[466].

Al-Hajj Mahmoud Al-Hares Al-Karakizi, dont les habitants de Tripoli se souviennent car il était très apprécié, présentait des spectacles d'ombres à l'aide d'une lampe à huile dans un restaurant appelé Al-Tal Al-Aali. Al-Karakizi s'appuyait, pour ses spectacles, sur des

[462] Nabil Abou Mrad, *Le théâtre libanais dans le XX^{e} siècle,* (*Al-masrah al-loubnani fi al-karn al-ichriin*), ed. Société d'imprimerie et de publication libanaise, 2002, p. 110-111.
[463] *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, op.cit.,* p. 430- 431.
[464] *Ibid.*
[465] Farouk Saad, *Le théâtre d'ombres arabe (Khayal al-zil al-arabi*), Société d'imprimerie et de publication), Beyrouth, Liban, 1993, p. 1122.
[466] *Ibid.,* p. 1124 -1126.

poèmes et était capable de réciter des milliers de vers, des citations d'auteurs et des proverbes. Il utilisait les héros de « sa tente » qui représentaient la réalité sociale, les coutumes de l'époque et était capable d'imiter plusieurs personnalités politiques différentes.

Suleiman Al-Jeblawi, originaire de Jabla, petite ville libanaise, présentait ses spectacles dans un restaurant à Bab Al-Ramel, un célèbre quartier de Tripoli[467].

Abou Izzat Al-Karakozati, d'origine syrienne, était actif à Sidon et il y est resté jusqu'à l'indépendance du Liban en 1943. Chaque soir après la prière, il ouvrait sa tente dans le coin d'un restaurant, allumait sa lampe à huile et sifflait pour annoncer le début du spectacle. Les gens savaient qu'il était professionnel par la façon dont il s'y prenait pour manipuler ses personnages. Il mettait deux marionnettes sous son bras, prêtes à l'emploi. Les habitants de Sidon se souviennent aussi qu'il faisait des publicités pour des produits commerciaux.[468]

Abdelraouf Al-Ansari (1896-1942) avait appris le théâtre d'ombres en regardant les spectacles d'Abou Izzat Al-Karakozati à Sidon. Il avait commencé par aider ce dernier, puis il le remplaçait pendant ses absences.

Mohammad Al-Samra, lui aussi originaire de Sidon, jouait de la flûte orientale (*mizmar)* pour animer son théâtre d'ombres *Karageuz*.[469]

Nous n'avons pas trouvé d'autres personnes qui utilisent actuellement ce type de théâtre. Si le *Karageuz* n'est plus représenté sur la scène théâtrale libanaise, le théâtre d'ombre reste néanmoins une pratique courante que la majorité des compagnies de notre corpus utilisent encore, mêlé à d'autres techniques.

4.2.3. La mise en scène de l'ombre

Najla Khoury a fait de cette technique la spécialité de sa compagnie. Rappelons que l'ombre a été, pour elle, le point de départ de la création de La Boîte à images, lorsqu'elle a animé des histoires pour les enfants qu'elle gardait dans les sous-sols de son immeuble, pendant les bombardements au début de la guerre civile. Nous retrouvons la mise en scène de l'ombre dès le premier spectacle de sa compagnie *Qui a volé le blé ?* (1979) jusqu'au dernier *La Maison* (1998) qui est fait uniquement de projection d'ombre, en passant, entre autres, par *La chèvre et les chevreaux* (1994). Le spectacle de *La Maison* a été créé pour les 50 ans de la chute de la

[467] *Ibid*., p. 1126.
[468] *Ibid*.
[469] *Ibid.*

Palestine. En effet, en 1948, le Liban avait accueilli un grand flux de palestiniens. L'histoire raconte l'invasion du terrier d'un lapin par un ours qui, peu à peu, a pris possession de la maison tout entière, et le lapin lutte pour récupérer son terrier. Les ombres d'ours sont projetées non seulement sur l'écran mais aussi dans la salle du spectacle, apparaissant, d'abord en petites formes, puis de plus en plus grosses jusqu'à envahir tous les murs de la salle. Pendant les vingt ans d'existence de sa compagnie, le théâtre d'ombres a toujours fait partie des techniques principales des spectacles de Najla Khoury.

Dans ce type de théâtre, les ombres consistent à accompagner la narration d'un texte, qu'il soit épique, satirique ou autre, avec la projection de silhouettes, d'images d'objets sur un écran. Si le théâtre du *Karageuz* et ses aventures n'existent plus, les compagnies de notre corpus, tel que le TLM, les Amis des marionnettes et le Collectif Kahraba, utilisent parfois la technique de l'ombre, ajouté aux autres techniques de manipulation, ce que nous développerons au chapitre 5. Nous pouvons donc affirmer que l'ombre est une forte tradition, encore présente dans l'esprit des metteurs en scène, et ils n'hésitent pas, lorsqu'ils le peuvent, à la faire valoir dans des spectacles. C'est ce que nous allons voir à présent, en particulier comment les artistes s'attachent à maintenir ces traditions.

4.3. Conservation des traditions folkloriques dans les spectacles de marionnettes

Dans notre entretien avec Aurélien Zouki du Collectif Kahraba, celui-ci nous a dit : « les choses se perdent peu à peu, elles disparaissent et on finit par les oublier ». Et ce sont « ces choses » oubliées que les marionnettistes tentent de préserver dans leurs spectacles.

Déjà, le metteur en scène Joseph Fakhoury avait demandé à une troupe tchécoslovaque de lui fabriquer des marionnettes « typiquement libanaises » d'après des photos de Libanais vêtus de costumes folkloriques. Ces marionnettes portaient des caractéristiques libanaises : cheveux noirs, visages orientaux, vêtements populaires, gilets, chapeaux ronds, ou encore la robe longue pour les femmes et le chapeau dont l'arrière comporte un long voile de couleur. Joseph Fakhoury a utilisé ces marionnettes dans ses spectacles, car il était désireux de libaniser son théâtre. Rappelons qu'il a également été le premier à avoir présenté des spectacles de marionnettes à la CLT en langue arabe, pour atteindre tous les publics qui possédaient un téléviseur, y compris dans les coins le plus reculés du Liban. De plus, plusieurs marionnettes de Joseph Fakhourry dansaient le *Dabké,* danse folklorique moyen-orientale : des marionnettes

à tiges se tenaient la main et frappaient les pieds au rythme de la musique libanaise. De cette façon, les spectacles se dotent d'une connotation folklorique libanaise. Selon sa fille Janah, il fallait une grande concentration et beaucoup d'habilité de la part des marionnettistes pour parvenir à synchroniser tous les mouvements des bras et des jambes des marionnettes.[470]

Comme nous l'avons vu plus haut, le théâtre de marionnettes libanais s'inscrit dans une tradition culturelle basée sur l'oralité, dont les traces remontent à la littérature ancienne, et dont les histoires mettent en scène des personnages, transmis de génération en génération, comme le personnage de Geha ou la figure du conteur. Cette figure, nous l'avons dit, était autrefois une figure célèbre qui présentait ou racontait des histoires. Bien que cette pratique ait aujourd'hui disparu, certains artistes de théâtre au Liban la font revivre dans leurs spectacles à travers une marionnette, dont la, fonction est de donner un cadre à l'histoire. Cette technique du conteur, comme nous l'avons évoqué, a été reprise par Najla Khoury avec le personnage du coq, dans le spectacle *Le coq et la jeune mariée (1984).* Dans ce spectacle, une marionnette à gaine d'un coq annonce l'histoire qui va se dérouler. Elle commence par accueillir le public avant d'annoncer les personnages qui vont entrer en scène.

Le personnage du conteur est aussi repris par la compagnie Les Amis des marionnettes. Il s'agit d'une marionnette à fils vêtue du costume traditionnel libanais : gilet, pantalon (*cherwal*) et chapeau rouge traditionnel (*tarbouch*). Cette marionnette présente ainsi l'histoire du spectacle après avoir salué le public Elle revient ensuite sur scène à la fin pour clôturer le récit et dialoguer avec les spectateurs, puis les manipulateurs invitent les enfants sur scène pour manipuler cette marionnette. Cette pratique dans les représentations de spectacles de marionnettes montre la volonté de ces compagnies de réutiliser, voire de réactualiser le personnage du conteur qui était très présent autrefois dans le théâtre d'ombres, ou même à travers les histoires racontées dans les lieux publics au Liban. Najla Khoury et Tamara Keldani, tiennent ainsi à conserver le lien avec le public par le biais du conteur.

C'est dans une même perspective de présentation d'un patrimoine immatériel culturel folklorique, que Najla Khoury, a recueilli et regroupé dans un ouvrage en deux volumes, plus de 200 contes, histoires, comptines et légendes populaires à travers toutes les régions du Liban. Mais un autre objectif de la chercheuse était d'utiliser certaines histoires de ce répertoire dans des spectacles d'ombres de sa compagnie et, ainsi, de les faire revivre. Dans sa tâche, elle a

[470] Voir entretien avec Janah Fakhoury.

essayé de rester fidèle à l'oralité, d'être le plus proche possible de l'énonciation singulière de chaque personne, « même s'il est quasiment impossible de tout conserver à l'écrit, comme l'intonation de la voix, l'expression des sentiments et les gestes, les mimiques du visage »[471]. Animé du désir de faire revivre cette culture populaire, Najla Khoury a donc présenté sous forme de spectacles, certaines topiques libanaises comme le 'tannour', un four traditionnel creusé dans le sol pour cuire le pain, dans le spectacle al *amli wel barghout* (Le pou et son épouse -1999) ou encore le personnage de l'âne dans *min saraa el honta* (Qui a volé le blé -1979), car l'âne est un animal qui revient souvent dans la littérature orale orientale. De plus, le personnage de la littérature folklorique de *Geha* a alimenté le spectacle de La boîte à images *Geha et son âne* (1987), qu'elle a adapté en théâtre d'ombres, représenté sous forme de silhouettes.

Et aujourd'hui, animés du même désir de mieux faire connaître le patrimoine libanais, non seulement au Liban mais aussi dans les autres pays arabes, les membres du Collectif Kahraba utilisent également les contes et comptines recueillis par Najla Khoury. À cet égard, Aurélien Zouki nous a avoué : « le folklore existe dans nos spectacles […], on s'inspire de ce folklore collecté pour créer des spectacles contemporains […] on utilise les contes et les comptines oraux. »[472] C'est ainsi que ce patrimoine, commun à la région du Moyen-Orient, a permis à la troupe d'animer le spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre (2012*) représenté dans les camps de réfugiés syriens. Dans ce spectacle, les animateurs distribuent de petites feuilles de papier ou sont écrits des fragments de comptines et de poèmes populaires tirés du recueil de Najla Khoury et le public les lit à haute voix. Par conséquent, cette pratique permet de faire revivre un répertoire oral populaire commun au peuple syrien et libanais à travers des interactions du public.

De cette manière, le spectateur, en devenant actif, fait appel à sa mémoire identitaire, bien que ce soit un jeune public : les enfants et adolescents ont tous, un jour ou l'autre, entendu de la bouche de leurs parents ou grands-parents des chants ou comptines faisant partie du répertoire libanais. Par cette pratique, les artistes du Collectif Kahraba jouent le rôle de transmetteurs du patrimoine folklorique des pays du Levant, se substituant ainsi aux grands-mères qui transmettent ces histoires à leurs petits-enfants.

[471] Voir entretien réalisé avec Najla Khoury.
[472] Voir entretien réalisé avec Aurélien Zouki.

Une autre manière, pour certains metteurs en scène libanais, de conserver la culture identitaire libanaise est la langue. Comme Joseph Fakhoury qui avait insisté, dans les années 1960-1970, pour présenter des spectacles de marionnettes télévisées en langue libanaise, aujourd'hui, la troupe de Karim Dakroub, par exemple, préfère utiliser la langue libanaise pour ses spectacles. Ce dernier pense, en effet, que les gens au Liban ont du mal à trouver leur véritable identité, car il s'agit d'un peuple multiculturel. Pour lui, la langue libanaise dans le théâtre de marionnettes est un moyen de préserver le dialecte libanais. En effet, selon lui, une pièce de théâtre de marionnettes développe une certaine logique chez le jeune public qui apprend à retenir les choses essentielles et peut également acquérir des mots nouveaux. Une pièce de théâtre en dialecte libanais peut donc être l'occasion pour les jeunes libanais, de créer des expressions nouvelles permettant d'élargir le lexique de leur langue maternelle[473]. C'est aussi ce que pense Vierka Hajkova qui a consacré une partie de son étude au lien entre travail avec la marionnette et développement des connaissances et de la langue maternelle. Elle explique :

> Le théâtre de marionnettes influence la transition de l'activité consciente d'apprendre car il développe les facultés d'assimilation et de compréhension. Le processus de développement de connaissance et de l'esprit est lié très étroitement au développement de la langue maternelle. Le vocabulaire enfantin s'élargit avec l'horizon des connaissances. L'évolution de la parole dépend du modèle que l'enfant copie ou perçoit[474].

En définitive, le théâtre de marionnettes possède des éléments fondamentaux pour permettre aux enfants de développer leur langue maternelle en leur proposant les notions et les idées transmises par les expressions et la parole. Ainsi, lorsqu'on lui demande de représenter ses spectacles au Liban dans une langue autre que le libanais, Dakroub refuse.[475] Il considère que les jeunes Libanais qui introduisent, dans le dialecte parlé, des mots ou des phrases étrangers, ne respectent pas leur langue maternelle. Cependant, ses spectacles sont traduits dans diverses langues pour être jouées dans des pays étrangers.

Il en va de même pour la compagnie *Les* Amis des marionnettes qui privilégie également la langue libanaise dans la représentation de certains spectacles. Ainsi, pour cette troupe, s'exprimer en libanais est essentiel, car cela permet aux enfants de préserver leur langue

[473] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé en septembre 2019.
[474] Vierka Hajkova, *La marionnette artistique et éducative,* Éd. La Ferté-Mace, 1973, p. 23.
[475] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé en septembre 2019.

maternelle en regardant les spectacles. Ainsi, les artistes libanais privilégient souvent la question de l'identité nationale qu'ils déclinent sous différentes formes : personnages typiques, chants et contes folkloriques, pratiques traditionnelles et langues.

Dans cette tentative de transmettre ou de diffuser ces traditions, les marionnettistes creusent dans le répertoire littéraire et folklorique, dans lequel figurent aussi bien les contes et légendes arabes que le folklore régional et local. Nous pouvons également y voir une certaine volonté d'autonomie culturelle nationale à l'égard de l'influence ottomane incarnée par la tradition du théâtre de marionnettes d'ombres, le *Karageuz*.

Conclusion du chapitre 4

Les contes et les fables appartenant à la littérature classique orientale et occidentale, comme ceux issus du folklore et des traditions populaires, sont une grande source d'inspiration pour les metteurs en scène du théâtre de marionnettes au Liban. Pourtant, qu'ils soient classiques ou populaires, ils n'ont pas été écrits, à l'origine, pour être représentés dans un théâtre de marionnettes. Mais les metteurs en scène ont su, par le jeu de la marionnette, donner une représentation scénique en créant un décor. Ces histoires sont adaptées selon chaque compagnie à des époques et des contextes politiques différents, et chacune les modernise à son gré. Elles constituent un patrimoine littéraire inépuisable, dans la mesure où chaque compagnie, chaque artiste reprend des thèmes ou des fragments de ces contes pour les transformer et créer à son tour, d'autres histoires qui pourront, elles aussi, faire partie un jour de la légende.

Il est clair que les compagnies essayent, dans leurs spectacles, de faire revivre cette culture lointaine et commune aux Libanais. Certains artistes s'inspirent des contes de la littérature arabe classique, comme *Kalila et Dimna* et les *Mille et une nuits,* d'autres utilisent des histoires et des comptines orales pour les renouveler. Najla Khoury a d'ailleurs recueilli dans un ouvrage en deux volumes, les différents récits, chants et comptines auprès des personnes dans toutes les régions du Liban. Les artistes libanais restent fidèles à des pratiques traditionnelles comme le théâtre d'ombres ou le conteur, ainsi qu'à des personnages légendaires tels que *Geha*, dont certaines aventures ont été adaptées au théâtre de marionnettes. L'usage fait des contes et des fables permet de garder vivant cet important répertoire littéraire. Mais, les marionnettistes au Liban s'inspirent aussi, pour leurs spectacles, du répertoire littéraire occidental, comme les contes de Perrault et ceux des frères Grimm et les adaptent à la culture libanaise.

La mixité des histoires qui constitue le répertoire de théâtre de marionnette libanais forme une base solide pour les spectacles. D'ailleurs, les pionniers s'inspiraient déjà des contes et légendes littéraires occidentaux et orientaux, montrant que c'est une source inépuisable de nouvelles histoires. Ces récits sont toujours présents dans le répertoire des artistes des théâtres de marionnettes et restent une référence fondamentale pour la création de spectacles. L'intégration de ces histoires de plusieurs langues et cultures différentes, prises à des époques diverses, rappelle la caractéristique identitaire « mosaïque » du Liban. Cependant, certains metteurs en scène privilégient le libanais pour les spectacles joués au Liban afin de conserver

la langue du pays. Tous ces éléments contribuent à donner une certaine libanité, une forme d'identité au théatre de la marionnette.

Chapitre 5 :
Les grandes évolutions esthétiques des théâtres de marionnettes au Liban dans la seconde moitié du XXe siècle

De l'introduction de la marionnette dans les émissions télévisées en 1958 jusqu'à nos jours, la marionnette a évolué aussi bien dans sa forme que dans sa manipulation. Jusqu'à la fin de la guerre civile, les spectacles étaient réalisés avec des techniques basées sur l'expérience propre des marionnettistes ou influencées par d'autres spectacles qu'ils imitaient. Il en allait de même pour la forme des marionnettes. C'est à partir des années 1990 que les artistes ont pu s'inspirer des techniques étrangères (URSS) notamment en se rendant sur place, et qu'ils ont pu acquérir des bases solides sur l'art de la marionnette, techniques qu'ils ont apporté au Liban. À partir de là, un changement brusque et profond a eu lieu dans le théâtre de marionnette. Quels sont ces changements qui se sont opérés ? L'objet de ce chapitre est consacré aux nouveautés plastiques et techniques apportées aux théâtres de marionnettes au Liban. Les plus grandes innovations seront présentées. Tout d'abord, nous verrons quelles techniques d'animation et quelles formes de marionnettes les pionniers ont utilisé, et comment celles-ci ont évolué jusqu'à aujourd'hui. La marionnette joue à présent plusieurs rôles, faisant partie de la scénographie. Enfin, nous verrons que l'objet est de plus en plus présent dans les spectacles de marionnettes au Liban.

1. Les techniques de manipulation de la marionnette

Cette section porte sur l'évolution des modes d'animation et l'esthétique de la marionnette dans les théâtres de marionnettes au Liban depuis l'époque des pionniers.

1.1. Les premières formes de marionnettes et leur manipulation

Nos recherches précédentes montrent que les marionnettes introduites par René Tarabo et Joseph Fakhoury sont inspirées de l'étranger : l'Italie pour le premier et la Tchécoslovaquie pour le second. Cette influence de l'étranger a donc été le premier pas pour introduire la

marionnette au Liban. Quelles formes ces premières marionnettes avaient-elles ? Comment étaient-elles animées ? Bien que nous n'ayons retrouvé aucune archive des spectacles télévisuels de ces deux artistes, nous avons pu rassembler quelques photos tirées des archives personnelles des artistes ou de la presse.

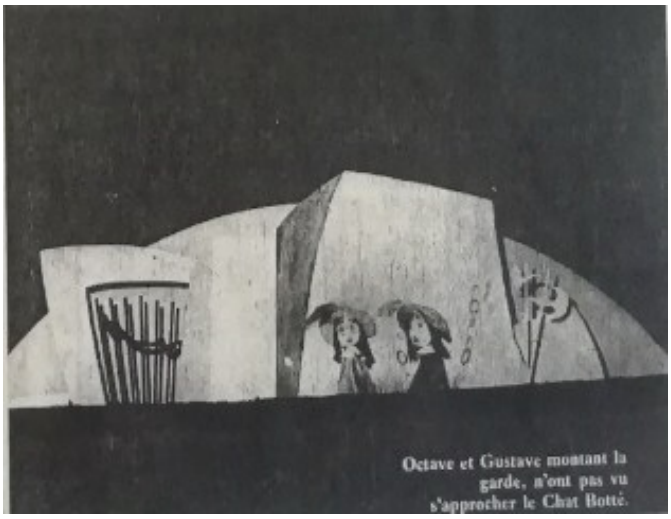


Fig. 10 : Photo du spectacle Le Chat botté (1964) tirée des Mémoires de René Tarabo

Sur la photo ci-dessus, on distingue des marionnettes faites de carton, dont la planéité peut faire penser aux silhouettes du théâtre d'ombres, technique traditionnelle au Liban. Ces marionnettes étaient animées par un marionnettiste caché derrière le castelet, le décor représentant le château de l'ogre étant, quant à lui, fixé à l'arrière-fond de la scène. En revanche, Joseph Fakhoury, à notre connaissance, n'a pas recouru à la technique de l'ombre dans ces spectacles. Dans l'un et l'autre cas, on constate donc le désir qu'ont eu les deux artistes d'explorer de nouvelles formes de marionnettes.

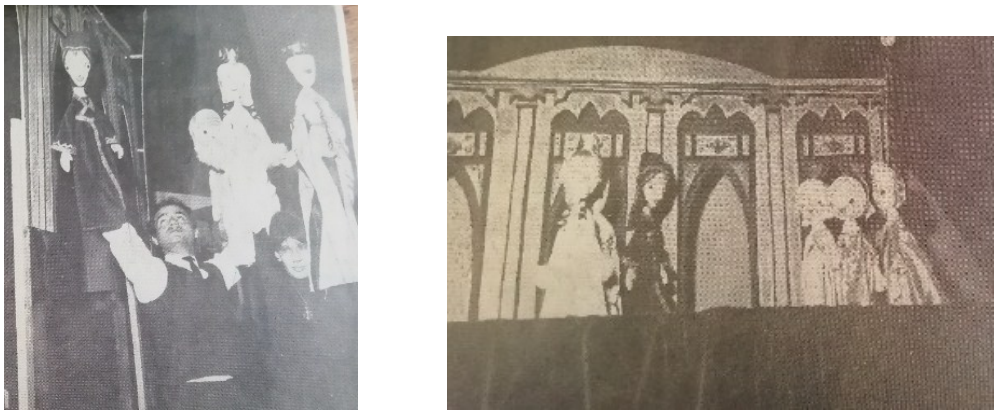


Fig. 10 : Les marionnettes des Trois fileuses (1964), à l'intérieur et à l'extérieur du castelet. Photos tirées des Mémoires de René Tarabo

Dans le spectacle des *Trois fileuses* (fig11), il est clair que René Tarabo, a utilisé des marionnettes à gaines, manipulées par le bas, chaque marionnettiste animant une marionnette dans chaque main. Sur la deuxième photo à l'arrière, on distingue une image scénographique qui montre le château devant lequel se trouvent les personnages marionnettiques. Ce type de castelet accueille aussi bien les marionnettes à gaine que les marionnettes à tiges.



Fig. 11 : René Tarabo animant une marionnette à fils et une autre à gaine à la CLT pour le spectacle *L'étoile des Mages a disparu* (s.d)

Cette photo montre René Tarabo en train de manipuler une marionnette à fils de la main gauche et en même temps une marionnette à gaine de la main droite, pour ce spectacle adapté de l'histoire biblique. D'après notre documentation, il semble qu'il utilisait fréquemment dans un même spectacle la double technique de la gaine et du fil. Il en est notamment ainsi dans le spectacle *Le château du pont de l'enfer* (s.d.) joué au Stade Armand de Chayla, où l'artiste a représenté ses pièces pendant 6 ans[476].

[476] Selon son CV, René Tarabo a représenté ses spectacles au stade Armand de Chayla entre 1964 et 1970, mais nous n'avons pas la date exacte de leur première représentation.

Concernant les marionnettes à gaine de Joseph Fakhoury, nous possédons des photos prises dans un document d'exposition qu'un metteur en scène de théâtre, Michel Khattar, nous a envoyées[477].



Fig. 12 : Cinq marionnettes de Joseph Fakhoury

Les marionnettes de Fakhoury représentent une famille libanaise elles portent le *Cherwal* et le tarbouch un chapeau libanais. Les marionnettes féminines portent des robes longues, traditionnelles. De plus, les cinq personnages ont le visage brun. Nous pensons donc qu'il s'agit du lot dont il avait passé commande à la compagnie tchécoslovaque. Fakhoury avait opté pour une libanisation des formes et des histoires de son théâtre, ce qui passait notamment par la mise en jeu de marionnettes présentant des caractéristiques propres aux Libanais[478]. Il pourrait tout à fait s'agir de ses toutes premières marionnettes. Elles sont de petite taille.

Si la marionnette à gaine a été très utilisée par ces deux metteurs en scène, c'est également le cas pour la marionnette à fils, dont le premier à en avoir usé est Tarabo qui, déjà à la CLT, l'avait introduite avec les marionnettes à gaine dans l'émission *Le club des Farfadets,* qui s'est déroulée entre 1961 et 1963. Fakhoury utilisait également les marionnettes à fils, dont voici quelques photos :

[477] Michel Khattar était professeur de théâtre (diction) à l'Université libanaise et metteur en scène. Il a recueilli des marionnettes de Joseph Fakhoury pour les présenter dans une exposition au Musée Deir el Qamar en 2013. L'exposition était terminée au moment de notre rédaction ; nous n'avons donc pas pu avoir accès à ces marionnettes, excepté quelques photos de l'exposition. Voir annexe IV.

[478] Voir chapitre 1 dans la partie consacrée à Joseph Fakhoury.



Fig. 13 : Marionnettes de Joseph Fakhoury Photos photo tiré du document de Michel Khattar

Comparées aux marionnettes de René Tarabo, les marionnettes de Joseph Fakhoury se distinguent par la finesse de leur exécution, et notamment par les détails apportés au niveau du visage[479]. Nous pouvons également distinguer leur apparence plus européenne par rapport à celle des marionnettes la fig.13 qui sont de type libanais. Ces marionnettes à fils, comme d'ailleurs celles de René Tarabo, comportaient plusieurs fils attachés à la tête, aux mains et aux pieds. Ces marionnettes des années 1970 sont, elles aussi, de petite taille.

Nos recherches montrent que Fakhoury recourait également à une autre technique : la marionnette à tiges, comme en témoigne la photo ci-dessous.

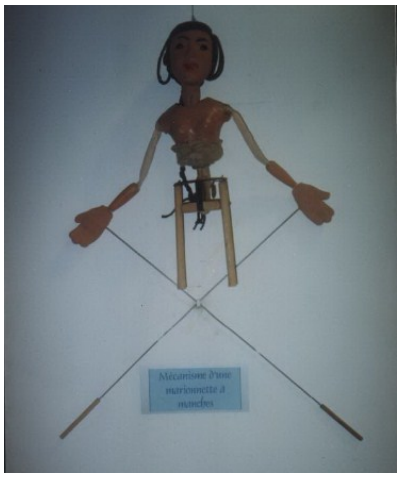


Fig. 14 : Photo d'un mécanisme d'une marionnette de Joseph Fakhoury. Photo tiré du document de Michel Khattar

Bien que nous n'ayons pas retrouvé de photos du spectacle dans lequel cette marionnette a été mise en jeu, on peut supposer que son costume permettait de dissimuler le mécanisme central.

[479] D'après le document que nous possédons, nous savons que Joseph Fakhoury a fabriqué beaucoup de marionnettes d'animaux. De plus, la classification de l'exposition réalisée par Michel Khattar nous apprend qu'elles étaient fabriquées de différentes matières telles que : acrylique, tissu, papier mâché, et que le metteur en scène représentait la chair de ces personnages en « peau de pêche ». Voir annexe IV.

Nous pouvons donc affirmer qu'avec les deux pionniers du théâtre de marionnette au Liban, René Tarabo et Joseph Fakhoury, une rupture nette avec la tradition a été opérée. En lieu et place du *karageuz*, théâtre d'ombres destiné à un public adulte, ils développent des spectacles qu'ils destinent à un public enfantin, et dans lesquels ils mettent en jeu des marionnettes en trois dimensions, animées grâce à des techniques qui étaient courantes dans d'autres pays du monde (gaine, fils, tiges), et notamment dans les pays qui les ont influencés (Italie pour l'un, Tchécoslovaquie pour l'autre), mais que la tradition libanaise ne connaissait pas.

Ces trois techniques de manipulation explorées par ces pionniers (gaine, tige et fils) se retrouvent dans le travail des compagnies qui ont été fondées pendant la guerre, comme par exemple dans *On veut le soleil* (1977), premier spectacle créé par Les Épis, compagnie dirigée par Ghazi Mekdachi. Ce sont surtout les marionnettes à tige et à gaine qui ont été employées.



Fig. 15 :Capture d'écran du spectacle *On veut le soleil* (1977), Les Épis

Sur la première image, on voit que les personnages sont sur une montagne faite en papier, laquelle sert également de castelet aux marionnettistes, et permet aux animateurs d'actionner les tiges des marionnettes Ces dernières, ainsi que le décor, sont fabriquées par le metteur en scène de des Épis. La marionnette représentant un épouvantail est réalisée à l'aide de deux baguettes disposées en croix, au sommet desquelles repose une tête faite d'une balle en éponge. Les autres marionnettes du spectacle (tel l'âne, à gauche de l'épouvantail, ou le lapin sur la deuxième image) sont des marionnettes à gaine. On aperçoit également un soleil découpé dans du carton et tenu par une tige – figure marionnettique.

Quelques années plus tard, en 1983, on retrouve dans le spectacle de Paul Mattar *Rehlat el manam il a allam al hayawan* (Voyage d'un rêve au pays des animaux), le même type de technique et de forme de marionnettes. Dans ce spectacle, les marionnettes sont en deux dimensions, toutes découpées dans du carton fort, comme le montrent les photos ci-dessous :



Fig. 16 : Captures d'écran du spectacle *Voyage d'un rêve au pays des animaux* (1983), Paul Mattar

Sur la photo de gauche, on distingue la marionnette d'un poisson à deux dimensions qui est actionnée par la main du marionnettiste. Nous observons un deuxième poisson qui a été dessiné sur le rideau qui sert à la fois de décor marin ou toile de fond et de castelet. Ce dispositif, dans lequel la marionnette du poisson entre en dialogue avec le poisson dessiné, est original. Nous pouvons donc constater une innovation dans l'interaction des marionnettes où ces dernières ne communiquent pas seulement entre elles, elles échangent aussi avec la scène du décor. La marionnette du poisson en carton peut également être montrée de l'autre face. Nous supposons que le marionnettiste l'anime à l'aide d'une baguette, tout au moins d'un petit support, mais la photo ne permet pas de le distinguer. Sur la photo de droite, la chèvre, marionnette également à deux dimensions et manipulée à l'aide d'une tige, n'apparaît plus devant le rideau mais au-dessus, soulignant sur la dramaturgie du spectacle où la chèvre est capable de grimper dans les endroits les plus escarpés pour retrouver la grand-mère perdue[480].

Dans son atelier, Maha Nehmée proposait ainsi de fabriquer des marionnettes à deux dimensions, en particulier pour son spectacle à succès *Comment Salem va grandir* (1981). Dans ce spectacle, ce sont des enfants de 7 à 8 ans qui ont fabriqué la marionnette du personnage de Salem. Cette marionnette (qui existe en plusieurs tailles pour représenter l'enfant qui grandit) a été découpée dans du carton et est actionnée par des tiges.

[480] Voir l'histoire de ce spectacle au chapitre 6.



Fig. 17 : Le spectacle Comment Salem va grandir (1981). Photos tirées du livre de Maha Nehmée[481]

Sur la photo de droite, on voit le personnage de petite taille, dont les membres sont articulés au corps avec des attaches parisiennes. Il est manipulé par les enfants cachés derrière le castelet – il s'agit d'un paravent en bois sur lequel ont été dessinés des arbres. Sur la photo de gauche, Salem est devenu géant : la tête est restée la même, mais le corps est devenu plus grand. Comme Maha Nehmée l'explique dans son livre, cette réalisation s'est déroulée en plusieurs étapes : ce sont les enfants qui ont dessiné des personnages de tailles différentes jusqu'à ce que le dernier soit « géant ». Et c'est ce géant que l'on voit sur la photo de gauche, autour duquel un groupe de plusieurs enfants sont réunis pour tenir et animer la marionnette, certains tenant les tiges pour actionner les mains, d'autres s'occupant du corps et de la tête. Jusqu'ici les marionnettes étaient le plus souvent fabriquées dans du carton.

Les marionnettes à fils, explorées par les pionniers dans les années 1960, se retrouvent également dans les spectacles conçus pendant la guerre civile. C'est notamment le cas de Paul Mattar, avec sa série intitulée *Hikayat Oum Ouyoun* (Histoire de la mère des sources-1984). Nous en exposons ci-dessous quelques images afin de comprendre les techniques de manipulation.

[481] Maha Mehmée, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale*, *op.cit.,* p. 34.



Fig. 18. Capture d'écran de la série télévisée *Hikayat Oum Ouyoun* (1984), Paul Mattar

Cette image montre deux marionnettes à fils (Younes et un chameau) qui évoluent dans un décor dessiné. Pour ce spectacle, Paul Mattar a utilisé une technique cinématographique, qui consiste à filmer les personnages devant un écran vert : lors du montage, le dessin se substitue au fond d'écran, créant l'illusion que les personnages se trouvent dans le décor. Le chameau est équipé de plusieurs fils qui lui permettent de remuer la tête et les pattes, et ainsi d'avancer. Quant au personnage marionnettique, Younes, ses mains, sa tête et ses yeux sont animés par des fils, et le marionnettiste peut également actionner la bouche grâce à un système d'ouverture et de fermeture.

À la même époque, les artistes des Amis des marionnettes ont présenté un spectacle entièrement à fils, *Tantoun et ses amis* (1985), joué au Théâtre du Capitole de la ville de Beit Mery, au Mont-Liban.



Fig. 19 : Les Amis des marionnettes. Photo tirée du journal Le Réveil,[482]

[482] Photo prise par la journaliste Marie-Claire Hatem pour son article « Tantoun et ses amis, une nouvelle aventure », journal *Le Réveil* du mercredi 25 novembre 1985.

Sur la première photo, on voit les coulisses du spectacle : invisibles pour les spectateurs, les marionnettistes se tiennent debout, sur une passerelle élevée, d'où ils manipulent les marionnettes suspendues par des fils ; celles-ci évoluent devant un panneau orné d'un dessin qui sert de décor. La deuxième photo expose deux marionnettes à fils de taille moyenne, derrière lequel on distingue un fond d'écran. Ces différents exemples prouvent que les artistes libanais, au milieu des années 1980, cherchaient à améliorer les formes de leurs marionnettes ainsi que les techniques de manipulation pour satisfaire leur public.

1.2.L'ombre, une tradition qui résiste

À la même époque, il y avait une technique traditionnelle qui était également très prisée, le théâtre d'ombres, tradition très ancienne dans le monde arabe, et qui a persisté pendant l'occupation ottoman, avec le *karageuz*[483]. Cette technique a été abandonnée progressivement au Liban après la chute de l'Empire turc, mais elle est restée présente dans la mentalité des habitants, et on la retrouve à des degrés différents dans la plupart des compagnies de notre corpus.

C'est plus particulièrement le cas de La Boîte à images de Najla Khoury, qui est spécialisée dans cette technique. Lors de la guerre civile, alors qu'elle était dans les sous-sols avec ses enfants et ceux du quartier, à l'abri des bombardements, et n'ayant d'autre moyen pour s'éclairer qu'une simple bougie, elle a diverti ces jeunes en jouant avec les ombres. Comme elle nous l'a expliqué, cette technique était la mieux adaptée pour présenter des histoires dans des lieux obscurs, et c'était aussi une manière de revenir à des techniques traditionnelles[484]. Ainsi, pendant les 20 ans d'existence de sa compagnie, elle a toujours utilisé l'ombre, les silhouettes et les jeux de lumière dans ses spectacles.

D'ailleurs, le logo de sa compagnie rappelle fortement le théâtre d'ombres. En effet, le rectangle représente l'écran blanc à l'intérieur duquel apparaissent des lettres arabes signifiant La boîte à images. Ces lettres blanches sur fond noir rappellent ainsi les projections d'ombres.

[483] Voir notre chapitre 4 sur le théâtre d'ombres arabe.
[484] Voir entretien avec Najla Khoury en janvier 2018 à Beyrouth, annexe I.



Fig. 20 : Logo de la compagnie La boîte à images. Photo tirée du répertoire de Najla Khoury

Nous ne possédons aucune captation vidéo des pièces de la compagnie, mais nous avons pu photographier des photos qu'elle avait elle-même prises de ses spectacles.



Fig. 21 : Photos des marionnettes d'ombres de *La chèvre et les chevreaux* (1994), La boîte à images

Sur la première photo, on voit deux silhouettes de couleur noire rattachées à de fines tiges. Ces ombres, représentant une chèvre et plusieurs petits chevreaux, ont été découpées dans du carton noir. Sur la deuxième image, on distingue les différentes parties composant le corps du loup (pattes, queue…). Dans le spectacle, le personnage n'apparaissait que de manière fragmentée par effet de zoom en relation avec telle ou telle scène du récit. Cette technique du zoom est une nouveauté utilisée par Najla Khoury, car elle n'existait pas à l'époque du *karageuz.* Dans *La chèvre et chevreaux,* cette technique d'ombres noires renforce la dramaturgie autour du loup, notamment lorsqu'il veut pénétrer dans la maison des chevreaux en montrant sa patte sous la porte.

Najla Khoury a aussi utilisé de la couleur dans des spectacles d'ombres comme *Geha et son âne* (1987), technique existant depuis l'époque du *karageuz.*



Fig. 22 : La Boîte à images. Photo tirée du spectacle Geha et son âne (1987)

Cette photo montre un dessin des trois personnages en couleurs représentés sur une feuille de papier transparent. Cette représentation, pour le public, donne un effet proche du dessin animé lorsque l'image est manipulée derrière l'écran par le marionnettiste. Cependant, cette image peut aussi rester fixe.

Une autre technique employée par Najla Khoury est la projection – non pas sur un écran, mais sur les murs de la salle de spectacle – de formes dessinées ou découpées. Il en est ainsi dans le dernier spectacle qu'elle a réalisé, en 1998, intitulé *Al bayt* (*La maison),* spectacle créé en hommage aux Palestiniens à l'occasion du 50ème anniversaire de la chute de la Palestine.



Fig. 23 : La Boîte à images. Photo d'ombres du spectacle *La maison* (1998)

Cette photographie représente le papier original qui a été projeté pour ce spectacle. À la différence des ombres évoquées ci-dessus (silhouettes ayant vocation à être manipulées derrière l'écran blanc, à la verticale), les formes d'ours dessinées ou découpées sur le papier sont

placées, à plat, sur un rétroprojecteur, puis projetées sur les murs de la salle de spectacle, donnent l'impression que cette dernière est envahie par les ombres de l'animal.

En plus de rendre visibles les silhouettes, la lumière permet aussi de créer une ambiance, différente selon qu'elle est créée par un spot électrique et projetée sur l'écran fixe, ou bien diffusée par une simple bougie, « la flamme vacillante » donnant « une atmosphère mystérieuse ». En effet, la bougie, pour une raison ou pour une autre, peut s'éteindre, avant d'être aussitôt rallumée, communiquant ainsi « à l'écran son jeu mobile et vivant »[485]. Najla Khoury avait l'habitude d'utiliser en guise d'écran un drap blanc tenu par une tringle en hauteur, derrière lequel elle projetait une bougie en tant que source lumineuse[486].

Nous pouvons ainsi constater, pour la compagnie La Boîte à images, une volonté d'améliorer les spectacles grâce aux techniques de l'ombre et du rétroprojecteur, permettant de jouer avec la lumière tout en projetant des ombres non plus sur le seul écran, mais dans toute la salle du spectacle.

Najla Khoury n'est pas la seule à avoir maintenu la tradition de l'ombre dans ses spectacles. Nous retrouvons également cette technique chez Les amis des marionnettes. Dans leur spectacle *Hikayat mn dayetna* (Histoires de notre village)[487], les personnages rappellent fortement ceux du *Karageuz,* car ils sont articulés au niveau des membres grâce à de fines baguettes. Ainsi, lorsqu'un personnage doit parler, le marionnettiste actionne sa tête ou ses mains alors que les autres personnages autour de lui restent fixes, comme nous pouvons le constater sur la photo ci-dessous.

[485] Hetty Paerl, Jack Botermans, Pieter Van Delft, *Ombres et silhouettes*, Chêne Hachette, 1979, p. 9 ; voir aussi Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, Centre départemental de documentation pédagogique des Ardennes, 1977, p. 14.

[486] Pour des détails sur les techniques d'ombres, voir : Jacques Chenais, *Marionnettes à gaine, à fils, à tringle, à clavier, ombres chinoises, pantins, etc… fabrication des poupées et du théâtre, Technique du jeu, suivi d'une petite histoire de la Marionnette de l'antiquité à nos jours,* Impr. A. Coueslant, 1936., p. 36-37.

[487] Nous n'avons pas la date de ce spectacle, mais nous savons qu'il a été créé dans les années 2000, qu'il fait partie du répertoire de la compagnie et qu'il est toujours joué. Nous l'avons intégré dans ce chapitre parce que la compagnie utilise ici des techniques très proches de celles du *Karageuz,* ses personnages ressemblent à ceux du théâtre turc. Nous allons revenir sur les techniques de ce spectacle dans le chapitre suivant.



Fig. 24 : Le spectacle *Histoires de notre village* (s.d.), Les Amis des marionnettes

Ici, les personnages d'ombres, à la différence de ceux de Najla Khoury, peuvent être articulés. Cette technique est obtenue par l'assemblage des parties du corps qui deviennent mobiles (tête, jambes, bras, corps) ; les mouvements des personnages sont provoqués grâce à des tiges reliées à différentes partie du corps, ce qui permet de les faire se déplacer[488].

Le Collectif Kahraba utilise aussi cette technique de silhouettes découpées, bien qu'assez rarement. Plus exactement, il ne reproduit pas des spectacles d'ombres traditionnels qui mettent en scène un rideau blanc, mais cherche plutôt à travailler l'ombre différemment. : « On s'est inspiré de ''la boîte magique''. Notre approche du théâtre d'ombres est que le public puisse entrer dans cette boîte pour voir les images projetées. Il y a un lien avec la tradition qui existe au Liban [...] »[489]. C'est notamment le cas dans le spectacle *Lail w nhar* (Jour et nuit-2012).

[488] Mohamed Aziza, « Le théâtre d'ombre dans le monde arabe », La technique au service du théâtre, Le théâtre d'ombres, Le théâtre de marionnettes, *Actualité de la scénographie,* n°9, février 1979, p. 25.
[489] Voir entretien avec Aurélien Zouki. Pour la ''boîte magique'', voir chapitre 2 (Histoire de compagnies nées durant la guerre civile).



Fig. 25 : Capture d'écran du spectacle *Jour et nuit* (2012), Collectif Kahraba

Dans ce spectacle, les membres du Collectif Kahraba ont découpé plusieurs silhouettes dans une même bande circulaire de carton, qu'ils font défiler devant l'écran à l'aide d'une tige fixée au centre. Les personnages tournent comme dans une ronde. À la différence des deux autres compagnies qui utilisent un seul écran rectangulaire, conformément à la tradition, le Collectif Kharaba emploie trois écrans circulaires. De cette façon, le spectateur peut voir défiler devant lui des silhouettes dans trois espaces différents de manière simultanée[490].

Nous pouvons donc affirmer que les ombres sont encore bien présentes dans les compagnies de notre corpus à des degrés divers. Les artistes restent donc tout de même attachés à cette tradition, qui fait partie du patrimoine folklorique et culturel libanais.

1.3. Combinaison des techniques anciennes et modernes dans les spectacles contemporains

De plus en plus de spectacles de marionnettes au Liban comprennent des éléments ou des techniques anciennes mêlés à des innovations, comme c'est souvent le cas dans les créations du TLM, du Collectif Kharaba, des Amis des Marionnettes et de One hand Puppet, les compagnies de notre corpus crées après la guerre civile. Si ces artistes veulent rester fidèles à certaines traditions, espérant ainsi les faire perdurer dans le temps et les transmettre aux futures générations, ils se sont aussi ouverts aux nouvelles technologies et à leurs diverses possibilités.

[490] Voir un extrait de ce spectacle sur le lien :
https://www.youtube.com/watch?time_continue=245&v=A216vDXz1tE&feature=emb_logo

Ainsi, au milieu des années 2000, des compagnies théâtrales comme le Collectif Kharaba, le TLM ou encore Les Amis des Marionnettes ont intégré la vidéo-projection, ce qui permet, grâce aux effets spéciaux, de renforcer la dramaturgie. Par exemple, dans *Baytik Ya sitti* (La maison de ma grand-mère - 2006) du TLM, l'animation vidéo projetée durant le spectacle permet un retour en arrière : on y voit le personnage de la petite fille se rappeler les moments où elle rendait visite à sa grand-mère, aujourd'hui disparue. Il s'agit d'une vidéo réalisée sur fond vert, technique cinématographique déjà utilisée par Paul Mattar, où a été intégré, en arrière-fond, le dessin d'un jardin avec une marionnette. Ici nous distinguons une innovation : l'ajout d'une comédienne dans le rôle de la grand-mère.



Fig. 26 : Photo du spectacle *La maison de ma grand-mère* (2006), TLM

Afin de comprendre le mélange de ces techniques, il faut connaître le récit du spectacle. Il s'agit de l'histoire d'un groupe d'enfants qui habitent une cité urbaine moderne dont les bâtiments sont très hauts. Ces enfants se demandent où est la nature (les arbres, les fleurs, les fruits, les oiseaux…). Ils décident alors d'aller voir ce qui se trouve derrière ces bâtiments et lorsqu'ils y parviennent, ils découvrent le jardin de la grand-mère de Salma (8 ans - marionnette). Ainsi, afin de représenter devant le public ces deux lieux simultanément, le metteur en scène a utilisé la scène de théâtre et en même temps le film d'animation. Le regard du public se déploie donc sur deux plans : celui du théâtre et celui de la vidéo-projection. Cette vidéo projetée permet au spectateur de voir simultanément deux scènes très éloignées géographiquement l'une de l'autre. Alors que dans les spectacles traditionnels, le spectateur se contente d'imaginer d'autres scènes à partir du récit que lui en font le conteur ou la marionnette,

le recours au vidéoprojecteur permet de visualiser ces scènes et de renforcer l'illusion dans le spectacle.

Nous retrouvons également un mélange de techniques anciennes et modernes dans le spectacle *Full Moon* (2016) du TLM. Ainsi, ce spectacle revient aux traditions en employant les techniques d'ombres bien que durant un court instant.



Fig. 27 : Le spectacle *Full Moon* (2016), TLM

Sur cette image, nous pouvons distinguer le tissu qui sert d'écran rectangulaire pour projeter les ombres, ainsi que les tiges permettant d'actionner les personnages. Les ombres, mises en jeu au milieu du spectacle, apparaissent dans un cercle lumineux ; elles rappellent la lune, renvoyant au titre du spectacle (*Full Moon*). En ce qui concerne les techniques modernes, le metteur en scène à introduit une innovation pour la manipulation de la marionnette animale.



Fig. 28 : Captures d'écran du spectalce *Full Moon* (2016), TLM

Les pattes de l'animal sont attachées à deux tringles. Sur la première image, le loup est au sol, et le marionnettiste le tient d'une main par l'échine tandis qu'il manipule sa tête de l'autre main. Il tient les deux tringles au sol pour fixer la marionnette, ne permettant qu'à la tête

de bouger. Sur la seconde image, on voit le loup en mouvement : le marionnettiste élève alors la marionnette et actionne les tringles[491].

Ces techniques n'étaient pas aussi perfectionnées dans les années 1980. Par exemple, dans *Voyage d'un rêve au pays des animaux* (1983), Paul Mattar nous a notamment expliqué que la marionnette du chameau mesurait « environ 2 m de long et 1,70m de hauteur. Il était en contreplaqué, en deux dimensions ». Même si cet animal était « plat », il était très actif : monté sur une structure à quatre roues, sa tête était mobile ainsi que son cou et ses pattes[492]. Toutefois, sa manipulation ne pouvait pas être aussi souple et aisée que celle du loup du TLM, en raison de la dureté du matériau employé.

En comparant les marionnettes de ces deux spectacles, on note ainsi une réelle différence, aussi bien au niveau de la forme de la marionnette que dans sa technique de manipulation. Ces vingt ans d'écart ont en effet permis aux artistes d'améliorer les modes de fabrication et d'animation et d'utiliser d'autres matériaux de confection, en particulier pour les personnages animaliers.

Nous avons repéré d'autres manières de combiner les techniques de jeu, notamment celles consistant à représenter un même personnage en recourant à plusieurs types de marionnettes, de formes différentes, que l'on retrouve dans plusieurs spectacles du TLM. Il en est ainsi de *Kello mn el Zaibak* (À cause de Zaibak - 2018) [493].



Fig. 29 : Manipulation d'un même personnage, photo du spectacle *À cause de Zaibak* (2018), TLM

[491] Dans ce spectacle, comme dans la plupart de ceux de la compagnie, c'est Walid Dakroub, frère de Karim, qui fabrique les marionnettes et s'occupe de la scénographie. Il a en effet étudié dans la même université russe (Académie russe des beaux-arts de saint Pétersbourg) que son frère mais à partir de 1995.
[492] Voir entretien avec Paul Mattar. Nous n'avons pas le spectacle en entier mais seulement quelques séquences.
[493] Voir article en ligne : https://saidaonline.com/new/ar/news/details/news-862690741

Ici, le même personnage apparaît simultanément en cinq versions : une marionnette à fils, deux à gaine (dont l'une n'est pas 'chaussée' par le marionnettiste), et deux à 'prise directe', manipulées derrière le cou à l'aide d'une crosse, ce qui permet de renforcer la dramaturgie de la mise en scène du récit. En effet, il s'agit d'un enfant très agité et très perturbateur, et qui donc il est accusé par tout le monde des problèmes, chacun le voit à des endroits différents en train de faire des bêtises. C'est pourquoi, le metteur en scène en a fait plusieurs versions afin de monter son omniprésence, de sorte qu'il remplit tout l'espace. Dans les théâtres de marionnettes d'avant les années 1990, il était très rare de voir simultanément les différentes versions d'un même personnage. Même dans *Salem va grandir*, où le jeune Salem est vu à des moments différents de sa vie d'enfant, il apparaît toujours seul sur scène, c'est-à-dire dans une seule version, à un moment de sa croissance.

Le fait de faire coexister différentes versions d'un même personnage confère au speatcle une certaine modernité. Cette technique de démultiplication d'un même personne semble être appréciée par les artistes du TLM : un autre d'entre eux, Fouad Yammine, y a recouru dans *Le Ballon rouge*, spectacle qu'il a mis en scène en 2011. À notre connaissance, cette technique n'est pas utilisée par les autres artistes du corpus. Nous pouvons donc avancer qu'il s'agit d'une spécificité de cette compagnie.

2. La taille et la forme de la marionnette

La taille de la marionnette a évolué depuis ses premières apparitions à la télévision. Comme le montrent les marionnettes de 1960 de René Tarabo (fig.11) et de Joseph Fakhoury (fig.13) elles sont petites de taille. Nous remarquons cependant que les marionnettes à gaine du premier s'enfilent jusqu'à l'avant-bras, et que celles du second ne recouvrent que la main et le poignet. En somme nous pouvons dire que les marionnettes des pionniers étaient, en général, assez réduites, dans la mesure où elles étaient destinées à être montrées à l'intérieur d'un castelet. La taille variait en fonction des dimensions du castelet utilisé. Comme le montrent nos analyses des photos des spectacles, jusqu'à la fin de la guerre civile, la marionnette rencontrée dans les spectacles libanais n'était, le plus souvent, pas très grande.

Cependant à partir des années 1980, il semble que la tendance des artistes était d'agrandir la marionnette afin de lui accorder une plus grande place dans le théâtre. Comme

nous l'a appris Abido Basha, la compagnie Les Épis et celle de La Boîte à images[494] ont , dès le tournant des années 1980, créé des spectacles où les personnages animaliers étaient grands (leur taille pouvait atteindre celle des animaux réels) Ils étaient mis en jeu hors du castelet[495]. De plus, Paul Mattar, dans son spectacle *Voyage d'un rêve au pays des animaux* (1984), a fait défiler un chameau de grande taille devant le rideau-castelet qui mesurait « environ 2 m de long et 1,70 m de hauteur. Il était en contreplaqué, en 2 dimensions. » Ainsi le metteur en scène cherchait déjà à se rapprocher de la taille réelle de l'animal.

De même Les Amis des marionnettes pour le spectacle *Antoun et ses Amis* (1985) (fig. 20) ont confectionné des marionnettes à fils de taille légèrement inférieure à 1 m que les artistes manipulaient devant un panneau servant de décor. Il semble donc que les marionnettistes aient été désireux de mettre l'accent sur la marionnette en la montrant dans des dimensions moins réduites. Cependant, cela ne signifie pas que les marionnettes de petite taille étaient exclues : en 2012 le Collectif Kahraba a aussi utilisé, dans *Il y avait un oiseau sur l'arbre,* des marionnettes à doigts, de forme encore plus réduite.

Néanmoins, cette tendance à utiliser des marionnettes de plus en plus grandes s'est confirmée dans les années 1990 avec le premier spectacle du TLM, *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993). En effet, les spectateurs libanais, étant plutôt habitués à voir des personnages de taille à entrer dans un castelet. Les marionnettes de taille humaine mises en jeu dans ce spectacle ont suscité de la surprise, mais aussi des critiques[496]. Comme on peut le voir sur la photo ci-dessous, le marionnettiste n'hésite pas à jouer avec sa marionnette : il sépare la tête de son corps puis la remet pour la retirer à nouveau, le tout avec des gestes très rapides, sous les yeux du public libanais étonné. En effet, c'était la première fois que les gens voyaient un tel jeu se créer entre une grande marionnette et le marionnettiste.

Lorsque le corps, de la marionnette de grande taille se mêle à celui du comédien, jusqu'à se confondre avec lui, cette dernière n'est plus détachée de son manipulateur comme

[494] *Qui a volé le blé* ? (1979).
[495] Voir entretien avec Abido Basha réalisé en janvier 2018.
[496]Nous n'avons malheureusement pas d'articles de presse qui signalent ces critiques, mais nous pouvons renvoyer à l'ouvrage de Nabil Abou Mrad, *Le théâtre libanais dans le XX^e siècle* (titre original : *Al-masrah al-loubnani fi al-karn al-ichriin*), Éd. Société d'imprimerie et de publication libanaise, 2002, p. 302 à 305, qui mentionne que les techniques de Dakroub étaient critiquées par la presse et les spécialistes de théâtre.

dans la tradition : la frontière entre l'objet manipulé et celui qui le manipule devient floue, créant un jeu triangulaire entre le marionnettiste, la marionnette et le public.




Fig. 30 : Photo du spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM

Mais ce qui était aussi nouveau pour le public en 1993, c'est que la marionnette pouvait faire corps avec le marionnettiste. Celle-ci est attachée au niveau de sa poitrine, sur son gilet. Le marionnettiste étant de même taille que sa marionnette, il la fait avancer en mettant ses propres pieds dans ceux du personnage, qui s'enfilent comme des chaussons. Sa main droite, introduite dans la tête, anime le visage de la marionnette. Par exemple, lors d'une scène de danse, le marionnettiste utilise la tête de cette marionnette (détachée du corps) pour lui faire battre la mesure et suivre le rythme de la musique, de gauche à droite et de haut en bas. Quant à la main gauche, elle anime le bras gauche de la marionnette.

Des années plus tard, la compagnie One hand Puppet, utilise aussi la marionnette de grande taille, bien que représentée sous une forme différente.



Fig. 31 : Les adolescents défilant avec leur marionnette dans le camp de Chatila. Photo prise des pages Facebook de *One Hand Puppet*

À la différence du spectacle précédent, ici, l'une des mains du marionnettiste manipule la bouche comme un muppet et l'autre entre dans une manche du vêtement, devenant ainsi le bras de la marionnette, la deuxième main fabriquée restant libre.

Mais une marionnette n'est pas forcément à part entière, elle peut aussi être un élément du corps. Dans ce sens pour le même spectacle le metteur en scène a eu l'idée de créer une marionnette -nez, qui est un personnage à lui seul, capable de se déplacer grâce à la main du marionnettiste[497]. Ainsi détaché du visage, le nez revendique son droit d'exister. Il s'agit d'une autre fantaisie utilisée dans ce spectacle, offrant de cette manière au public un monde totalement imaginaire, irréel.

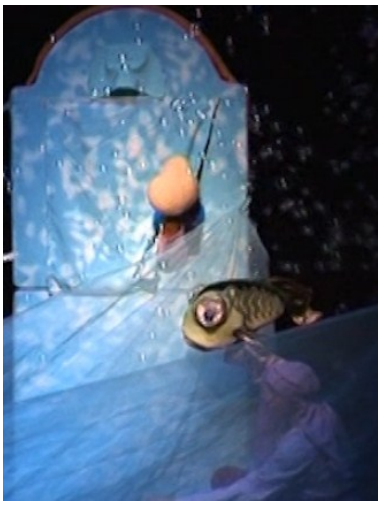


Fig. 32 : Capture d'écran de *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM

[497] Voir l'histoire de ce spectacle dans le chapitre 3 (La création de la Troupe libanaise de la marionnette).

On distingue sur cette photo un marionnettiste caché derrière le castelet qui manipule une marionnette en forme de nez, et un autre accroupi, dont la main à l'intérieur de la marionnette du poisson manipule la bouche pour le faire parler.

Ce jeu avec des parties du corps de la marionnette est courant dans cette compagnie. Comme nous l'a expliqué Samir Youssef, « dans certains spectacles, on peut utiliser seulement la tête de la marionnette, on change complètement son corps tout en gardant le nom du personnage. On utilise cette marionnette dans un autre contexte, on change ses vêtements, ses chaussures, elle peut devenir plus petite, plus grande. Ce qui fait la spécificité de la marionnette, c'est qu'on peut jouer avec son corps comme on veut, selon l'histoire et le contexte[498]. » Ces propos peuvent être illustrés avec le spectacle du de la même compagnie *Pour que Merjane dorme,* adapté des *Mille et une nuits*, joué pour la première fois au théâtre Al Madina à Beyrouth en 1997. Comme nous le voyons sur la photographie ci-dessous, le principe du spectacle est d'interchanger les têtes sur les trois corps des marionnettes.



Fig. 33 : Le spectacle *Pour que Merjane dorme* (1997), TLM

Ayant nous-même été manipulateur dans ce spectacle, nous pouvons décrire plus précisément ces marionnettes[499]. Elles consistent en trois gros coussins attachés à des tiges de parasol, elles-mêmes fixées sur un dispositif à roulettes. Sur ces coussins, ont été cousus des morceaux de tissu représentant les bras, les mains et les jambes des trois personnages. La face arrière des coussins contient une poche dans laquelle les marionnettistes rangent des accessoires, et même les têtes lorsque l'épisode se termine. Les marionnettes diffèrent donc de celles d'avant la guerre, non seulement par leur taille, mais aussi par la manière de les activer. Les spectateurs comprennent alors qu'une marionnette peut les entraîner très loin dans un

[498] Voir entretien avec Samir Youssef réalisé en octobre 2018 à Beyrouth. Samir Youssef est diplômé de l'Institut des beaux-arts et collabore depuis 2005 avec le TLM.
[499] Nous avons eu l'occasion de manipuler une de ces marionnettes dans la représentation de ce spectacle en 2012 lors d'un festival à Damam en Arabie Saoudite.

monde de fiction et d'invention. Il est clair que la marionnette offre, en fonction de ses dimensions, des possibilités de jeu, de déplacement, d'actions beaucoup plus étendues et libres que ne peut le faire un comédien sur scène, ou même une marionnette à gaine dans un castelet.

Dans le même spectacle, le metteur en scène a juxtaposé une douzaine de marionnettes portant des vêtements traditionnels arabes, manipulées avec la technique du clavier. Il importe de souligner que cette technique, bien qu'ancienne, n'existait pas au Liban avant la création de la compagnie du TLM. Il s'agit donc d'une innovation pour le spectateur libanais, qui était habitué à ne voir que peu de marionnettes (deux ou trois) manipulées en même temps sur scène, chacune d'elle l'étant de manière indépendante. Nous avons ici douze personnages marionnettiques qui apparaissent collés les uns aux autres, et formant une seule unité.



Fig. 34 : Le spectacle *Pour que Merjane dorme* (1997), TLM

Les douze marionnettes sont accrochées les unes aux autres par une tige métallique horizontale, dont le mécanisme peut être actionné par un marionnettiste accroupi derrière, permettant l'ouverture et la fermeture des bouches qui s'animent simultanément. De plus, elles sont fixées à un axe à roulettes, grâce auquel elles peuvent de se déplacer.

Dans *Full Moon* (2017), Dakroub réunit des techniques anciennes, comme « le masque et le théâtre d'ombres », et des techniques nouvelles, telles que la vidéo et la 3D, afin de jouer sur la taille d'un personnage : « au début du spectacle, la marionnette fait un mètre, au milieu, elle mesure 20 centimètres et à la fin, elle a atteint la taille d'un personnage de petite taille sous forme d'ombre »[500]. Ce personnage passe donc, durant la représentation, d'une grande taille à une taille minuscule, et d'une représentation en volume à une représentation plane[501].

[500] Voir entretien avec Karim Dakroub réalisé le 27 septembre 2019 à Paris.
[501] Cette liberté de jouer avec la taille de la marionnette peut être inspirée d'un spectacle, où Dakroub, enfant, était manipulateur, *Comment Salem va grandir ?* (1981). Dans ce spectacle, le personnage marionnettique adoptait le mouvement inverse, étant passé d'un enfant de petite taille à une marionnette géante.

3. Des marionnettes plus réalistes

Comme on peut le constater dans de nombreux spectacles contemporains, la marionnette a pris une forme plus réaliste au regard de celle qui caractérisait les créations des années 1960-1970. C'est le marionnettiste et pédagogue Serguei Obrastzov qui a utilisé et diffusé la technique du réalisme dans toute l'Union soviétique afin de propager la culture du nouveau régime[502]. Inspirée de la méthode de la direction d'acteur de Constantin Stanislavski, qui fut le professeur d'Obraztsov, cette technique de jeu vise à donner une existence propre à la marionnette en lui transmettant des caractéristiques humaines, ce qui demande à l'acteur de « se projeter derrière la marionnette pour ne faire plus qu'un avec elle »[503].

Ce metteur en scène russe est venu au Liban au début des années 1960 afin de travailler avec l'équipe technique de René Tarabo : « On a fait la connaissance de Serguei Obraztsov […] qui avait une technique de la marionnette extraordinaire. On a travaillé avec lui une semaine à la télévision », nous a raconté Joseph Azoury[504]. N'ayant aucune vidéo des spectacles de ces années-là, et les photos que nous possédons n'étant pas toujours claires, il nous est difficile de savoir si René Tarabo s'est concentré sur le réalisme des marionnettes. Ce que nous pouvons cependant affirmer, c'est que les artistes s'attachaient davantage à manipuler les personnages marionnettiques bien que de manière basique pour créer un spectacle. C'est plutôt Dakroub qui, lors de son séjour en Russie au début des années 1990, a appris à travailler sur le réalisme de la marionnette et a ensuite apporté cette technique au Liban. Mais dans son premier spectacle, il ne l'avait pas encore vraiment explorée.

C'est au fil de ses mises en scène, qu'il a accordé plus d'importance au jeu de la marionnette elle-même, en cherchant à améliorer ses gestes et ses expressions. C'était une technique très novatrice pour les Libanais. Par exemple, dans *Karakeeb* (2004), le metteur en scène a travaillé sur le regard de la marionnette. Les spectateurs libanais pouvaient alors voir pour la première fois les marionnettes échanger des regards communicatifs avec leur entourage,

---

[502]L'art et la culture était utilisés comme des instruments de propagande politique, plus précisément « pour faire travailler la société à la réalisation des idéaux communistes », Jiri Knapik cité par Ida Hledikova, in « Le théâtre de marionnettes slovaque des années cinquante : un répertoire sous influence communiste » dans *Marionnettes et pouvoir censure, propagande, résistances* (dir. Raphaèle Fleury et Julie Sermon), IIM ed. Deuxième époque 2019, p. 248.

[503] Voir article « Russie » co-écrit par Boris Goldovsky, Natalia Raitarovskaya, Irina Jarovtseva, Anna Ivanova Aleksey Goncharenko, 2012, disponible sur le site de l'Unima : https://wepa.unima.org/fr/russie/ .Voir aussi : Irina Jarovtseva, « Serguei Obraztsov », voir article disponible en ligne sur le site de l'Unima (consultés le 15-7-2020) https://wepa.unima.org/fr/serguei-obraztsov/

[504] Voir entretien avec Joseph Azoury.

à savoir les autres marionnettes et les objets faisant partie de l'histoire, ainsi que les spectateurs, à certains moments. Dans ce spectacle, la marionnette peut baisser le regard pour exprimer son chagrin, ou au contraire ouvrir les yeux tout grands pour montrer sa joie ou son étonnement, comme l'illustre la photo ci-dessous.



Fig. 35 : Le speatcle *Karakeeb* (2004), TLM

Le degré d'ouverture du regard est maîtrisé par le marionnettiste grâce à un fil relié directement aux yeux. La marionnette est manipulée par derrière avec deux baguettes l'une pour la tête, l'autre pour le corps), et ses articulations et expressions se rapprochent de la figure humaine. Sa tête et son corps sont reliés par un axe flexible, fixé au cou, ce qui permet d'actionner plus facilement la tête (droite, gauche, haut, bas) : « ce ne sont pas des pantins, ce ne sont pas des automates, ce sont des petits êtres fins, […] agiles, dont les yeux pensent. […] ce sont […] de vrais acteurs des hommes, des êtres réels »[505]. On peut en effet distinguer « la charge expressive d'un vraisemblable psychologique »[506] de cette marionnette

« Grâce à sa mise en jeu par le marionnettiste, elle tend à devenir humaine, ou presque humaine ». Par le jeu du réalisme la marionnette peut aller jusqu'à la frontière de l'humain et du non humain[507]. Les matériaux avec lequel la marionnette est fabriquée ont aussi une

[505] Théodore de Banville cité par Didier Plassard, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes : pour une mutation du regard », article publié dans « Puck », n°17 (« Le point critique »), Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, Édition de l'Entretemps, 2010.
[506] *Ibid*.
[507] Didier Plassard, « La marionnette aux postes-frontières de l'humain » publication dans *Registres*, n° 15, « Présences du marionnettiste » dossier coordonné par D. Plassard, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

importance dans son animation. Contrairement à ce que l'on peut penser, la marionnette est un outil qui ne se laisse pas manipuler aisément :

> […] il a ses inclinations et ses impératifs, avec lesquels les marionnettistes doivent compter, et auxquels ils doivent répondre par leurs inventions de jeu – un certain nombre d'artistes choisissant même de faire cette écoute de la matière, de l'accueil de ses possibilités, lois et limites singulières le principal moteur de leurs créations. On est du même coup loin de l'idée d'une relation unilatérale où un sujet dominant transmettait ses intentions et ses impulsions à un objet dominé – et ce d'autant moins qu'à partir du moment où le marionnettiste est visible aux côtés des effigies, il devient possible de jouer de toute la gamme des positionnements symboliques (au-dessous, en dessous, à côté, à l'intérieur, en prise directe ou à distance…)[508].



Fig. 36 : Le speatcle, *Du château à la chaumière*. Photo tirée des Mémoires de René Tarabo, (s.d.).

Le sentiment de vie que peut procurer la marionnette n'est cependant pas seulement affaire de mécanismes techniques, permettant par exemple de jouer de l'ouverture des yeux. Cela tient, plus largement, à la manipulation du personnage par les marionnettistes. Comme l'explique Samir Youssef : « c'est la façon dont on manipule la tête de la marionnette, ses mains, ses yeux, ses pieds, l'endroit où elle focalise son regard, c'est tout cela qui permet à la marionnette devenir vivante sur scène »[509]. Il a ajouté :

> Quand je manipule la marionnette, je focalise mon regard sur l'arrière de sa tête et quand je fixe ainsi son regard, il devient le regard de la marionnette. C'est pour cela le public ne voit pas que quelqu'un manipule la marionnette. L'intérêt est de bien concentrer son regard sur l'arrière de la tête de la marionnette pour qu'elle le capte et qu'elle ait aussi un regard [510].

[508] Julie Sermon, « La marionnette, un art contemporain ? » (Ou comment en finir avec les idées reçues), in : Nectart, 2017 / 2, N° 5, p. 108 à 116, article en ligne : https://www.cairn.info/revue-nectart-2017-2-page-108.htm
[509] Voir entretien avec Samir Youssef réalisé en octobre 2018.
[510] *Ibid*.

De même, Bérangère Vantusso considère que l'orientation du regard de la marionnette est un enjeu dramaturgique et esthétique fondamental : il participe à la construction du sens et constitue une étape vers le réalisme. Bérangère Vantusso et sa troupe, dans la mise en scène des *Aveugles* de Maeterlinck (2009), a justement travaillé sur le regard et propose « une sorte de focus sur chaque marionnette et […] quelques mouvements tendent à la précision et au plus grand réalisme ». Pour elle, « la direction du regard, la question des orientations, du choix de l'artiste, sous-ten[d] la dramaturgie »[511].

On retrouve cette technique visant à rendre la marionnette plus réaliste dans un spectacle du Collectif Kahraba qui s'est entièrement concentré sur un seul personnage marionnettique, Job, dans *Paysage de nos larmes* (2016) [512].



Fig. 37 : Capture d'écran du speatcle *Paysage de nos larmes* (2016), Collectif Kahraba

Cette marionnette, nue, de couleur grise et de taille moyenne, comporte toutes les articulations du corps humain (crâne, cou, épaule, coude, poignet, main, genou, ventre, cheville…), et conserve les proportions d'un vrai visage. Nous remarquons en revanche la légère disproportion des mains de la marionnette par rapport au reste du corps.

Contrairement à la marionnette du spectacle *Karakeeb* du TLM, le visage de Job ne montre aucune expression de sentiment. Bien qu'il soit finement sculpté (joues, lèvres, menton.), il est doté d'une expression permanente, figée, qui exprime la gravité et la réflexion.

[511] Bérangère Vantusso, fondatrice de la compagnie Trois-Six-Trente en 1999, s'intéresse à la marionnette hyperréaliste : voir son article, « Hyper-marionnettes : les jeux du réel et de l'illusion », in *Théâtre / Public, la marionnette ? Tradition, croisement, décloisonnement*, dossier conçu et réalisé par Julie Sermon, éd. Théâtrales, 2006, p. 85-86.

[512] Ce spectacle, d'une durée de 55 minutes, a été joué pour la première fois les 11 et 12 mars 2016 à l'occasion de la « Giboulée », *Biennale, Corps objet et images* à Strasbourg, en partenariat avec diverses organisations : la NEF- Manufacture d'utopies, le Théâtre des Quatre saisons à Gradignan, le Théâtre de la Licorne à Dunkerque, avec l'aide de la Drac Île-de-France, la Drac Poitou-Charentes, l'ADAMI, la SPEDIDAM, l'Institut Français de Beyrouth et l'Association *Shams* à Beyrouth.

Ainsi dépourvu d'expression vivante sur son visage - car il représente un personnage déjà mort – il n'en est pas moins proche de l'homme. Les rides sur son front, le pincement de sa bouche, mais aussi la grande délicatesse avec laquelle la marionnette est manipulée (ses gestes sont très lents et très mesurés), contribuent à la rapprocher d'un personnage humain. Cette marionnette de Job nous rappelle la notion du « double corps » développé par Amos Fergombé : le personnage de Job devient « le lieu d'une présence […] permettant de sonder des états du corps souvent insoupçonnés […], une matrice que se trouve ainsi dévoilée. […] les figures extatiques font résonner et sourdre un chaos enfoui, une expressivité qui passe par des états de distorsion, de difformité » car Job porte en lui un lourd passé émotionnel[513].

Ces éléments montrent que la compagnie a mis en œuvre tous les moyens pour suggérer aux spectateurs une marionnette réaliste comportant des traits de l'homme. Sur la photo, nous apercevons que la tête est maintenue à l'arrière par un marionnettiste qui à l'aide d'une crosse, ce qui lui permet de l'actionner de droite à gauche et de haut en bas. Ce même marionnettiste manipule également le pied gauche de la marionnette pour l'aider à s'asseoir. Un deuxième marionnettiste lui maintient le dos et actionne sa main droite. Quant au troisième, il se concentre sur le pied droit.

Le corps articulé de la marionnette lui permet de s'asseoir, de se mettre à genoux, de croiser les jambes, lever les bras, tourner la tête. Regardons la photo ci-dessous montrant la marionnette en mouvement.



Fig. 38 : Capture d'écran du spectacle de *Paysage de nos larmes* (2016), Collectif Kahraba

Lorsqu'elle pousse le placard, la marionnette adopte la même démarche qu'un être humain. Pour l'animer, les trois marionnettistes doivent tenir compte de toutes les articulations

[513] Amos Fergombé « 'Qui va là ?' Présence et trouble de la figure humaine dans C(H)OEURS d'Alain Platel » in *Études théâtrales*, L'Harmattan, nº 66, 2017, p. 129à 134.

qui engendrent le mouvement. Par exemple, le mouvement de la tête est actionné de sorte qu'elle soit en accord avec sa démarche, ce qui lui confère une dimension réaliste. C'est ce travail réaliste du mouvement qui crée l'illusion d'autonomie de la marionnette. Comme nous l'a expliqué Marylise Aad, « à un moment du spectacle, je fais bouger le placard, et le public voit ça comme si c'était Job qui déplaçait le placard tout seul, moi je n'apparais pas »[514].

Les personnages marionnettiques humains ne sont pas les seuls à avoir travaillés dans une perspective réaliste. Les artistes du TLM, dans *Full Moon,* se aussi sont concentrés sur l'aspect physique des personnages animaliers, comme le montre la photo du louveteau ci-dessous :



Fig. 39 : Capture d'écran tirée du spectacle *Full Moon* (2016), TLM

Lorsqu'on regarde le pelage du petit animal, on s'aperçoit qu'il évoque fortement celui d'un vrai louveteau, montrant le souci qu'a la compagnie de se rapprocher toujours plus de la réalité dans l'apparence des personnages. Contrairement aux compagnies datant d'avant les années 1990, qui se contentaient soit de découper les personnages dans du carton ou du papier, soit de les fabriquer à partir de matériaux simples et assemblés de manière basique - rappelons-nous les personnages animaliers en carton et en tissu du lapin et du soleil dans *On veut le soleil* (1977), ou encore du chameau en contreplaqué et du poisson en carton que Paul Mattar a fabriqué pour la pièce *Voyage d'un rêve au pays des animaux* 1984 (fig 16 -17) - cette compagnie fait appel à un artiste spécialisé dans la fabrication des marionnettes, le scénographe Walid Dakroub. Dans les années 1960, nous a dit Abido Basha, n'importe quelle personne intéressée par la marionnette pouvait apporter sa contribution et utiliser ce qu'elle avait sous la main, « la spécialisation n'était pas obligatoire »[515]. Par exemple, « pour faire un âne, Najla

[514] Voir notre entretien avec Marylise Aad.
[515] Voir entretien avec Abido Basha réalisé en janvier 2018 à Beyrouth.

Khoury [La Boîte à images] enroulait une feuille de papier qu'elle collait ; le cou de l'animal, c'était un tube, c'était des techniques simplifiées au maximum »[516]. Ces techniques rudimentaires s'expliquent par le fait qu'à cette époque, les artistes étaient des amateurs, et non pas des spécialistes du théâtre de marionnettes ayant étudié la discipline.

Si, dans les années 1980, le souci des artistes était plutôt de créer et d'animer des spectacles pour des publics enfantins, vingt ans plus tard, l'accent est mis sur l'esthétique du spectacle et le réalisme de la marionnette. Ce qui change, c'est le public concerné et non plus uniquement les enfants ; les parents et les gens de leur entourage sont aussi visés. C'est pourquoi les formes schématiques, des marionnettes dans les années 1970 et 1980, correspondaient aux goûts des enfants, alors que le raffinement des personnages marionnettiques après les années 2000 correspond plutôt aux attentes d'un public adulte, bien que les enfants soient aussi toujours concernés.

Nous pouvons conclure que les spectacles contemporains des théâtres de marionnettes au Liban s'emploient à donner une certaine humanité à leurs personnages marionnettiques en les dotant d'une véritable « puissance expressive »[517].

4. Le castelet multifonctionnel

Il n'existe pas de terme spécifique pour désigner le castelet en langue libanaise. Traditionnellement, à l'époque du *karageuz* lorsqu'une personne parlait de l'écran-castelet, elle utilisait le mot *Khaymet* qui signifie « tente »[518]. Aujourd'hui, ce mot ne désigne plus la tente qu'au sens littéral (abri, maison). Pour désigner le castelet, les marionnettistes libanais utilisent le mot français, même dans un énoncé en langue arabe. C'est ainsi qu'à partir de l'introduction de la marionnette de type occidental à la télévision, le mot castelet est apparu dans le vocabulaire de l'art théâtral au Liban[519]. Il désignait deux types de castelet : l'un pour le théâtre

[516] Voir entretien avec Paul Mattar réalisé en janvier 2018 à Beyrouth
[517] Roger-Daniel Bensky, *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, *op.cit.,* p. 26.
[518] Bien que l'écran-tente, ait été principalement utilisé par La boîte à images, Najla Khoury a plutôt utilisé le mot castelet pour le désigner.
[519] Ce terme de castelet désigne le castelet traditionnel, tel qu'utilisé par Tarabo dans ses spectacles filmés et diffusés à la CLT, puis dans les salles. Son étymologie vient du mot castel (château issu du latin *castellum*). À partir de 1907, il signifie petit théâtre de marionnettes. Le bas, invisible pour le public, sert d'espace de rangement pour les marionnettistes. C'est aussi là qu'ils se dissimulent. L'étagère ou plateau est l'espace où évolue la marionnette, constituant à la fois l'endroit et l'envers du spectacle. Ce type de castelet comporte souvent une seule fenêtre d'où la marionnette sort pour apparaître devant le public. Il est créé pour être installé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. À l'arrière-fond, un dessin panoramique indique le lieu où se trouve la marionnette : *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, op.cit.,* p. 148.

d'ombres avec un support muni d'une ouverture fermée par un tissu blanc, l'autre pour le théâtre de marionnettes traditionnel sous forme d'une grande boîte avec une fenêtre, d'où apparaissent les marionnettes. Ce castelet, transportable et monté à chaque représentation, reste fixe pendant toute la durée du spectacle. Il a été créé pour être installé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. À l'arrière-fond, un dessin panoramique indique le lieu où se trouve la marionnette. René Tarabo, Joseph Fakhoury et Les artistes des Épis l'utilisaient dans les années 1960 et 1970. Si ce type de castelet permet de concentrer le regard du public sur le lieu du déroulement du spectacle, il ne joue pas un rôle dramaturgique et scénographique majeur. On peut alors comprendre la surprise des spectateurs libanais lorsqu'ils ont vu, dans *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar,* la mise en jeu de plusieurs castelets mobiles, comme nous le verrons ci-après.

Le castelet traditionnel a commencé à changer pendant les années 1980 où il est devenu un décor à part entière, comme dans les spectacles des Épis et de Paul Mattar (fig 17). Ainsi, dans *Voyage d'un rêve au pays des animaux* (1983), c'est un rideau qui sert de castelet. Celui-ci est orné de dessins figurant les différents lieux de l'action de l'histoire et au fil du spectacle, ces rideaux changent. Ils présentent des ouvertures, au travers desquelles le manipulateur glisse sa main pour faire apparaître les marionnettes. Ce dispositif scénographique, à la fois léger et inventif, a été pensé de façon à ce que le spectacle puisse être représenté dans de nombreux villes et villages au Liban.

Mais le changement le plus drastique concernant le castelet est apparu dans *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* En effet, au tout début de la représentation, les marionnettistes retirent les draps blancs qui recouvrent les cinq castelets et les présentent au public, comme s'ils étaient des personnages. Ces castelets sont indépendants les uns des autres, mais ils peuvent aussi être réunis pour former un seul et même castelet, plus grand. Ils sont ensuite disposés dans tout l'espace scénique du théâtre, au lieu d'être concentrés en un seul point, comme c'est le cas dans les formes traditionnelles. De cette manière, le champ de vision du spectateur est élargi.

Fixés sur des roulettes, ces castelets constitués d'armatures en métal léger ont une double face faite de mousse ou de tissu sur lequel sont ajoutés des éléments pour le décor. Cet espace bidimensionnel permet également de changer de scène ou de lieu. Ainsi, on voit parfois les marionnettistes se déplacer rapidement sur la scène pour modifier le décor. Les maisons-castelets sont indépendantes, même si elles peuvent se rapprocher pour constituer un village, s'éloigner pour former une autre scène, passant par exemple de l'espace de la ville à l'espace de la rivière en quelques secondes seulement. Ainsi, tout au long de la pièce, les spectateurs

voient les castelets en mouvement, se retourner pour changer d'espace, circuler de gauche à droite, ou bien vers le devant de la scène et vers l'arrière, ou encore se rapprocher les uns à côté des autres, comme dans une danse. Le castelet apparaît donc comme une unité que le marionnettiste construit, pour ensuite le déconstruire, et le reconstruire à nouveau.

Contrairement au castelet classique comme par exemple celui de René Tarabo (voir fig.11), dont l'ouverture permettait la mise en jeu de plusieurs marionnettes, l'ouverture des castelets dans *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* n'est conçue que pour une seule marionnette.

Ces castelets polyfonctionnels sont une innovation du TLM, et nous ne les avons rencontrés dans aucune autre compagnie de notre corpus. Il s'agit en effet d'une esthétique propre au TLM qui l'utilise dans tous ses spectacles. Ayant travaillé au sein de cette compagnie pendant un semestre pour deux projets de spectacle[520], nous avons appris quelques astuces. Par exemple, sur chaque face des castelets ont été cousues des pochettes en tissu dans lesquelles les marionnettistes peuvent ranger leurs accessoires (petites marionnettes, …). Ces pochettes ne sont pas visibles par le public car elles sont attachées à des éléments du décor. De plus, avant chaque représentation, les espaces des castelets étaient délimités par des bandes de ruban adhésif collées sur l'espace scénique, permettant de repérer les lieux où devaient être déposés les castelets après leur déplacement, en fonction des spots lumineux déjà fixés.

C'est ainsi que 25 ans plus tard, dans *Full Moon* (2016), le jeu des castelets continue d'être un élément essentiel du spectacle (voir fig. 41). Au tout début, le spectateur distingue, posée sur toute la longueur de la scène, une demi-sphère représentant la lune, (photo de gauche) Quelques instants plus tard, il voit cette demi-lune se séparer en trois parties (photo de droite), qui s'avèrent être trois castelets à double face (un côté lune, un côté grotte des loups), qui vont ensuite occuper toute l'espace théâtral.

[520] En 2012, nous avons travaillé pour les spectacles *La Maison de ma grand-mère* et *Pour que Merjane dorme* pour un festival organisé par la société de pétrole Aramco en Arabie saoudite. En effet le metteur en scène Karim Dakroub avait lancé un appel aux étudiants de théâtre masculins, car les femmes marionnettistes faisant partie de la troupe n'avaient pas le droit de jouer sur la scène saoudienne. Les répétitions ont eu lieu au Liban pendant deux semaines, puis notre groupe est parti à Damam. Durant cette expérience, nous avons constaté que le public était séparé en deux : d'un côté les hommes, de l'autre les femmes et les enfants.



Fig 40 : Encastrement du castelet passant d'un seul élément à trois éléments autonomes Captures d'écran de *Full* Moon (2016), TLM

Intégrée au jeu des marionnettistes, la manipulation des castelets se fait à vue, Elle permet soit d'agrandir l'espace, soit de le rétrécir en fonction de l'histoire, ce qui était une innovation pour les Libanais au début des années 1990.

En ce qui concerne les autres compagnies de notre corpus, elles ont gardé la forme parallélépipédique du castelet occidental, comportant souvent une seule fenêtre d'où la ou les marionnette(s) sort(ent) pour apparaître devant le public. De nos jours One Hand Puppet l'utilise.



Fig. 41 : Le spectacle *Autoportrait* (2018), One hand Puppet

La photo ci-dessus montre trois marionnettes de taille humaine apparaissant derrière un castelet composé d'un tissu noir permettant de cacher les trois marionnettistes. Ce type de castelet traditionnel est commode pour les marionnettistes de cette compagnie, d'autant plus qu'ils travaillent essentiellement en plein air dans les camps de réfugiés.

Mais les nouveautés apportées à partir des années 1990 au théâtre de marionnette au Liban ne se limitent pas aux techniques de manipulation ou à la taille des marionnettes, ni non plus à l'usage du castelet, elles portent aussi sur leur apparence, empreinte de réalisme.

5. Visibilité du marionnettiste dans les spectacles

Lors de la toute première représentation de *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* à Beyrouth en 1993, les spectateurs s'attendaient à regarder un spectacle traditionnel. Les moyens scéniques explorés dans ce spectacle, et en particulier, ce qui constitue la manipulation à vue, les a frappés. Dans ce spectacle, on distingue clairement le marionnettiste derrière son castelet, sa main gauche animant le bras gauche de la marionnette, tandis que sa droite anime la tête et la bouche :



Fig. 42 : Le spectalce *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM

Le fait que le marionnettiste ne cherche plus à se cacher entièrement est une nouveauté au Liban. Ici la main manipulatrice est donc visible pour le spectateur. Ces nouveautés que le TLM a introduites venaient briser les conventions traditionnelles, qui voulaient que le marionnettiste agisse cacher derrière le castelet. Dans ce cas, les marionnettistes font, eux aussi, partie de la mise en scène.

5.1. Intervention du marionnettiste

Comme nous l'avons remarqué, les pionniers du théâtre de marionnette libanais, et à leur suite, le metteur en scène Paul Mattar, les compagnies les Épis et les Amis des marionnettes, continuaient de dissimuler leurs gestes de manipulation afin que le public se concentre uniquement sur le jeu de la marionnette. En revanche, avec les techniques acquises à

l'étranger, les marionnettistes ont quitté le castelet pour suivre la marionnette dans ses déplacements sur toute la scène théâtrale, ce qui n'empêche pas de se concentrer sur la marionnette.

Lors de notre entretien, Karim Dakroub nous a déclaré :

> Les enfants peuvent voir comment le marionnettiste procède dans sa manipulation. C'est différent du théâtre traditionnel où celui-ci se tient derrière un castelet fermé par des rideaux. Si l'enfant voit une petite partie du corps du manipulateur derrière ce castelet, il se pose des questions[521].

Il nous a expliqué qu'il était important, pour le jeune public, de voir comment la marionnette était manipulée. La manipulation n'est alors plus un secret.

Mais, comme l'indique Didier Plassard, « le rôle du manipulateur, maître du jeu, et celui du conteur, faisant surgir les personnages et les situations évoquées par son récit sont […] les premiers modes d'intervention dont le marionnettiste a pu se servir pour faire apparaître les premières justifications de sa nouvelle visibilité »[522].

En effet, Najla Khoury faisait intervenir le conteur dans la plupart de ses spectacles d'ombres à travers un comédien qui venait parfois sur scène au début du spectacle pour le présenter avant de disparaître derrière le castelet pour manipuler les silhouettes. C'était une manière de conserver la tradition, et le marionnettiste restait toujours derrière son castelet.

Les spectateurs libanais, semble-t-il, préféraient ces traditions, car à la sortie du spectacle *Ce qui c'est à kfar Menkhar*, 1993), les spécialistes de théâtre ont critiqué ces nouveautés, disant qu'elles brisaient l'illusion des enfants, que ceux-ci devaient sentir que le monde de la marionnette est un monde à part. Or, selon Dakroub, le but de ce spectacle était justement de rompre l'illusion des spectateurs, de montrer que ce qui se passe sur scène est un jeu dont on peut préciser les conditions :

> Il y a un manipulateur devant les enfants mais c'est avec la marionnette qu'ils entrent en interaction. Ils peuvent voir si le marionnettiste est bon dans la manipulation. Cela est différent du théâtre classique où il se tient derrière un castelet fermé par plusieurs rideaux. Si l'enfant voit une petite partie ou bien les cheveux du manipulateur, derrière le castelet, cela provoque chez lui une réaction négative ou, au contraire, une réaction

[521] Voir entretien avec Karim Dakroub.
[522] Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine, article publié dans *Théâtre/ Public*, n° 193, Gennvilliers, juin, 2009, p. 23 à 25.

> très positive. Il est content parce qu'il a découvert quelque chose qui avant lui était caché[523].

En fait, cette technique dévoile la magie du théâtre de marionnettes. Puis il a ajouté :

> Oui, il y a quelqu'un qui manipule, et le voilà devant toi, regarde-le, et alors entre l'enfant et le manipulateur commence un jeu, et entre eux, le lien c'est la marionnette. Ce jeu demande que l'enfant réagisse par rapport à la marionnette, et non pas par rapport au manipulateur[524].

En créant son spectacle, Dakroub s'était fixé l'objectif de dévoiler ce qui auparavant n'était pas montré au public, en révélant l'implication du marionnettiste. Cette nouvelle technique a aussi des effets dans la relation entre l'artiste et les personnages qu'il anime, car il tisse avec la marionnette un lien de proximité, de familiarité.

Didier Plassard a également étudié ce point, expliquant qu'en Europe, les marionnettistes avaient aussi laissé le castelet pour manipuler la marionnette devant le public, sans contrainte.

> On peut considérer avec la plupart des historiens, que c'est vraisemblablement la découverte de ce dispositif qui a conduit les marionnettistes européens [...] à sortir de leurs castelets pour expérimenter de nouvelles formes de relation spatiale en apparaissant désormais dans le même champ visuel que les figures qu'ils animaient[525].

Bien qu'elle ait, au début, étonné le public, cette technique nouvelle est devenue une pratique de plus en plus courante, non seulement pour le TLM qui l'utilise dans tous ses spectacles depuis 1993, mais aussi pour d'autres compagnies, comme dans *Autoportrait* (2018), où les jeunes artistes de One hand Puppet apparaissent devant le public aux côtés de leur marionnette.

Chez les Amis des marionnettes, on retrouve aussi cette idée, mais le marionnettiste vient devant le public pour manipuler la marionnette à fils du conteur afin d'ouvrir le spectacle, puis ce personnage interagit avec le public au cours du spectacle.

Ainsi, dans le spectacle *Paysage de nos larmes* du Collectif Kahraba, trois marionnettistes manipulent simultanément la marionnette de Job, on distingue leurs six mains,

---

[523] Notre entretien avec Karim Dakroub lors de notre Master 2 en 2017.
[524] *Ibid.*
[525] Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », Article publié dans *Théâtre/ Public*, n° 193, Gennvilliers, juin 2009.

la faisant s'asseoir, se lever, marcher (fig.38). Cette technique est proche de celle du *bunraku* japonais [526]. Lors de la manipulation, ils peuvent aussi échanger entre eux l'objet de manipulation, (pied, main, tête de la marionnette). Cette technique de manipulation demande une parfaite maîtrise, car les mouvements des marionnettistes doivent être en parfaite synchronisation : plusieurs semaines d'exercices et d'entraînement sont nécessaires, comme nous l'a indiqué Marilyse Aad[527]. Selon cette dernière, les trois personnes qui animent Job ne sont pas seulement des marionnettistes qui manipulent, « ce sont plutôt des guides qui l'aident à combiner ses mouvements » [528]. En d'autres termes, le marionnettiste n'est plus un manipulateur au sens strict du terme, mais un accompagnateur qui assiste la marionnette dans ses mouvements. À cet égard, Didier Plassard parle d'hyperréalisme de la marionnette. En effet, celle-ci « n'a plus besoin d'être animée pour donner le sentiment de la vie » que lui donne le marionnettiste lorsqu'il se trouve à ses côtés.

> Les postures de l'écoute et de l'accompagnement, si présentes sur la scène marionnettique contemporaine, trouvent ici à se redéfinir en raison de la densité du sentiment d'existence qui émane des figures : la proximité devient familiarité, intimité de deux êtres qui se touchent [...][529]

De son côté Gabriel Hermand Priquet explique qu'il faut quand même garder « une forme de maîtrise de l'objet. Bien sûr, on sait ce qu'on fait. Mais on se laisse toucher par ce que l'on fait. […] L'endroit et le geste du contact, sont aussi un endroit et un geste d'écoute par lequel ils se laissent toucher par ce qui est en train de se passer » [530].

La marionnette au Liban est donc passé du stade de poupée animée au stade de personnage hyperréaliste, étroitement liée au marionnettiste.

---

[526] Le *Bunraku* est un spectacle de marionnettes créé au milieu du XVIIe siècle à Osaka au Japon.
Cette technique nécessite plusieurs manipulateurs pour animer une seule marionnette. Le maître contrôle la tête de sa main gauche tandis que sa main droite contrôle la main droite de la poupée ; le premier assistant contrôle la main gauche de la marionnette et le deuxième s'occupe de ses pieds. Les marionnettes sont de grande taille, pouvant mesurer entre 90 cm et 140 cm. La tête de la poupée est une tête de bois sculpté, fixée au sommet d'une tige sur laquelle ont été disposés des petits leviers reliés à des fils qui font bouger les yeux, la bouche, les sourcils. Ces éléments du visage sont rattachés à des petits ressorts permettant de les ramener à leur position de départ. Les marionnettistes apparaissent sur scène, derrière la marionnette, ils sont vêtus de noir, portent une cagoule, également noire, qui ne laisse qu'une ouverture pour la vision, ce qui les rend invisibles aux yeux des spectateurs. *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, op.cit.,* p. 128 - 129 ; voir aussi Imai Masahiko, *Le théâtre national du Japon – les marionnettes du* Bunraku, Gaité Lyrique, 1974, p. 3 - 4.
[527] Voir entretien avec Marylise Aad réalisé à Beyrouth en janvier 2018.
[528] *Ibid*.
[529] Didier Plassard, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes : pour une mutation du regard », article publié dans « Puck », n°17 (« Le point critique »), Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, Édition de l'Entretemps, 2010.
[530] *Ibid.*, p. 350.

5.2. La marionnette comme guide du marionnettiste

Alors que la notion de manipulation renvoie à l'idée d'un contrôle de l'objet inanimé par les marionnettistes qui le mettent en mouvement, dans *Paysages de nos larmes,* il semble que c'est plutôt la marionnette qui les guide. En effet, quand on regarde les scènes où elle se déplace, les artistes, en animant la marionnette, procèdent à des gestes très lents, sans rapport de force. Ils essaient « de trouver la bonne manipulation pour animer la marionnette sans trop forcer la marionnette »[531]. Le mode de manipulation pour lequel opte le Collectif Kahraba est en ce sens très similaire à celui qu'explore le marionnettiste Gabriel Hermand-Priquet, expliquant qu'il s'attache « à trouver un état de corps poreux qui permette l'écoute, un corps qui puisse être touché par ce qu'il fait au moment où il le fait, qui soit sans cesse en train de se réajuster ou de devenir autre chose que ce qu'il pensait être ou faire »[532].

Il en va de même du dernier spectacle du *TLM, Full Moon* (2016) où ce sont les marionnettes qui semblent guider les marionnettistes dans leurs mouvements, témoignant d'un renversement de la relation marionnette / marionnettiste. C'est alors la marionnette qui semble raconter l'histoire, et le marionnettiste ne peut que suivre ses gestes et ses mouvements. Pour ce faire, il doit opérer un lâcher-prise et être à l'écoute de sa marionnette, tout en gardant sur elle un certain contrôle. Comme l'explique Gabriel Hermand Priquet, il faut quand même garder « une forme de maîtrise de l'objet. Bien sûr, on sait ce qu'on fait. Mais on se laisse toucher par ce que l'on fait. […] L'endroit et le geste du contact, sont aussi un endroit et un geste d'écoute par lequel [les marionnettistes] se laissent toucher par ce qui est en train de se passer » [533]. L'attention que le marionnettiste prête à sa marionnette a pour effet, simultanément, de la faire paraître plus autonome aux spectateurs, et de laisser davantage de place aux émotions qu'elle peut faire naître ou exprimer. Nous pouvons ainsi constater que la relation entre la marionnette et le marionnettiste est devenue plus forte. Si, dans les premiers spectacles de marionnettes, la manipulation était avant tout mise au service de l'histoire représentée, aujourd'hui, l'accent est plutôt mis sur l'art de manipuler, et sur la relation qui se tisse entre la marionnette et ceux qui l'accompagnent.

L'effigie est parfois accompagnée, dans certains spectacles de notre corpus, d'objets de toutes sortes. Ces objets qui font partie du quotidien, peuvent apparaître sous des formes

[531] Voir entretien avec Marylise Aad.
[532] Gabriel Hermand-Priquet, « En finir avec le contrôle - Entrer en relation » in *Marionnettes et pouvoir censures propagandes, résistances, op. cit*., p. 349 à 357.
[533] *Ibid*.

diverses en tant qu'objets usés ou de récupération, mais aussi en tant que matériaux pour confectionner le décor des spectacles, ainsi que les personnages marionnettiques.

6. La place de l'objet dans les spectacles au Liban

Une des compagnies de notre corpus, le Collectif Kahraba, a pour particularité de ne pas être un théâtre de marionnettes à part entière, elle intègre aussi les objets, qui viennent alimenter la dramaturgie des spectacles. Quelles nouveautés l'objet, et en particulier l'objet usé, apporte-t-il sur la scène théâtrale libanaise ?

6.1. L'objet usé comme innovation dans les spectacles libanais

C'est dans le dernier tiers du XX^{e} siècle, c'est-à-dire pendant la guerre civile, que l'objet est peu à peu entré dans le théâtre de marionnettes au Liban. Nos analyses des spectacles et des compagnies montrent que les artistes utilisent beaucoup les objets de récupération, les matériaux du quotidien[534]. Ainsi, l'objet usé peut être récupéré dans des lieux très différents tels que l'intérieur d'une maison, d'un appartement, ou d'une salle quelconque, ou bien à l'extérieur, dans les rues ou les décharges ; dans ce cas, il s'agit d'un objet jeté ou abandonné, porteur d'une histoire.

Dès 1936, Berthold Brecht introduit des objets de récupération dans ses scénographies comme de vieilles planches, des poutres usées, des bâtis de porte, « pris sur un ‘’chantier de démolition’’ ». Celles-ci « représentent un moment relativement premier de cette pratique d'appropriation ». Son objectif est de « s'entourer pour mettre en place une architecture scénique susceptible de rendre insolite aux spectateurs des lieux ou des usages par trop connus »[535]. Mais c'est le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor (1915-1990) à qui l'on doit l'introduction de l'objet en tant que tel, usé, l'objet vrai, dans le théâtre. Ainsi, pendant la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle la Pologne était très affectée, Kantor, afin de continuer son activité,

[534] Le terme « objet pauvre » est dû à l'italien Germano Celant dans son manifeste intitulé *Art pauvre, note pour guérilla* (1967). Avant lui, des artistes tels que Marcel Duchamp, Pablo Picasso ou Georges Braque avaient introduit l'objet industriel dans l'art plastique. Il s'agissait souvent de menus objets issus d'une autre époque qui ont peu à peu intégré le théâtre.

[535] Jean-Luc Mattéoli « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », dans *Images Re-vues,* Histoire, anthropologie et théorie de l'art, N° 4, 2007.

a dû quitter le théâtre et, pour représenter ses pièces, il a utilisé des objets du quotidien, des objets. Ces objets n'étaient donc pas neufs, ils avaient déjà servi[536].

L'objet mis en scène dans les théâtres de marionnettes libanais, lui confère un nouveau réalisme. De cette manière, lorsqu'on introduit des objets déjà utilisés dans un spectacle, cela revient à introduire le passé dans le présent. Comme nous allons le voir, cet objet comporte déjà une histoire venant enrichir la narration du spectacle[537].

Il convient de distinguer deux usages des objets usés ou des matériaux de récupération par les compagnies de notre corpus : ceux qui sont intégrés dans la mise en scène, et ceux qui entrent dans la fabrication des personnages marionnettiques.

6.1.1. L'objet de récupération comme élément dramaturgique ou scénographique

Dans le théâtre de marionnettes libanais, l'objet récupéré fait très souvent partie du décor des spectacles. Provenant d'endroits divers, ce « sont des matériaux hétéroclites récoltés au hasard […] de constructions et de déconstructions antérieures […] [538] ».

Les artistes du Collectif Kahraba, dès leur premier spectacle, *La Famille Tombola* (2006), ont introduit une multitude d'objets, tout s'en interrogeant sur leurs significations. Dans ce spectacle, c'est en effet la mise en jeu d'objets anodins, tels un ballon rouge, un parapluie, un couteau, une calculatrice, une poupée, une ficelle, une ampoule, une boîte en plastique et une autre en carton…, collectés par les membres de la famille Tombola alors qu'ils parcouraient les routes entre l'Europe et l'Orient[539], qui structure le déroulement de la représentation. Au même titre que les personnages, ces objets donnent forme à l'histoire. Par les récits qu'ils suscitent, les valeurs poétiques qui leur sont propres, ils permettent au spectateur de voyager entre passé, présent et avenir.

---

[536] Ainsi, pendant la Seconde Guerre mondiale où la Pologne était très affectée par ce conflit, Kantor, afin de continuer son activité, a dû quitter le théâtre et pour représenter ses pièces, il a utilisé des objets du quotidien, des objets bruts pour ses spectacles. Pour des détails sur Tadeusz Kantor et son théâtre pendant la Deuxième Guerre mondiale, voir Jean-Luc Mattéoli « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », dans *Images Re-vues,* Histoire, anthropologie et théorie de l'art, Nº 4, 2007.

[537] Jean-Luc Mattéoli « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », dans *Images Re-vues,* Histoire, anthropologie et théorie de l'art, Nº 4, 2007.

[538] Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre, Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises,* Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.158.

[539] Voir dossier de la compagnie tiré de la bibliothèque de Charleville-Mézières lors de notre séjour de recherche : « Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba ».
https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=11622

Dans le spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012)[540], deux volets (récupérés d'une maison en état de rénovation) servent de castelet : dans le cadre de ce spectacle représenté dans le camp Marj el Khoch qui accueille des réfugiés syriens, ils servaient de théâtre de fortune en même temps qu'ils rappelaient les maisons que ces derniers ont été forcé d'abandonner.



Fig. 43 : Le spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba

Comme on peut le voir sur la photo, de multiples objets ont été récupérés pour composer la scénographie : volets de fenêtre, mais aussi, un panier en osier dans lequel du matériel est déposé, boîtes en papier accrochées au volet par des ficelles, ou encore, planche servant de support horizontal. Nous voyons également une clochette qui, animée par les artistes, rythme la représentation pour annoncer le temps d'échange avec le public. Le visionnage du spectacle atteste aussi la présence de bidons de métal et de boîtes de conserve d'où les animateurs tirent d'autres objets. Bien qu'hétéroclites, tous ces objets appartiennent à un univers familier.

Enfin, tout au long du spectacle *Paysage de nos larmes,* apparaît un élément important : le placard. Comme tout objet de récupération, ce placard a une histoire.Comme l'explique Christian Carrignon, les objets récupérés viennent « la plupart du temps de la maison »[541], même s'ils ont été abandonnés dans la rue ou jetés dans une décharge publique, où ils échouent le plus souvent. Ce placard a pu appartenir à une famille ou à plusieurs générations. Les objets dans le théâtre sont donc porteurs de la mémoire, des émotions de ceux qui les ont possédés[542]. Selon les membres du Collectif Kahraba, il provient des débris d'un immeuble du centre de Beyrouth qui venait d'être détruit. Les artistes (le siège de la compagnie se trouve à proximité

[540] Nous avons visionné quelques captations de ce spectacle que nous a données Aurélien Zouki, et qui avait été présentées dans le camp de réfugiés syriens *Marj el Khoch.*
[541] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet mode l'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, 2011,* article disponible en ligne : https://journals.openedition.org/agon/2079
[542] *Ibid*.

de ce quartier) ont décidé de le prendre tel qu'il était, sans le retoucher, pour en faire un objet de théâtre. De cette manière, le placard est passé d'un objet banal, quotidien, voire insignifiant, à un objet dramaturgique porteur de symbolismes. Dans le spectacle, il sert à la fois de support, de maison et de cercueil au personnage de Job.

De taille moyenne, ce placard comporte deux portes battantes et est monté sur des roulettes. Il fait partie du jeu de la marionnette : celle-ci peut en effet s'asseoir dessus, le déplacer, y entrer et en sortir, comme s'il s'agissait d'un vrai castelet. Il fait partie intégrante de la mise en scène, ayant perdu sa fonction première de ranger des objets. Il apparaît également comme une métaphore de la maison, dans la mesure où il devient un abri, puis la dernière demeure de la marionnette. Ainsi, le choix du placard comme principal objet dramaturgique du spectacle joue le rôle de maison du personnage de Job qui a tout perdu, ce qui est très suggestif pour les spectateurs libanais dont certain avait réellement perdu la leur à cause des guerres, soit parce que leur demeure avait été détruite, soit parce qu'ils avaient été contraints de la quitter pour se réfugier ailleurs (guerre de 2006).

Nous pouvons alors comprendre ce choix du metteur en scène qui a voulu rappeler, à travers l'histoire de Job que, malgré le fait que celui-ci ait tout perdu, il a réussi à garder ses valeurs intérieures. Cette symbolisation est importante pour les spectateurs libanais qui ont vécu de nombreuses guerres, des conflits, et qui ont perdu leurs biens.

D'autres compagnies de notre corpus intègrent aussi parfois, dans leurs spectacles des objets récupérés. Par exemple, au cours des deux premières minutes de *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar,* (1993), les balais n'ont pas pour fonction première de balayer ; ils participent à une danse, apparaissant comme des objets vivants. Dans cette scène, les balais sont assimilés à des marionnettes, et c'est à travers la voix et le mouvement qui les animent qu'ils vivent, jusqu'à devenir presque des personnages à part entière[543]. Cependant, quelques instants plus tard, les balais perdent leur caractère vivant pour redevenir des objets du quotidien entre les mains des animateurs-balayeurs, et ils sont tenus au rang d'objets inanimés durant le reste du spectacle.

Nous n'avons pas trouvé, dans notre corpus, d'autres spectacles qui mettaient en scène des objets manipulés comme des marionnettes. Cela tend à prouver que cette pratique n'est pas particulièrement courante, mais cela ne signifie pas pour autant que les compagnies n'y recourent jamais.

[543] D'après notre visionnage analytique de la vidéo du spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*.

6.1.2. Matériaux de récupération pour la confection de la marionnette

Pendant la guerre civile au Liban, les marionnettistes libanais recouraient à des matériaux de récupération pour fabriquer leurs marionnettes. Ainsi, Ghazi Mekdachi et Abido Basha (Les Épis) nous ont confirmé qu'en raison des difficultés de circulation dans Beyrouth, les artistes devaient trouver des solutions eux-mêmes. Selon ce dernier, en 1982, quand la ville de Beyrouth a été envahie par l'armée israélienne, « l'entrée des Israéliens à Beyrouth a tout bouleversé ». Certains artistes ont dû « quitter le pays et tous ceux qui travaillaient dans le théâtre pour enfants » ont fui la capitale. De ce fait, ceux qui restaient devaient chercher des moyens et ils ont eu recours aux objets usagés pour confectionner les marionnettes. Celles-ci étaient confectionnées le plus souvent avec du carton, de la ficelle, du papier, de la laine… matériaux facilement dégradables. Si ces marionnettes n'étaient pas détruites à chaque représentation, au bout de quelques-une, les artistes en fabriquaient de nouvelles avec des matériaux semblables. En effet, ces matériaux de confection ne sont pas durables mais de « nature périssable » pour reprendre les termes de Marco Consolini, montrant « la nature irrémédiablement éphémère du théatre »[544] de marionnettes.

De même, la compagnie La boîte à images, récupérait différentes matières pour fabriquer les personnages des spectacles, selon les besoins. C'est ainsi que Najla Khoury a eu l'idée de demander d'anciennes radiographies dans des hôpitaux à Beyrouth pour son théâtre d'ombres. Ce papier, comme elle nous l'a expliqué, « se découpe sans faire de saletés, comme du carton ». En effet, c'est une matière « rigide, d'excellente qualité, particulièrement commode » pour ce genre de théâtre où la moindre imperfection dans le découpage apparaît à l'écran. Elle a ajouté : « Ce n'est pas une matière toxique, mais elle est chère, et l'hôpital lui-même les réutilisait, c'est pour ça qu'ils ne voulaient pas nous en donner beaucoup. On utilisait plusieurs matières, le carton, le papier, et même des plantes »[545].

On ne demandait pas grand-chose comme matériel. C'était très simple, on mettait une corde n'importe où, avec un rideau ou un couvre-lit et on commençait à manipuler derrière ce rideau.

[544] Marco Consolini, « L'Histoire du théâtre comme histoire globale », in Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl et Julien Rosemberg (dir.), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, p. 113-126.
[545] Voir l'entretien avec Najla Khoury réalisé en janvier 2018.

Bien que le contexte soit différent, les compagnies plus récentes utilisent également divers matériaux de récupération pour la fabrication de leurs marionnettes. Pour confectionner le personnage principal d'*Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), le Collectif Kahraba a ainsi recouru, pour la chevelure, à un mélange de fils de laiton et de petits buissons cette chevelure étant retenue par une clef qui sert de barrette pour les yeux, à des piles électriques. Enfin, le corps de la marionnette est enveloppé dans une écharpe récupérée. L'assemblage de tous ces matériaux et objets a donné naissance à un personnage insolite.



Fig. 44 : Marionnette du spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba

Au cours de la représentation, d'autres objets sont utilisés. Ils sont disposés sur la table, dont un jouet électrique : il s'agit d'un petit éléphant qui, lorsqu'il est activé par les marionnettistes, avance en jouant du tambour. Ce jouet, qui est un matériel de récupération, amuse les enfants dans la vie réelle. Les jeunes spectateurs reconnaissent immédiatement cet objet qui appartient à leur univers, ce qui a pour effet de renforcer leur motivation et leur concentration lorsqu'ils regardent la pièce. Mais, introduit dans ce spectacle, cet objet devient un personnage théâtral qui a un rôle : lorsqu'il joue du tambour, il attire l'attention des enfants et les animateurs entrent en interaction avec eux.

Dans son premier spectacle Ce *qui s'est passé…*, le TLM a lui aussi conçu la marionnette du Professeur Abdellatif à partir de plusieurs objets récupérés. Ainsi, c'est la demi-sphère d'un globe terrestre qui sert de tête au personnage : cet objet symbolise son intelligence et son savoir, ce personnage étant destiné à trouver une solution au problème de la ville perturbée[546]. Plus exactement, ce professeur représente le grand-père maternel du metteur en scène, qui était également philosophe. En fait, Hussein Mroué, grand chercheur, était connu au Liban pour ses pensées politiques socialistes et notamment pour ses nombreuses publications

[546] Toutes ces indications que nous venons d'aborder nous ont été fournies par Dakroub lorsque nous l'avons rencontré en avril 2015 dans le cadre de notre Master 1. Malheureusement, nous ne possédons plus l'enregistrement de cet entretien.

d'ouvrages et d'articles, cependant très critiqué par les opposants. En 1987, il a été assassiné dans son lit par une milice libanaise. De plus, la marionnette du professeur Abdellatif porte également une cravate rouge, que le metteur a prise dans les affaires de son grand-père. Cette cravate rouge est porteuse de son histoire.

Karim Dakroub, dans son premier spectacle, lui rend hommage en intégrant dans la pièce la marionnette du Professeur Abdellatif qui porte sa cravate[547]. L'attachement de Dakroub pour cet objet dont il a fait un symbole dans cette pièce, est important. Nous pouvons dire que cet objet, en suivant l'idée de Bensky, est « la conséquence d'un transfert symbolique […] la matérialisation de (s)a pensée subjective »[548]. Le rouge de la cravate symbolise le parti communiste auquel appartenait le grand père du metteur en scène, et plus largement, elle peut aussi symboliser les guerres vécues par le Liban et le sang versé. Elle peut également représenter la force, la puissance, le pouvoir et la victoire.

Dans le cadre des enseignements qu'il donne à l'Université libanaise, et que nous avons suivis, Karim Dakroub consacre les premières séances de son cours à la manipulation d'objets quotidiens. L'enseignant demande en effet à chaque étudiant d'apporter un ou plusieurs objets de son choix, afin d'apprendre à les mettre en mouvement et à les faire interagir avec ceux apportés par les autres étudiants. Après ces premières interactions spontanées, l'enseignant propose d'improviser de petites histoires, de petits sketches et de les jouer. La marionnette étant un objet inanimé que le marionnettiste doit rendre vivante, il trouve pertinent de partir d'un objet afin de l'animer comme s'il était une marionnette.

Il semble que les matériaux de récupération soient surtout utilisés pour fabriquer des marionnettes plutôt que comme personnage marionnettique à part entière ; les documents dont nous disposons ne nous permettent pas d'être plus affirmatifs. Ce que nous pouvons néanmoins indiquer, c'est que la mise en jeu d'objets apparaît de manière plus fréquente et innovante, à partir des années 1990, comme chez le Collectif Kahraba.

7. Construction à vue dans *Géologie d'une fable*

[547] Hussein Mroué, (1910-1987) était membre du Comité central du Parti communiste libanais, et également rédacteur en chef d'une revue scientifique socialiste dans le monde arabe intitulée *Al Tariq*. Parmi ces ouvrages, on peut citer *Les tendances matérialistes dans la philosophie arabo-islamique* (1978) qui a fait polémique au sein des partis religieux. Au Liban En 1980, il a reçu le prix Lotus de la littérature.
[548] Roger-Daniel Bensky*, Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, *op.cit.,* p.118.

Le spectacle *Géologie d'une fable*, créé en (2015) par le Collectif Kaharaba, n'est pas un spectacle de marionnettes traditionnel consistant, non pas en une histoire à proprement parler, mais en un florilège de contes et de légendes empruntés à des époques et des pays divers. Les artistes de la compagnie le qualifient de « poème visuel »[549].

Dans ce spectacle, les artistes construisent leurs personnages à vue depuis la scène. C'était la première fois que les spectateurs libanais assistaient à un spectacle, où les figures marionnettiques ne sont pas déjà construites, prêtes à jouer, comme c'est en général le cas. Ici, les personnages sont sculptés dans l'argile au fur et à mesure. De ce fait, ils ne préexistent pas, étant directement façonnés par les mains des animateurs-sculpteurs. Une fois créés, ils intègrent une histoire pendant un court instant, interagissent avec d'autres personnages fabriqués de la même façon, avant de retourner dans la matière informe d'argile, laquelle est remodelée pour donner naissance à de nouveaux personnages qui viennent prendre la place des précédents.

Au cours du spectacle, les artistes travaillent sur deux supports. Le support horizontal (fig. 48) est constitué d'une planche de bois recouverte d'argile, leur sert à la fois d'espace de fabrication et d'animation. Les deux artistes manipulent l'argile à pleine main, mais emploient aussi des outils, tels qu'un petit râteau qui leur permet de tracer des sillons dans cette matière, une petite pelle pour lisser la terre, ainsi qu'un racloir. Grâce à ces instruments, ils passent d'un paysage à l'autre, d'une histoire à une autre, d'un conte à un autre et d'une époque à une autre en très peu de temps.

Ce plan est légèrement incliné vers le public pour lui faciliter la visiblité. Relié au plafond par des cordes fixées aux quatre coins, ce plan suspendu peut être mis en mouvement (comme, par exemple, quand il s'agit d'exprimer le mouvement de l'arche de Noé). La mobilité du support offre ainsi aux artistes différents modes d'utilisation.

Le deuxième support est vertical, il est fixé au mur, face au public. Imprégné d'une légère couche d'argile, ce support, permet aux artistes de réaliser divers types de graphismes, traces, dessins. Pour ce faire, ils utilisent des pinceaux, mais également leurs mains ou leurs doigts. Ce support leur sert également d'écran, sur lequel apparaissent des formes projetées d'une vidéo.

Dans leur travail de construction des personnages, les artistes sont toujours en parfaite synchronisation. Tantôt la création des figurines est réalisée par les deux artistes, tantôt ceux-ci sont complices. À un moment donné, l'un d'eux jette à l'autre des boules d'argile que ce

[549] Voir chapitre 4.

dernier lance à son tour sur la planche verticale. Ces gestes sont également accompagnés de cris qui semblent correspondre à une nouvelle naissance. On peut également noter une harmonisation entre leurs gestes et la musique de fond, dans des chorégraphies (mini-danses), tout en créant les personnages.



Fig. 45 : Captures d'écran de la vidéo de *Géologie d'une fable* (2015), Collectif Kahraba

La particularité de ce spectacle est l'absence de dialogues, les artistes étant notamment concentrés sur la création de leurs personnages[550]. Cette absence de dialogue renforce chez le spectateur l'attention prêtée au déplacement des figurines, mais aussi à leur processus de construction /apparition et déconstruction/disparition.

La vision étant le principal sens sollicité, c'est à chacun des spectateurs d'imaginer l'histoire. Comme les personnages mis en jeu sont tirés de contes et de légendes bien connues, les dialogues ou la narration vocale explicite ne sont nécessaires : les spectateurs peuvent puiser dans leurs souvenirs. Par conséquent, c'est la fabrication des objets et leur manipulation qui soutiennent, à eux seuls, le récit. Cette approche est très différente des représentations traditionnelles, reposant sur des personnages mais aussi sur des dialogues préétablis.

Cette idée de création, comme l'explique Aurélien Zouki, va à « contre-courant » des images actuelles qui sont le plus souvent des images préfabriquées, préconçues, voire formatées, mises en circulation au sein de la société, et que chacun doit assimiler. Au contraire, les artistes offrent ici au public une occasion de créer l'histoire en se plaçant dans la matière, à

[550] Le son occupe une place importante dans ce spectacle. Le spectateur entend aussi bien des musiques que différents types de bruits. L'ingénieur du son à Emmanuel Zouki, (frère d'Aurélien) par ces multiples voyages à travers les différents pays, a collecté des sons, des musiques, des chants, ainsi que des ambiances de toutes sortes.

travers la fabrication de formes. Selon Zouki, l'esprit du spectateur est mis en éveil et participe de manière créative[551].

[551] Voir dossier *Géologie d'une fable*.

Conclusion du chapitre 5

Les techniques de marionnettes importées par les pionniers à la fin des années 1950, et diffusées dans les émissions de la CLT (marionnettes à gaine, à fils et à tiges), se sont maintenues jusqu'aujourd'hui, mais ont aussi subi un long développement. Nous avons notamment vu que les marionnettes étaient devenues plus grandes et plus réalistes. Parallèlement, le théâtre d'ombres, qui était très actif autrefois au Liban, est resté dans la mémoire des Libanais : tous les artistes des compagnies de notre corpus y recourent, sous des formes diverses et à des degrés différents. La compagnie La Boîte à images en a fait sa principale activité, et a développé cette technique d'ombres en y intégrant des jeux de lumière et de la couleur.

Avec les nouvelles formes introduites par Le TLM dans les années 1990, des évolutions majeures ont été apportées dans le théâtre de marionnettes au Liban, en plus de la taille et des formes variées du personnage marionnettique. Cette compagnie a montré que le castelet pouvait être multiforme et polyfonctionnel, et qu'il pouvait être déplacé dans tout l'espace scénique. Cependant, cela ne signifie pas que le castelet traditionnel de type occidental ait disparu : il est encore utilisé par des compagnies telles One Hand Puppet et les Amis des Marionnettes. Aujourd'hui, le marionnettiste qui anime ses personnages marionnettiques sous les yeux du public n'est plus un tabou, cette technique est devenue pratique courante. De plus, la marionnette sortie du castelet fixe offre de multiples possibilités, et le travail sur la confection des marionnettes et les détails de sa manipulation augmentent encore les capacités marionnettiques.

Le Collectif Kahraba est un théâtre qui utilise à la fois la marionnette et l'objet. Il propose des spectacles variés de marionnettes et d'objets, ainsi que des constructions à vue de figurines. C'est ainsi que le théâtre d'objets commence à apparaître au Liban, ce qui permet de constater que dans les spectacles, un regard de plus en plus important est accordé à la matérialité.

Par conséquent, nous pouvons dire que, compte tenu de toutes ces innovations, le théâtre de marionnettes libanais a subi de profondes mutations depuis la fin des années 1950, ayant été, en quelque sorte, re-théâtralisé.

Chapitre 6 :
La marionnette au-delà des théâtres : pédagogie et thérapie

Dans les années 1960-1970 le système éducatif libanais était mal organisé et l'école maternelle était encore très peu développée, et le ministère de l'Éducation en avait conscience. En effet, en 1973, une directrice d'école publique, Nazek al Malek, qui avait également des responsabilités dans ce ministère, a mis en place un projet en collaboration avec UNICEF afin de développer le système éducatif dans les écoles maternelles. Pour ce faire ont été introduites les matières de mathématiques, langues, sciences… ainsi que le théâtre pour inciter les jeunes à mieux s'exprimer, à avoir confiance en soi… Autrement dit, les Libanais ont choisi le théâtre pour développer les compétences des jeunes élèves dès la petite enfance. Ainsi dès 1974, ce projet a été officialisé dans les écoles publiques et privées par le ministère de l'Éducation. C'est à partir de ce moment-là que l'enfant a commencé à être mis au centre des attentions au Liban[552].

Les jeunes Libanais connaissaient néanmoins le théâtre de marionnettes avec les émissions télévisées de Tarabo et Fakhoury comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. De plus, ils avaient aussi l'occasion d'aller voir des spectacles dans les salles de théâtre et de participer à des ateliers de marionnettes. En effet, le théâtre de marionnettes a souvent été considéré comme un moyen d'apprentissage pour les enfants. D'ailleurs, la plupart des compagnies vont jouer leurs spectacles dans les écoles ou les centres éducatifs et de loisirs.

Ce n'est que plus récemment que la marionnette a été utilisée comme un objet de soin. Ainsi, l'enjeu de ce chapitre est de monter quels usages sont faits de la marionnette au Liban. À quel fins les artistes des compagnies de notre corpus utilisent-ils les marionnettes ?

Ce chapitre est divisé en deux parties. Dans la première, il sera question de la marionnette comme outil éducatif ou pédagogique, et nous verrons aussi comment travaillent les artistes dans les écoles ou centres éducatifs à travers des ateliers. La deuxième partie sera

[552] Fayek Homaysi, « Théâtre pour enfants, entre pédagogie et représentation », in *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* (titre original : Masrah al atfal bayn al tarbiya wal ibdaa), Compte rendu du colloque Tripoli Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2016, p.16 à 23.

consacrée à la marionnette en tant qu'instrument de soin, notamment pour les enfants victimes de la guerre, mais aussi les adultes qui s'occupent des blessés de guerre et de leurs familles.

1. Théâtre de marionnettes pédagogique vs théâtre de marionnettes éducatif

> […] Fakhoury disait que son théâtre était éducatif (*taalimi*) mais il confondait théâtre éducatif (*masrah taalimi*) et théâtre pédagogique (*masrah tarbaoui*) […] Toujours dire aux enfants d'étudier pour s'améliorer, […] ce sont des idées sur le théâtre pédagogique alors que pour le théâtre éducatif, on peut leur donner de la matière pour développer leur imagination[553].

Ce sont les propos qu'Abido Basha a prononcés tout naturellement lors de notre entretien avec lui, et qui sont, en quelque sorte, à l'origine de ce chapitre. Il pose la question de la distinction entre pédagogie et éducation. En effet, les termes arabes employés par Abido Basha pour distinguer « théâtre éducatif » *(masrah taalimi)* et « théâtre pédagogique » *(masrah tarbaoui)* se ressemblent fortement aussi bien d'un point de vue linguistique que sémantique. Soulignons que ces deux termes arabes sont souvent confondus et même parfois par les spécialistes qui ne font pas toujours la différence entre pédagogie et éducation. Il est vrai que la distinction sémantique de ces deux termes est très subtile. Il s'avère donc utile d'essayer de comprendre ce qu'a voulu distinguer Abido Basha.

Abido Basha a fortement critiqué les émissions télévisées de marionnettes de Fakhoury qu'il regardait quand il était jeune, trouvant que son théâtre était trop pédagogique et non assez ''éducatif''. Pour tenter de comprendre cette distinction, penchons-nous tout d'abord sur le sens que peuvent prendre ces mots concernant l'enfant.

1.1. L'enfant : entre éducation et pédagogie

Afin de cerner la différence entre les deux théâtres de marionnettes, il importe de revenir sur les définitions de ces deux termes.

Le mot éducation est issu du latin *educere* signifiant développer, faire produire. Aujourd'hui, son sens s'est élargi pour désigner l'apprentissage et le développement des facultés intellectuelles morales, physiques. L'éducation ne peut être évoquée sans faire référence à Rousseau dans son *Émile ou de l'éducation* (1762), où il explique les dangers de l'éducation naturelle. Mais Rousseau n'a pas été le seul à réfléchir sur l'éducation. Déjà dans

[553] Voir Entretien avec Abido Basha réalisé le 22 janvier 2018 à Beyrouth.

l'Antiquité grecque, Aristote et Platon s'intéressaient à ce sujet, puis plus tard, ce fut au tour de Kant, ou de Faucault qui se sont préoccupés des questions éducatives, et notamment à la formation des enseignants et à l'action éducative[554].

L'éducation depuis Rousseau, a bien évolué : aujourd'hui, elle s'inscrit « dans notre monde contemporain, dont les caractérisations de mondialisation et de globalisation viennent infléchir […] le sens, les contenus et les modalités de l'enseigner »[555]. De nos jours, on parle beaucoup de sciences de l'éducation, et de nombreuses théories (cognitives, sociocognitives, sociales, psycho-cognitives…). Depuis le XVIII[ème] siècle, le terme éducation comme le terme pédagogie, ont beaucoup évolué. Le Trésor de la langue Française définit l'éducation comme l'« art de former une personne, spécialement un enfant ou un adolescent, en développant ses qualités physiques, intellectuelles et morales, de façon à lui permettre d'affronter sa vie personnelle et sociale avec une personnalité suffisamment épanouie »[556]. En fait, l'éducation « relève d'un choix de valeurs et de priorités, que l'éducateur transmet à celui qui l'éduque. Il s'agit alors comme un accompagnateur »[557]. L'éducation est un élément majeur dans le développement des individus.

La pédagogie, issue du grec *pais* (enfant) et *agôgué* (conduite), s'est largement développée depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui. Selon Béatrice Mabilon-Bonfils et Christine Delory-Momberger, elle a trait « aux processus d'acquisition et de transmission des savoirs scolaires. […] Elle travaille sur les relations entre l'enseignant et les élèves, et entre les élèves eux-mêmes »[558]. Pour le spécialiste Philippe Mérieux, la pédagogie est notamment centrée sur l'enfant, par opposition à la didactique qui est plutôt focalisée sur le savoir[559]. Plus précisément, elle s'intéresse aux modalités concrètes de transfert des connaissances de l'enseignant vers l'apprenant. Autrement dit, elle se manifeste en milieu scolaire. Ainsi, les deux termes renvoient à l'enfant qui a besoin d'un apprentissage, d'une formation, pour construire son savoir, ses connaissances, mais aussi sa personnalité.

---

[554] Martine Janner- Raimondi, « Approche philosophique en l'éducation », in : *À quoi servent les sciences de l'éducation ?, op.cit. p .187.*
[555] *Ibid.*
[556]Georgette et Jean Pastiaux, *La pédagogie*, Paris, Nathan, 1997, p. 4.
[557] Martine Janner- Raimondi, « Approche philosophique en éducation », in : *À quoi servent les sciences de l'éducation ?, op.cit.*
[558] Jean Houssaye, « À quoi sert la pédagogie ? » in : Béatrice Mabilon-Bonfils et Christine Delory-Momberger, *À quoi servent les sciences de l'éducation ?,* ESF Sciences humaines, Paris, 2019, p. 91.
[559] Philippe Mérieux, « Différencier la pédagogie. Pourquoi ? Comment ? » Lyon, CRDP, cité par Béatrice Mabilon-Bonfils et Christine Delory-Momberger, *À quoi servent les sciences de l'éducation ?, Ibid.*

À la fin du XX^{ème} siècle, la pédagogie a acquis un statut scientifique, étant devenue une science spécifique : « son but n'est pas de décrire ou d'expliquer mais de diriger l'action »[560]. En effet, « la pédagogie n'est pas seulement une pratique […], elle est aussi une recherche méthodique sur les fins et les moyens de l'éducation »[561]. Elle se trouve au croisement de l'action éducative et des théories qui examinent cette discipline afin de la développer. Cependant, la pédagogie est considérée comme une habileté dont sont dotées certaines personnes pour mener l'enfant sur la voie de la connaissance[562]. Ainsi, la pédagogie est intimement liée à l'éducation et les deux termes, comme nous l'avons vu, sont souvent confondus.

Si l'éducation et la pédagogie ont des sens très proches, leur différence résiderait donc dans le fait que la pédagogie est une science qui vise à éduquer les jeunes, alors que l'éducation est l'art de les former. Nous pouvons aussi retenir que l'éducation englobe un champ plus vaste que la pédagogie, comprenant la personnalité de l'enfant et de l'adolescent, son mental, dont son imagination et sa créativité.

Des chercheurs et dramaturges se sont intéressés à la question, comme par exemple la Québécoise Suzanne Lebeau[563]. Elle s'est interrogée sur l'objectif didactique ou éducatif d'un spectacle. Elle se montre favorable à l'implication du jeune public dans le déroulement de l'action théâtrale. Pour elle, :

> Est didactique ce qui vise à enseigner, à instruire. Est éducatif ce qui vise à assurer la formation et le développement de l'homme. La valeur éducative du spectacle est évidente. La participation fait appel à la créativité de l'enfant, à son sens de coopération et demande une implication émotive, verbale et physique […] Quant à la prétention didactique que peut porter un spectacle, nous l'espérons dans l'avant-spectacle et l'après-spectacle dans une préparation ou un suivi, mais sûrement pas pendant la présentation[564].

Ainsi, pour elle, le théâtre d'animation a un objectif éducatif qui se distingue de l'objectif pédagogique. En effet, c'est l'animateur du spectacle qui joue un rôle éducatif, tandis que le rôle pédagogique est assumé en amont ou en aval du spectacle par l'enseignants ou une

[560] Georgette et Jean Pastiaux, *La pédagogie*, *op.cit.,* p. 4.
[561] *Ibid*.
[562] *Ibid*.
[563] Suzanne Lebeau a tout d'abord été actrice à Montréal, mais elle s'est tournée très vite vers l'écriture de pièces de théâtre pour enfants. Elle est connue mondialement en tant que dramaturge pour jeune public, ayant écrit divers textes, contes, histoires…et s'est intéressée au rôle du théâtre auprès du jeune public.
[564] Suzanne Lebeau, *Ti-Jean voudrait bien se marier, mais…, Léméac coll.* « théâtre pour enfants », 1985, p. 28, in : Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public - un nouveau répertoire*, collection « Le spectaculaire » Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 89.

autre personne. Pour Suzanne Lebeau un spectacle reste avant tout éducatif et la concentration doit porter sur le déroulement. Autrement dit, l'extension ou le prolongement du spectacle se trouve entre les mains de l'enseignant et non pas entre celles de l'animateur. Le rôle de ce dernier serait plutôt de proposer un thème dans son spectacle et les éducateurs se chargeraient de préparer les enfants à cette approche avant de voir le spectacle.

Il est clair que tous les enfants, lorsqu'ils regardent un spectacle, ne comprennent pas l'objectif voulu par le metteur en scène, car celui-ci est concentré sur l'histoire et il suit le déroulement de l'action des personnages. En effet, comme Christophe Molier Sabet l'explique :

> […] l'acte de comprendre n'est pas si simple […] parce que la spécificité du texte théâtral impose une expérience de lecture différente, parce que les représentations des élèves sur le théâtre […] induisent un certain type de réaction, les questions liées à la compréhension d'un texte théâtral […] concernent autant le dramaturge que le pédagogue [565].

D'après cette citation, on saisit le rôle actif que l'enseignant ou même les parents doivent jouer à l'issue d'un spectacle, par exemple en questionnant l'enfant sur ce qu'il a retenu de ce qu'il a regardé ou son point de vue sur tel ou tel scène de la pièce. Ainsi, il se peut qu'un membre du public donne une autre interprétation que celle voulue par le metteur en scène. Le scénario théâtral « est donc le résultat de l'invention libre. Comme le fait remarquer l'auteur de la citation, la compréhension d'un texte de théâtre « se partage donc entre l'intention de l'artiste et l'interprétation de celui qui [le] voit et [le] lit »[566].

Nous pouvons ainsi comprendre la nuance entre théâtre éducatif et théâtre pédagogique : le théâtre éducatif vise à former la personnalité de l'enfant, son rapport au monde, son imagination avec une plus forte concentration sur l'art et la créativité que le théâtre pédagogique. Ce dernier, quant à lui, se réfère plutôt à des règles scolaires, sociales, à des normes, sans forcément laisser libre cours à l'imagination. Le terme de pédagogie renvoie au scolaire, à l'école avec des consignes bien définies, alors que le terme d'éducation est plus large.

Pédagogie et éducation, deux termes liés à l'enfant, sont aussi en rapport étroit avec le théâtre de marionnettes, mais également avec les metteurs en scène et les marionnettistes. En effet, ce sont ces derniers qui, à travers le contenu du spectacle et leur implication dans le jeu

[565] Christophe Molier Sabet, « Comment comprendre un texte de théâtre contemporain ? » in *: Écriture théâtrales et jeunes publics*, ouvrage dir. par Catherine Ailloud Nicolas, Iufn, 2007, p. 113.
[566] *Ibid.,* p. 116.

de la marionnette, transmettent soit des messages, soit des valeurs, etc… au public enfantin. Il est certain que la frontière entre pédagogie et éducation est floue.

Dans la section suivante, nous allons tenter de comprendre pourquoi le théâtre de marionnettes de Fakhoury n'était pas apprécié par Abido Basha, devenu professeur et critique de théâtre.

1.2. Le théâtre de marionnettes vu par Abido Basha

Notre propos, ici, est de tenter d'élucider la question soulevée dans notre entretien avec Abido Basha. Ce dernier a sûrement voulu donner sa propre vision sur le théâtre de marionnettes, pensant qu'il est formateur pour l'enfant, qu'il contribue à son développement intellectuel, moral, mental, ainsi qu'à ses connaissances. Pour lui, le théâtre de marionnettes ne doit pas être trop directif, il doit aussi laisser une part d'imagination à l'enfant.

À priori, il aurait préféré apprendre autre chose, à travers les spectacles de marionnettes que ce qu'il apprenait à l'école, par exemple des histoires imaginaires et fantastiques, telles que les contes. Il aurait certainement aimé regarder un théâtre de loisir plus divertissant, dans lequel il avait souhaité créer un espace imaginaire et fictionnel.

Selon Abido Basha, les spectacles de Fakhoury contenaient toujours des objectifs, bien précis et trop rigides, par exemple, « comment traverser la rue ? » Son théâtre, d'après lui, se focalisait trop sur la manière dont l'enfant doit se comporter, les règles qu'il doit observer, ne laissant pas le champ libre à son imagination. Il trouvait ce théâtre trop strict, et même trop basique, reproduisant « toujours les mêmes pensées déjà connues, ne laissant pas de place à l'imaginaire ; c'est une chose que tout le monde sait »[567]. Autrement dit, ce que critique Abido Basha, c'est l'intervention du théâtre de Joseph Fakhoury dans la vie quotidienne des jeunes téléspectateurs en empêchant, en quelque sorte, leur recherche d'autonomie, et surtout leur créativité. Pour lui, ce théâtre est conforme à ce qu'attendent les parents dans le comportement de leurs enfants. Comme l'explique Annie Gilles, « la marionnette sert d'intermédiaire aux parents pour faire de leur enfant leur propre objet transitionnel, pour le confiner dans un statut de dépendance sans avenir autonome »[568]. Ce jugement d'Abido Basha sur le théâtre de Fakhoury, qui était pourtant apprécié à l'époque par la majorité des enfants[569], montre sa vision

[567] *Ibid*.
[568] Gilles Annie, *La marionnette dans la pédagogie*, *op.cit.,* 1977, p. 84.
[569] La chaîne arabophone de la CLT lui avait octroyé un temps hebdomadaire à ses émissions pendant plusieurs années.

subjective. De même selon Karim Dakroub, les spectacles de marionnettes que Joseph Fakhoury a présentés à la télévision ont permis de remettre au goût du jour la marionnette dans le Liban tout entier. Dans le même sens, le journal *Al Safir* du 12 juin 1978 évoque l'importance des émissions culturelles télévisées qui étaient diffusées. Bien que l'article ne cite pas le nom de Joseph Fakhoury, il s'agit bien de lui puisqu'il n'y avait pas d'autres émissions de marionnettes durant cette période[570].

Ce que critique Abido Basha, c'est le manque de créativité de ce théâtre, car il était plus strictement encadré qu'imaginatif, l'absence de fiction que doivent apporter les marionnettes. Pour lui, un enfant doit développer sa propre créativité, et le théâtre de marionnette doit lui fournir cette opportunité. Pour lui, Fakhoury s'imposait trop dans ses spectacles, car à ses yeux, « comment se brosser les dents » ou « comment traverser la rue » est un apprentissage dévolu aux parents et non pas aux marionnettistes.

Il se peut que cet aspect pédagogique du théâtre de Fakhoury, qu'Abido Basha rejetait dans les années 1970 l'ait poussé, ainsi que la troupe des Épis avec laquelle il a travaillé en tant que scénariste et marionnettiste, à s'éloigner de ces pratiques pour produire un théâtre plus créatif, focalisé sur l'art théâtral, sur les histoires fictives qui invitent le jeune public à imaginer.

Apparemment, lorsqu'il a débuté en tant qu'artiste-marionnettiste il semblait catégorique, et ne voulait pas reproduire le théâtre de Fakhoury qu'il avait vue dans sa jeunesse et dont il avait gardé un mauvais souvenir.

> On a cherché à dépasser son travail, on n'a pas voulu l'imiter […] ce qu'on détestait avant tout chez Fakhoury c'était l'idée de son théâtre qui était par exemple comment se brosser les dents pour qu'elles soient blanches […] comment préserver la santé de l'enfant […][571].

Par exemple, le spectacle *Zanbak wal jabal* (Le lys et la montagne) produit en 1984 par cette compagnie, illustre l'idée qu'il se fait du théâtre de marionnettes : il s'agit de l'histoire d'un lapin qui vit enfermé dans une cage et qui regarde la montagne qui se trouve devant lui. Toute la journée, il en se demande ce qu'il y a derrière cette montagne. À travers cette question, le spectateur, comme le lapin, imagine aussi ce qu'il peut y avoir au-delà de la montagne se laissant ainsi aller à son imagination[572].

---

[570] Voir « La semaine culturelle enfantine », le quotidien *Al Safir* du 12 juin 1978, Beyrouth.
[571] Voir entretien avec Abido Basha.
[572] *Ibid.*

Il importe ici de souligner qu'au Liban, jusqu'au milieu des années 1970, les enfants ne suscitaient que peu d'intérêt. Il n'y avait que très peu d'activités culturelles, de livres pour la jeunesse. L'enfant commençait tout juste à être pris en compte par la société libanaise et les activités pour la jeunesse se sont développées au fur et à mesure pendant la guerre, comme nous l'avons vu - plusieurs compagnies ont créé des spectacles pour divertir les enfants. De ce fait, la considération de l'enfant était, au Liban, très différente entre l'époque de Fakhoury et la fin des années 1980[573]. Mais c'est surtout dans la décennie suivante que le théâtre de marionnettes a été affiné, ayant renforcé l'attention accordée à l'enfant, notamment après la formation de plusieurs artistes. Parmi les compagnies de notre corpus, c'est le théâtre des Amis des marionnettes qui est, à notre avis, le plus proche de celui que Fakhoury présentait dans les années 1970 ; de plus, cette compagnie collabore étroitement avec les écoles. Nos développements suivants sont consacrés aux activités de théâtre présentées au sein des établissements scolaires.

1.3. Activités théâtrales et expériences des artistes dans les écoles

L'utilisation de la marionnette dans les écoles n'est-elle est même souvent liée aux activités pédagogiques pas nouvelle. Ce n'est qu'à partir de 1980, et surtout 1990 que le théâtre de marionnette est devenu plus présent dans les institutions éducatives au Liban. De nos jours, les artistes marionnettistes collaborent avec les enseignants des écoles, et présentent généralement des spectacles à thème tel que le respect de l'autre ou de la nature, l'hygiène la propreté, les dangers dus aux conséquences de la guerre, ainsi que des activités dans des ateliers qui sont liées à ces spectacles. Voyons à présent comment la marionnette a été utilisée dans les écoles depuis ses débuts.

1.3.1. Les marionnettes des premiers artistes à visée éducative ou pédagogique

Déjà René Tarabo, lorsqu'il était jeune instituteur en Égypte, puis au Liban, utilisait la technique de la marionnette. Comme nous l'a raconté son épouse, lorsqu'un enfant pleurait, « il prenait un crayon et il le faisait parler »[574]. N'ayant pas de poupée à portée de main, il a eu l'idée de prendre un objet scolaire, un crayon, et de l'animer devant un enfant inquiet, le

[573] Comme le théâtre de marionnettes n'avait débuté que dans les années 1960, suivi des 15 ans de guerre, les recherches sur les activités culturelles relatives à l'enfant et à ses besoins sont quasi inexistantes durant cette période.
[574] Voir entretien avec Viviane Tarabo réalisé le 10 juillet 2019 à Notre-Dame de Bondeville.

transformant en un objet qui parle. Dans cette circonstance, en rendant le crayon vivant, René Tarabo a créé un objet-marionnette, ce qui lui a permis de dématérialiser la situation dans laquelle se trouvait l'enfant, voire de le consoler. De cette manière, il a attribué à sa marionnette-crayon « des fonctions […] de structuration du moi, d'incitation à une verbalisation visant à un mieux-être »[575].

Voyant que cette technique avait du succès, il a décidé d'aller plus loin. Il a alors fabriqué une marionnette de bébé dont il se servait pour ses cours, comme nous l'a raconté sa femme. « Il faisait des dictées pour les enfants […] il y a deux ans, il s'est encore rappelé qu'il faisait des dictées avec cette marionnette. […] il montrait aux enfants ce que fait chaque crayon de couleur. La marionnette-bébé faisait la dictée et les enfants se calmaient »[576]. René Tarabo se servait de la marionnette en classe pour capter l'attention de tous les enfants. Ces jeunes élèves ont très vite découvert que l'immobilité d'une marionnette n'était qu'« un état provisoire et que sa vie [pouvait] dépendre d'[eux]. Ce qui distingue la marionnette de tous les autres objets fabriqués ou utilisés à l'école, c'est d'être en attente de mouvement, autrement dit prête à vivre […] »[577]. Ainsi, l'instituteur diffusait ses cours à l'aide de la marionnette, dont il avait déjà compris l'utilité, non seulement dans le rôle qu'elle peut jouer au niveau de la confiance en soi chez l'enfant, mais aussi dans la façon dont elle peut aider dans le processus de lecture-écriture. René Tarabo l'a fait intervenir dans les exercices afin d'éveiller et de maintenir l'intérêt des élèves, animant ainsi ses cours. Dans ce sens, nous pouvons dire qu'il s'agit d' « une motivation décalée par rapport à l'objectif de l'apprentissage »[578]. Pour lui, l'utilisation de la marionnette rend moins rigide l'apprentissage de l'écriture. Comme l'écrit Gilles Annie, « toute marionnette conduira l'enfant à contrôler ses gestes et ses attitudes » [579].

Ainsi, c'est dans le cadre scolaire qu'il a commencé à découvrir les atouts de la marionnette, et il a continué lorsqu'il a travaillé dans le collège Saint-Marc. Il a ensuite commencé à fabriquer des marionnettes dans des ateliers avec les enfants qu'il organisait dans son école, et les mettait en scène dans des spectacles. Selon son épouse, c'étaient des

[575] Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, Centre départemental de documentation pédagogique des Ardennes, 1977, p. 24.
[576] Voir entretien avec Viviane Tarabo.
[577] Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, *op.cit.,* p. 25.
[578] *Ibid*., p. 7.
[579] *Ibid*., p. 24.

marionnettes à gaine et à tiges[580]. On peut donc en déduire que la marionnette est favorable dans le contexte scolaire, et qu'elle apparaît comme un véritable outil pédagogique[581].

Un peu plus tard, au milieu des 1970, Joseph Fakhoury a, lui aussi, présenté ses spectacles aux enfants dans des écoles. Son but, comme dans ses émissions télévisées, était de leur enseigner des choses de la vie. Comme nous l'avons déjà vu, pour lui, le théâtre sert à enseigner à l'enfant un comportement social, des normes à respecter dans la vie quotidienne, ce qui vient compléter le travail éducatif des parents et des enseignants. Il aurait été intéressant d'étudier les spectacles qu'il proposait dans les écoles, malheureusement nous n'avons pu accéder à aucun d'entre eux.

De même, Maha Nehmée probablement dans un but éducatif, avait impliqué tous les enfants de son atelier pour fabriquer les marionnettes du personnage de Salem et construire le scénario du spectacle *Salem va grandir* (1981). Elle leur a demandé comment on pouvait représenter ce personnage qui grandissait. Et les enfants ont proposé de faire plusieurs marionnettes de ce Salem : au début de l'histoire, la marionnette est de petite taille, et au fur et à mesure, le personnage, qui mange beaucoup, se met à grandir jusqu'à devenir géant. La marionnette géante tenait sur des tiges portées par les enfants, qui étaient « plus grandes qu'eux […] environ 3 mètres »[582]. Cette attitude de faire des enfants des acteurs de théâtre de marionnettes prouve ainsi l'attention 'pédagogique' de Maha Nehmée accordée au jeune public libanais. Il en allait de même pour tous les ateliers qu'elle proposait aux enfants : tous les enfants avaient le droit de donner leurs idées, d'émettre leurs suggestions. Ils n'étaient donc pas seulement récepteurs et passifs, ils étaient totalement impliqués dans la fabrication et la manipulation des marionnettes ainsi que dans l'élaboration du scénario.

À la même époque, dans un objectif pédagogique, Paul Mattar a réalisé un programme télévisé appelé *Iftah ya simsim* (Sésame ouvre-toi) en 1985 version arabe du programme américain *Sésame Street*. En fait, l'émission américaine, qui avait débuté en novembre 1969, avait été conçue pour des enfants de l'école élémentaire qui étaient en échec scolaire. Des sociologues avaient découvert que les enfants issus d'un milieu pauvre manquaient d'idées abstraites. Ayant visité certaines des familles en question, ces sociologues ont pensé que la télévision serait un bon moyen pour leur venir en aide. C'est dans ce but, que l'on peut appeler

[580] Malheureusement nous n'en savons pas plus sur ces ateliers et spectacles réalisés dans des écoles en Égypte à la fin des années 1950.
[581] Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, *op.cit.,* p. 24.
[582] Voir entretien avec Paul Mattar réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.

éducatif, que l'émission *Sésame Street* a été conçue et depuis, elle a été adaptée dans la plupart des pays du monde. La France a adapté ce programme télévisé sous le nom de « 1 rue Sésame », diffusé de 1978 à 1982, en 80 épisodes. Ce qui est intéressant de noter dans ce projet, c'est que les marionnettes servent d'intermédiaires entre les enfants et la société dans laquelle ils évoluent. Selon Piaget l'enfant grandit par étapes successives, et il se socialise selon un processus d'adaptation à l'environnement, et à des formes mentales, cognitives et affectives[583].

En 1986, Paul Mattar a créé une autre série de sept épisodes nommée *Hikayat oum Ouyoun* (Les histoires de la mère des sources), pour une campagne de vaccination proposée par l'UNICEF et destinée à être diffusée à la télévision dans les émissions panarabes. La directrice des Amis des Marionnettes, Tamara Keldani, et sa troupe ont participé à ce projet. Selon elle, l'histoire à visée éducative écrite par Paul Mattar est « merveilleuse et poétique »[584], elle met en scène une marionnette de chameau. Ainsi les deux émissions de Paul Mattar, *Sésame ouvre-toi* et *Les histoires de la mère des sources,* rappellent fortement le théâtre de marionnettes de Fakhoury : des émissions pédagogiques sur la santé des enfants, sur l'hygiène, comment lutter contre la sécheresse, pourquoi se vacciner... comment bien s'alimenter, comment lutter contre les maladies telles que la diarrhée, comment faire pour ne pas gaspiller l'eau, etc[585].

Néanmoins, le travail à visée éducative ou pédagogique n'était pas uniquement transmis dans des émissions télévisées de marionnettes, les artistes se rendaient aussi dans les écoles pour présenter leurs spectacles.

1.3.2. Activité éducative des artistes bénévoles dans les années 1980

Paul Mattar nous a raconté son expérience particulière lorsqu'il a fait des tournées dans les écoles pour présenter son spectacle *Rehlat al Manam ila aala, al hayawan* (litt. : Voyage d'un rêve au pays des animaux - 1983). Ce récit raconte l'histoire d'un enfant qui part à la recherche de sa grand-mère pour qu'elle lui raconte des histoires, mais il ne la trouve pas. Il traverse alors les trois mondes, marin, terrestre et aérien, dans lesquels il rencontre des animaux qui lui proposent de l'accompagner pour essayer de la retrouver. Par ce spectacle, le metteur en scène suscite l'imagination de l'enfant à travers différents lieux et le 26 animaux mis en scène[586]. Ainsi il fait voyager l'enfant dans différents milieux, à travers non seulement des

[583] Jean Piaget, « Psychologie et pédagogie. La réponse du grand psychologue aux problèmes de l'enseignement » in : Revue française de pédagogie, volume 11, 1970, p. 44-47.
[584] Propos de Tamara Keldani recueillis par Nathalie Rosa-Bucher, *10 femmes marionnettistes du Liban*, éd. Les Amis des marionnettes, Beyrouth, mars 2017.
[585] Entretien avec Paul Mattar réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.
[586] Paul Mattar a aussi créé une série de 26 chansons correspondant à chacun des animaux de ce spectacle.

images visuelles mais aussi les chants des animaux. Mais ce qui nous a interpellé dans son récit c'est l'expérience qu'il en a gardée lorsqu'il a présenté ce spectacle dans une école élémentaire de Beyrouth :

> Ça a été ma pire expérience, je l'ai détestée cette expérience. Je suis entré dans la salle et les professeurs s'imposaient devant les enfants et pendant tout le spectacle, j'entendais toujours "*chut"*, "*tais-toi*", "*tais-toi où je te mets dehors*" … !' Alors je pensais : '*mais c'est vous qui devez vous taire, laissez les enfants rire, applaudir…* ! » […]. Les professeurs obligeaient les enfants à s'asseoir, et ceux-ci n'avaient pas le droit de bouger. Ils avaient les bras croisés et le doigt sur la bouche, et l'enfant devait sourire derrière son doigt. Les enseignants ne faisaient que faire taire les enfants, les faire asseoir, et moi, en tant que marionnettiste, j'essayais d'intervenir pour les faire rire, pour qu'ils s'éclatent [587].

C'est aussi qu'il explique dans son entretien avec *l'Orient-le-jour* « un public sans divertissement est un public qui s'ennuie »[588]. Cela rejoint l'idée d'Annie Gilles qui critique une émission de marionnettes, *Palmarès des enfants.* Pour elle, le spectacle de marionnettes « à prétention éducative tend à rendre l'enfant conforme au modèle imposé par l'adulte (et en fin de compte conforme au type du consommateur passif puis intoxiqué de télévision) et de plus, il n'hésite pas à blesser l'enfant dans son besoin fondamental d'être aimé tel qu'il est »[589]. Ainsi Annie Gilles, comme Paul Mattar, critique le fait que l'on impose à l'enfant un spectacle de marionnettes, de l'inciter à être comme le veut l'adulte, c'est-à-dire calme et sage, regarder sans bruit, sans même manifester d'émotions. Nous partageons cette idée, car dans n'importe quel spectacle, un enfant, à notre avis, doit interagir sur le champ comme s'il participait à l'action, ce qui ne l'empêche pas de donner ensuite son avis sur le spectacle. Dans ce cas-là, la marionnette remplit sa fonction éducative. Annie Gilles ajoute à juste titre : « au point de vue du théâtre, il est difficile d'amuser avec des acteurs toujours vertueux»[590].

Puis à la fin du spectacle, Paul Mattar a dit aux enfants :

> *Ça, c'est mon histoire, et vous c'est quoi votre histoire ?* Ensuite, j'ai invité les enfants à venir sur scène pour qu'ils racontent une histoire devant les autres ou qu'ils chantent […] mon but était qu'ils viennent s'exprimer en public […] Souvent, les enfants montaient sur scène et c'était la grande folie. Les professeurs disaient : *« s'il vous plaît, arrêtez, laissez les enfants retourner en classe. »* Ils sonnaient la cloche et comme les enfants avaient peur d'être punis, ils partaient […] je faisais exprès de terminer ainsi mes spectacles[591].

[587] *Ibid*.
[588] Voir son entretien avec Dany Mallah du 1er mars 2017 dans *l'Orient-Le-Jour*.
[589] Gilles Annie, *La marionnette dans la pédagogie, op.cit.,* p. 84.
[590] *Ibid*.
[591] *Ibid*.

Cette situation révèle la différence d'approche du théâtre de marionnettes entre les enseignants et les marionnettistes. Il est clair que pour Paul Mattar, le théâtre de marionnettes est un moyen d'expression, de réflexion, de créativité et surtout d'interaction. L'enfant qui regarde un spectacle, selon lui, ne doit pas être passif comme s'il écoutait une leçon en classe, au contraire, il doit interagir et participer à l'histoire, là où l'improvisation est bien accueillie. Son « imagination doit être le moteur du théâtre de marionnettes et non une idée fixe »[592].

Vireka Hajkova partage aussi cette idée, dans le sens où, :« [l]orsque l'instituteur impose aux enfants ses conseils même bien réfléchis, le jeu deviendra fade. Les enfants ne pourront pas découvrir la joie, ni la spontanéité en regardant un spectacle»[593]. Elle préconise également que lorsqu'une compagnie de théâtre de marionnettes va jouer un spectacle dans une école, l'enseignant doit soigneusement préparer cet évènement en amont. Il doit connaître la pièce et donner éventuellement un vocabulaire adéquat à ses élèves. De même, pendant le spectacle, Vierka Hajkova recommande à l'enseignant de suivre avec attention le comportement et la concentration des élèves, sans intervenir, et après la présentation, il peut parler avec eux de la pièce en soulignant les passages importants et intéressants, et en dégager l'idée principale. Plus précisément, selon l'auteure, les enseignants « montreront les motifs qui ont poussé les personnages à se conduire de telle ou telle manière »[594] .

En définitive, pour Paul Mattar comme pour Vierka Hajkova, afin que l'expérience théâtrale dans les écoles soit réussie, les enfants doivent travailler en étroite collaboration avec les compagnies. Nous partageons également cette idée, car les informations que les enseignants pourront obtenir des élèves sur le spectacle, par de riches discussions, peuvent contribuer à l'enrichissement non seulement du jeune public, mais aussi à celui des spectacles de la compagnie.

Enfin, pour Paul Mattar le fait qu'une compagnie impose ses spectacles dans les écoles entrave la liberté de décision des enfants :

> Est-ce que l'enfant, quand il regarde un spectacle à l'école, est libre de sa décision ? Il est obligé de regarder le spectacle, il est obligé de regarder le spectacle comme il est obligé de travailler les mathématiques, la grammaire, l'histoire […], donc on le force

[592] Abido Basha, compte rendu du colloque : *Le théâtre pour enfants, entre pédagogie et créativité,* Université Balamand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Tripoli, 2016. Notre traduction de la langue arabe vers le français.
[593] Vierka Hajkova, *la marionnette artistique et éducative, ed.la Ferte-Mace, 1973, p.28.*
[594] *Ibid.,* p. 29.

> à regarder un spectacle alors qu'il n'avait peut-être pas envie de le voir[595].

Pour lui, si un enfant veut voir un spectacle, il choisit d'y aller, il paye l'entrée pour y assister. Cependant, bien qu'il soit moins contraint de regarder un spectacle au théâtre qu'à l'école, car il peut décider de ne pas le voir, le thème lui est imposé. Il n'est donc pas totalement libre comme le prétend Paul Mattar. Il se peut que cette vive réaction concernant la liberté de voir un spectacle provienne « de ses mauvaises expériences » qu'il a eues lors de ses rares tournées dans les écoles.

Également, la compagnie des Épis a collaboré avec les écoles, mais elle a surtout proposé des activités dans le Club culturel arabe. Ainsi, dans le prolongement de son premier spectacle *On veut le soleil* (1977)[596], Ghazi Mekdachi a proposé aux enfants l'histoire en bandes dessinées à colorier. C'était une manière, à l'époque, de relire le contenu du récit, de mieux le comprendre et, éventuellement, de réfléchir sur le thème. Ici : le crocodile a avalé le soleil et les autres animaux mettent tout en œuvre pour essayer de le récupérer[597].

Najla Khoury a elle aussi, collaboré étroitement avec les écoles dans lesquelles elle allait présenter ses spectacles, et recrutait des institutrices pour travailler avec elle notamment pendant la guerre. Celles-ci, par leur expérience formative, non seulement apprenaient à manipuler les marionnettes dans les spectacles mais elles pouvaient aussi proposer des ateliers dans leurs classes respectives. De plus, en tant que pédagogue, elles montraient à Najla Khoury comment animer des ateliers, à l'issu des spectacles[598].

De même, Les Amis des marionnettes ont travaillé et travaillent encore en lien étroit avec les enseignantes de maternelle et de primaire, et c'est d'ailleurs essentiellement dans ces lieux que la compagnie présente ses spectacles. Toutes les compagnies de notre corpus travaillent, à des degrés divers, en lien avec les écoles, y font des tournées, y installent leur matériel et leurs décors, soit dans les théâtres si l'école en dispose, soit directement dans les salles de classe. Il est vrai qu'il s'agit d'une activité qui offre une stabilité économique et financière pour les compagnies. Cependant, nous n'allons pas entrer dans les détails, nous nous

[595] Voir entretien Paul Mattar, réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth.
[596] Rappelons que ce spectacle avait aussi un but politique.
[597] Hormis ce coloriage, nous ne possédons aucun autre matériel proposé par Les Épis. Cependant, bien que la compagnie ne produise plus de spectacles, elle continue à animer des ateliers qui ne concernent pas la marionnette (travaux manuels, conteur) au Club culturel arabe.
[598] Voir notre entretien avec Najla Khoury. Cependant, elle ne nous a pas donné plus d'informations sur ces ateliers.

contenterons de donner quelques exemples de matériel pédagogique proposés par les animatrices, Tamara Keldani et Fadia Tannir des Amis Des Marionnettes dans les écoles.

1.3.3. Exploitation des spectacles des Amis des marionnettes à travers des activités proposées aux enseignants

Chaque spectacle de cette compagnie aborde un thème précis à étudier, chacun étant accompagné d'une fiche pédagogique. Comme nous l'a indiqué Tamara Keldani, pour chaque spectacle joué dans les écoles, la troupe propose aux institutrices des fiches qui prolongent le spectacle ainsi que l'idée travaillée. Par exemple, pour *L'élixir du respect* (s.d), la fiche présente tous les thèmes évoqués dans le spectacle, y compris les chansons composées par les animatrices[599]. Ainsi, pour le spectacle *Maliket et Alwen (la Reine des couleurs* - s.d) la fiche pédagogique propose une réflexion sur les couleurs et des idées de travaux plastiques à des fins pédagogiques : comment confectionner un petit théâtre en carton avec les enfants[600].

Toutes les brochures ou fiches sont calquées sur le même modèle, chacune comportant différents points :

- une réflexion pédagogique qui mène à réfléchir sur l'objectif visé par le spectacle ;

- un court résumé de la pièce (quelques phrases) ;

-les marionnettes utilisées : il s'agit en général des mêmes types (gaine, figurine d'ombres chinoises, tige, marionnette plate, à fils) ;

- les thèmes abordés dans le spectacle : ils qui incitent à la discussion en fonction de l'âge du public et de la demande des enseignants. Les enfants sont ensuite invités à établir un bilan de la discussion en donnant leur avis ;

- les idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques, le thème est exploité selon différents points. Par exemple, pour le spectacle *À la poursuite de l'eau* (s.d), les enfants sont invités à découvrir les métiers liés à l'eau, à rechercher des proverbes sur l'eau, à réfléchir sur l'eau utilisée dans la littérature et les légendes, comme l'histoire de Akhwat Chanay (le fou de Chanay)[601] qui a suggéré des idées à l'émir Béchir pour amener l'eau d'un fleuve jusqu'au

[599] Parmi les thèmes de ce spectacle, on trouve le respect de l'autre, la politesse, les règles de civilité, le respect du Code de la route (initiation aux panneaux routiers), les lois de l'environnement (hygiène, préservation de la nature), ainsi que le respect de la loi elle-même (rôle du gendarme, de la police, mais aussi du citoyen responsable).
[600] Voir fiches pédagogiques dans l'annexe IV.
[601] Personnage folklorique libanais.

village de Beit el Dine situé dans une montagne, ou encore sur le processus de recyclage de l'eau. À la fin de ce point, il y a toujours des devinettes et des questions sur le thème. Pour vérifier la compréhension des élèves. Une rubrique intitulée « Le saviez-vous ? » donne des informations complémentaires. Par exemple, en laissant le robinet ouvert lorsqu'on se brosse les dents, on gaspille 3 litres d'eau alors qu'un seul verre suffirait, ou bien sur le thème de l'arbre, « l'aspirine est née de l'écorce du sol », ou encore « en une nuit une chauve-souris peut ingurgiter jusqu'à 600 moustiques » ;

- une comptine qui résume le spectacle ;

- la bibliographie utilisée.

Il est clair que les objectifs de cette compagnie sont liés à la pédagogie, et les thèmes choisis sont toujours matières à discussion : l'eau, les arbres et la déforestation, la musique, le respect de l'autre, le vivre ensemble… Ces thèmes peuvent facilement être intégrés dans les disciplines scolaires. De plus, les informations données participent des connaissances des élèves et peuvent inciter ceux qui sont intéressés à chercher à s'informer davantage sur le sujet. Cependant, ces brochures ne sont pas destinées aux seuls enseignants, elles s'adressent aussi aux parents, ce qui leur permet, s'ils le désirent, de continuer à l'exploiter le thème à la maison avec leurs enfants et, par conséquent, de participer aux activités pédagogiques de l'école. Nous pouvons en déduire que les animatrices des Amis des marionnettes sont soucieuses de travailler en collaboration avec les écoles et de proposer un théâtre éducatif. Soulignons également que les fiches pédagogiques sont en deux langue, français et arabe, ce qui permet aussi aux professeurs de langues de l'école d'exploiter à leur manière les spectacles.

En plus des fiches pédagogiques, la compagnie propose plusieurs types d'activités ludiques autour du thème du spectacle représenté :

- Un jeu de cartes (du type jeu des sept familles) regroupées en catégorie. Par exemple pour *l'Or vert*, les arbres dans notre vie, les habitants des arbres, avec 6 réponses possibles, le but étant de retrouver les réponses. Ainsi, le jeu il vise à faire réfléchir les joueurs et à approfondir leurs connaissances. Regardons deux exemples de cartes à jouer.



Fig. 46 : Exemples du jeu de carte édité par Les Amis des marionnettes pour le spectacle *l'Or Vert* (s.d)

- Un jeu de société type Jeu de l'Oie, où les enfants doivent déplacer les personnages du spectacle dans des cases pour les mener à leur but en fonction du nombre indiqué par le dé ;
- Un CD du spectacle avec les chansons ;
- Différentes publications : des histoires de quelques lignes sur les animaux, les espèces animales, végétales, des illustrations sur la géographie du Liban, des publications réalisées par des adolescents qui racontent la vie et la société au Liban (la vie rurale, le rôle de la femme et son émancipation, des recettes de cuisine…). Les textes sont entièrement écrits et illustrés par les collégiens.

Toutes ces activités prouvent l'importance, pour la compagnie, de travailler avec les enfants et les adolescents en les rendant acteurs, afin de leur procurer des connaissances dans des domaines très divers, non seulement sur le Liban mais aussi sur le monde, les différents milieux et espèces. Bien évidemment, les thèmes sont adaptés au niveau scolaire des élèves.

Même si toutes les compagnies de notre corpus ont joué leurs spectacles dans les écoles au Liban. Les Amis des marionnettes est la seule troupe à proposer autant d'activités autour de leurs pièces à travers des matériaux et des jeux pédagogiques. On peut ainsi en déduire que pour cette compagnie, la pédagogie et l'éducation sont importantes, car elle s'investit beaucoup autour d'un spectacle non seulement financièrement mais aussi dans la production d'idées…

Toute ces matériaux et activités ne pourraient être aisément exploités sans une histoire ou un scénario porteur d'un thème spécifique pouvant être examiné et développé. C'est ce que nous allons voir à présent.

1.3.4 Les thèmes des spectacles à but pédagogique

Plusieurs compagnies choisissent des thèmes spécifiques qu'elles présentent dans les écoles ou les centres éducatifs, souvent liés à la morale, au respect de l'autre. Chez Les Amis des marionnettes, leur personnage récurrent, Malo, marionnette à gaine, est le héros de la compagnie qui vit des aventures[602]. Par exemple dans le spectacle *L'élixir du respect* (s.d), ce personnage assiste à une scène où les gens du village crient, se disputent malgré l'intervention du gendarme. Malo, qui ne parvient pas à faire régner le calme, se rend alors chez la fée de la forêt qui lui conseille d'aller trouver le Grand Mage. Cependant, son trajet est parsemé d'obstacles par une sorcière : Malo doit être courageux, tolérant et poli pour parvenir à le rencontrer. Lorsqu'il arrive finalement à ses côtés, le Grand Mage lui révèle les ingrédients nécessaires à l'élixir qui provoque le respect et lui en offre un flacon. Ainsi, Malo va pouvoir le distribuer à toute la population afin que le village puisse retrouver la paix.

Cette histoire comporte une réflexion sur le rapport aux autres. Elle vise à sensibiliser les enfants au respect d'autrui à travers la politesse et la bonne conduite, incluant le respect des règles sociales, les lois de l'environnement ainsi que celles du Code de la route. De plus, les personnages sont significatifs : Malo, protagoniste de l'histoire, est le personnage à qui les enfants s'identifient ; le gendarme fait régner l'ordre et le calme, alors que la sorcière sème le désordre, elle est irresponsable ; la fée, quant à elle, guide vers la solution et le Grand Mage représente la sagesse. Ainsi, à travers ces personnages marionnettiques, l'enfant peut facilement faire la différence entre le bien et le mal, le bon et le mauvais. De plus, dans les spectacles des Amis des marionnettes, Malo triomphe toujours après avoir traversé des épreuves. Autrement dit, il réussit par le mérite[603].

Outre sa dimension pédagogique, ce spectacle permet à chaque enfant de s'identifier au héros. De ce fait, les personnages marionnettiques jouent une fonction de double de l'enfant. En effet, comme nous l'avons observé lors de notre visionnage du spectacle de *l'Or Vert* dans une école primaire à Beyrouth, chacun des enfants suivait le personnage dans ses actions, l'accompagnait dans ses espoirs, ses épreuves et dans ses craintes. L'enfant se trouvait donc :

> entraîné par son double dans une aventure fictive, vécue par lui dans un espace imaginaire ou l'émotion règne en force sous la double détermination de l'inattendu et de la fatalité (pour ce qui

[602] En effet « c'est la main, même encore malhabile, qui, enfilée dans la gaine, constitue le corps de la marionnette et son principe vital », voir Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, *op.cit.,* p. 25.
[603] La réflexion sur le rapport aux autres est très fréquente dans les théâtres, sur ce point, voir Deldime Roger, Pigeon Jeanne, *Des spectacles et des artistes* : *tendances actuelles du théâtre jeunes publics, op.cit.*

> est du déroulement du spectacle), et de l'inconscient (en ce qui concerne sa participation)[604].

Nous avons remarqué l'intérêt du public enfantin durant le spectacle. Nous pouvons ici reprendre les propos de A.G Woltman cités par Annie Gilles :

> On suppose que chaque enfant s'identifie d'une manière qui lui est propre, avec les marionnettes et avec les actions qu'elles représentent. On suppose de plus que cette identification mène à des projections, en ce sens que chaque enfant projette dans le spectacle de marionnettes ses propres sentiments, désirs ou attentes[605].

Nous avons ainsi observé la quasi-unanimité des réactions des enfants, montrant le soutien au personnage de Malo et indiquant par conséquent leur identification à ce héros. Nous avons remarqué que les enfants suivaient Malo avec grande passion dans les péripéties qu'il devait surmonter. Certains ont même exprimé de l'angoisse lorsqu'il était en situation de difficulté ou de danger, tandis que d'autres montraient des pulsions agressives, et d'autres encore, de la crainte. Nous pouvons en déduire que l'enfant a cherché, tout au long du spectacle, à s'identifier à Malo, qui a enfin convaincu la méchante sorcière de « ne plus faire de mal » aux arbres. C'est par l'identification à un personnage que l'enfant se construit, trouve ses valeurs et comprend. En cela, le théâtre des Amis des marionnettes est un bon modèle pour eux.

Ainsi, cette compagnie propose un théâtre pédagogique, d'une part, parce qu'elle travaille en lien avec les écoles, n'ayant pas de théâtre fixe pour donner ses représentations, d'autre part, parce que les spectacles abordent des thèmes très précis où il y a des règles à suivre : comment ne pas polluer la nature (trier les déchets…), comment faire des économies d'eau (préférer la douche plutôt que le bain, ne pas laisser l'eau couler inutilement…). Bien que l'aspect pédagogique soit fortement dominant dans les spectacles de cette troupe, l'imagination et la réflexion du jeune public sont aussi sollicitées, tous les enfants cherchant à s'identifier au héros. Malo revient dans plusieurs spectacles de la compagnie pour raconter une aventure. Cela rappelle les contes avec leur dimension éducative. En effet, le personnage de Malo lui-même est celui qui, à travers des aventures et des épreuves, trouve la solution et remet les mauvais personnages dans le droit chemin. Par exemple, dans *L'élixir du Respect (s.d),* il traverse la forêt dangereuse pour rencontrer le Grand Mage, et certaines scènes sont aussi remplies de suspense. Ou encore, dans *À la poursuite de l'eau (s.d)*, c'est Malo qui doit rencontrer tous les

[604] Annie Gilles, *Le jeu de la marionnette - L'objet intermédiaire et son métathéâtre,* publication université Nancy II, 1981, p. 53.
[605] *Ibid.,* p. 51.

personnages pour qu'ils reviennent et comprennent qu'il ne faut pas polluer l'eau de la rivière, car cela est nuisible pour la biodiversité du milieu aquatique (poissons, plantes…).

Le même thème de la pollution a aussi été abordé sous un autre aspect comme par exemple dans *Ce qui s'est passé à Kfar menkhar ?* (1993) Dans ce spectacle, le metteur en scène traite également la pollution, mais cette fois, en milieu urbain. Un matin, les habitants de Kfar Menkhar constatent, en se réveillant, que leurs nez ont disparu car ceux-ci, outrés par l'odeur des déchets laissés sur les trottoirs, sont partis du côté de la rivière. Ils ne reviendront chez leurs propriétaires que lorsque ceux-ci auront nettoyé en profondeur toute la ville et promis de toujours la laisser propre. Ce spectacle, qui aborde le thème de la pollution de l'environnement, comme *À la poursuite de l'eau,* est traité sous un aspect plus éducatif, faisant place à l'imagination et à la fiction sous une forme ludique et drôle. Par exemple, le public voit une marionnette-nez quitter le visage de Champollion, un personnage du spectacle, et rejoindre les autres nez déjà partis. Les spectateurs assistent à une manifestation de ces marionnettes-nez révoltées par la pollution. Bien que les jeunes spectateurs soient dans la pure fiction, ils comprennent également que dans la réalité, la pollution par les déchets peut être nuisible à l'environnement. Ce thème de la pollution, récurrent dans les spectacles des compagnies est important car il fait partie de la vie quotidienne et de l'actualité. De plus, c'est un phénomène sensible dans les villes libanaises, où le tri des déchets n'est pas effectué, étant devenu un sujet polémique à vif débat politique quant au le ramassage quotidien des poubelles. De ce fait, de nombreux metteurs en scène ont jugé utile de traiter ce thème dans les spectacles qu'ils présentent dans les écoles et les centres culturels pour sensibiliser les enfants et les inciter à bien se comporter vis-à-vis de la nature. Soulignons que les thèmes ne sont pas toujours à l'initiative des metteurs en scène, ils peuvent aussi être composés à la demande de certaines écoles et organismes qui souhaitent travailler dans leur projet pédagogique sur des sujets précis. Par exemple, la Croix-Rouge Libanaise, avait commandé un spectacle portant sur l'arrêt de la cigarette et sur les problèmes de santé chez les adolescents. Samir Youssef, manipulateur dans le TLM, nous a indiqué : « Généralement dans le théâtre pour enfants, il y a un sujet qui porte toujours un message derrière le spectacle, ayant un rapport avec la nature, la famille, l'hygiène... » [606].

[606]Voir entretien avec Samir Youssef réalisé en octobre 2018 à Beyrouth. Ces thèmes à buts pédagogiques, dont le message touche aussi bien les enfants que les adultes, revoient à la fonction de la marionnette, ce que nous aborderons plus tard.

Ainsi, les compagnies de notre corpus sont parfois invitées par des institutions comme les mairies, les écoles, les centres culturels, dans le but de créer un spectacle avec un objectif spécifique. Par exemple, comme nous l'a raconté Samir Youssef, une association libanaise avait financé un spectacle dont l'attention devait porter sur les mines enterrées dans les jardins. Autrement dit, l'objectif de ce spectacle était de mettre en garde les enfants sur d'éventuelles mines de guerre enterrées dans les parcs, les jardins, les forêts, les espaces publics. « On disait aux enfants : si vous voyez quelque chose de bizarre par terre, n'y touchez pas »[607]. Les compagnies, en collaboration avec les écoles et les institutions publiques, agissent donc à titre préventif. En outre, plusieurs compagnies de notre corpus vont présenter leurs spectacles dans les camps de réfugiés palestiniens et syriens

1.4. Activités et spectacles dans les camps et zones sensibles

Nous allons ci- dessous nous attarder sur One Hand Puppet, le Collectif Kahraba et les Amis des marionnettes, car nous possédons une plus grande documentation à ce sujet sur ces trois troupes[608].

1.4.1. One Hand Puppet : une implication dans l'éducation des enfants

L'une des compagnies qui nous semble très intéressante à étudier dans ce contexte est One Hand Puppet. Comme déjà indiqué, elle a été créée à l'initiative de l'association Najda Now, une ONG fondée pour venir en aide aux réfugiés syriens suite à la guerre civile syrienne commencée en 2011. Le siège de cette compagnie sert aussi d'atelier de travail sur la marionnette, accueillant une dizaine d'adolescents réfugiés. One Hand Puppet est

> une association d'éducation informelle, un centre d'éducation qui remplace l'école [...] et au premier étage, il y a un atelier de marionnettes. Ce centre aide les réfugiés à se réintégrer dans l'école, en particulier ceux qui ont été forcés de la quitter à cause de la guerre en Syrie[609].

Cette troupe, codirigée par Maryam Samaan et Abdel Aziz al Aiidi, contrairement aux autres compagnies, propose en permanence des ateliers de marionnettes pour préparer des spectacles qui seront, plus tard, joués par ces jeunes devant différents publics. Cela indique donc que la marionnette ne se limite pas à transmettre des messages à travers des spectacles ou à exprimer

[607] *Ibid*.
[608] Le TLM dirigé par Karim Dakroub intervient aussi auprès des réfugiés mais nous n'avons pas beaucoup d'informations sur les activités réalisées avec les enfants des camps. Cependant, nous verrons à la fin de ce chapitre que le metteur en scène organise des séminaires pour aider les adultes qui s'occupent des réfugiés ou des victimes de la guerre.
[609] Entretien avec Maryam Samaan en octobre 2018 au siège de la troupe située dans le camp de Chatila.

une moralité, elle sert aussi à développer la créativité par le travail manuel de confection. Il arrive parfois que l'entourage de l'enfant ne lui soit pas très favorable. C'est donc en tant qu'éducateurs que ces deux artistes se positionnent pour aider ces jeunes adolescents à se trouver et à acquérir une confiance personnelle et des valeurs propres.

Avant de revenir sur les étapes de fabrication de marionnettes et d'élaboration de scénarios de One Hand Puppet, il importe ici de se demander quel type de théâtre propose cette compagnie.

Depuis 2016, la troupe a créé deux spectacles : *Artiste et demi* présenté au théâtre *Al Madina* en 2017 et *Autoportrait,* représenté en 2018 au théâtre *Zoukak* à Beyrouth. *Artiste et demi* est un spectacle de marionnettes en deux parties. Dans la première, sont utilisées des « muppets » fabriqués à base de chaussettes, matériaux typiques de la compagnie[610], et dans la seconde, des marionnettes en mousse de la taille des adolescents, qu'ils ont eux-mêmes fabriquées.



Fig. 47 : Marionnettes de la compagnie One Hand Puppet. Photo des tirée de la page officielle de la compagnie

Sur cette photo, le talon de la chaussette est séparé en deux, puis les enfants ont découpé un cercle dans un matelas en mousse qu'ils ont plié en deux puis collé à la chaussette pour permettre d'actionner la bouche avec la main. Les matériaux utilisés sont des matériaux de textile (laine pour les cheveux, divers tissus…), permettant à ces jeunes d'entrer en contact avec différentes matières, et de développer leur sens tactile afin de l'adapter à tel ou tel trait de caractère de leur personnage. Ces marionnettes sont de plusieurs couleurs, donnant ainsi naissance à diverses personnalités. Elles sont ensuite utilisées lors de l'atelier d'improvisation.

Quant à *Autoportrait,* il s'agit d'un grand spectacle réunissant toutes les marionnettes et leurs histoires créées par les jeunes, « *une sorte de CV de marionnettes avec la présentation de leur caractère* »[611].

[610] C'est la première fois que la chaussette est utilisée au Liban pour confectionner des marionnettes. D'autres compagnies telles que Les Amis des marionnettes, fabriquent également des « muppets ».
[611] Nous reviendrons sur ce spectacle.

Comme nous l'avons observé, lors de notre visite, les membres de l'équipe ont souvent recours à l'improvisation. Autrement dit, l'idée d'une marionnette n'est jamais fixe, elle évolue toujours, se développe au fur et à mesure de l'avancement, voire même dans les discussions entre les enfants eux-mêmes. Dans ce sens, il s'agit d'un théâtre qui donne un cadre scolaire et social à ces adolescents, dans la mesure où ils peuvent échanger ou communiquer entre eux comme à l'école.

Par conséquent, ce centre sert aussi, parallèlement, d'école. Dans ce cas-là, les animateurs sont, pour ces jeunes, des guides à l'instar de Maryam qui s'occupe des ateliers de dessin de marionnettes. Elle leur explique comment il faut dessiner, « leur montre comment faire, […] leur donne des consignes, des exemples avec des animaux, des objets, des êtres humains »[612].

Bien que les ateliers soient dirigés par l'un ou l'autre des codirecteurs de la compagnie, une large part est laissée aux jeunes qui sont libres de puiser dans leur imagination, dans leur vécu personnel, leur propre fiction. D'ailleurs, comme l'a souligné Abdel Aziz al Aiidi, « les personnages sont un mélange entre imagination, fiction et réalité »[613]. Dans ce sens, Hussein (12 ans) nous a raconté : « j'ai créé une marionnette nommée Abou Steif et une autre nommée Babapa. C'est un extra-terrestre venu du ciel. Abou Steif est un génie qui exauce les vœux des gens [...] » Il a ajouté : « Babapa est descendu sur terre et il a trouvé des saletés partout »[614].

Mouayed a aussi eu recours à son imagination pour créer sa marionnette : « J'ai fabriqué Gridman, un héros, il peut voler et aussi entrer sous terre, il est coloré, et ses yeux sont bleus »[615]. Comme ces jeunes ne sont pas scolarisés, ils profitent des activités proposées par les animateurs et peuvent alors s'exprimer librement, à travers le dessin, la création et l'improvisation de spectacles. De cette manière, le théâtre de la compagnie est un théâtre éducatif qui aide l'enfant à se développer, aussi bien intellectuellement que moralement et socialement. Au contact d'autres adolescents de son âge, le jeune réfugié Syrien enrichit ses connaissances et ses rapports relationnels et humains.

[612] Voir entretien avec Maryam Samaan.
[613] Voir entretien d'Abdel Aziz al Aiidi.
[614] Voir entretien avec Hussein. Hussein fait partie des enfants qui étaient présents à l'atelier de One Hand Puppet et que nous avons interrogés dans un entretien collectif.
[615] Voir entretien collectif avec Mouayed.

Nous constatons que la créativité et l'imagination, bien qu'elles soient essentielles, ne suffisent pas : des règles et des consignes sont données régulièrement afin d'encadrer les enfants, de les guider de leur apprendre les codes artistiques à respecter.

Il est clair que des règles artistiques et sociales précises (respect des autres, du temps, de l'atelier de travail, ...), permettent d'organiser les ateliers et les mener à bien. Comme le centre remplace l'école pour ces jeunes adolescents, les deux animateurs jouent aussi un rôle d'enseignant et leur apprennent, grâce à leur pédagogie, ce que les autres acquièrent à l'école. Par exemple, Marayam nous a révélé que lors d'un atelier, elle a été amenée à leur expliquer la notion de symbolisme. Elle leur a dit : « si vous voulez dessiner une petite maison avec de grandes oreilles, les oreilles doivent avoir un sens ».[616] Cette citation est très significative : un encadrement est obligatoire pour guider la créativité de l'enfant et la comprendre.

Abdel Aziz travaille dans le même sens à travers des ateliers d'improvisation. Il propose plusieurs idées et ce sont les enfants qui choisissent les thèmes : « Nous, on essaie d'organiser leur idées ». Selon Maryam, « Abdel Aziz propose aux enfants de travailler sur des personnages célèbres comme Abou Jandal qui est connu en Syrie. C'est un homme fort qui a toujours des histoires drôles à raconter »[617].Rappelons qu'un des buts de cette compagnie est de donner une formation en théâtre de marionnettes à ces jeunes, et si certains sont vraiment intéressés, ils pourront développer ces bases et devenir des marionnettistes professionnels.

1.4.2. Les activités éducatives du Collectif Kahraba auprès des déplacés

Le Collectif Kahraba intervient dans les camps de réfugiés afin d'y donner ses représentations, et dans ce cas, la marionnette joue aussi un rôle éducatif ou pédagogique, en plus de divertir. Nous allons donc voir ci-dessous comment cette compagnie présente ses spectacles et comment elle adapte son décors à ce lieu.

Éric Deniaud et Aurélien Zouki, ainsi que leurs collaborateurs, interviennent dans les camps de réfugiés syriens, notamment dans trois villages : Al Wazani, Marj el Khoch et Khyam, tous situés au sud du pays et où des camps sont installés[618]. Si le but premier est de divertir les jeunes qui vivent dans des conditions difficiles, avec la marionnette qui les aide, tout au moins le temps du spectacle, à oublier leurs problèmes. Un des spectacles présentés par la compagnie

[616] Voir entretien avec Maryam Samaan.
[617] *Ibid*.
[618] Mais à ce jour, la situation en Syrie ayant changé, beaucoup de Syriens sont retournées dans leurs pays et nous ne savons pas si ces camps existent.

dans les camps est : *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), dont Aurélien Zouki nous a parlé. Cependant, bien que nous ne disposions que de quelques extraits de ce spectacle, nous allons tenter de l'analyser pour comprendre comment travaille la compagnie.

Ce spectacle fait partie d'un projet proposé par l'Association « Amel Association International », intitulé « Un sourire, un enfant syrien »[619]. Cette association intervient auprès des réfugiés syriens non seulement dans les domaines de l'éducation et de la santé, mais également au niveau local, travaillant en lien avec d'autres ONG afin de maintenir la cohésion sociale. Elle offre aussi des formations professionnelles afin d'aider les gens à trouver du travail dans la société libanaise.[620]. Cette ONG libanaise est essentielle pour le soutien financier du théâtre de marionnettes au Liban.

Il y avait un oiseau sur l'arbre est un spectacle de marionnettes conçu spécialement pour les enfants et destiné à être joué en plein air. Lorsque les marionnettistes donnent un spectacle dans un tel lieu, ils commencent par planter leur décor à l'endroit qui leur paraît le mieux placé et, peu à peu, le public se regroupe devant eux. Autrement dit, ils n'ont pas besoin de faire de publicité ni d'appeler les gens. Contrairement aux autres spectacles de marionnettes, où c'est le spectateur qui fait la démarche d'acheter un billet pour aller voir la pièce, ici, ce sont les marionnettistes qui viennent vers lui. Dans cette situation, les futurs spectateurs assistent au montage du spectacle qu'ils vont regarder, ce qui n'a pas lieu dans les théâtres où le décor est déjà placé quand ils entrent. Les comédiens l'installent donc dans le camp, en plein air. Puis, petit à petit, les gens, en particulier les enfants, se rassemblent autour de cet endroit, et lorsqu'il y a un nombre suffisant de personnes, le spectacle commence[621].

Le Collectif Kahraba intègre également des animations où deux marionnettistes interagissent avec le public. Celui-ci est essentiellement composé d'enfants réfugiés syriens, mais quelques adultes les accompagnent, généralement les mères et les frères et sœurs (adolescents). Ces derniers, debout près des enfants, veillent à ce qu'ils ne s'approchent pas trop près du castelet. Tous les spectateurs sont assis sur le sable ou sur l'herbe selon le lieu, et

[619] Amel est une ONG libanaise, humanitaire et non confessionnelle fondée en 1979 par le professeur Kamel Mouhana suite à la première intervention israélienne lors de la guerre civile. En 2018, elle employait environ 800 personnes réparties dans 24 centres au Liban.
[620] Voir entretien avec Kamel Mouhanna, propos recueillis par Rémi Baille « L'urgence du développement », édition Esprit, avril 2018, p. 104 à 107. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-esprit-2018-4-page-104.htm?contenu=resume. Lors de notre entretien avec Abdelaziz el Aiidi, directeur de la compagnie One Hand Puppet, celui-ci nous a révélé que l'association « Amel » était un de leurs collaborateurs dans le financement de leurs projets de spectacles auprès des réfugiés syriens
[621] Selon un échange informel sur Facebook avec Aurélien Zouki le 16-4-2019.

forment un bloc massif devant le dispositif théâtral. Ils sont regroupés près du castelet, ne laissant qu'un petit espace pour permettre aux marionnettistes de passer : cela peut s'expliquer par leur curiosité et leur désir de découvrir cette activité qui vient égayer leurs conditions de vie. La compagnie veille donc à avoir du matériel facilement adaptable à l'extérieur : des planches de bois, deux volets également en bois, ainsi que des marionnettes de table et divers objets. Ce matériel est soit fabriqué par les membres de l'équipe, soit récupéré.

Aurélien Zouki nous a envoyé deux extraits de vidéos du spectacle filmé dans deux camps différents. L'un, Marj el Khoch, est l'un des plus grands parmi ceux où intervient le Collectif Kahraba. Il accueille 1000 réfugiés adultes et enfants. Le deuxième, beaucoup plus petit, est nommé Wazzani. Il se trouve au sud du Liban et abrite 250 personnes. Aucun enfant de ces deux camps n'a l'occasion d'aller à l'école. Ainsi, l'intervention des marionnettistes leur permet de se retrouver dans un espace culturel.

1.4.2.1. Un dispositif adapté à l'extérieur

Le dispositif, qui sert de castelet, est conçu et créé par les membres du Collectif Kahraba pour leur spectacle. Afin de représenter ce spectacle en plein air, ils utilisent un matériel léger, transportable et facilement démontable. Un volet en bois est placé à l'horizontale sur un support fabriqué avec des planches, de taille basse, fixé au sol. Il s'agit d'une longue boîte creuse, permettant de déposer du matériel.



Fig. 48 : Arrière-scène du dispositif installé dans le camp de réfugiés Al Wazani – *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba

Ce dispositif sert à la fois de support et d'espace d'évolution pour la marionnette sur lequel elle peut être déplacée. Cette forme originale de castelet offre un espace tridimensionnel, les marionnettistes pouvant aussi déposer sur le volet les accessoires nécessaires au spectacle.

Ainsi, ce castelet est donc plurifonctionnel, ce qui est indispensable pour des spectacles joués à l'extérieur.

Un deuxième élément nécessaire au spectacle est un second volet en bois, disposé cette fois verticalement. Ce volet, fixé au sol, est tenu par des supports métalliques permettant de le maintenir en position stable. De petites boîtes de forme cubique en carton blanc sont attachées à ce volet, à différentes hauteurs du sol. Elles ont un couvercle mais n'ont pas de fond à la base, ce qui permet aux animateurs de faire surgir une marionnette à doigt. Derrière ce volet, l'artiste manipule sa marionnette tout en lui prêtant sa voix sans être vu par le public. Celui-ci ne distingue que la main revêtue d'un gant noir, une marionnette étant disposée sur l'index. De cette façon, le volet sert aussi de coulisses.



Fig. 49 : Capture d'écran du spectacle joué dans le camp Al Wazzani– *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba

Ces deux dispositifs, l'un horizontal et l'autre vertical, permettent de créer un cadre, voire une scène en plein air afin de focaliser le regard des spectateurs. En effet, pour donner une représentation en plein air, il importe de resserrer l'espace. C'est la nature qui sert ici de cadre.

D'autre part, les deux volets qui forment une unité sont des objets pris dans l'univers quotidien et replacés dans le théâtre de marionnette. Les deux axes ainsi créés par ces dispositifs constituent pour le public un univers théâtral, comme s'il était dans une vraie salle de spectacle. Mais ils jouent un rôle bien particulier. En effet, Le fait que les membres de la compagnie ont utilisé les volets d'une maison pour présenter leur spectacle dans les camps de réfugiés n'est pas anodin, car la maison est un abri, le refuge de l'individu. Ces volets portent ainsi une connotation symbolique représentant aussi bien le cadre d'un théâtre qu'une maison d'habitation.

Ainsi, *Il y avait un oiseau sur l'arbre* est un spectacle parfaitement adapté au spectacle de plein air, les matériaux utilisés étant très rustiques, bruts et naturels (paille, bois, papier…).

La grande table permet aux marionnettistes d'agir avec plus de possibilités car ils peuvent adopter différentes positions avec leur corps (assis, debout, à genoux). Les quelques extraits que nous avons pu visionner nous permettent de dire que le public de jeunes réfugiés est très réactif. Contrairement aux gens dans un théâtre ou dans une salle, ce public se sent plus libre et répond aux questions, de manière très spontanée et naturelle. On voit même certains enfants se lever, d'autres parler, d'autres encore réagir par rapport à la pièce. Ils se montrent très actifs et participatifs, ils ont l'air heureux et rient. On en voit même quelques-uns se lever pour regarder de plus près ou pour toucher les objets déposés sur les tables, ou tout simplement pour voir ce qu'il y a derrière le castelet horizontal. C'est aussi ce que nous a indiqué Fadia Tannir artistes de la compagnie des Amis des marionnettes qui intervient auprès dans les camps, affirmant que les spectateurs réfugiés s'impliquent davantage dans les spectacles que le public dans les théâtres ou autres lieux de représentation formels.

1.4.2.2. Exemples d'ateliers proposés par le Collectif Kahraba

Les ateliers que nous allons présenter ci-dessous ont été créés par le Collectif Kahraba lorsqu'ils sont intervenus auprès des Libanais déplacées du sud vers le nord du pays, pendant la guerre de 2006. Les artistes les ont également présentés dans une école de l'UNRWA, située dans le camp palestinien d'Ain el Helwe. Plus précisément, ces ateliers sont en lien avec le spectacle que nous avons décrit plus haut, *La famille Tombola*.

Ces ateliers se déroulent en trois parties : un travail corporel, une activité d'écriture, et une mise en jeu à travers le théâtre de marionnettes et d'ombres. Il s'agit en effet d'un moment d'échange réalisé soit en amont du spectacle pour permettre au futur spectateur de se familiariser avec le contenu du spectacle, qui intègre aussi des objets, et des personnages, soit en aval, afin d'exploiter tous ces éléments après avoir participé à la représentation.

- **Le travail corporel :** Il s'agit d'une activité physique proposée au début de chaque atelier afin de rendre son corps disponible par divers échauffements. Cette préparation comprend également des jeux de scène, la concentration d'une ou plusieurs parties du corps, la détente, l'écoute de soi et de l'autre, tout en intégrant un aspect ludique. Selon les artistes, la prise de conscience de son propre corps permet aux participants de s'extraire de la réalité quotidienne, de se libérer des tensions et des émotions pour laisser émerger l'imaginaire. Ces ateliers ayant été proposés dans le camp de réfugiés Ain el Helwe, ce public, qui n'avait pas toujours pu vivre une telle expérience, a pu apprendre

à se concentrer sur son corps, soulager ses émotions et, ainsi, entrer dans un espace ludique et créatif.

Il est intéressant de noter que cet atelier de travail, basé sur le corps du participant est différent de ceux proposées par Les Amis des marionnettes, compagnie, qui se concentre plutôt sur le travail autour de la marionnette (dessin, formes, fabrication, manipulation…)

- **L'atelier d'écriture :** Cet atelier consiste à créer une histoire en lien avec un objet du spectacle. Autrement dit, l'enfant, qui aura choisi au préalable un objet dont il veut raconter l'histoire, imaginera un récit fictionnel par cet objet en créant autour de lui une vie ou encore une famille, des sentiments, des émotions, voire même un corps, une voix ou un langage, une manière de s'exprimer, de se déplacer dans l'espace… Les enfants qui ne maîtrisent pas encore suffisamment l'écriture s'expriment à travers le dessin, et racontent ainsi une histoire à travers l'objet dessiné sous forme de marques graphiques. Cet atelier d'écriture est, en fait, une préparation à l'atelier suivant qui consiste à mettre en scène les histoires de ces objets.
- **Marionnettes et ombres :** Cette troisième étape vise à mettre en jeu les récits ou les dessins réalisés par les enfants à travers les marionnettes et le théâtre d'ombres. Les membres du Collectif Kahraba ont décidé d'utiliser le théâtre d'ombres traditionnel, présent dans le Proche-Orient jusque dans les années 1930, afin de mettre en scène l'objet choisi par les enfants. Et des marionnettes accompagnant également cet objet.

Ainsi, pour le Collectif Kahraba, la marionnette et le théâtre de marionnette jouent un rôle important dans l'éducation et le développement de l'enfant (créativité, imagination…), dans son appartenance à la société, venant ainsi compléter les apprentissages apportés par l'école.

1.4.3. Expérience des Amis des Marionnettes

Les Amis des marionnettes interviennent également dans les camps de réfugiés. Malheureusement, nos enquêtes ne nous ont laissé que des photos de leur travail dans les camps avec simplement quelques détails dans les entretiens sur lesquels nous nous appuyons pour le développement suivant. Selon ces entretiens, la compagnie est intervenue régulièrement dans les camps palestiniens, ainsi qu'auprès des réfugiés syriens à partir de 2012.



Fig. 50 : Montage du castelet de la compagnie les Amis des marionnettes

Contrairement au Collectif Kharaba qui utilise un dispositif théâtral brut, les artistes de la compagnie des Amis des marionnettes installent eux-mêmes leur équipement (castelet, décor, projecteurs, lumière et son…). Pour accueillir le public, enfants et adultes, ils montent une grande tente au milieu du camp et la placent devant leur castelet. Il s'agit d'un castelet démontable, monté sur des armatures qui s'emboîtent les unes dans les autres, permettant de le transporter facilement. Ce castelet a la forme d'une boîte avec une ouverture, fermé par un rideau de couleur dorée, symbolisant la scène théâtrale. Et lorsque le rideau s'ouvre, on distingue à l'arrière-plan un tissu sur lequel est dessiné un décor, puis celui-ci laisse place à un autre dessin au fur et à mesure de l'avancée du spectacle.



Fig. 51 : Le spectacle *L'eau source de vie*, (s.d), Les Amis des marionnettes

Cette installation simule le vrai théâtre, où la tente représente la salle, et le castelet la scène, donnant là aussi un cadre à l'espace théâtral. Il symbolise aussi les tentes des réfugiés, ce qui permet également de se rapprocher d'eux, de créer une ambiance confortable où chacun peut se sentir à l'aise. Dans ce cas-là, il n'y a plus de barrière sociale. C'est ce que montre la photo ci-dessus prise à l'intérieur de la tente dans le camp de réfugiés syriens situé dans la

plaine de la Bekaa. Ce spectacle *L'eau source de vie*, (s.d)[622], a été représenté dans plusieurs camps de réfugiés. Tamara Keldani nous a raconté que très souvent, vers la fin du spectacle, les enfants sont invités à monter sur scène après avoir choisi une marionnette. Un jour, nous a-t-elle indiqué, « un enfant a commencé à raconter une histoire, mais il n'a pas pu continuer, alors un autre est monté sur scène pour l'aider »[623].

Après chaque représentation, la compagnie propose un atelier, comme elle le fait dans les écoles. Fadia Tannir nous a ainsi précisé :

> Les enfants dessinent, ils prennent des marionnettes plates, les colorient, les découpent et les collent sur des cartons, puis ils les emportent chez eux pour faire eux-mêmes un spectacle, parfois même, ils dessinaient des personnages qu'ils ont déjà vus, dans le spectacle et quelque fois, ils en inventent d'autres.[624]

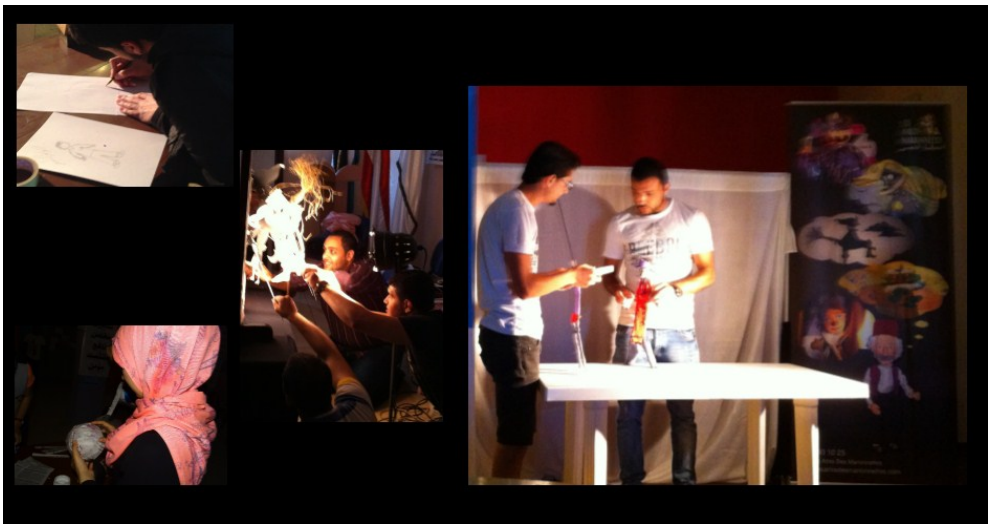


Fig. 52 : Capture d'écran du répertoire des Amis des marionnettes durant des ateliers avec de jeunes Libanais

La photo montre les divers ateliers de dessin (en haut à gauche), de fabrication (en bas à gauche), où une jeune fille est en train de créer la tête de sa marionnette en collant du papier journal sur une boule. Nous pouvons aussi voir l'atelier d'apprentissage de manipulation de marionnettes d'ombres (au milieu). Quant à l'improvisation de la marionnette (à droite) on aperçoit deux jeunes en train d'improviser une histoire ou un dialogue avec leurs marionnettes de table.

[622] Rappelons que nous ne possédons aucune date de la première représentation des spectacles des Amis des marionnettes après la recréation de la compagnie. Nous savons seulement qu'ils datent d'après 2003, et que la plupart sont encore joués.
[623] Voir entretien avec Tamara Keldani.
[624] Voir entretien avec Fadia Tannir.

La compagnie œuvre aussi pour les situations conflictuelles entre les Libanais. Elle a ainsi eu l'occasion d'intervenir dans deux quartiers, à Tripoli Bab Al Tebbani et à Jabal Mohsen, avec des ateliers de marionnettes. Ces deux quartiers contigus, où coexistent deux communautés, les Sunnites et les Alaouites, sont en conflit depuis la guerre civile. Ils sont séparés par une rue appelée Rue de la Syrie. En plus des affrontements qui ont eu lieu de 1985 à 2012 entre ces deux communautés, il y a eu, en 2013, un double attentat contre les deux mosquées sunnites al Salam et al Takwa. Un dernier affrontement déclenché par un assassinat en 2014 a également eu lieu. Depuis, lors l'armée libanaise est intervenue, et même si le calme est apparent, des tensions intercommunautaires existent encore[625]. Cependant, la ville de Tripoli n'a pas été divisée géographiquement en deux comme Beyrouth est et Beyrouth ouest ainsi que nous l'avons vu, les habitants pouvaient circuler d'un quartier à l'autre. Afin de tenter d'établir un dialogue interculturel, la compagnie a réuni les enfants de ces quartiers dans le Centre culturel de Tripoli. Fadia et Tamara ont proposé des ateliers de fabrication de marionnettes en papier journal. Le but était « de réunir les enfants de ces deux quartiers et de faire quelque chose ensemble ». Les animatrices ont proposé de confectionner deux marionnettes pour représenter les deux quartiers - celles-ci se sont salué et ont commencé à danser ensemble, puis ont entamé un dialogue. :

« 'D'où viens-tu ?'

- De Bab al Tebbaneh, et toi ?
- Moi je viens de Jabal Mohsen [...]
  Et le premier personnage a tué l'autre. »

Selon Tamara, ce dialogue a été improvisé par les enfants[626].



Fig. 53 : Atelier entre les jeunes de Bab el Tebbaneh et Jabal Mohsen, Les Amis des marionnettes

[625] L'Orient-Le-Jour du 23 août 2012 (Consulté en ligne le 16 mars 2020).
[626] Voir entretien avec Tamara Keldani.

L'animatrice montre un théâtre fait de carton pour le spectacle *La Reine des couleurs,* dont le thème est « Vivre ensemble ». Il s'agit de l'histoire d'un vieillard parti en voyage en bateau qui, en arrivant au milieu de la mer, aperçoit une île qui, étrangement ne figure pas sur les cartes géographiques. Étonné, l'homme débarque sur cette île et voit se dresser un château. Une reine en sort : c'est la Reine des couleurs. Elle appelle la Couleur bleue qui arrive et salue la reine. Puis la Couleur rouge arrive et veut faire tomber la reine car cette couleur est très forte. Mais la reine continue sa promenade et appelle le jaune qui accourt. La reine est contente, elle dit : « reste avec moi, tu es chaud et lumineux. » C'est alors que la couleur jaune se met à se disputer avec les autres couleurs et elles se mélangent : tout devient alors gris et sombre. La reine ne reconnaît plus son royaume. Elle demande au gris de partir mais il ne veut pas. Elle se met alors à pleurer, d'abord doucement, puis de plus en plus fort. Alors, les couleurs commencent à revenir, une par une. La reine retrouve sa joie et les couleurs se mettent à danser en formant un arc-en-ciel[627].

Ce court spectacle, d'une durée de 15 minutes, a pour but de montrer l'importance de respecter l'autre et de vivre ensemble, s'il est différent. Il montre aussi la nécessité de partager et de vivre en harmonie, la dispute et les bagarres n'apportant que des malheurs.

Cependant, La compagnie des Amis des marionnettes travaille aussi avec les jeunes adultes et les femmes des camps de réfugiés syriens. Elle a composé un projet spécialement pour elles ; le but n'était pas de fabriquer des marionnettes pour un spectacle, mais de leur permettre de s'exprimer. Selon Tamara Keldani, ces ateliers, sans être des ateliers purement thérapeutiques, visaient à faire parler les femmes à travers la voix de la marionnette, de manière à extérioriser leurs émotions et leur ressenti, ainsi que tout ce qu'elles avaient refoulé en elles pendant les mois qu'elles avaient vécus en Syrie : « elles parlaient de choses qu'on ne peut même pas imaginer »[628]. Dans un entretien avec Nathalie Rosa Bucher, elle donne l'exemple d'une femme syrienne qui venait à l'atelier toujours vêtue de noir, et qui vivait dans la peur et le silence. Au début, elle dessinait toujours en noir, mais « après trois sessions seulement, elle a utilisé de la couleur [et] est venue habillée en couleurs ». Pour Tamara, « les marionnettes sont une superbe thérapie »[629].

Dans les ateliers destinés aux femmes, les participantes travaillent non seulement la fabrication des marionnettes, mais surtout le scénario du récit. En particulier, les animatrices de

[627] D'après notre entretien avec Tamara Keldani.
[628] *Ibid*.
[629] Propos de Tamara Keldani recueillis par Nathalie Rosa-Bucher, *10 femmes marionnettistes du Liban*, ed. Les Amis des marionnettes, Beyrouth, mars 2017.

la troupe leur apprennent comment écrire une histoire et comment utiliser les silhouettes pour en faire des ombres. Fadia nous a indiqué que certaines personnes avaient créé deux histoires et inventé des spectacles[630].

Mais l'usage de la marionnette par les compagnies libanaises ne se limitent pas à l'éducation et à la pédagogie, celle-ci peut aussi servir à aider des gens en difficulté psychologique, voire traumatisés par des évènements liés à la guerre, et par là, elle acquiert une dimension thérapeutique ou de soin.

2. La marionnette : entre éducation et thérapie

Cette partie est réservée à la marionnette comme outil thérapeutique, notamment auprès des réfugiés, mais certaines peuvent aussi avoir un but éducatif. Nous avons fait ce choix car il nous a été très difficile de séparer l'éducation et la thérapie.

L'utilisation de la marionnette a but thérapeutique n'est pas nouvelle. Si cet usage était autrefois restreint à la pédiatrie, il a par la suite été étendu à la psychiatrie pour adultes[631]. Winiccott et Mélanie Klein se sont intéressés à l'utilisation de la marionnette comme objet de soin pour des enfants en difficulté. Winnicott considère que la marionnette est le double du moi, son prolongement, une sorte de fiction « mais une fiction, qui aide à vivre »[632]. La marionnette, qu'elle soit fabriquée par l'enfant ou non, fait partie de son expérience. C'est ce qu'il explique :

> Ce champ intermédiaire d'expérience dont il n'a à justifier l'appartenance ni à la réalité intérieure ni à la réalité extérieure (et partagée), constitue la part la plus importante de l'expérience de l'enfant. Il va la prolonger tout au long de sa vie, dans l'expérience intense qui appartient au domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la créativité scientifique.[633]

Si cette expérience de l'enfant peut être individuelle, elle peut également être favorisée par des activités de groupe

---

[630] Bien que certaines parties de nos analyses touchent quelque peu à la notion de soin ou de réconfort auprès des réfugiés, nous avons préféré laisser dans la partie « éducation » l'objectif est d'apprendre ou de réapprendre la vie collective, sociale, voire morale.

[631] Jean Garrabe, in Préface du livre de Colette Duflot : *Des marionnettes pour le dire - Entre jeu et thérapie*, Marseille, Hommes et perspectives, Le journal des psychologues, 1992, p. 8.

[632] Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie*, Centre départemental de documentation pédagogique des Ardennes, 1977, p. 26.

[633] Donald Woods Winnicott, cité par Laplanche, J., Pontalis, J.B, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 296, in Gilles Annie, *La Marionnette dans la pédagogie*. *Ibid.*

Colette Duflot a animé des groupes de réflexion à l'intention des thérapeutes et a expliqué la relation étroite qui peut exister entre marionnettistes et thérapeutes[634]. Elle a également participé à des colloques à Charleville-Mézières sur le sujet et a établi une synthèse de toute la littérature internationale qui existait sur l'utilisation de la marionnette dans un but thérapeutique. De son côté, l'association « Marionnette et Thérapie », fondée en 1978, travaille également dans ce sens. Nous verrons que plusieurs compagnies de notre corpus utilisent aussi la marionnette pour aider les enfants dans un objectif de soin, en particulier One Hand Puppet. Nous allons donc étudier les étapes de création proposées par la compagnie à partir de l'idée d'un personnage ou d'une histoire jusqu'à la représentation, du spectacle, en passant par le dessin de la marionnette, sa fabrication, et son intégration dans une histoire improvisée[635]. Un de ses buts est de former ces jeunes à l'art de la marionnette. Les deux responsables de la compagnie One Hand Puppet organisent différents ateliers de manipulation et de fabrication de marionnettes, en vue de créer des scénarios individuels et collectifs, avec de jeunes réfugiés syriens qui ont été forcés « d'abandonner leur scolarité à cause de la guerre »[636]. C'est alors que le rôle du groupe prend ici toute son importance pour la troupe.

2.1. Le rôle du groupe

Lorsqu'un groupe se constitue, les membres, le plus souvent, ne se connaissent pas. Tel était le cas quand la compagnie One Hand Puppet a été fondée, les jeunes réfugiés syriens ayant été recrutés par casting.

La notion de groupe a été développée par Freud. Selon lui, les groupes sont constitués de plusieurs principes, dont « le passage progressif de l'indifférenciation de ses membres à leur différenciation »[637]. Ainsi, une particularité du groupe formé par la compagnie, contrairement à la plupart des autres, est que ses membres passent toute la journée ensemble : ils cuisinent ensemble, ils mangent, jouent et travaillent ensemble. Ils apprennent ainsi à se connaître, à s'apprivoiser, mais également à se respecter. Des relations, voire des affinités, se créent entre eux, donnant ainsi un cadre familier, et même familial au groupe, car au bout d'un certain temps,

[634] Colette Duflot a une formation de psychologue et de psychanalyste. Elle s'est intéressée aux soins thérapeutiques avec l'usage de la marionnette. Pendant 15 ans, elle a animé des groupes thérapeutiques à médiation projective avec des marionnettes auprès d'adultes psychotiques. Elle a donc une expérience approfondie sur le terrain. Elle a également été secrétaire générale de l'association « Marionnette et thérapie » et a été chargée de cours à l'université d'Anger. Informations tirées de son livre : *Des marionnettes pour le dire - Entre jeu et thérapie*, *op.cit.,* quatrième de couverture.

[635] Voir nos entretiens en annexes avec Maryam Samaan et Abdel Aziz Al Aiidi.

[636] Voir entretien avec Maryan Samaan.

[637] Adeline Monjardet, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, Erès, Paris, 2017, p. 273.

il devient une sorte de famille. Ainsi que l'indique Adeline Monjardet, le groupe et ses membres « créent des transferts de type familial interagissant dans la réalité »[638]. Dans le cas de One Hand Puppet, Abdel Aziz joue le rôle du père et Maryam celui de la mère des jeunes qui, quant à eux, sont comme frères et sœurs. « Toute une gamme de sentiments transférentiels se déploie, reflète une projection fantasmatique de ce qui peut être vécu au sein de sa propre famille »[639], ajoute l'auteure.

Une certaine cohésion groupale s'est peu à peu formée au sein de One Hand Puppet, comme dans les moments de partage conviviaux lors des ateliers de marionnettes. De plus, il n'y a pas de règle contraignante excepté au moment des ateliers. Autrement dit, les adolescents n'ont aucune obligation de jouer ou de parler s'ils ne le désirent pas. À travers leurs relations, ils s'expriment en toute sécurité et en toute liberté, laissant libre cours à leurs pensées, à l'expression de leurs sentiments. Et les ateliers de fabrication de marionnettes et de création de scénarios leur permettent de matérialiser leurs désirs[640].

D'autre part, le groupe n'est jamais totalement figé, un membre pouvant librement partir et d'autres intégrer le groupe, en fonction des circonstances. Ainsi, le groupe devient mobile et se restructure à chaque fois qu'intervient un changement. Il peut aussi exister des moments très forts faisant revivre les énergies[641].

Après avoir brièvement étudié le rôle du groupe, il convient de se pencher sur la méthode utilisée par la compagnie One Hand Puppet, qui ressemble beaucoup à celle de l'association « Marionnette et Thérapie ».

[638] *Ibid*.
[639] *Ibid*.
[640] *Ibid*.
[641] Colette Duflot *Des marionnettes pour le dire - Entre jeu et thérapie*, *op.cit.,* p. 116.

2.1.1. La méthode de l'Association « Marionnette et thérapie »

Une méthode a été élaborée par l'association « Marionnette et Thérapie »[642] créée en 1978. Celle-ci comporte 3 étapes[643]. Son objectif principal est de permettre aux personnes concernées de s'exprimer en ouvrant chez elles « des espaces psychiques singuliers dans un partage possible avec d'autres »[644].

La première étape consiste à fabriquer une marionnette « à son idée ». Dans cette phase, la personne imagine un personnage qu'elle reproduit sur un papier sans images visuelles ni suggestions des intervenants. Cette pratique permet de faire ressortir des images personnelles propres au sujet qui « participe au sentiment identitaire et à la construction de son moi, ainsi qu'à la formation des imagos (les représentations des parents, des proches…) auxquelles sont accrochés [ses] affects et [son] mode de relations aux autres »[645]. Cette étape est très importante car elle correspond à la mise en œuvre de l'image que le sujet a de lui-même, qui est l'objectif « du processus thérapeutique ». Les artistes de One Hand Puppet utilisent particulièrement cette pratique, sur laquelle nous allons revenir.

La deuxième étape consiste à établir la carte d'identité de la marionnette. Le sujet doit choisir un nom pour la marionnette qu'il a créée. Là aussi, cette étape est importante, parce qu'elle permet de dissocier le créateur de la marionnette fabriquée. L'objectif ici est de créer une distance entre le sujet lui-même et l'image qu'il projette dans l'objet fabriqué qui est la matérialisation de sa propre imagination, de sa propre représentation, de sa propre expression. Cet écart entre le personnage-sujet et le personnage - marionnette donne lieu à une liberté de parole. Autrement dit, ce n'est pas l'auteur de la marionnette qui parle, mais la marionnette[646].

La troisième étape consiste à élaborer un scénario collectif chaque sujet a travaillé individuellement. Il s'agit d'une sorte de mise en commun du travail personnel où chacun a présenté aux autres l'identité de sa marionnette. Une fois que tous les membres du groupe ont

---

[642] L'association « Marionnette et thérapie » est la première à avoir mis en place un champ de rencontre entre thérapeutes et marionnettistes. Elle a été fondée par Jacqueline Rochette, et de nombreux médecins, psychologues… ont apporté leur concours et leur soutien. Les objectifs de cette association sont de proposer régulièrement des formations de base ou approfondies et d'aider à mettre en place des ateliers de marionnettes. L'association diffuse également des informations par le biais de conférences, de rencontres, à la fois nationales et internationales, et publie un bulletin périodique et des documents relatifs aux objectifs de l'association. Collection « Marionnette et thérapie », N° 37, p. 2.

[643] Marie-Christine Debien, Gilbert Meyer, « Une méthode d'introduction de marionnettes en thérapie », communication présentée au Colloque qui s'est tenu à Friedrichsdorf (Allemagne) le 3 février 2018, in : *Marionnette & Thérapie*. Disponible en ligne sur : http://marionnettetherapie.free.fr/ (consulté le 2 mars 2020).

[644] *Ibid*.

[645] *Ibid*.

[646] *Ibid*.

vu la marionnette des autres, le groupe, avec l'aide de l'animateur, essaie de construire un scénario où chaque marionnette trouvera sa place. Ainsi, chacune aura alors un rôle à jouer, c'est-à-dire que chaque sujet occupera une place particulière dans le récit.[647] Voyons maintenant comment s'organisent ces trois étapes dans les compagnies de notre corpus. Nous allons ainsi présenter les activités de One Hand Puppet, ainsi que le travail de Karim Dakroub pendant le conflit syrien

2.2. La thérapie à travers la marionnette : les ateliers de One Hand Puppet

Si Plusieurs compagnies de notre corpus présentent des spectacles dans des camps de réfugiés palestiniens et syriens, One Hand Puppet anime des ateliers dans lesquels la marionnette devient un instrument permettant de soigner les personnes en situation difficile. Pour cette compagnie, le théâtre de marionnettes, par son influence, permet d'activer les émotions tout en divertissant. C'est aussi l'idée de Vierka Hajkova[648].

Regardons comment ces ateliers ont été mis en place. Cette compagnie a mis en place plusieurs ateliers qui correspondent, en général aux trois étapes que nous venons de mentionner. Nous allons développer chacun de ces ateliers – nous avons eu la chance d'assister à certains d'entre eux lors de notre visite.

2.2.1. La fabrication de la marionnette comme aide à l'expression de soi

Les animateurs de One Hand Puppet*,* Maryam Samaan et Abdel Aziz Al Aidi, procèdent aussi par étape dans leur travail avec le groupe de jeunes réfugiés syriens. Lors de notre entretien, ils nous ont laissé entendre que leurs ateliers visaient aussi à aider ces jeunes à se reconstruire, suite aux conséquences de la guerre dans leur pays.

Soulignons que ces deux artistes n'ont pas une formation spécifique en psychothérapie, l'un ayant appris le journalisme, l'autre les arts plastiques, mais tous deux, d'origine syrienne, et touchés par la situation des enfants réfugiés syriens, ont voulu leur apporter leur soutien. Leur travail auprès d'eux n'avait pas un objectif thérapeutique au départ, mais peu à peu, ils ont commencé à découvrir que l'activité marionnettique avait un effet bénéfique sur les adolecents. Et ils ont ainsi continué dans ce sens. Dans un entretien informel, Maryam nous indiqué que la

[647] *Ibid*.
[648] Voir Vierka Hajkova, *La marionnette artistique et éducative,* notamment la partie sur : « travail avec la marionnette pour l'éducation esthétique et morale », *op.cit.,* p. 20 à 22.

fabrication de la marionnette par ces jeunes, puis leur animation jouait un rôle positif dans leur formation, leur confiance en soi et la constitution de leur équilibre. Cependant, la compagnie étant gérée par l'association *Najda Now,* cette dernière met à sa disposition des spécialistes dans des domaines précis (plasticiens, thérapeutes, pédagogues, metteurs en scène…) qui interviennent de temps en temps dans des ateliers[649].

Les enfants doivent imaginer, sans modèle, un personnage qu'ils aimeraient représenter en marionnette. L'animatrice leur distribue une feuille de papier blanc, sur laquelle ils procèdent à leur première ébauche de leur future marionnette. C'est donc sur cette feuille blanche « que la marionnette prend naissance […] dans cet espace à engendrer »[650]. Lorsqu'elle est visualisée mentalement, les participants la dessinent sur une feuille de papier aux crayons de couleurs. Cette phase, sous forme d'une esquisse, est le tout début de la matérialisation de la marionnette. Nous pouvons ici reprendre l'expression de Colette Duflot qui nous semble très bien caractériser cette première marionnette : « cet être de l'entre-deux – entre imaginaire et réalité » qui « s'enracine dans le réel, celui de la matière ». Et c'est cette matière qu'il s'agira ensuite d'« organiser, [de] modeler,[d'] assembler, à laquelle il faudra enfin donner une identité »[651]. Ce dessin, comme nous l'a expliqué Maryam, leur permet de faire une première projection de leur personnage sur le papier. Cette esquisse peut être modifiée, transformée, améliorée jusqu'à ce que la marionnette puisse être réalisée en trois dimensions. Durant cette phase, l'animatrice intervient, aide les enfants lorsqu'ils la sollicitent. Par exemple, lors de notre observation, une jeune fille lui a demandé comment dessiner la queue d'un poisson. Apparemment, cette adolescente était bloquée dans la réalisation de son dessin, elle cherchait la perfection alors que d'autres n'étaient pas gênés par leur « mauvais dessin ». L'animatrice est alors intervenue en lui montrant quelques dessins, tout en lui précisant que l'on ne recherchait pas l'esthétique, mais « ce qui pouvait être pour elle la queue d'un poisson ». L'intervention de Maryam, lorsqu'il s'agit de dessiner un personnage imaginaire, n'a lieu qu'à la demande des participants, l'objectif étant de les laisser s'exprimer librement. Au début, ceux-ci ne savaient pas dessiner : « je leur ai dit qu'il fallait dessiner sa marionnette, mais beaucoup ne savaient pas comment s'y prendre. Alors je leur ai montré comment faire, je leur ai donné des consignes, des exemples avec des animaux, des objets, des êtres humains »[652].

---

[649] Entretien informel avec Maryam Samaan lorsqu'elle dirigeait l'atelier de dessin que nous n'avons pas enregistré car nous étions en observation.
[650] Pierre Feddida, « Nous sommes des êtres de papier », Puck N° 10*, L'enfant au théâtre,* 1997, p. 15.
[651] Colette Duflot, Préface du livre d'Adeline Monjardet, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, *op.cit.,* 2017, p. 10.
[652] Voir entretien avec Maryam Saaman.

Généralement, l'animatrice donne uniquement des consignes artistiques pour développer la créativité des enfants. Par exemple, elle leur a demandé : « dessinez votre personnage uniquement avec des cercles, de toutes tailles ». Ainsi, la feuille de papier qu'elle leur distribue est aussi importante, car c'est là que vont s'inscrire les premières traces de la future marionnette, ce qui est, selon Pierre Fedida, « le support le plus adéquat à une présence corporelle aussi intense […]. Les formes produites sur cette feuille ne sont jamais insignifiantes. Elles préfigurent d'autres formes avec d'autres matières »[653].

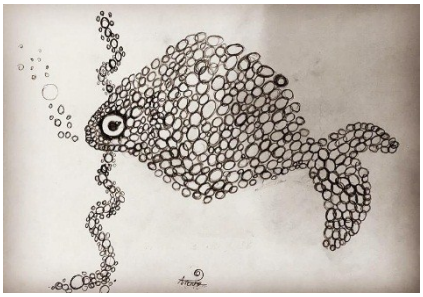


Fig. 54 : **Photo du dessin d'Amani, (12 ans) venant de Deir el Zour[654]**

Nous avons observé Amani qui dessinait son poisson. Ayant intégré la consigne, elle a pu donner libre cours à son imagination, à sa fantaisie, en choisissant des couleurs. Elle a utilisé des teintes pastel et a colorié chaque cercle représentant les écailles du poisson avec des couleurs différentes. Puis elle a repassé au crayon noir le contour de chacune des écailles et les éléments composant la tête de son poisson. Nous avons remarqué qu'elle était perfectionniste, cherchant produire un « beau » dessin pour réaliser ensuite une « belle » marionnette. Nous avons également noté que l'habileté et la dextérité des enfants variaient. En effet, beaucoup d'entre eux ont fait un dessin très sommaire, non forcément multicolore. Ce qui les intéressait plutôt, c'était d'arriver à l'étape de fabrication de leur marionnette. Nous avons ainsi observé comment ils dessinaient : ces formes sur le papier étaient des prototypes de corps de marionnettes, dont le produit final était souvent très différent de celui de départ. Car, comme le précise Pierre Fedida, « la marionnette est le processus même d'engendrement et de mise en mouvement de l'informe »[655].

Ce temps essentiel à la première matérialisation de ce qui deviendra une marionnette dépend de chacun des enfants. Ils ne travaillent pas tous au même rythme. Certains avaient fini

[653] Pierre Feddida, « Nous sommes des êtres de papier », Puck N° 10, *L'enfant au théâtre,* 1997, p. 15.
[654] Cette ville a été, pendant la guerre de Syrie, prise par l'État Islamique.
[655] Pierre Feddida, « Nous sommes des êtres de papier », Puck N° 10, *L'enfant au théâtre,* 1997, p. 15.

en quelques minutes alors que d'autres n'avaient pas commencé, car ils avaient pris du temps pour réfléchir. Pour les premiers, Maryam leur a demandé de perfectionner leur dessin en mettant des couleurs pour donner des expressions au visage de leur personnage (souriant, triste, méchant, en colère…). C'est ainsi que la présence dynamique de l'animatrice a réveillé l'imaginaire et la créativité des enfants, et certains ont complètement modifié leur personnage, d'autres ont même déchiré la feuille de leur première création pour la repenser totalement. Cela montre qu'ils n'avaient pas toujours eu l'occasion d'être créatifs dans leur univers familial qui n'était probablement pas motivant ni stimulant.[656] À notre avis, cette étape de dessin est importante car elle permet, avant l'élaboration de la marionnette en trois dimensions, de faire surgir un personnage qui est l'expression personnelle de l'enfant. Lors de cette première création, « le processus de libération de l'imaginaire est favorisé par le climat de sécurité instaurée »[657] par Maryam qui prend soin de créer une ambiance favorable de bien-être, mais aussi de créativité et d'aide active.

Une fois le dessin achevé, chacun le montre aux autres. À ce stade du graphisme, qui précède l'étape de fabrication, la marionnette n'est pas encore nommée, c'est un personnage en devenir.

Cette étape est généralement composée de deux phases : fabrication du visage et fabrication du corps. La tête de la marionnette est, bien évidemment, la partie la plus importante, car c'est elle qui représente l'expressivité, les caractères, toutes les caractéristiques qu'elle comportera. Maryam leur a expliqué préalablement les grandes étapes à suivre pour la fabrication de chaque marionnette. Chacun choisit les matériaux, mis à leur disposition dans l'atelier, pourraient convenir à leur personnage[658]. Une fois le choix effectué, ils commencent à fabriquer la tête en fonction du dessin réalisé, puis ils peignent le visage, les yeux, la bouche, etc. L'animatrice intervient individuellement ou collectivement pour leur donner des conseils.

Cette étape peut durer longtemps, car parfois, les matériaux se détériorent ou changent de couleurs. D'autres fois, ce sont les participants eux-mêmes qui désirent changer. Maryam nous a raconté qu'un jour, un adolescent avait presque terminé la tête de sa marionnette, qui était masculine avec une barbe et une moustache, puis il a décidé de la transformer en femme. Il a alors dû retravailler les caractéristiques de son personnage et utiliser d'autres matériaux pour qu'il devienne féminin. Ce processus correspond à une évolution de l'enfant, voire de

[656] Notre observation de l'atelier de création de One Hand Puppet en octobre 2018.
[657] Adeline Monjardet, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, *op.cit.,* p. 79.
[658] Ces matériaux sont très divers : tissu, éponge, laine, fil, pâte à modeler, plâtre, bâton de bois,

l'histoire du personnage qu'il voulait créer. Selon Maryam, c'est un processus évolutif et positif[659].



Fig. 55 : L'atelier de fabrication de marionnettes de One Hand Puppet. Photo tirée de la page officielle de la compagnie

Voyons à présent la deuxième étape, tout aussi importante que la précédente puisqu'elle consiste à donner une identité à la marionnette.

2.2.2. Identité de la marionnette *vs* identité de l'enfant

Lors de cette phase, la marionnette va recevoir un nom, une identité, par son créateur. Le plus souvent, elle n'a pas de nom précis au début de sa conception, mais au fur et à mesure, elle acquiert des traits physiques, des caractéristiques, donc une certaine identité. C'est à ce moment-là que l'enfant lui choisit un nom, et c'est aussi là qu'un écart se forme entre l'enfant créateur et la marionnette créée. Parmi les adolescents que nous avons interrogés, tous ont donné un nom à leur marionnette. Nous avons constaté que tous avaient adopté un nom de fiction et non pas réaliste, montrant que leur personnage s'inscrit aussi dans l'univers où se déroulera son histoire. Ces petits auteurs étaient apparemment bien conscients du nom qu'ils ont donné à leur personnage, leur permettant ainsi de jongler entre identité et fiction. Cela confirme les propos de Nicolas Faure qui avance que « la désignation des êtres ou des choses fournit l'occasion d'une réflexion sur le monde du réel et de la fiction »[660].

Ce nom permet ainsi d'identifier la marionnette afin qu'elle puisse faire partie d'une histoire dans l'étape suivante, élaboration du scénario, tout en possédant sa propre histoire. Comme l'explique Adeline Monjardet,

> [...] avoir reçu un nom initial l'a inscrite la [marionnette] pour toujours dans un processus de différentiation d'avec son créateur

[659] Entretien informel avec Maryam Samaan le jour de notre visite.
[660] *Ibid.,* p. 245.

> et permet à celui-ci d'en jouer avec une certaine liberté, sans que les projections inconscientes soient inhibées par une très grande proximité. Si elle n'est pas suffisamment séparée de lui, l'enfant est en difficulté pour la faire jouer ; si elle ne trouve pas une identité définie, elle risque d'être l'objet d'une identification trop massive, pouvant [...] empêcher le jeu[661].

Nous avons remarqué que tous les membres du groupe avaient donné à leur marionnette un nom différent du leur, ce qui prouve qu'ils ont réellement créé une distance entre eux-mêmes et leur personnage. En effet, ces adolescents se trouvent dans une période où ils sont en train de construire leur identité ainsi que « leur appartenance au monde »[662].

Lors de notre visite les animateurs nous ont montré les marionnettes que chaque enfant avait réalisées. La consigne était de fabriquer son propre personnage qui aurait une histoire. Par exemple, Hussein (12 ans) a créé deux personnages fictifs, l'un appelé Abou Steif, est « un génie qui exauce les vœux », l'autre nommé Babapa, est « un extraterrestre venu du ciel ». Il nous a expliqué : « ses yeux sont des ampoules allumées et la marionnette est de couleur bleue »[663].

De même, Mouayed (10 ans) a également fabriqué un personnage fictif qu'il a nommé Grideman. C'est « un héros, il peut voler et entrer sous terre. Il est coloré, le contour de ses yeux est aussi coloré et ils sont bleus. Il porte des vêtements verts et vit beaucoup d'aventures. Un jour, il est allé sur la lune, il a joué avec elle et l'a lancée comme un ballon »[664].

La marionnette de Omar (12 ans) s'appelle Picasso, comme il nous l'a révélé dans les 30 secondes d'entretien : « c'est un personnage qui aime beaucoup dessiner, comme le peintre Picasso [...]il est coloré et ses cheveux sont blancs et noirs »[665]. Cette marionnette de Picasso semble avoir marqué le groupe, car même Maryam nous en a parlé : « un des personnages créés s'appelle Picasso, il a un visage tout coloré, c'est parce qu'il a été peint plusieurs fois par l'enfant. » Cette indication montre que le processus de création d'une marionnette passe par des étapes quelquefois difficiles avant que le créateur obtienne satisfaction. Il importe également de prendre en compte la dimension culturelle sur laquelle il s'appuie pour dessiner, imaginer créer, comme Omar qui s'est inspiré du peintre qui avait déjà une histoire, et il lui a donné le même nom.

---

[661] Adeline Monjardet, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, *op.cit.,* p. 122.
[662] Nicolas Faure : *Le théâtre jeune public - un nouveau répertoire*, collection « Le spectaculaire », *op.cit.,* 2009, p. 243.
[663] Entretien avec Hussein.
[664] Entretien avec Mouayed.
[665] Entretien avec Omar.

Quant à Amani (11 ans), elle a fabriqué, nous a-t-elle dit, une femme appelée Oum Said : « C'est une femme à moitié positive à moitié négative, parfois elle est heureuse, parfois elle est triste [...] cette marionnette a un double caractère [...] j'ai exprimé ça par deux couleurs, blanc et noir »[666]. On peut supposer que le personnage d'Amani reflète son propre caractère ou celui d'un proche. Le nom des personnages fabriqués par les enfants peut ici permettre d'interroger leur identité.

Comme nous l'a raconté Maryam, pour la majorité de ces jeunes gens, même si tous ont donné un nom à leur marionnette pendant la fabrication, cela ne signifie pas qu'elle a déjà acquis une identité, celle-ci se construit au fur et à mesure durant l'étape suivante, qui est l'improvisation d'un scénario, « dans une recherche […] du personnage […],du spectateur, ce qu'il perçoit »[667].

Lors de notre visite, nous avons pu voir les personnages déjà fabriqués par les jeunes. Il s'agissait surtout de marionnettes à chaussettes et de grandes marionnettes. Maryam nous a expliqué brièvement leur processus de fabrication : les enfants commencent par dessiner le visage en esquissant la forme qu'ils veulent donner à la marionnette, puis les caractéristiques et l'expressivité, par exemple de grands yeux, de grandes oreilles, l'absence d'un nez, une bouche expressive, des cornes… Certains peuvent aussi dessiner le corps, mais selon Maryam, celui-ci est souvent improvisé une fois la tête réalisée. Ci-dessou figure une photo tirée du répertoire de la compagnie One Hand Puppet, montrant les marionnettes fabriquées dans cet atelier. On distingue, à gauche, la marionnette extraterrestre d'Hussein, Babapa. La deuxième marionnette est celle d'Amani, Oum Said, qui comporte un visage moitié blanc moitié noir.



Fig. 56 : Marionnettes de One hand Puppet

[666] Entretien avec Amani réalisé le 15 octobre 2018 à Chatila.
[667] Nicolas Faure : *Le théâtre jeune public - un nouveau répertoire*, collection « Le spectaculaire », *op.cit.,* 2009, p. 246.

On distingue cinq marionnettes fabriquées qui sont accrochées au mur d'une salle du local de la compagnie. Elle sont fomées d'une tête sculptée avec une pâte durcissante et le corps est constitué d'une chemise atachée au cou. Certaines marionnette possèdent une main l'autre n'existe pas, laissant la place à celle du marionnettiste lors de la manipulation. On peut observer la diversité des marionnettes pouvant aussi bien être de type humain que de type extrahumain, et, toutes expriment un aspect de la personnalité de leur auteur.

Pour reprendre les propos d'Annie Gilles, à partir de cette expérience de One Hand Puppet, « quand l'enfant est en mesure de fabriquer lui-même une marionnette, cette activité peu devenir le lieu par excellence de la créativité et de l'expression »[668].

2.2.3. L'élaboration d'un scénario

La troisième étape de cet atelier est animée par Abdel Aziz al Aidi. Il s'agit d'un atelier d'improvisation théâtrale avec la marionnette. Avant d'expliquer en détail comment travaille cet animateur, il convient de définir l'improvisation en théâtre.

En général, dans un atelier d'improvisation, les membres participatifs sont amenés soit à animer des marionnettes, soit à regarder l'animation des autres. En d'autres termes, les participants sont tant improvisateurs « en créant des histoires, des mises en scène, de la dramaturgie ou encore des costumes »[669], que spectateurs, en regardant les autres animer leurs marionnettes. L'atelier d'improvisation est essentiel, dans la mesure où tous les participants apprennent en jouant et en observant. Il s'agit d'un lieu d'expériences, une sorte de laboratoire expérimental, dans lequel se mêlent apprentissage et plaisir. L'animateur ou de cet atelier doit le gérer de manière équitable, c'est-à-dire qu'il ne doit privilégier aucune personne : pour ce faire, il doit être bienveillant. Certes, il y a toujours des participants qui se distinguent des autres lorsqu'ils jouent « en allant plus loin que la consigne donnée ou en s'essayant aux émotions »[670]. Rappelons que l'un des objectifs principaux du groupe animé est de former de futurs artistes marionnettistes.

[668] Annie Gilles, *La marionnette dans la pédagogie, op.cit.*, p. 26.
[669] Christophe Nançoz, *L'Atelier d'improvisation théâtrale - Im-pro-visée,* Lyon, Chronique sociale - L'essentiel, avril 2018, p. 49.
[670] *Ibid*.

Une des caractéristiques de l'improvisation est la spontanéité. En effet, le participant agit toujours selon sa volonté, soit lorsqu'il anime la marionnette, soit lorsqu'il répond à une réplique lors d'un travail à plusieurs. Comme le souligne Christophe Nançoz,

> [u]ne action ou [...] une réplique non répétée mais simplement réfléchie ou anticipée amènera plus de spontanéité du jeu qu'une scène rejouée maintes et maintes fois [...] L'improvisation fonctionne sur un mouvement immédiat. Quand les participants cogitent trop souvent, ils perdent bien souvent la spontanéité du jeu[671].

Une autre caractéristique de l'atelier d'improvisation est la création de scènes sur « des bases imaginaires et non sur des faits réels »[672]. Les participants se transforment alors en personnages fictifs et leur espace de jeu devient le lieu où se déroule la fiction. Ainsi, le plus souvent, ils utilisent leur expérience, leur vécu, c'est-à-dire qu'ils se réfèrent à de nombreux éléments. C'est alors qu'interviennent des aspects de chaque créateur. Dans ce cas, les histoires inventées dans l'atelier sont un mélange de réel et de fiction[673].

L'atelier d'improvisation de la compagnie One Hand Puppet consiste à élaborer un scénario, soit individuel, soit en binôme, soit en collectif, afin que chaque marionnette, qui sera intégrée avec sa propre histoire, prenne place. Chaque enfant raconte l'histoire de sa marionnette, et les autres peuvent intervenir. Bien évidemment, l'animateur est aussi là pour faire réfléchir, donner des conseils et, petit à petit, un scénario collectif s'élabore. C'est aussi là qu'intervient le rôle du groupe où des relations se tissent en fonction des expériences des membres, où ont lieu des interactions. Les membres du groupe peuvent aussi donner leur avis sur chaque personnage créé. À cet égard nous pouvons rappeler ce qu'écrit Julia Gros de Gasquet dans son article « la parole publique […] se définit par le fait qu'elle donne du ‘‘poids aux paroles’’, elle est donc caractérisée par l'emphase en ce qu'elle est un mode de dire énergique. La déclamation est donc en partage avec toute prononciation publique destinée à être entendue, comprise et goutée par un auditoire »[674]. Ainsi, pour ces adolescents, l'histoire de leur personnage qui a souvent un lien avec leur propre histoire et qu'ils racontent devant un auditoire leur permet de mettre en valeur leur discours et de le partager avec les autres.

---

[671] *Ibid*., p. 53.
[672] *Ibid*., p. 59.
[673] *Ibid*.
[674] Julia Gros de Gasquet, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », Presses universitaires de France, « Dix-septième siècle », N° 326, 2007, p. 501 à 519.

L'élaboration du scénario de marionnettes donne à l'enfant l'occasion de se préparer et lui laisse le temps de raconter l'histoire de son personnage, de travailler sa narration. Et pour les animateurs de One Hand Puppet, la marionnette lui offre un moyen très satisfaisant. Ainsi, après le plaisir d'avoir fabriqué la marionnette, l'adolescent peut alors l'intégrer dans une histoire.

Nous allons ici présenter l'un des premiers spectacles de One Hand Puppet, *Autoportrait* (2018), qui a été présenté au théâtre Metro al Madina en 2018. Ce spectacle est composé de monologues préparés pendant les ateliers d'improvisation. Chaque marionnette animée par un enfant raconte son histoire. Selon Abdel Aziz, les récits relataient la vie de la marionnette, mais en réalité, la plupart des éléments reflétaient le vécu ou une partie du vécu de l'enfant. L'animateur s'est exprimé sur le sujet dans une interview télévisée : « dans le spectacle *Autoportrait*, en apparence, c'est le portrait de la marionnette qui est défini, mais en réalité c'est celui des personnes qui la fabriquent et la manipulent [...] quand les enfants ont commencé à improviser, ils se sont mis à parler d'eux-mêmes, de leur vie à travers la marionnette »[675]. Par ce spectacle, les enfants ont ainsi pu s'exprimer librement à travers la marionnette, et dire ce qu'ils n'osaient pas dire seuls, en particulier les problèmes personnels et les évènements, souvent indicibles, que ces jeunes avaient vus ou vécus pendant la guerre en Syrie. Dans ce sens, ces marionnettes peuvent être vues comme « une extension ou la représentation de soi, de parties de soi-même, ou des autres ou de l'environnement »[676]. En effet, comme l'a encore expliqué Abdel Aziz, les marionnettes sont comme des symboles animés, des représentations conscientes de sa propre personne, des membres de son entourage. Le plus souvent, les caractères de la marionnette qui ressortent après la création par l'enfant traduisent une « dynamique inconsciente » ou des éléments de l'enfant qui ne peuvent pas être aussi facilement, aussi ouvertement exprimés[677].

Ainsi, par exemple, Omar (12 ans) assez réservé selon notre observation, n'ayant pas voulu beaucoup s'exprimer, a fabriqué une marionnette toute en couleurs (Picasso), personnage plutôt extraverti. Une telle représentation peut refléter, à notre avis, une caractéristique personnelle de cet l'enfant qui semble beaucoup aimer dessiner, à l'image de son modèle, le peintre Picasso. Pour ainsi dire, Omar s'est identifié à lui.

---

[675] Entretien télévisé avec Abdel Aziz Al Aidi, dans le programme *Sabah al Nour* de la chaîne de télévision *AL Arabi*. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=gQzWcxDDaH0&t=28s

[676] Mathiew Bernier, « Psychopuppetry: animated symbols in therapy », in: Puppetry in *Education and therapy: unlocking doors to mind and heart,* trad. Marionnette et Thérapie*, 2005*. http://marionnettetherapie.free.fr/

[677] Voir entretien avec Abdel Aziz al Aidi réalisé sur la chaîne Future TV, accessible sur leur page Facebook.

Adel Aziz propose aussi aux jeunes de travailler en binôme afin d'inventer de petits sketchs. Il lance parfois des thèmes de jeu et veille à être le plus clair et le plus simple possible dans l'énonciation de la consigne, dans le but de ne pas perturber la future création[678]. Par exemple, comme il nous l'a raconté, deux personnages marionnettiques se croisent dans la rue et l'un reconnaît l'autre qui, lui, ne le reconnaît pas. À partir de là, les participants inventent un dialogue dans le respect de la consigne tout en restant libres, créant ainsi une courte histoire qu'ils travaillent au fur et à mesure en ajoutant et en perfectionnant des éléments, et en en rejetant d'autres jusqu'à obtenir une vraie scène. Une fois prête, celle-ci peut être représentée devant un public. L'équipe procède de la même façon pour réaliser un scénario collectif, dans lequel chaque marionnette trouvera sa place. Bien que les récits manquent parfois de pensée logique ou que les liens avec les personnages ne soient pas toujours clairs, l'imagination est mise à contribution pour tenter de créer une histoire plausible.

Il arrive également que les jeunes reçoivent une consigne particulière soit pour l'atelier de fabrication de marionnettes, soit pour celui d'improvisation. Par exemple, 'créez des personnages en rapport avec la mère, ou avec la santé, l'école…' ; dans ce cas, les jeunes travaillent dans un champ limité tout en étant libres d'inventer leur personnage. [679]

2.2.4. La marionnette comme outil d'expression de soi

En plus d'être un objet de création, la marionnette peut agir comme facilitateur de la parole. Elle opère telle une sorte de médiateur, d'intermédiaire entre un désir ou une pensée de l'enfant et le monde environnant. « avec la marionnette, on a le droit de tout dire et de tout faire [...] la place est laissée à l'inconstant et la marionnette protège. Elle dit pour les sujets. Et elle permet de s'exprimer et de se libérer »[680], explique Aline Bardet, Tel était l'objectif primordial du spectacle *Autoportrait* (2018).

Il est clair que lorsqu'un enfant raconte une histoire à travers la marionnette qu'il a créée, il n'est pas si facilement compris par les autres dans toute l'étendue de son Moi, ces derniers en saisissent seulement quelques aspects. Le psychothérapeute Jacques Lacan a développé le concept de stade du miroir comme une étape fondamentale dans le développement de l'enfant. Ainsi confronté à sa propre image lorsqu'il se regarde dans un miroir, l'enfant a du mal à se reconnaître, pensant que l'image du miroir est un autre qui lui ressemble beaucoup. Ce

[678] Entretien informel avec Abdel Aziz Al Aiidi lors de notre visite.
[679] Pour plus d'informations sur le travail d'improvisation de la compagnie, voir le lien : https://www.youtube.com/watch?v=yMaNaNtqVgM
[680] Aline Bardet, « La marionnette comme outil de thérapie », in *Manip* n°41, janvier- février- mars 2014, p. 13.

n'est qu'au cours de son lent développement que l'enfant prend conscience de sa réalité, de celles de l'autre et de son entourage[681].

Selon Jacques Lacan, « il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image [...] »[682]. Dans cette perspective, l'usage de la marionnette permet d'avoir un regard à la fois par l'enfant mais aussi par l'animateur et le spectateur. Une marionnette est quelque chose que l'on regarde et dont on entend parler. Et comme l'a dit Abdel Aziz concernant le spectacle *Autoportrait,* « les marionnettes parlent des choses dont les enfants ne peuvent pas parler. Il s'agit d'un combat avec sa propre personnalité »[683].

Mais la marionnette peut aussi s'exprimer par le silence, tout simplement par son aspect physique, comme Oum Said, le personnage confectionné par Amani, qui a un visage divisé en deux : noir d'un côté et blanc de l'autre, pouvant exprimer la dualité chez l'homme, dualité déjà ressentie par cette adolescente : « c'est une femme à moitié positive à moitié négative ». Un autre a réalisé un personnage marionnettique atteint de surdité et pour exprimer ce phénomène, il lui a fabriqué de grandes oreilles, et un troisième une marionnette avec un seul œil. Il est évident que toutes ces marques expriment une trace inconsciente de l'enfant. Fabriquer une marionnette, dans cette compagnie, permet donc d'extérioriser des expressions personnelles.

L'enfant peut ainsi se raconter dans la marionnette qu'il a créée, et de cette manière, il se révèle aux autres. En ce sens, la marionnette peut être considérée comme un miroir de soi, dans la mesure où elle reflète des traits de la personnalité de son auteur, bien que parfois, elle puisse être totalement différente d'un être humain.

Dans le cas de la manipulation à vue, la marionnette fait corps avec les manipulateurs, lui « permettant d'assimiler une image aussi rassurante que l'expérience du miroir »[684].

Abdel Aziz a parlé du cas d'un jeune garçon de la troupe qui présentait un conflit à l'intérieur de lui-même. Les parents de ce jeune adolescent, éprouvant de grosses difficultés financières, lui avaient demandé de travailler pour subvenir aux besoins de la famille, mais son désir était de devenir artiste, et pour lui, être artiste n'est pas suffisant pour vivre. Ainsi, ce garçon :

---

[681] Boubli Myriam, « La marionnette en art-thérapie, La marionnette comme autre soi », mémoire (dir. : M-C. Veney), Université Paris 5, René Descartes, 2009, p. 59.

[682] Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, » XVe Congrès international de la psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949.

[683] Entretien télévisé avec Abdel Aziz Al Aidi dans le programme *Sabah al Nour* de la chaîne de télévision *Al Arabi*.

[684] Annie Gilles, *Le jeu de la marionnette - L'objet intermédiaire et son métathéâtre,* publication université Nancy II, 1981, p. 71.

> a confectionné une marionnette qui comportait sa propre situation, disant qu'il désirait être un artiste, mais en même temps, il devait travailler pour gagner de l'argent afin d'aider sa famille, et c'est ce qui a provoqué chez lui un conflit, car pour lui, on ne peut pas gagner d'argent en travaillant dans l'art[685].

De cette manière, en faisant parler la marionnette au sujet de ses problèmes, il a pu extérioriser son mal-être, sa souffrance intérieure, partagé entre le profond désir de devenir artiste et son devoir de travailler pour aider sa famille.

Quant à Hussein qui avait créé deux marionnettes fictives, il s'est identifié par la voix à l'une d'elle, le génie Abou Steif : « ce personnage est présenté en direct, il n'est pas enregistré, ce génie a une voix grave et moi aussi j'ai une voix grave, comme ça je peux le jouer »[686]. Ces propos sont intéressants, car Hussein s'identifie au génie, ce qui peut correspondre à un de ses désirs intérieurs. De plus, cette identification est double, car il a prêté sa voix à ce génie.

Tous ces exemples montrent que la marionnette permet de raconter ses émotions, de faire ressortir son ressenti, sans crainte d'être jugé par les autres, car c'est la marionnette qui parle et non l'enfant. Elle instaure ainsi un climat de confiance aussi bien pour celui qui parle que pour les autres. Selon Aline Bardet, « les mécanismes d'identification dans la fabrication, et de projection dans le jeu sont activées. Et le jeu invite à faire semblant, à se mettre à distance du réel »[687].

En faisant parler la marionnette, chaque enfant de la troupe s'exprime en jouant un personnage autre que lui-même afin de dire des choses personnelles, qu'il n'aurait pas pu dire tout seul. Et comme l'a indiqué Abdel Aziz, à travers la marionnette, on peut s'exprimer sur les problèmes sociaux d'une manière humoristique, parler avec distance d'un sujet sérieux et de manière simple, car « la marionnette est proche des gens et elle permet de transmettre des messages »[688]. Ainsi, la marionnette devient un outil thérapeutique, car aussi bien dans sa production plastique que dans sa mise en action, elle permet de libérer la parole[689].

---

[685] Voir entretien avec Abdel Aziz Al Aaidi.
[686] Entretien avec Hussein réalisé le 15 octobre 2018 à Chatila.
[687] Aline Bardet, « la marionnette comme outil de thérapie », in *Manip n° 41,* janvier- février- mars 2014, p. 13.
[688] Entretien télévisé avec Abdel Aziz Al Aidi dans le programme *Sabah al Nour* de la chaîne de télévision *AL Arabi*.
[689] Lors d'un entretien informel en janvier 2021 avec Maryam Samaan, celle-ci elle nous a appris qu'elle avait quitté depuis peu la compagnie One hand Puppet car son contrat avec l'association Najda Now était arrivé à son terme. Elle a décidé de quitter le Liban et de rejoindre la France. En revanche, son collègue Abdel Aziz dirige toujours la compagnie mais nous ne savons rien de plus.

Nous avons vu jusque-là l'usage de la marionnette comme instrument de soin était surtout destiné aux enfants ou aux jeunes adolescents. Elle peut aussi aider à soutenir moralement et psychologiquement des adultes.

2.3.L'Association Khayal « Soigner les soignants » : une expérience de Karim Dakroub

Le fondateur et directeur de la compagnie le TLM, Karim Dakroub, ayant également une formation de psychologue, utilise la marionnette pour intervenir auprès des personnes qui aident les gens qui se trouvent dans des situations traumatisantes (guerre, violences, conflits). Avec la marionnette, il essaie de leur redonner espoir et de les soutenir. Plus exatement, il tente, par des ateliers qu'il a mis en place, de « soigner les soigneurs » pour utiliser son expression.

Nous voudrions, dans cette section, rendre compte de son expérience afin de montrer l'usage thérapeutique qu'il fait de la marionnette auprès d'adultes volontaires qui interviennent, tels des médecins et psychologues, pour aider ceux qui vivent dans des contextes liés à la guerre. Il s'agit d'une expérience différente de celles que nous avons vus jusqu'à présent.

Karim Dakroub a animé l'atelier nommé « La marionnette pour le dialogue social » en août 2013 à Damas (Syrie), au moment où le pays était en proie à des violences meurtrières. Cet atelier visait à venir en aide aux travailleurs sociaux et aux bénévoles qui s'occupaient des réfugiés, regroupés dans des centres d'accueil. Ces animateurs, dont la plupart n'avaient aucune formation médicale ou psychologique, travaillaient dans des centres qui leur servait, parfois de lieu de refuge[690].

Il est clair que dans des contextes de violence et de guerre, les personnes qui le peuvent veulent naturellement aider les autres, mais elles nécessitent, elles aussi, d'un soutien, car « durant les guerres, tout le monde travaille en urgence et le domaine de la santé mentale est également affecté »[691].

L'atelier que propose Karim Dakroub à ces personnes se veut « formateur » mais elle il dote aussi d' « une dimension thérapeutique ». Cet atelier qu'il a mis en place utilise la marionnette en tant qu'outil médiateur, où le participant peut projeter derrière elle toutes ses

[690] Karim Dakroub, « La marionnette un parlêtre ? » (Compte rendu du XIVe colloque Marionnette et thérapie), Charleville-Mézières, 2013, Collection Marionnette et Thérapie, N° 37, p. 50.
[691] *Ibid*.

émotions, expériences traumatiques et autres cicatrices laissées par la guerre. Le but est d'aider les professionnels locaux et les intervenants psycho-sociaux qui agissent sur le terrain en Syrie à construire une « résilience face à leur réalité », autrement dit « s'occuper de soi pour pouvoir s'occuper des autres » ou encore « aller chercher un équilibre personnel pour aider les autres à se mettre debout »[692].

L'atelier s'est déroulé sur cinq journées complètes alternant entre le matin et l'après-midi, à Damas, dans un bâtiment à proximité des bombardements et tirs d'obus[693]. Chaque matin, l'animateur commençait son atelier par ce qu'il nomme « ice breaking », où chacun est invité à « briser la glace » en changeant leurs émotions, leurs craintes, leurs espoirs, etc. Ce moment était important, car il permettait au groupe de créer une harmonie et à l'animateur de comprendre « le processus psychologique » se déroulant chez chaque participant, d'un jour à l'autre, ainsi que de créer un climat de confiance au sein du groupe. Ce premier travail d'émergence des émotions était toujours suivi d'un atelier d'expression corporelle, dans le but de faire prendre conscience au participant de chacun des membres de son corps. Il visait également à se relaxer, à libérer ses tensions, afin de pouvoir mieux travailler avec la marionnette. Les participants ont aussi eu l'occasion de sculpter un personnage de conte de leur choix, tout en lui fabriquant des émotions (crainte, joie, colère, tristesse…), avant de construire son corps et de le peindre. À partir de là, le personnage marionnettique commence à acquérir une personnalité confirmée par les accessoires (vêtements, cheveux long frisés, blonds ou bruns), mais également ce qui constitue son caractère : profession éventuelle, loisirs, ce qu'il aime ou non, etc. Une fois son personnage réalisé, le participant a été invité à le faire entrer dans un jeu de rôle collectif.

Toutes ces étapes ont bien évidemment une signification majeure. Tout d'abord, le travail sur les mouvements du corps contribue à la libération des tensions intérieures, des moments difficiles que la personne a refoulés. Quelques participants, à force de vivre ou d'assister à des violences quotidiennes, n'avaient plus conscience d'eux-mêmes, ayant perdu le sens de la réalité. Ils avaient donc du mal à se relaxer. D'autres, au contraire, utilisaient leur imagination pour créer en eux un univers plus doux, plus beau. Ces expériences nous permettent de constater qu'il est très difficile, pour certains participants, d'abandonner leur stress quotidien

[692] *Ibid*., p. 56.
[693] Plus précisément, l'atelier a débuté le 21 août 2013, date du massacre au gaz près de Damas. Karim Dakroub raconte : « Depuis deux jours, on entendait les bombardements sans aucun moment d'arrêt. Les exercices sur fond d'effet sonores permanents [...] et d'effets visuels bouleversants (les images des enfants étouffés à la télé) », *ibid*.

et de parvenir à se concentrer pour bien se relaxer. Puis, le fait de modeler un personnage de contes choisi est une autre manière de libérer ses tensions et ses émotions, certes non verbales, mais matérielles.

Ce travail rejoint celui que proposent les artistes des autres compagnies étudiées plus haut : la fabrication d'une marionnette, même si celle-ci est la plus imaginaire ou fictive qui soit, contient toujours une part d'identité de son créateur, tout au moins, elle peut être le lieu d'expression des désirs, ou même des pensées ressenties par ce dernier au moment de son élaboration. D'un point de vue thérapeutique, il s'agit d'une projection par le sujet sur la marionnette ou l'objet manipulé. Ce travail trouve sa finalité dans le scenario individuel ou collectif ou encore dans un jeu de rôle, dans lequel la marionnette trouve sa place.

Les activités relatives à la marionnette, à proprement parler, avaient lieu dans l'atelier de Karim Dakroub l'après-midi. Un jeu d'ombres a été proposé aux participants avec un objet délibérément choisi par chacun d'eux dans la salle. Afin de poursuivre le travail de projection et de libération d'émotions, le formateur leur a demandé de choisir l'objet en fonction de leur état interne, vécu au même moment. Ensuite, à l'aide d'un rétroprojecteur et d'un écran, les participants, à tour de rôle, devaient dessiner avec des stylos de couleurs différentes l'objet qu'ils avaient choisi et de raconter, en même temps, son histoire : « pourquoi il a été choisi, quel est son rapport avec son vécu de cette matinée, et comment cette histoire pourra se développer. La consigne est qu'il[s] parle[nt] en dessinant et les autres participants regardent le résultat sur l'écran »[694].

L'objectif de l'exercice est double : s'exprimer à la fois par la voix et par le dessin, l'expression orale et l'expression graphique. Il s'agissait, selon Dakroub, d'« occuper la main pour libérer l'esprit, ou occuper la voix pour libérer la main »[695]. À notre avis, cet exercice est intéressant car il invite une personne qui est timide, réservée, ou tout simplement qui n'arrive pas à dire et à verbaliser ce qu'elle ressent, à s'exprimer par écrit. Et pouvoir s'exprimer, quelle qu'en soit la manière, est indispensable pour toute personne qui aide les autres dans un objectif humanitaire. Nous reprenons l'expression de Karim Dakroub, la « fonction cathartique », pour décrire le travail émotionnel des « soigneurs » des victimes du conflit syrien. Ce qui est aussi

[694] Karim Dakroub, « La marionnette un parlêtre ? » (Compte rendu du XIVe colloque Marionnette et thérapie), Charleville-Mézières, 2013, Collection Marionnette et Thérapie, N° 37, p. 50.
[695] *Ibid*., p. 53.

important, ce sont les commentaires et les discussions qu'ont pu ensuite partager les membres du groupe.

Un dernier atelier proposé par l'animateur de la formation mérite ici d'être décrit : celui appelé « visiteur inattendu ». Lors de cet atelier, présenté dès le deuxième jour de la formation, l'animateur a fait apparaître devant les participants « sans [les] prévenir, une marionnette en mousse avec des articulations qui correspond exactement à celle d'un corps humain de la taille d'un bébé, qui a un regard nostalgique un peu triste »[696].

Le but était, à travers cette marionnette, de susciter une sorte de dialogue non verbal, libre, personnel, improvisé. Ainsi, accompagné d'une musique spéciale, la marionnette- bébé, animé par Karim Dakroub, « s'address[ait] à chacun des participants individuellement, sans paroles, avec son regard innocent, ses yeux tristes ; elle regard[ait] fixement, elle bouge[ait] au centre du cercle formé par les participants et invit[ait] chacun à un mouvement qui correspond à la situation improvisée »[697]. Pendant que la marionnette s'adressait au participant, celui-ci pouvait la manipulait librement : il pouvait la prendre dans ses bras, s'asseoir sur ses genoux, lui parler…, la considérant comme un vrai bébé. Le choix d'une marionnette bébé ici, n'est pas anodin ; elle permet au participant de faire ressurgir des émotions liées à l'enfance, voire à la petite enfance, ainsi que d'éveiller l'instinct de la personne destinée à soigner les autres, et d'ouvrir à la vulnérabilité.

Comme l'a dit Karim Dakroub, cette activité n'est pas une thérapie en elle-même, mais elle a un effet thérapeutique puissant qui aide la personne concernée à débloquer sa résistance, ce qui facilite le processus de sa thérapie individuelle »[698]. Mais cette activité a aussi « réveill[é] des souvenirs traumatiques » non pas en relation avec leur enfance, mais avec les évènements extérieurs vécus dans leur situation d'aide aux réfugiés. L'objectif était le même : aider les soignants à exprimer leurs émotions, libérer leurs tensions afin qu'ils puissent mieux aider les autres.

La suite de cet atelier a eu lieu le lendemain (ce qui a permis aux participants d'assimiler, chacun à son rythme, ce qui c'était passé la veille). Les membres du groupe ont été invités à manipuler différentes marionnettes-bébés mises à leur disposition. Cet atelier de manipulation,

[696] *Ibid*.
[697] *Ibid*.
[698] *Ibid*., p. 54.

sans consigne particulière, visait à « dénouer l'attachement psychologique […] qui [pouvait] se produire à l'issue du jour précédent »[699].

En fait, l'idée était de permettre aux personnes de prendre contrôle sur leurs émotions à la différence du jour précédent, et de devenir ainsi actives. L'activité a été d'autant mieux réussie qu'elle avait été préparée la veille. Elle permettait aux manipulateurs de communiquer avec la marionnette et de lui donner vie. Cet atelier de manipulation a été complété par une expérience avec le castelet. À l'image de One Hand Puppet*,* les participants ont été invités, tour à tour, à présenter leur propre marionnette, celle qu'ils avaient créée un peu plus tôt, aux membres du groupe. Cette dernière devait, en particulier, « exprimer ce qu'elle [voulait] dire à son créateur », à savoir ses peurs, ses soucis, ses joies, ainsi que « l'ensemble des émotions produites devant le processus de fabrication et de manipulation »[700]. La séance s'est clôturée par une discussion collective, où chacun a pu dire ce qu'il souhaitait, poser des questions.

Comme dans tous les ateliers de manipulation, les participants ont animé leur marionnette en lui prêtant leur voix. Cette formation leur a ainsi permis de mieux se connaître, d'apprendre à libérer leurs émotions pour pouvoir soutenir ceux dont ils s'occupent. Les participants sont des intervenants qui ont répondu volontairement à l'appel des associations qui avaient lancé des opérations d'aides d'urgence d'intervention psychosociale, visant à secourir les victimes de la guerre en Syrie. Comme déjà indiqué, ces bénévoles qui agissent directement sur le terrain n'ont, en général, pas de formation dans le domaine psychologique. En intervenant ainsi sur le terrain auprès des survivants, ils assistent à des évènements assez difficiles à vivre et se trouvent face à des personnes en situations extrême : massacres, viols et abus de toutes sortes, sans être préparés psychologiquement. Ils n'ont généralement pas les moyens de « survivre » psychiquement et psychologiquement ces moments.

Il est vrai que les métiers « de psychologue et de psychothérapeute ne [sont] pas bien organisé [s] en Syrie et il arrive souvent qu'un psychologue [...] commence son travail avec des patients sans avoir fait lui-même une psychothérapie »[701]. La formation proposée par Karim Dakroub avait donc pour but principal de fournir les premières bases à ce type de travail.

[699] *Ibid*.
[700] *Ibid*., p. 55.
[701] *Ibid*., p. 50.

Conclusion du chapitre 6

Nous avons tout d'abord tenté, dans ce chapitre, de cerner la différence entre théâtre de marionnettes pédagogique et théâtre de marionnettes éducatif, problématique soulevée par Abido Basha lors de notre entretien. Nous avons vu que ces deux termes étaient souvent confondus. Mais le théâtre de marionnettes peut avoir des objectifs aussi bien éducatifs que pédagogiques selon le thème proposé par les compagnies.

Nous avons ainsi pu constater une différence dans la prise en compte de l'enfant à travers les spectacles proposés par les artistes dans les années 1960 (Tarabo, Fakhoury), 1970-1980 (Gazi Mekdachi et Paul Mattar et Najla Khoury), et surtout à partir des années 2000 avec le Collectif Kahraba et Les Amis des marionnettes. Ces compagnies proposent une exploitation de chaque spectacle joué dans des ateliers après la représentation sur les thèmes abordés. Nous avons également montré que les compagnies utilisaient beaucoup la marionnette à des fins pédagogiques auprès du jeune public dans les écoles ou les camps de réfugiés. Ainsi aujourd'hui, l'enfant au Liban est davantage pris en compte par rapport aux décennies précédentes.

Nous avons aussi réservé une partie de ce chapitre à l'usage de la marionnette comme outil de soin, notamment pour les publics de réfugiés. One Hand Puppet anime des ateliers auprès de ce public pour permettre aux adolescents dont ils s'occupent d'avoir un cadre scolaire et social, mais aussi pour leur apporter un soin psychologique à travers la marionnette, par le biais d'un scénario improvisé qui raconte leur histoire.

De même, le responsable du TLM, Karim Dakroub, a animé un séminaire en Syrie en 2013 auprès de personnes s'occupant des victimes de la guerre, où la marionnette était au premier rang, utilisée comme instrument d'aide psychologique.

Conclusion générale

Au terme de cette étude sur la marionnette au Liban, nous pouvons synthétiser les principaux apports de notre étude en cinq grands points.

1- La fin des années 1950 et le début des années 1990 : deux grands tournants dans l'histoire de la marionnette au Liban

Notre étude montre que la marionnette a, depuis 1958, acquis une place importante sur la scène libanaise, ce qui est dû à deux éléments majeurs. Le premier, qui n'est pas directement lié au théâtre de marionnettes lui-même, est l'arrivée de la télévision dans les foyers libanais. La CLT ou télévision libanaise, désireuse de développer des émissions culturelles pour les enfants qui, à cette époque, manquaient cruellement de divertissement de ce type, a programmé une émission hebdomadaire de marionnettes, d'abord sur la chaîne francophone Canal 9, puis sur la chaîne arabophone, Canal 7. Ainsi, c'est René Tarabo qui a d'abord été engagé à la CLT pour présenter des émissions de marionnettes, préalablement enregistrées, en langue française, y compris les chants accompagnant les histoires. Cette initiative était en lien étroit avec la politique du gouvernement libanais, encore influencé par la France - le Liban ayant été soumis au mandat français à partir de 1918, après la chute de l'Empire ottoman. Il était donc logique que la télévision libanaise nouvellement créée ait recours à des artistes francophones pour commencer à diffuser des émissions culturelles pour le public enfantin. Devant le succès de ces émissions, le libanais Joseph Fakhoury, également passionné par la marionnette, a repris, quelques années plus tard, le concept de René Tarabo et a largement diffusé les émissions de marionnettes auprès du public arabophone. Une de ses particularités était de faire participer sa famille (son épouse et ses enfants) à l'élaboration de ses spectacles hebdomadaires. Il a même commencé à donner une identité libanaise au théâtre de marionnettes en créant des personnages « typiquement libanais » : teint et cheveux bruns, vêtements de folklore libanais, pantalon *cherwal*, etc.

C'est donc le petit écran qui a contribué au lancement du théâtre de marionnettes au Liban, car pendant toute la période de domination turque, c'était le théâtre d'ombres *karageuz*, qui, seul existait dans le pays. Certes, les Pères missionnaires français, dans les années de mandat, avaient bien tenté d'apprendre la langue française aux élèves dans les écoles, essentiellement avec la marionnette à gaine, mais cette méthode n'a pas su s'imposer. C'est

donc durant les années 1960 que le théâtre de la marionnette a été introduit à la télévision par des spectacles. D'une part, ceux-ci sont, peu à peu, passés de la télévision à la salle de théâtre, d'autre part, les premières marionnettes étaient à gaine et à fils, et faisaient l'enchantement des jeunes Libanais à cette époque. Ce n'est toutefois que dans les années 1970, au début de la guerre civile, que le théâtre de marionnettes s'est réellement développé. Nous y reviendrons.

Le second grand tournant dans l'histoire de la marionnette est directement lié à la formation des artistes à cette discipline. En effet, jusqu'en 1990, tous les artistes de théâtre de marionnettes, en tant qu'amateurs, étaient formés sur le terrain à travers leurs expériences, car il n'existait aucune formation par des professionnels ou des spécialistes en la matière. Il faut dire aussi que le pays, en proie à la guerre civile pendant quinze ans (1975-1990), n'avait pas eu le temps ni l'occasion de s'occuper de former des artistes au théâtre de marionnettes, ni à d'autres disciplines culturelles, ses préoccupations étant plutôt politiques et économiques.

L'initiative de soutenir le théâtre de marionnettes libanais est due au Centre Culturel soviétique, très présent au Liban depuis sa création en 1951, le but étant de promouvoir les échanges culturels entre ce dernier et l'Union soviétique. En effet, le théâtre de marionnettes russe était très développé, et le directeur de ce centre au Liban, Alexander Navigov, s'employait à soutenir les artistes amateurs de marionnettes. Dans ce contexte souhaitait également se servir des théâtre de marionnette pour assoir son influence au Liban.

Plusieurs artistes ont donc été invités à suivre une formation, allant de quelques mois pour certaines personnes telles que Fadia Tannir, à plusieurs années pour d'autres, comme Karim Dakroub. Tous ces jeunes étaient, à cette époque, étudiants, et tous avaient un désir profond de faire du théâtre de marionnettes leur activité professionnelle.

Ces nouveaux acteurs de la marionnette se sont donc formés, peu ou prou, à de nouvelles techniques qu'ils ont ensuite importées de la Russie au Liban. C'est ainsi qu'au début de la décennie 1990, le TLM a littéralement changé la conception du théâtre de marionnettes libanais grâce à l'apport d'éléments nouveaux, et à des techniques souvent sans précédent.

Un condensé de ces innovations se trouve dans le spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), créé en collaboration par des étudiants revenus de leur formation et des professionnels russes. Ce spectacle, lors de ses premières représentations, a suscité une sorte de « révolution » du théâtre de marionnettes, ainsi qu'auprès au sein du public libanais qui assistait, pour la première fois, à plusieurs nouveautés, telles l'utilisation de plusieurs castelets,

à la fois mobiles et plurifonctionnels et non plus un seul, fixe ; le recours à plusieurs types de marionnettes dans un même spectacle (gaine, tige, taille humaine …), entre autres.

Chacun de ces deux évènements a permis au théâtre de marionnettes au Liban de se développer.

2- La marionnette au Liban : de l'expression d'une réalité politique à une réalité sociale

C'est au début de la guerre civile que le théâtre de marionnettes a commencé à se développer avec la création de plusieurs compagnies qui avaient décidé, chacune à sa manière, de lutter contre cette guerre. L'initiative est due à Ghazi Mekdachi qui était déjà à la tête d'un groupe appelé al Kawras al Chaabi (Chorale populaire), qu'il a transformé en troupe de théâtre pour enfants, la compagnie Al Sanabel (les Épis), en 1977. En 1975, rien ne laissait présager que la chorale d'adultes allait ensuite produire des spectacles de marionnettes pour un public enfantin.

En fait, les membres de la chorale se divertissaient en chantant collectivement des chansons dans lesquelles les protagonistes étaient souvent des hommes politiques. Cependant, après le déclenchement de la guerre, est apparue une période d'oppression et de censure, et le groupe de Ghazi Mekdachi s'est trouvé entravé dans son expression chantée. Ainsi, afin d'échapper à cette censure et de continuer à s'exprimer, les membres ont choisi la marionnette comme moyen de détournement. C'était pour eux une manière de résister.

Il était très naturel pour Ghazi Mekdachi et son groupe, se cacher derrière des marionnettes, ces dernières étant le plus souvent considérées comme naïves et inoffensives, car destinées à un public enfantin. Et le gouvernement libanais, à cette époque, était loin d'accorder du crédit à des marionnettes pour enfants, en particulier parce que ce sont « de (petites) créatures [qui] ne sont pas vivantes, [et qui] ne sont douées ni de sensibilité ni de conscience […] »[702]. De cette manière, les propos rapportés par la marionnette n'étaient, en aucun cas, susceptibles d'attirer un intérêt quelconque. Il est clair que Ghazi Mekdachi, qui tenait à conserver ses idées politiques, a continué à les exprimer non plus avec sa Chorale populaire mais avec des marionnettes ce qui lui permettait de prendre de grandes précautions, d'autant

[702] *Ibid*.

plus qu'au début de la guerre civile, en 1976, « Les Forces arabes de dissuasion » sont entrées au Liban. C'est à partir de là que la liberté d'expression allait être affectée.

Parallèlement, d'autres compagnies ont surgi et les jeunes des années 1970 ont été de plus en plus nombreux à s'intéresser à la marionnette, mais cette fois, non pas pour échapper à la censure et s'exprimer librement : il s'agissait de proposer des divertissements pour les enfants pendant la guerre. Rappelons toutefois qu'à cette époque, on ne s'intéressait pas beaucoup à ces derniers, et même les livres pour la jeunesse ne faisaient pas l'objet d'un vif engouement. C'est ainsi que les jeunes Libanais ont eu l'occasion de découvrir le théâtre d'ombres avec la compagnie Soundouk Al Ferji (La Boîte à images - 1979) de Najla Khoury. Ils ont également appris à fabriquer des marionnettes, le plus souvent à tiges et à gaines, à les manipuler, et pour ce faire, le Club culturel arabe a ouvert ses portes aux artistes amateurs, notamment Paul Mattar et Maha Nehmée.

Une autre troupe de théâtre de marionnettes a vu le jour dans les années 1980, à l'initiative d'un groupe d'étudiantes désireuses, elles aussi, de s'exprimer face à la réalité sociale. La compagnie Les Amis des Marionnettes (1984), dirigée par Tamara Keldani, avait pour but de montrer, à travers des tournées dans le pays tout entier, que le Liban n'était pas un pays divisé, mais bien au contraire, une nation unie, malgré des différences physiques, géographiques, sociales et culturelles.

D'autre part, comme l'expliquent les artistes du Collectif Kahraba (2006), le Liban offre une multitude de réalités sociales, et pas seulement une réalité multiethnique. En fait, tous leurs spectacles intègrent l'environnement diversifié du Liban : violence, exil, accueil des réfugiés. Créant plus ou moins un spectacle par an, les artistes du Collectif Kahraba, trouvent leur inspiration dans cette société hétérogène qui nourrit leur imagination, ce qu'ils traduisent ensuite par l'art visuel, un langage poétique.

Une des réalités sociales les plus sensibles pour cette compagnie de marionnettes est celle des enfants réfugiés au Liban (Palestiniens et Syriens), où environ une personne sur quatre est issue d'une communauté étrangère[703]. Ainsi, conscients de cette réalité, les artistes du Collectif Kahraba essayent de redonner, à travers leurs productions, « un ancrage humain et

[703] Rappelons que le Liban accueille une grande variété de communautés : Irakiens, Palestiniens, Syriens, Kurdes…

sensible à ceux qui ont été dénués »[704]. Ils contribuent, de cette manière, à redonner du sens à la vie des réfugiés, une certaine dignité à ces populations qui ont été contraintes de fuir leur pays, mises dans des camps après avoir été déracinées de leur terre natale, certaines personnes ayant même subi une perte d'identité. Un autre objectif de la compagnie est de faire prendre conscience à tous les spectateurs, réfugiés ou non, des problèmes sociaux.

Tous les acteurs de théâtre de marionnettes se sont efforcés de montrer la réalité sociale qu'ils étaient en train de vivre, c'est ainsi que, Tamara Keldani jeune directrice Des Amis des marionnette a présenté son spectacle Antoun et le voleur (s.d.) dans plusieurs régions du Liban qui était isolées à cause de la guerre pour montrer au jeune public que le pays était un pays diversifié mais unis. Et le public s'est aussi fortement impliqué en mobilisant son imagination. Les matériaux de fabrication de la marionnette étaient généralement récupérés et réinvestis, relevant ainsi de l'esthétique dite « pauvre » : « on faisait avec ce qu'on avait sous la main » nous a répété Najla Khoury au cours de notre entretien avec elle. L'objet marionnettique, à l'aspect brut et à l'esthétique rudimentaire, n'en était pas moins efficace. Rappelons-à cet égard la marionnette-crayon que René Tarabo animait pour calmer ses petits élèves qui pleuraient en classe.

3- De la marionnette manipulée à la marionnette qui guide

Depuis son introduction dans des émissions télévisées, la marionnette n'a jamais disparu de la scène théâtrale libanaise, mais sa perception, tant par les manipulateurs que par les spectateurs, a changé. Déjà, René Tarabo, lorsqu'il était instituteur, utilisait des crayons de couleurs qu'il animait par ses gestes et sa voix, en guise de marionnettes. Il avait bien compris que la marionnette ainsi improvisée, à partir d'un simple objet tiré du quotidien, pouvait immédiatement résoudre l'angoisse et l'inquiétude dans certaines situations. Dans de telles circonstances, la manipulation ne s'apprend pas, elle est improvisée, expérimentée. Tel a aussi été le cas de Najla Khoury lorsqu'elle a inventé des marionnettes d'ombres dans les sous-sols de son immeuble. Pour l'animer, les marionnettistes imposent leur volonté et font de la marionnette un objet manipulé, entièrement sous leur contrôle. La marionnette cède donc aux exigences du manipulateur et est activée selon la position qu'il veut lui donner, les gestes qu'il veut lui faire faire. La marionnette à gaine, dans ce cas-là, est le type idéal. N'ayant, le plus souvent, pas de jambes, elle est déplacée au gré du marionnettiste et obéit à ses ordres. Tenue

[704] Voir, dossier *Voix dans le noir*, Extra Muros (Compagnie) - Collectif Kahraba, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, Adresse URL : https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=titre_uniforme_see&id=9238

à bout de bras par le marionnettiste, elle est un prolongement direct de son corps et est entièrement soumise à son action, comme nous l'a rappelé Samir Youssef : « La marionnette, on peut la faire bouger, voler, nager, pleurer ou rire avec son corps […] Par exemple, si on veut la faire rire, on peut exagérer en la soulevant de terre, ce qui donne l'impression qu'elle rit beaucoup, on peut la faire sauter, ce que ne fait pas forcément un être humain quand il rit […] On peut faire faire beaucoup de choses à une marionnette à gaine »[705].

Pourtant, à partir des années 1990, l'introduction de nouvelles techniques a donné lieu à des changements dans l'animation de la marionnette. La marionnette est devenue plus réaliste, plus « humaine », si l'on peut dire ainsi. Les marionnettistes, dès lors, disparaissent des yeux du public qui focalise son regard sur la partie de la marionnette qui est animée (tête, bras, mains, jambes…). Dans ce cas, la marionnette est moins sujette à un contrôle absolu, elle est plutôt accompagnée par le marionnettiste. Il en est ainsi du personnage de Job dans le spectacle *Paysage de nos larmes* (2016). Deux, parfois trois marionnettistes se concentrent sur les membres de cette marionnette pour la faire avancer ; ils l'accompagnent dans ses gestes et déplacements sans lui imposer de mouvements brusques. Tout est fait avec lenteur et précision, à tel point que certaines scènes paraissent statiques, mais dans lesquelles le spectateur est totalement impliqué.

Plus précisément, l'idée du Collectif Kahraba était d'accompagner le personnage de Job, car, comme ils le déclarent eux-mêmes, « Job est une marionnette parce qu'il est mort, et il a besoin de quelqu'un pour le faire vivre »[706]. Dans ce spectacle, le corps de Job est moins conditionné que dans d'autres spectacles, les marionnettistes étant plus à l'écoute de ses mouvements, comme si c'était lui-même qui guidait. Ce nouveau mode de manipulation pose la question de la relation entre marionnette et marionnettistes, renvoyant à la dimension dramaturgique. Bien évidemment, ces derniers ont la maîtrise de la marionnette, sans qu'apparaisse un rapport de force entre les deux parties, les marionnettistes se laissant toucher par ce qu'ils font, comme s'ils écoutaient ce que la marionnette a à leur dire. Bien que l'on ne puisse pas parler d'improvisation, car la trame du spectacle est déjà tracée, les marionnettistes restent à l'écoute de la marionnette, se laissant, en quelque sorte, guider par elle.

Cette tendance est également observable dans les créations du TLM, notamment dans *Full Moon* (2016), spectacle dans lequel les marionnettistes font un travail sur le corps de la

[705] Voir entretien avec Samir Youssef.
[706] Voir entretien avec Marie-Lise Aad.

marionnette. Ils disparaissent derrière les personnages marionnettiques, ce qui les rend des personnages plus libres, moins victimes du contrôle qu'on exerce sur eux.

Dans ce spectacle, il y a tout un travail de conscientisation du corps du personnage marionnettique de la part des marionnettistes, devenant une sorte de « caisse de résonnance ». Comme l'explique Gabriel Hermand-Priquet, « [s]i le marionnettiste n'a pas conscience de son corps et de son *ego,* il va imposer ses propres tensions au corps de la marionnette »[707]. *Full Moon* montre aussi l'intimité de la relation qui peut se produire entre le marionnettiste et la marionnette. Pour créer cette relation, c'est le rapport à l'objet qui est travaillé, voire même le rapport au matériau.

Notons à cet égard que les matériaux de confection de la marionnette peuvent parfois favoriser des actions au détriment d'autres. En effet, comme l'explique Julie Sermon dans « La marionnette, un art contemporain ? » :

> quiconque essaie de 'manipuler' une forme marionnettique se rendra très vite compte qu'il ne peut pas faire ce qu'il veut d'elle : l'objet résiste, il a ses inclinations et ses impératifs, avec lesquels les marionnettistes doivent compter, et auxquels il doivent répondre par leur inventions de jeu- un certain nombre d'artistes choisissant même de faire de cette écoute de la matière, de l'accueil de ses possibilités, lois et limites singulière le principal moteurs de leurs créations [708].

C'est donc une sophistication et un raffinement des gestes, un perfectionnement dans la technique que l'on peut observer dans les spectacles récents. Cependant, ce n'est pas tant la technique qui est importante, mais plutôt, en empruntant les termes d'Hermand-Priquet, « la technique sous la technique ». En effet, la marionnette est animée, non seulement par une technique marionnettique, mais aussi par la manière dont elle est considérée et touchée par le marionnettiste. C'est à partir de là qu'un véritable lien se crée entre les deux, et que le marionnettiste transmet la vie à sa marionnette, comme s'il lui donnait quelque chose de lui en tant qu'être humain.

Tout ce travail demande une longue pratique, demande des heures de répétition, pour apprendre à laisser la marionnette faire son propre trajet. C'est une façon de « se mettre au

[707] Gabriel Hermand-priquet, « En finir avec le contrôle, entrer en relation », *op.cit.,* p. 352.
[708] Julie Sermon, « La marionnette, un art contemporain ? » (Ou comment en finir avec les idées reçues), in : Nectart, 2017 /2, n° 5, p. 108 à 116, article disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-nectart-2017-2-page-108.htm

service de la marionnette »[709]. Cette nouvelle technique d'animation de la marionnette que l'on repère, ces dernières années, dans les compagnies libanaises, s'acquiert donc par un long travail de recherche et d'exercices, à l'issue duquel le marionnettiste s'approprie une certaine aisance, voire une certaine liberté qu'il transmet au personnage qu'il anime.

Il est donc clair que la marionnette elle-même fait l'objet, aujourd'hui, d'une autre considération au Liban. Les marionnettes tendent à être davantage humanisées, elles semblent toujours plus proches de nous, tant du point de vue de leur apparence que de celui de leur animation. La domination du manipulateur, sur la marionnette ou sujet dominé a tendance à s'atténuer, comme si les rôles s'étaient inversés, comme si le jeu marionnettique avait changé. Ainsi, par la tendance des artistes à la rendre plus réaliste, la marionnette au Liban se trouve à la frontière « entre l'humain et le non humain » pour reprendre les termes de Didier Plassard[710].

C'est ainsi que la marionnette au Liban est devenue de plus en plus autonome, ayant acquis une importance notable, s'opposant alors radicalement à ce qu'elle était dans les années 1960.

4- **La marionnette multiforme au service de plusieurs usages**

Nous avons vu, tout au long de cette thèse, que la marionnette prenait des formes très différentes, par exemple bidimensionnelles avec l'ombre ou tridimensionnelles comme celles à gaine, à fils, ou à tiges, les plus courantes. La marionnette est tantôt géante, comme dans le spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), tantôt miniaturisée, comme la marionnette à doigts dans *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), mais elle n'en perd pas moins de sa puissance.

Bien évidemment, ce processus de développement des formes marionnettiques a pris du temps ; ainsi, les spectateurs libanais ont pu être surpris de voir la marionnette sortir d'un castelet traditionnel pour se déplacer sur toute la scène théâtrale et adopter des caractéristiques humaines. Ce processus est devenu de plus en plus courant, plusieurs compagnies travaillent divers procédés de manipulation, car l'art « s'acquiert », « se transmet » et « perdure »[711].

---

[709] Voir entretien avec Marie-Lise Aad, réalisé en janvier 2018 à Beyrouth. [Il faut uniformiser les références !!!].
[710] Didier Plassard, « La marionnette aux postes-frontières de l'humain » publication dans *Registres*, n° 15, « Présences du marionnettiste » dossier coordonné par D. Plassard, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 103 à 108.
[711] Olivier Neveux, « Une radicale virtualité », in : *Marionnettes et pouvoir, op.cit.,* p. 364.

Ces procédés ont eux-mêmes beaucoup évolué depuis les pionniers, car maintenant, la maitrise des nouvelles technologies, telles que la vidéo-projection mélangée aux techniques traditionnelles comme l'ombre, ainsi que les multiples formes et tailles que peut prendre un personnage marionnettique dans un spectacle, renforcent la dramaturgie du récit et l'esthétique de la pièce.

En ce qui concerne les utilisations de la marionnette, nous avons vu que depuis son introduction, par René Tarabo, dans des émissions télévisées, les usages qui ont été faits de la marionnette ont été très divers et ont beaucoup changé. À la fin des années 1950, les premiers spectacles de marionnettes diffusés à la télévision constituaient quelque chose de nouveau pour le public libanais. Nous pouvons alors comprendre que le Liban, qui commençait à développer son économie, avait jusque-là quelque peu négligé sa politique culturelle. C'est pourquoi, profitant de l'arrivée du nouveau média – la télévision – le gouvernement libanais a tenu à favoriser et à soutenir le monde de l'art (danse, théâtre, chant), en octroyant une place au théâtre de marionnettes. De plus, la programmation d'une émission de spectacles de marionnettes télévisée chaque semaine à la même heure, a généré une forme de fidélisation des jeunes spectateurs qui, tous les samedis après-midi (heure de grande audience pour les enfants) attendaient le moment de retrouver des héros de marionnettes. Parallèlement à cette avancée dans la diffusion de spectacles de marionnettes télévisés, dont le contenu reprenait souvent les contes classiques ou folkloriques occidentaux et orientaux, une forme de « concurrence » est apparue sur une autre chaîne (canal 9) présentée par Joseph Fakhoury, cette fois en langue arabe. C'était donc la preuve du succès de ces émissions, montrant, de cette manière, le goût et l'intérêt du jeune public pour le théâtre de marionnettes.

Devant ce succès, ces pionniers, ont décidé de présenter leurs spectacles dans les salles de théâtre de Beyrouth. C'était là une manière de développer leur art, les marionnettistes étant soucieux de proposer des activités artistiques plastiques. Les choix de politique culturelle, nationaux et internationaux, ont joué un rôle essentiel dans la période étudiée. Le Liban entretenait des relations avec plusieurs pays[712], qui, afin d'exercer une politique diplomatique culturelle, avaient proposé d'importants investissements financiers dans le but de diffuser leurs cultures et leurs langues. Et le théâtre de marionnettes qui venait juste d'entrer dans la vie des Libanais, était une occasion, notamment pour les organismes étrangers – tels que la Mission Culturelle française, le Club culturel arabe, le Centre culturel soviétique – pour exercer cette

[712] L'Union soviétique, la France, l'Égypte, l'Arabie Saoudite, et d'autres pays arabes.

influence culturelle et diplomatique. De nombreux-artistes marionnettistes libanais ont alors profité de la présence de ces organismes pour développer leur art.

Un des succès de l'investissement de Joseph Fakhoury en matière de marionnettes est sans doute son ambition de participer à l'éducation des enfants. Si l'enfant, dans les années 1960 et 1970, ne faisait pas encore l'objet d'une attention significative au Liban, Fakhoury avait décidé de le mettre au centre de son activité artistique, en donnant beaucoup de sa personne, et en impliquant également sa propre famille dans ses créations.

. C'est ainsi que le théâtre de marionnettes a progressivement modifié son rapport avec le public. Si les spectacles de marionnettes télévisés ont insufflé un développement de cet art – autrefois cantonné à des formes traditionnelles plus ou moins immuables comme le *Karageuz*,– en proposant des activités éducatives et culturelles pour jeune public, cette même activité s'est vue transformée lorsque pendant la guerre civile, les metteurs en scènes sont allés jouer, quand la situation le permettait, leurs spectacles dans les écoles. Transférer une pratique d'abord vécue seulement à distance, au travers d'un écran de télévision, dans les lieux éducatifs a forcément changé le rapport avec les jeunes spectateurs. Non seulement les artistes ont été poussés à développer cette approche pédagogique, mais celle-ci est devenue de plus en plus une perspective de travail source d'une garantie financière pour les compagnies. De nos jours, en effet, des ateliers pédagogiques autour des spectacles présentés ne sont plus une surprise pour les enfants, ce qui leur permet d'acquérir des connaissances autres que les matières traditionnelles enseignées. Pour toutes ces raisons, nous pouvons affirmer que le théâtre de marionnettes au Liban a participé et participe encore au développement éducatif de l'enfant.

Le théâtre de marionnettes est aussi un moyen, pour les artistes, de diffuser le patrimoine folklorique et culturel libanais sous forme de contes, comptines et chants populaires. C'est le cas notamment de Najla Khoury, qui a recueilli ces matériaux auprès de plusieurs populations locales, en les compilant dans deux volumes. Ces recueils étaient aussi destinés aux metteurs en scène de spectacles de marionnettes, afin de les utiliser ou de les adapter en vue de préserver la culture populaire libanaise. La culture libanaise s'est ainsi manifestée dans des spectacles où sont conservées certaines traditions, comme celle du conteur ou même le théâtre d'ombres plus ou moins héritier du *karageuz*, conférant ainsi au théâtre de marionnettes une certaine libanité. Ainsi, par exemple, dans *Il y avait un oiseau sur l'arbre* du Collectif Kahraba, les interactions durant la représentation, intégrant des chants et comptines folkloriques orientaux, permettent aux spectateurs de se reconnecter avec leurs racines.

Cette étude s'est ainsi employée à monter que depuis son apparition à la fin des années 1950, la marionnette au Liban a subi plusieurs transformations ou évolutions pour acquérir son statut d'aujourd'hui. Celles-ci ont eu lieu de manière progressive avec des moyens qui ont coexisté. Par exemple, l'utilisation de la marionnette dans les dispositifs de soin, que ce soit pour les victimes de la guerre (jeunes réfugiés syriens) ou pour les adultes qui s'occupent d'eux, est de plus en plus courante.

La compagnie *One Hand Puppet*, fondée en 2016, travaille par exemple dans le but d'aider les jeunes réfugiés syriens qui n'ont plus la chance, pour la plupart, d'aller à l'école. Dans ce contexte, les activités marionnettiques servent de cadre éducatif, mais elles sont aussi un moyen de soigner psychologiquement ces jeunes en souffrance, surtout morale.

Ainsi, la marionnette s'impose pour aider ces adolescents. Ces derniers, auprès de cette compagnie, fabriquent souvent leur propre personnage selon une consigne donnée et en fonction de leur imagination. Lorsqu'ils fabriquent des marionnettes et inventent un scénario, les adolescents transposent sur elles leurs sentiments, et parfois, leurs pulsions. La marionnette est alors l'objet de toutes leurs projections : désirs, colère, agressivité, affection… Et dans le jeu marionnettique, pendant le déroulement du spectacle, ils ne sont plus soumis aux mêmes règles, car ils sont plus libres de s'exprimer, de faire ressortir leurs émotions sans trop de contraintes. Il s'agit là d'un aspect thérapeutique, tout au moins d'aide, car la marionnette fabriquée leur sert de miroir de projection.

Les sensations corporelles sont également essentielles dans ce jeu marionnettique, c'est le signe que les participants prennent conscience de leurs propres craintes, de leur propre réalité. En effet, les réfugiés syriens étant, pour la plupart, en perte identitaire, ont besoin de points de repère moraux ou mentaux, étant donné qu'ils n'ont plus de repères physiques : abandon forcé de leur pays, destruction de leur maison, mort de membres de leur famille ou de leurs amis…. Les artistes du Collectif Kahraba, à ce propos, leur proposent de renouer avec le patrimoine collectif existant depuis plusieurs générations. Car si les motifs folkloriques sont en perpétuel devenir, malléables, non enfermés dans une stabilité, ils restent néanmoins profondément ancrés dans les mémoires, et c'est vers cet ancrage que les membres du Collectif Kahraba veulent mener les réfugiés syriens.

Ainsi, notre thèse a tenté de montrer une réelle mutation dans l'usage de la marionnette au Liban : non seulement celle-ci participe aujourd'hui au développement éducatif de l'enfant,

mais elle est aussi fréquemment employée pour aider les gens, que ce soient les victimes directes de la guerre ou les réfugiés vivant dans des camps.

5- Les arts de la marionnette et ses perspectives futures

Actuellement, si les théâtres de marionnettes au Liban ont obtenu une reconnaissance publique et s'ils ont acquis une certaine légitimité, il n'existe pas de loi spécifique qui les intègre dans le domaine de l'art en général, probablement parce qu'ils n'ont pas encore acquis le statut attribué à d'autres arts, comme le chant, la danse ou les arts appliqués.

Bien qu'il n'y ait pas de groupes représentatifs ni de lieux spécifiques réservés uniquement au théâtre de marionnettes, de nombreux espaces, théâtres ou instituts, ouvrent leurs portes aux spectacles de marionnettes. Dans le même sens, la tentative de quelques artistes et metteurs en scène de créer une branche libanaise de l'UNIMA est encore en cours. Il est clair qu'il manque, au Liban, un lieu emblématique réservé exclusivement aux théâtres de marionnettes, ce qui permettrait, nous le pensons, d'octroyer une plus grande légitimé à cet art, encore jeune, et qui n'a pas atteint son plein épanouissement[713]. En effet, nous l'avons montré avec l'exemple du Collectif Kharaba*,* la marionnette s'affirme de plus en plus comme un personnage central du spectacle vivant, au même titre que le comédien. Et toutes les collaborations qui existent entre les artistes, les compagnies, les écoles, les centres éducatifs et culturels, etc…, favorisent le développement des théâtres de marionnettes. De plus, toutes les activités menées depuis les années 1990 ont suscité beaucoup de vocations parmi les jeunes, amateurs comme étudiants.

Nous pouvons ainsi affirmer que des avancées considérables ont été réalisées quant à la professionnalisation. Autrement dit, avec une formation spécifique, inspirée d'abord, comme nous l'avons vu, par la Russie, et non plus fondée sur un simple apprentissage « sur le tas », comme c'était le cas jusqu'à la fin de la guerre civile, les marionnettistes libanais bénéficient aujourd'hui d'une reconnaissance de leur activité, qui s'étend non seulement aux enfants, mais également aux adultes.

De plus, des festivals, comme Caravane (organisé par l'association Khayal) et la grande implication des artistes des compagnies qui organisent régulièrement des tournées dans tout le

[713] Soulignons que les lieux réservés au théâtre de la marionnette en France restent très rares et leur création est toute récente, comme par exemple le TJP de Strasbourg fondé en 1974, l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières fondée en 1987, ou encore le théâtre de marionnettes à Paris (Théâtre Mouffetard) qui date de 1992.

pays ainsi qu'à l'étranger (France, Allemagne, Espagne, Danemark, Arabie-Saoudite, Émirats, en Syrie), participent du développement des arts de la marionnette au Liban. Malheureusement, force est d'admettre que ceux-ci, comme d'ailleurs tout le secteur culturel, ne jouissent pas de financements notables de la part de l'État libanais, ce dernier ayant actuellement d'autres préoccupations.

Il faut rappeler aussi que, au moment où nous rédigeons la conclusion de cette thèse, les choses ont beaucoup changé au Liban, et, ainsi que nous l'avons évoqué dans l'introduction, on ne peut séparer l'histoire du théâtre de marionnettes de l'histoire du pays. Ceci est d'autant plus vrai aujourd'hui avec la double explosion dans le port de Beyrouth, le 4 août 2020, qui a considérablement affecté les théâtres, dont la plupart se situaient aux alentours, et plus généralement le pays, qui se trouve dans le même temps paralysé par une crise politique et économique sans précédent : toutes les activités culturelles sont suspendues et le théâtre de marionnettes, qui déjà ne faisait certes pas partie des priorités des instances politiques, se trouve d'autant plus ébranlé. En outre, avec la fermeture des écoles et des centres culturels en raison de la crise sanitaire liée au Coronavirus, les compagnies ne peuvent plus y représenter leurs spectacles, ce qui menace leur survie. Cependant, quelques metteurs en scène et directeurs de compagnies se mobilisent en essayant de faire face à tous ces évènements. Par exemple, certaines compagnies (le TLM, par exemple) ont baissé le prix du billet du spectacle afin que tous ceux qui le désirent puissent y assister, car la livre libanaise a chuté de 100% ces dernières semaines[714]. Cette chute de la monnaie avait déjà commencé en octobre 2019 et avait entraîné des manifestations de grande ampleur au sein du peuple libanais, lequel s'était retrouvé appauvri. Parmi les revendications exprimées, un slogan a été inscrit sur les murs du grand Théâtre de Beyrouth, abandonné depuis la guerre civile, et que nous trouvons intéressant et utile de mentionner ici : « Nous voulons du pain, de la science et du théâtre !», montrant que le théâtre, y compris le théâtre de marionnettes, fait partie des besoins essentiels que réclament les Libanais.

[714]Rim Othman, « Nous voulons du pain, de la science et du théâtre : le théâtre au Liban est-il oublié ? » titre original : *bana khebez w elem w masrah : al masrah fi loubnan fi tay al nisyan ?*, article en ligne publié le 21 février 2021 disponible sur : https://raseef22.net/ consulté le 3 mars 2021.

Bibliographie

Pièces soumises à l'étude

Les Épis :

- *Badna el chames* (On veut le soleil - 1977)

Maha Nehmée :

- *Kif bado yekbar Salem* (Comment Salem va grandir - 1981)

Paul Mattar :

- *Rehlat el manam ila aalam al hayawan* (Voyage d'un rêve au pays des animaux - 1984)

La Boîte à images

- *Min Saraa el honta* (Qui a volé le blé - 1979)
- *Geha wa hemarou* (Geha et son âne - 1987)
- *Al Anzi Al Anouziye* (La chèvre et les chevreaux - 1994)
- *Al Bayt* (La maison - 1998)
- *Al Amli wal barghout* (Le Pou et la Puce - 1999)

Les Amis des marionnettes :

- *Antoun et ses amis* (1984)
- *L'or vert* (s.d.)
- *L'élixir du respect* (s.d)
- *La reine des couleurs* (s.d.)

Théâtre Libanais de la Marionnette (TLM) :

- *Chou Sar Bi Kfar Menkhar* (Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar - 1993)
- *Yalla Yenm Merjane* (Pour que Merjane dorme - 1997)
- *Karakeeb* (2004)
- *Alf warde w wardé* (Mille et une roses - 2005)
- *Baytik Ya Sitti* (La maison de ma grand-mère - 2006)

- *Ya amar Dawi al nas* (Full Moon - 2016)

Le Collectif Kahraba :

- *Ken fi asfour al chajra* (Il y avait un oiseau sur l'arbre - 2010)
- *Géologie d'une fable* (2015)
- *Machahed mn doumouina* (Paysage de nos larmes - 2016)

One Hand Puppet:

- *Fanan w nos* (Artiste et demi – 2017)
- *Autoportrait* (2018)

Entretiens

- Entretien avec Karim Dakroub réalisé à Beyrouth en 2017 pendant le Master 2 (Théâtre Libanais de la Marionnette).
- Entretien avec Abido Basha, réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Les Épis et La Boîte à Images).
- Entretien avec Ghazi Mekdachi réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Les Épis).
- Entretien avec Paul Mattar réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (metteur en scène et réalisateur de séries télévisées de marionnettes).
- Entretien avec Janah Fakhoury à Beyrouth en janvier 2018 (fille du metteur en scène Joseph Fakhoury).
- Entretien avec Salah Fakhoury à Beyrouth en janvier 2018 (fils du metteur en scène Joseph Fakhoury).
- Entretien avec Najla Khoury réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (La Boîte à Images).
- Entretien avec Fadia Tannir réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Les Amis des Marionnettes).
- Entretien avec Tamara Keldani réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Les Amis des Marionnettes).
- Entretien avec Aurélien Zouki réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Le Collectif Kahraba).
- Entretien avec Marylise Aad réalisé à Beyrouth en janvier 2018 (Le Collectif Kahraba).

- Entretien avec Samir Youssef réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (Le Théâtre Libanais de la marionnette).
- Entretien avec Maryam Samaan réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (One Hand Puppet).
- Entretien avec Hussein (12 ans) réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (One Hand Puppet).
- Entretien avec Mouayed (10 ans) réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (One Hand Puppet).
- Entretien avec Omar (12 ans) réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (One Hand Puppet).
- Entretien avec Amani (11 ans) réalisé à Beyrouth en octobre 2018 (One Hand Puppet).
- Entretien avec Viviane Tarabo réalisé à Notre-Dame de Bondeville (Seine-Maritime) en juillet 2019 (épouse de René Tarabo).
- Entretien avec Bassem Nasser réalisé à Beyrouth en septembre 2019 (réalisateur de télévision).
- Entretien avec Karim Dakroub réalisé à Paris en septembre 2019 (Théâtre Libanais de la marionnette).
- Entretien avec Joseph Azoury réalisé à Paris en octobre 2019 (technicien avec René Tarabo).

Ouvrages

Sur le Liban

BOULOS, Jean-Claude, *La télévision, quelle histoire*, Beyrouth, FMA, 1995.

BUCCIANTI BARAKAT, Lilliane, CHMUSSY, Henri, *Le Liban : géographie d'un pays paradoxal*, Paris, Belin, 2012.

BOURRE, Jean-Paul, *Génération Aoun : vivre libre au Liban*, Paris, Laffont, 1990.

CHAMI, Joseph, *Le Mandat Fouad Chéhab : 1958-1964*, Beyrouth, Fouad Chéhab Foundation, 2003.

CHIHA, Michel, *Liban d'aujourd'hui : 1942*, Beyrouth, Fondation Chiha, 1994.

CORM, Georges, *Géopolitique du conflit libanais : étude historique et sociologique*, Paris, La Découverte, 1986.

CORM, Georges*, Le Liban contemporain, Histoire et Société*, Paris, La Découverte, 2003.

CORM, Mounir, *Pour une III^e république libanaise, Étude critique pour une sortie du Taëf*, Paris, l'Harmattan, 2012.

GIANNOU, Chris, *Vie et mort au camp de Chatila, le drame palestinien*, Paris, Albin Michel, 1993.

ISKANDAR, Marwan, *Rafiq Hariri and the fate Lebanon*, London, Saqi, 2006.

LABEVIÈRE, Richard, AL ATRACH, Talal, *Quand la Syrie s'éveillera*, Paris, Perrin, 2011.

MALSAGNE, Stéphane, *Fouad Chéhab 1902-1973, une figure oubliée de l'histoire libanaise*, préface de Georges Corm, Paris, Khatala - ifpo, 2011.

REY, Philippe, *Histoire du Liban : des origines au XXème siècle*, Boutros Dib (dir), Paris, Seuil, octobre 2006.

SALIBI, Kamal, *Cross roads to civil war: Lebanon, 1958- 1976*, New York, Caravan Books, 1976.

SALIBI, Kamal, *Lebanon and the Middle eastern question*, Oxford, Center for Lebanese Studies, 1988.

YOUSSEF NAGEM, Mohammed, *Maroun Naccach*, Beyrouth, Maison de la culture, 1961.

Sur le théâtre et le théâtre de la marionnette

AILLOUD-NICOLAS, Catherine (dir.), *Écritures théâtrales et jeunes publics*, Lyon : SCÉRÉN-CRDP, Académie de Lyon, 2008.

APOSTOLOS, Yayannos, *Le monde du Karagoz,* Athènes, Ekdotike Hermès, 1977.

BAIRD, Bil, *L'art des Marionnettes*, traduction de Jeanne Fournier-Pargoire, Paris, Hachette, 1967.

BATY, Gaston, CHAVANCE, René, *Histoire des marionnettes*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2^e éd., 1979, (1959).

BENSKY, Roger-Daniel*, Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, Paris, Ed. A.G. Nizet, 1971.

BORDAT, Denis, *Le théâtre et le monde des enfants,* Trad. par Najla Khoury, Beyrouth, Éd. Dar Al-Moutalat, 1981.

CHENAIS, Jacques, *Marionnettes à gaine, à fils, à tringle, à clavier, ombres chinoises, pantins, etc… fabrication des poupées et du théâtre, Technique du jeu, suivi d'une petite histoire de la Marionnette de l'antiquité à nos jours,* impr. A. Coueslant, 1936.

CHENAIS, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Les introuvables, 1980.

CONSOLINI, Marco, DANAN, Joseph, *Deux rives pour un théâtre. Le Théâtre des deux rives (1972-2007)*, Rouen, Éd. Point de vues, 2015.

DELDIME, Roger, *Le théâtre pour les enfants. Approches psychopédagogique, sémantique et sémiologique,* Bruxelles, éd. A. de Boeck, 1976.

DELDIME, Roger, PIGEON, Jeanne, *Des spectacles et des artistes - tendances actuelles du théâtre jeunes publics,* Carnières, Lansman éditeur, 2012.

DUFLOT, Colette, Préface du livre d'Adeline Monjardet, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, Paris, Erès, 2017.

DUFLOT, Colette, *Des marionnettes pour le dire - entre jeu et thérapie*, Le journal des psychologues, Marseille, Hommes et perspectives, 1992.

DUFRENE, Thierry, HUTWOHL, Joël, FLEURY Raphaèle, DUCHEMIN-Pelletier (dir.), *La marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation,* Charleville-Mézières, l'Entretemps, 2014.

FAURE, Nicola, *Le théâtre jeune public - un nouveau répertoire*, collection « le spectaculaire », presse Universitaire de Rennes, 2009.

FERGOMBE, Amos, *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. Parcours, 1997.

FLEURY, Raphaèle, SERMON, Julie (dir.), *Marionnette et pouvoir, censures, propagandes, résistances,* IIM, éd. Deuxième époque, 2019.

GAUDIN, Claude, *La marionnette et son théâtre : le "Théâtre" de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

GILLES, Annie, *La marionnette dans la pédagogie***,** Charleville-Mézières, Centre départemental de documentation pédagogique des Ardennes, 1977.

GILLES, Annie, *Les images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours,* coll. « Psychologie et psychanalyse », Presses de Nancy.

HADDAD, Youssef, *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain, Cahiers du théâtre, 1982.

HAJKOVA, Vierka, *La marionnette artistique et éducative,* Éd. La Ferté-Mace*,* 1973.

Institut international de la marionnette, *Théâtre d'ombre, tradition et modernité*, Charleville-Mézières, Paris, l'Harmattan, 1986.

JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses, la marionnette au XX^e^ siècle*, Seconde édition revue et augmentée, Paris, l'Entretemps, 2008.

JURKOWSKI, Henryk, *Écrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe,* Charleville-Mézières, Institut International de la marionnette, 1991.

KHAJEHI, Yassaman, *La marionnette iranienne ou le pouvoir d'un objet hybride,* Paris, Classiques Garnier, 2020.

KHAWAM, René, *Le pouvoir et les intellectuels ou les aventure de Kalila et Dimna*, Introduction, GP Maisonneuve et La rose, Paris, 1986.

KHAZNADAR, Françoise, KHAZNADAR Sheriff, *Théâtre d'ombre*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1975.

KLEIST, Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. par Outin Jacques, Paris, Mille et une nuits, 1993.

LEBEAU, Suzanne, *Ti-Jean voudrait bien se marier, mais…, Léméac, coll.* « Théâtre pour enfants », 1985.

LECOMTE, Jean-Marie, FLASCHGO, Patrick, *D'ombres et de lumières : festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières,* Louvergny, Éd. Noires Terres, 2011**.**

LEFORT, Stéphanie, *Marionnette : le corps à l'ouvrage-culture et imaginaire sociaux*, Bernin, À la croisée, 2007.

MASAHIKO, Imai (dir.), *Le théâtre national du Japon – Les marionnettes du* Bunraku, Gaîté Lyrique, 1974.

MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

MIGNON, Paul-Louis, *J'aime les Marionnettes*, collection dirigée par Jean-Pierre Moulin et Yvan Dalain, Lausanne, Éd. Rencontre, 1962.

MONJARDET, Adeline, *Créer un atelier thérapeutique avec des marionnettes*, Paris, Erès, 2017.

NANCOZ, Christophe, *L'Atelier d'improvisation théâtrale - Im-pro-visée,* Lyon, Chronique sociale - L'essentiel, avril 2018.

PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie,* Charleville-Mézières, Lausanne, Institut international de la marionnette, l'Âge d'homme, 1992.

PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière*, *Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 1996.

PLASSARD, Didier, CHEVREL, Amiard, ROBOTS, Claudine, *Marionnettes, mannequins : le rôle de l'effigie dans le théâtre des avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1989.

PAERL, Hetty, BOTERMANS, Jack, VAN DELFT, Pieter, *Ombres et silhouettes*, Paris, Chêne Hachette, 1979.

ROSA-BUCHER, Nathalie, *Dix femmes marionnettistes du Liban*, Éd. Les Amis des marionnettes, Beyrouth, mars 2017.

SERMON, Julie (dir), revue Théâtre / public n° 193, *La marionnette ? : Traditions, croisements, décloisonnement*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Association Théâtre/Public, 2009.

UBERSFELD, Anne, *L'objet théâtral, diversité des significations et langages dans la mise en scène contemporaine*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique (C.N.D.P), 1978.

Sur le Liban en langue arabe

DAHER, Massoud, *L'histoire sociale du Liban : 1914- 1926* (titre original : Tarikh loubnan al Ijtimaii :1914 - 1926), Beyrouth, Dar Al Farabi, 2015.

DIB, Kamal, *La guerre de la Syrie, histoire de la Syrie contemporaine,* (titre original : Al harb al souruya, tarikh souriya al mouaaser), Beyrouth, Al Nahar, 2015.

FREIHA, Anis, *Le village libanais, une civilisation en voie de disparition* (titre original : Al-karia al-loubnaniya hadara fi tarikh al-zawal), Tripoli - Liban, Jarrous presse, 1957.

SALIBI, Kamal, *Histoire du Liban contemporain* (titre original : tarikh lounan al hadith), Beyrouth, Éd. Dar al Nahar lil Nacher, 1965.

SAADE, Antoun, *La naissance des nations : le premier livre* (titre original : Nouchouea al Oumam : al kitab al awal), Beyrouth, 1959.

SAADE, Antoun, *Les étapes de la question palestinienne* (titre original : marahel al masaala al philastinieya), Beyrouth, Éd. Manchourat umdat al thakafa fi al hizb al souri al qaoumi al ijtimayi, 1977.

Sur le théâtre et le théâtre de marionnettes en langue arabe

ABOU MRAD, Nabil, *Le théâtre libanais dans le XX^e siècle* (titre original : *Al-masrah al-loubnani fi al-karn al-ichriin*), Beyrouth, Éd. Société d'imprimerie et de publication libanaise, 2002.

ABOU SHANAB, Adel, *Théâtre arabe ancien* (titre original : masrah arabi kadim), Damas, Centre de publication et de traduction, s.d.

AL KHADEM, Saad, *Les marionnettes manipulées chez les Arabes,* (titre original : *al duma al mutaharika inda al aarab*), Le Caire, Al Dar al qaoumiayh il tibaa wal nacher, 1966.

Auteur anonyme, *Les aventures les plus belles et les plus rares de Geha* (titre original : Ahla taraef Wa nawader Geha), Tripoli, Jarrous presse, 1992.

BASHA, Abido, *Marionnettes sans mariage : Théâtre d'enfants au Liban,* (titre original : araes bila arras : masrah al tofel fi loubnan), Sharjah, Centre de la culture et des médias, 2014.

DIB, Kamal, *L'histoire culturelle du Liban : de la Renaissance jusqu'au XXIe siècle* (titre original : *tarikh lbnan althkafi ; mn asr alnhdha ila al krn al hadi wal ishrin*), Beyrouth, Librairie orientale, 2016.

Faculté de littérature et de science humaine, *Le théâtre d'enfant entre la pédagogie et la créativité*, (titre original : Masrah al tofel, bein al tarbiya wal ebdaa), Tripoli-Liban, université de Balamand, 2016.

FAKHOURY, Joseph*, Le théâtre et les marionnettes mobiles* (titre original : Al-masrah wal-douma al-moutaharika), Beyrouth. (Ce tapuscrit n'a jamais été publié).

HAJJ-ALI, Hannan, *Théâtre de Beyrouth,* (titre original : *Masrah Beyrouth*), Beyrouth, Éd. Ammar, 2010.

HAMADA, Ibrahim, *Le théâtre d'ombres et les représentations d'Ibn Daniel*, (titre original : Khayal al zill wa tamthiliat Ibn Daniel), Le Caire, Ministère de la culture, 1963.

KHACHABA, Sami, *L'art du théâtre de Gordon Craig* (titre original : al fan al masrahi li Gordon Craig), Le Caire, Maison d'édition Égypto-libanaise, s.d.

KATAYEH, Salman, *Textes du théâtre d'ombres à Alep,* (titre original : Noussous Min Khayal Al Zill Fi Halab), Damas, Ittihâd Al-Kuttâb Al-'Arabî, 1977.

KHOURY, Najla*, Comptines, Comptines,* (titre original : *Adiyat Adiyat)*, Éd. Dar Onboz, Beyrouth, 2016.

KHOURY, Najla, *Légendes et contes : Histoires populaires du Liban* (titre original : Hikayat w hkayat hikayat chabiya mn louban), Tomes 1 et 2, Beyrouth, Éd. Dar Al Adab, 2014.

KHOURY, Najla*, Al-masrah wa alam al-atfal*, traduction en arabe de l'ouvrage du metteur en scène français Denis Bordat *Le théâtre et le monde des enfants*, Beyrouth, Éd. Dar Al-Moutalat, 1981.

NASSIB, Emiline, *Les aventures de Geha et Achhab* (titre original : Nawader Goha wa achaab wa taraifahouma), Beyrouth. Éd. Al Sabil, s.d.

NÉHMÉE, Maha, *Formes et essai dans la pédagogie théâtrale* (titre original : achkal wa tajareb fi al tarbiya al masrahiya), Beyrouth, Le Club culturel arabe, 2014.

SAAD, Farouk, *Le théâtre d'ombres arabe* (titre original : *Khayal al-zil al-arabi*), Éd. Société d'imprimerie et de publication, Beyrouth, Liban, 1993.

Sur la marionnette en anglais

ALEXIS ROBERT, Philpott, *Puppets and Therapy*, Boston, Plays, 1977.

BAHGAT, Nabil, *The Egyptian Aragoz - Egyptian Traditional Hand Puppet*, Cairo, The Supreme Council of Culture, 2012.

BAIRD, Bil, *The Art of the Puppet*, New York, The Macmillan, 1965.

BERNIER, Matthew, O'HARE, Judith, *Puppetry in Education and Therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Indiana, Author House, 2005.

BLUMENTHAL, Eileen, *Puppetry: A World History,* New York, Harry N. Abrams, 2005.

JURKOWSKI, Henryk, FRANCIS, Penny, *Aspects of Puppet Theatre*, London, Puppet Centre Trust, 1988.

JURKOWSKI, Henryk, FRANCIS Penny, *A History of European Puppetry*, Lampeter, Edwin Mellen, 1998.

KEENE, Donald, *Bunraku*: *The Art of the Japanese Puppet Theatre,* Tokyo, Kodansha international, 1965.

KROFLIN, Livija, *The Power of the Puppet*, Zagreb, UNIMA, 2012. Disponible aussi en ligne https://www.unima.org/wp-content/uploads/2016/10/The_Power_of_the_Puppet.pdf

MAJARON, Edi, KROFLIN, Livija, *The Puppet - What a Miracle!,* The UNIMA Puppets, in : Education Commission, 2002. Disponible aussi en ligne: https://www.unima.org/wp-content/uploads/2016/10/The-Puppet-%E2%80%93-What-a-Miracle.pdf

MCINTYRE, Peter, HENSON, Cheryl, UNICEF, *Puppets with a Purpose – Using Puppetry for Social Change*, Penang, Southbound, 1998.

Autres ouvrages

ARROUYE, Jean, *art(s) et fiction,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Paris, A. Skira, Flammarion, 1980.

BLANCHET, Alain, GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes - L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 2013.

BOUCHARD, Caroline, *Le développement global de l'enfant de 0 à 6 ans en contextes éducatifs*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2019.

COLLOGNAT, Annie, DELMAS, Marie-Charlotte, *Présentation des Contes de Perrault dans tous leurs états*, Paris, Éd. France Loisirs, 2007.

COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger, *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, J. Vrin, 2005.

GALLAND, Antoine, *Les Mille et une nuits, contes arabes*, Volume 1, Édition critique par Manuel Couvreur, coll. Xavier Luffin, Paris, Honoré Champion, 2016.

GHALI, Boutros, CHLALA, Youssef, *Le Canal de Suez : 1854-1957*, Le Caire, Société égyptienne de droit international, 1958.

HEULOT-PETIT, Françoise, LE PORS, Sandrine, *Le jeu dans les dramaturgies jeunes publics*, Arras, Université d'Artois, Centre de recherches "Textes & Cultures", 2012.

MARESOVA, Sylva, *La Scénographie Tchécoslovaque,* Prague, Institut du Théâtre Praha 1, 1969.

MIQUEL, André, *La fontaine à Bagdad, fable arabe d'ibn al Muqaffa*, Paris, Orients éditions, 2015.

MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

PASTIAUX, Georgette, PASTIAUX, Jean, *La pédagogie*, Paris, Nathan, 1997.

WEBER, Edgar (dir), *Les milles et une nuits, contes sans frontière*, Toulouse, Éd. Amam, 1994.

Articles

Sur le Liban

BIANCHI, Sergio, « Les récits de la condition palestinienne dans les tours Guidés des camps de Réfugiés : quels enseignements sur le gouvernement des Palestiniens au Liban ? », in : *A CONTRARIO*, N°23, 2016, p. 37 à 55.

BUCCIANTI BARAKAT, Liliane, « Les réfugiés au Liban, entre accueil et déracinement », la Découverte, Hérodote, N°160-161, 2016, p. 259 à 272.

DEBS, Nayla, « L'identité libanaise, une difficile identité plurielle », in : *l'esprit du temps*, N°110, 2010, p. 105 à 116.

EL BOUJEMI, Marwa, « La Guerre civile libanaise : conflit civil ou guerre par procuration ? 1970-1982 », in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, N° 43, 2016, p. 147 à 158.

FARAH, Randa, « refugie camps in the palestinien and Sahrawi national libération mouvements », in : a comparative perspective journal of Palestine studies », vol. 3, N°2, 2009, p. 76 à 93.

GEISSER, Vincent, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », in : *Les Cahiers de l'Orient*, avril 2013, nº 87, p. 67 à 84

GERVAIS, Victor, « L'ascension politique de Rafic Hariri : ampleur et limite de l'émergence d'un leadership sunnite unifié », in : Franck Mermier et Sabrina Mervin, *leaders et partisans au Liban*, 2012, p. 107 à 136.

LAURENS, Henry, « De la Syrie Mondataire à la crise syrienne » in : La Syrie : quelles perspectives pour une sortie de crise, La lettre l'IRSEM Nº 7, Ministère de la défense, 2014, p. 8 à 10.

SAYIH, Rose-Marie, « The Palestinien identity among camps residents », *journal of Palestine studies,* vol.6, N°3, in : Sergio Bianchi, « Les récits de la condition palestinienne dans les tours guidés des camps de réfugiés : quels enseignements sur le gouvernement des Palestiniens au Liban ? », Nº 23, 2016, p. 3 à 22.

SFEIR, Jihane, « Le Liban, pays de refuge. Généalogie des réfugiés arméniens, palestiniens et syriens (1915-2015) », in : *Relations Internationales,* 2017/4, N°172, p. 39 à 50.

VERDEIL, Éric, « Le développement au Moyen-Orient dans les années 1950 et 1960. Tanmia (Le développement) : fabrique de l'action publique dans le monde arabe ? » Beyrouth. sept. 2008.

Sur le théâtre et la marionnette

AZIZA, Mohamed, « Le théâtre d'ombre dans le monde arabe », La technique au service du théâtre, Le théâtre d'ombres, Le théâtre de marionnettes, *Actualité de la scénographie,* n°9, février 1979.

BARDET, Aline, « La marionnette comme outil de thérapie » in : *Manip,* janvier- février- mars 2014.

BERNIER, Mathiew, « Psychopuppetry, animated symbols in therapy », in Puppetry in *Education and therapy: unlocking doors to mind and heart,* trad. Marionnette et Thérapie*,* 2005.

BODSON, Lucile, GRAZIOLI Cristina, PLASSARD Didier, Hélène Beauchamp, « Humain, non humain », article publié dans « Puck » n°20, Charleville-Mézières, Éditions L'Entretemps, 2014.

BRECHT, Berthold, « Deuxième appendice à *L'Achat du cuivre »,* (1940), *Écrit sur le théâtre,* I, (1967), traduit de l'allemand par J. Tailleur, G Delfel, B Perregaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972.

CHPAER, Anna, « Le théâtre de marionnettes en Union soviétique : de la révolution à S. Obraztov », trad. par Larissa Anassova, Cahier de la marionnette N° 3 - septembre 1985, Centre Théâtre figure - Caen.

CONSOLINI, Marco, « L'Histoire du théâtre comme histoire globale », in : *Spectacles en France,* Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl et Julien Rosemberg (dir.), Archives et recherche, Publibook, Paris, 2014, p. 113 à 126.

CONSOLINI, Marco, CHATEL, Jonathan, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane, NAUGRETTE, Catherine, SARRAZAC, Jean-Pierre, AVLERO, Julie, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre / Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… » in *Études théâtrales* 2007/1-2 (N° 38-39), p. 31 à 41.

DAMIANKOS, Státhis, HEMMET, Christine, « Théâtres d'ombres : tradition et modernité », colloque international, Institut international de la marionnette, Paris, l'Harmattan, 1986.

DAKROUB, Karim, « L'aspect politique et social du théâtre de marionnettes dans le monde arabe » (titre original : *al boud al siyasi wal ijtimaai li masrah al douma fi al alam al arabi*), Beyrouth, conférence organisée le 17 juin 2019.

DAKROUB, Karim « Le langage de la nécessité - dimension politique de la marionnette arabe à travers l'exemple du collectif syrien Massait Mati » in : Raphèle Fleury, Julie Sermon, *Marionnettes et pouvoir censures, propagandes, résistance*s, IIM, éd. Deuxième époque, 2019 p. 332 à 337.

DAKROUB, Karim, « La marionnette un parlêtre ? », Compte rendu du XIV[e] colloque marionnette et thérapie. Charleville-Mézières, 2013, Collection marionnette et thérapie N°37.

DAKROUB, Karim, « Liban », in : *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette,* ouvrage en partenariat avec l'Union internationale de la marionnette, Ed. L'Entretemps, 2009, p. 605.

DEBIEN, Marie-Christine, MEYER, Gilbert, « Une méthode d'introduction de marionnettes en thérapie », Actes de colloque, Friedrichsdorf (Allemagne), 3 février 2018.

FEDDIDA, Pierre, « Nous sommes des êtres de papier », *Puck,* N[o] 10, *l'enfant au théâtre,* 1997.

FERGOMBE, Amos, « L'image de l'acteur et la communication théâtrale dans l'œuvre kantorienne » in : *Sciences et Arts de la communication*, Michel Martinache (dir.), Presses Universitaires de Valenciennes, Les Valenciennes, n° 16, 1994, p. 141 à 148.

FERGOMBE, Amos, « 'Qui va là ?' Présence et trouble de la figure humaine dans C(H)OEURS d'Alain Platel » in *Études théâtrales*, L'Harmattan, n[o] 66, 2017, p. 129 à 134.

FOURMENTIB Rachel, « Théâtre de marionnettes, pouvoir et société dans les pays tchèques (1945-1989), in : *Marionnettes et pouvoir, censures propagandes, résistances,* Raphaèle Fleury et Julie Sermon (dir), IIM éd. Deuxième époque, 2019*,* p. 92 à 115.

GILLES, Annie, « Images de la marionnette dans la littérature », in *: textes écrits et traduits en français de Cervantès à nos jours*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

GROS DE GASQUET, Julia, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », Presses Universitaires de France, « Dix-septième siècle », N[o] 326, 2007, p. 501 à 519.

HERMAND – PRIQUET, Gabriel, « En finir avec le contrôle, entrer en relation », in : *Marionnettes et pouvoir censures propagandes, résistances,* Raphaèle Fleury et Julie Sermon(dir), IIM, éd. Deuxième époque, 2019, p. 349 à 357.

HLEDIKOVA, Ida « Le théâtre de marionnettes slovaque des années cinquante : un répertoire sous influence communiste », traduit de l'anglais par Céline Candiard, in : *Marionnettes et pouvoir censure propagande, résistances,* ouvrage dirigé par Raphaèle Fleury et Julie Sermon (dir.), IIM éd. Deuxième époque, 2019, p. 248 à 255

MATTEOLI, Jean-Luc « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », in : *Images Re-vues,* Histoire, anthropologie et théorie de l'art, N° 4, 2007.

MC CARTHY, James, « Militant Marionettes : Two 'Lost' Puppet Plays of the Spanish Civil War, 1936–39 » in : *Theatre Research International*, 23 janvier 1998, p. 44 à 50.

MOLIER SABET, Christophe, « Comment comprendre un texte de théâtre contemporain ? » in : É*criture théâtrales et jeunes publics,* Cathérine Ailloud Nicolas (dir.), Iufn, 2007. p. 113.

NEVEUX, Olivier, « Une radicale virtualité », in : *Marionnettes et pouvoirs censures propagandes, résistances,* Raphaèle Fleury et Julie Sermon (dir.), IIM éd. Deuxième époque, 2019*,* p. 361 à 370.

PLASSARD, Didier, « La marionnette aux postes-frontières de l'humain », publication in : *Registres*, n° 15 (« Présences du marionnettiste », dossier coordonné par D. Plassard), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 103 à 108.

PLASSARD, Didier, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine, Article in : *Théâtre/ Public*, n° 193, Gennvilliers, juin, 2009, p. 22 à 25.

PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes : pour une mutation du regard », article publié in : *Puck*, n°17 (« Le point critique »), IIM, Charleville-Mézières, Ed. de l'Entretemps, 2010.

SERMON, Julie, « La marionnette, un art contemporain ? » (ou comment en finir avec les idées reçues), in : *Nectart*, 2017 /2, N° 5, p. 108 à 116.

VANTUSSI, Bérangère, « Hyper-marionnettes : les jeux du réel et de l'illusion », in : *Théâtre / Public, la marionnette ? Tradition, croisement, décloisonnement*, dossier conçu et réalisé par Julie Sermon, éd. Théâtrales, 2006, p. 85 à 87.

WALTER, Benjamin : « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (Deuxième version) » (1939), *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

(Sans Nom) « L'utilisation de la marionnette dans différents modes de prise en charge : rééducation-thérapie » compte rendu de la journée de rencontre du 9 mai 2003, in *Collection marionnette et thérapie,* N° 27, Paris, 2003.

Autres articles

BAILLE, Rémi, « L'urgence du développement », Ed. esprit, avril 2018, p. 104 à 107.

BECCHIA, Cécile, CHAMBODUC DE SAINT-PULGENT Diane, « L'identité : introduction », in *Questes,* 24/2012, p. 1 à 26.

GAUTHIER, Claudine, « Philologie et folklore : de la définition d'une frontière disciplinaire, (1870-1920) », LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de la culture). Les carnets du Lahic, N°2, 2008.

HOUSSAYE, Jean, « À quoi sert la pédagogie ? », in : MABILLON BONFILS, Béatrice, DELORY MOMBERGER, Christine, *À quoi servent les sciences de l'éducation ?* ESF sciences humaines, Paris, 2019.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », XV^e^ congrès international de la psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949, p. 449 à 455.

PACHERIE, Élisabeth, « Mémoire et identité personnelle », introduction à ses cours, École centrale, s.d.

PIAGET, Jean, « Psychologie et pédagogie. La réponse du grand psychologue aux problèmes de l'enseignement » in : *Revue française de pédagogie*, volume 11, 1970 p.44 à 47.

THOMPSON, Paul, « Récits de vie et changement social », Cahiers internationaux de sociologie, vol. LXIX, 1980 p. 249 à 268.

Articles de presse

CHAKHTOURA, Maria, « Les amis des marionnettes de 7 universitaires de l'U.S.J : une manière agréable d'apprendre aux enfants les us et coutumes du pays », *l'Orient - Le - jour*, mardi 6 novembre 1984.

MAKAREM, May, « La rénovation de l'UNESCO : une nécessité bien plus culturelle qu'architecturale », *L'Orient - le - jour*, 19 février 1998.

NAIM, Mona, BARTHE Benjamin, « Liban, 34 jours de guerre », *Le Monde*, 22 août 2006.

Entretien de Ghazi Makdachi avec le journaliste de Rabih al Chami, *al Balad*, N°321, samedi 13 novembre 2004.

(Sans auteur) « La semaine culturelle enfantine », le quotidien *Al Safir* du 12 juin 1978, Beyrouth.

(Sans auteur) International- Liban, « Assassinat de Rafic Hariri : un membre présumé du Hezbollah reconnu coupable par le tribunal spécial », Le Monde, 18 août 2020.

(Sans auteur) « Yarmouk : le Liban mobilisé face à l'exode », *L'Orient-Le Jour*, 20 décembre 2012.

(Sans auteur ni titre) Le quotidien Libanais, *L'Orient - Le - jour*, 23 août 2012.

(Sans auteur ni titre) Le quotidien Libanais, *L'Orient- le - jour,* 6 mai 2014.

Articles en ligne

Sur le Liban

Agenda culturel, « Khayal ou la passion des marionnettes », 5 janvier 2015, http://www.agendaculturel.com/Scene_Khayal_ou_la_passion_des_marionnettes_Karim+Dakroub

Agenda culturel, « Nouvelle saison du théâtre libanais de marionnettes », http://agendaculturel.com/WE_Nouvelle_saison_de_theatre_de_marionnettes

CARRIGNON, Christian, « Le théâtre d'objet mode l'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène,* 2011, https://journals.openedition.org/agon/2079

OTHMAN, Rim, « Nous voulons du pain, de la science, et du théâtre : le théâtre au Liban est-il oublié ? » (*bana khebez w elmem w masrah : al masrah fi loubnan fi tay al nisyan ?)*, 21 février 2021 : https://raseef22.net/

PICARD, Elizabeth, « Les habits neufs du communautarisme Libanais », culture et conflit, n° 15-16, automne-hiver, 1994, article en ligne : https://journals.openedition.org/conflits/515

ROMANOS, Antoine, « *La danse populaire : Le Dabké*, La Clé des Langues », Lyon ENS de Lyon, mars 2009, http://cle.ens-lyon.fr/arabe/arts/theatre/dance/la-danse-populaire-la-dabke

ROSA BUCHER, Nathalie, « *Le Liban dans les yeux d'une marionnette »*, Magazine de voyage, 2014, http://www.hotelibanais.com/fr/article/friends-of-puppets-lebanon

(Sans auteur), « Les écoles libanaises, le soir pour les enfants syriens » Reportage réalisé par *France 24* basé sur les statistiques du Ministère de l'Éducation libanaise, s.d., : http://webdoc.france24.com/lebanon-syria-children-school-war-humanitarian-aid/

(Sans auteur), « Syria Regional Refugee Response », Site UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees), 30 juin 2017, Inter-agency Information Sharing Portal : http://data.unhcr.org/syrianrefugees/country.php?id=122

(Sans auteur), (Un spectacle de marionnette : L'eau source de vie du Liban au Qatar) « Masrahiayt douma mn loubnan ila Qatar al miayah Masdar hayat », (la nature et le développement durable) *Al Biaa wal Tanmiya,* N° 33, juillet 2008.

S. MUULLER, Celka, « Patrimoines culturels en Méditerranée orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires *»,* 3ème atelier, 26 novembre 2009 : *Les héritiers de l'Empire ottoman et l'héritage refusé.* Rencontres scientifiques en ligne de la maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009 : http://www.mom.fr/ 3eme-atelier.html.

UNHCR, « Q & A on new entry & renewal procedures for Syrians in Lebanon », s.d. : https://www.refugees-lebanon.org/uploads/poster/poster_148957049554.pdf

VERDEIL, Éric, « Beyrouth et ses urbanistes. Une ville en plans (1946-1975) », Presses de l'Ifpo, 2011. Article disponible en ligne https://journals.openedition.org/lectures/6080

Sur le théâtre de marionnettes

HAIZE, Daniel, « La diplomatie culturelle française : une puissance douce ? », CERISCOPE Puissance, 2013 : http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part2/la-diplomatie-culturelle-francaise-puissance-douce

JAROVTSEVA, Irina, « Serguei Obraztsov », *World Encyclopedia of Puppetry Arts,* 2009-2020 : https://wepa.unima.org/fr/serguei-obraztsov/

JAROVTSEVA, Irina, GOLDOVSKY Boris, RAITAROVSKAYA Natalia, GONCHARENKO, IVANOVA ALEXY Anna, « Russie », *World Encyclopedia of Puppetry Arts,* 2012 : https://wepa.unima.org/fr/russie/

JAROVTSEVA, Irina, « Serguei Obraztsov » : https://wepa.unima.org/fr/serguei-obraztsov/

(Sans auteur), « Bread and puppet theater » in Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-du-bread-and-puppet-theatre/

(Sans auteur), « Marionnette & Thérapie » : http://marionnettetherapie.free.fr/

(Sans auteur), « Theatro dei Piccoli » : https://wepa.unima.org/fr/teatro-dei-piccoli/

(Sans auteur), « Storia del theatro dei Piccoli » tratto dal saggio di Maria signorelli », notre traduction : https://web.archive.org/web/20121203021612/http://www.ilrossetti.it/Storia_Piccoli.pdf

TAPPOLET, Ursula, « La thérapie par la marionnette et le conte de fées »*, la thérapie par le jeu et par l'art*, in : Collection marionnette et thérapie, Paris, N° 15, 1983 : http://marionnettetherapie.free.fr/IMG/file/MT%2015.pdf

Travaux universitaires

Sur le Liban

BAHOUT, Joseph, « Vies et mort de l'Acoord de Taëf : échecs de la régulation communautaire », thèse doctorale, Gilles Kepel (dir.), Paris-institut d'études politiques, 2011.

CHIDIAC, May, « L'influence de la politique sur le paysage audio-visuel au Liban 1958-2008 », thèse doctorale, Remy Rieffel et Hachem Husseini (dir.), Paris, Université Panthéon Assas, octobre 2008.

GHASSAN, Ghanem, « Les Palestiniens dans la crise libanaise », thèse doctorale, Jean Claude Martinez (dir.), Paris, Université Panthéon-Assas, 1994.

HIJAZI, Sahar, « L'identité libanaise entre l'appartenance confessionnelle et le partage culturel », thèse doctorale, Mohammed Lahlou (dir.), Université Lumière Lyon II, 2005.

MAZYAD, Ali, « Les partis libanais et la réforme de l'État au prisme des priorités électorales (1992-2009) », thèse doctorale, Taoufik Bourgou (dir.), Université de Lyon, 2016.

MONIN, Pascal, « La présence culturelle française au Liban : quel présent ? Quel passé et quel avenir ? », thèse doctorale, Dominique Chevallier (dir.), Université Paris 4, 1998.

RABANES, Chloé, « Les enlèvements de la guerre civile Libanaise : logiques et pratique d'une violence de guerre – 1975 - 1990 », thèse doctorale, Stéphane Audoin - Rouzeau (dir.), Paris, EHESS, 2017.

ZOGHAIB, Nathalie, « Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique », thèse doctorale, Didier Coste - Katia Zakharia (dir.), Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2013.

Sur le théâtre et le théâtre de marionnettes

BAGHDADI, Nicolas, *Le théâtre de marionnettes dans les pays arabes : théâtre d'ombre avant 1920*, mémoire, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1973.

BEAUCHAMP, Hélène, La marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre : usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, France, Espagne), thèse doctorale, François Lecercle (dir.), Université Paris 4, 2007.

BOULBI, Myriam, La marionnette en art thérapie, La marionnette comme autre soi, mémoire, M.-C. Veney (dir.), Université Paris 5, René Descartes, 2009.

El HALLAK, Oussama, « Le Théâtre d'ombres arabes et sa musique », thèse doctorale, Michel Corvin (dir.), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1988.

El KALACH, Mohammed Chafic, « La problématique du théâtre dans sa relation avec la réalité vivante : l'exemple du Liban », thèse doctorale, André Veinstein, Université Paris 8, 1987.

FOURMENTIN, Rachel, « Théâtre de marionnettes pouvoir et société en pays tchèques 1945-1989 », mémoire de DEA d'Histoire contemporaine des mondes étrangers et des relations internationales, Antoine Marès (dir.), Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2005.

LEHOUILLIER, Lauriane, « Ce pilon à patate est un demi-dieu grec -Le rôle de l'acteur manipulateur dans le théâtre d'objets et sans l'adhésion du spectateur à la fiction théâtrale », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa faculté des arts, 2016.

LU, Nan, « L'utopie du théâtre populaire dans la moitié du XX^{è} siècle : une étude comparative entre la France et la Chine, thèse doctorale », Marco Consolini (dir.), Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2019.

POSTEL, Julie, « Présence de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration », thèse doctorale, Amos Fergombé (dir.), Université polytechnique Hauts-de-France, 2019.

SANEH, Lina, « La crise du théâtre au Liban, entre politique et religieux », thèse doctorale, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2005.

Thèses en anglais sur la marionnette

BERNIER, Matthew, Puppetry as an art Therapy with Emotionally Disturbed Children, Hahnemann University, 1983.

SMITH, Matt, Speaking the unspeakable: Applied puppetry in Practice, University of London, 2016.

Dictionnaires et encyclopédies

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éd. Bordas, 2008.

Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, ouvrage en partenariat avec l'Union internationale de la marionnette, Charleville-Mézières, Éd. L'Entretemps, 2009.

GARDIN, Nanon, OLORENSHAW, Robert, DARDIN, Jean et KLEIN, Olivier, *Petit Larousse des symboles,* Paris, 2011.

GRUND, Francoise, KHAZNADAR, Sherif, *Atlas de l'imaginaire,* Paris, Lausanne, Maison des cultures du Monde, Favre, 1996.

GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Histoire et structure du lexique français, volume 1, Paris, Payot, 1982.

JOUHANNEAU, Éloi, *Mémoires de l'Académie celtique*, 1804.

KAYYAL, Mounir, *Encyclopédie du théâtre d'ombres Karakoz et Iwaz dans des textes documentés* (*Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousous mouwassaka*), Beyrouth, Maktabat Loubnan Nachiroun, 1995.

KHOURY, Adel, CANNUYER, Theodor, TURNHOUT, Christian, *Dictionnaire de l'Islam : histoire, idées, grandes figures*, Brepols, 1995.

MOURRE, Michel, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, Paris, Bordas, nouvelle édition, 1996.

PHILPOTT, Alexis Robert, *Dictionnary of puppetry*, Boston, Play Inc, 1969.

REY, Alain, *Dictionnaire culturel de la langue française,2005.*

Dictionnaires en ligne

Centre national de ressources textuelles et lexicales : https://www.cnrtl.fr

Larousse : www.larousse.fr

LITTRÉ, Émile, Lexilogos : http://www.lexilogos.com

Trésor de la langue française : http://stella.atilf.fr

Dossier compagnie et documents collectés

CV de Joseph Fakhoury, Annexe IV.

CV de René Tarabo, Annexe IV.

Dossier du *Voix dans le noir*, Extra Muros - Collectif Kahraba, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières : https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=titre_uniforme_see&id=9238

Dossier du spectacle *Géologie d'une fabl*e 2015, Annexe II.

Dossier du spectacle *Paysages de nos larmes,* 2016, Annexe II.

Sitographie

Sur la marionnette

Site de l'association AASITEJ : http://www.scenesdenfance-assitej.fr/

Site de l'association Khayal : http://khayal.org/en/

Site des Amis des marionnettes, : http://www.lesamisdesmarionnettes.com/Bienvenue-ar.html

Site du Collectif Kahraba : http://www.collectifkahraba.org

Site du théâtre Mouffetard : http://lemouffetard.com/

Répertoire des sites du monde de la marionnette : www.takey.com

Site de l'institut international de la marionnette : www.marionnette.com

Lien d'une exposition intitulée *Les Fables de Kalila et Dimna* : http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/kalila.htm

Site Sesame workshop : https://www.sesameworkshop.org/

Site de L'UNIMA: https://www.unima.org/fr/

Site du Théatre Jeune Public de Strasbourg : https://www.tjp-strasbourg.com/

Site Planète jeunesse, fiche technique de *Bonne Nuit les Petits*, adresse URL :http://www.planete-jeunesse.com/fiche-861-bonne-nuit-les-petits.html

Page Facebook de la compagnie One Hand Puppet, : https://www.facebook.com/search/top?q=one%20hand%20puppet%20%D9%81%D8%B1%D9%82%D8%A9%20%D8%A7%D9%8A%D8%AF%20%D9%88%D8%AD%D8%AF%D8%A9%20-%20%D8%AF%D9%85%D9%89

Autres sites

Site de la bibliothèque numérique de la BNF : http://gallica.bnf.fr

Carte démographique du Liban : http://geographie-ville-en-guerre.fr.gd/Les-guerres-au-Liban.htm

Site de l'UNRWA : https://www.unrwa.org/where-we-work/lebanon/ein-el-hilweh-camp

Site de l'Institut arabe du théâtre : https://www.atitheatre.ae

Site du Grand lycée franco-libanais : https://www.glfl.edu.lb/presentation/

Site du Club culturel Arabe : http://arabculturalclub.com/

Site du Centre culturel russe à Beyrouth : http://lbn.rs.gov.ru/ar

Site de l'UNHCR: https://www.unhcr.org

Site du centre de recherche et de développement libanais : https://www.crdp.org/

Site de UNRWA : https://www.unrwa.org/who-we-are

Site du ministère de l'Éducation libanais : http://www.higher-edu.gov.lb/

Centre national de ressources textuelles et lexicales : https://www.cnrtl.fr/definition/identit%C3%A9

Site de la Télé Liban : http://www.teleliban.com.lb

Sources audio-visuelles

Vidéo de la compagnie One Hand Puppet, Promos des spectacles : https://www.youtube.com/watch?v=yMaNaNtqVgM

Entretien avec les directeurs de la compagnie One Hand Puppet par la chaîne de télévision Al Arabi : https://www.youtube.com/watch?v=gQzWcxDDaH0&t=28s

Vidéo de l'atelier de la compagnie One Hand Puppet : https://www.youtube.com/watch?v=5Ks4rSeZmAE

Vidéo reportage du spectacle *Géologie d'une fable* du Collectif Kharaba : https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=K7wk-5_qxWU

Vidéo d'un reportage sur le projet *Nous et La lune voisin* du Collectif Kahraba : https://vimeo.com/52305401

Vidéo d'un reportage sur le Collectif Kahraba : https://www.youtube.com/watch?time_continue=39&v=A216vDXz1tE

Vidéo d'un reportage sur le spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbr*e du Collectif Kahraba : https://www.youtube.com/watch?v=Idcuj61LvDU

Entretien avec Karim Dakroub sur le spectacle *Full Moon* dans le programme Dunia ya Dunia : https://www.youtube.com/watch?v=xhZt_fkK4oM

Extrait du spectacle *Le Ballon Rouge* de la compagnie du Théâtre Libanais de La Marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=QrVxYQIhrdo

Extrait du spectacle *maison de ma grand-mère* de la compagnie du Théâtre Libanais de la marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=ZYsPbKlI3d0

Extrait du spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* de la compagnie du Théâtre Libanais de la Marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=8x4fBz_DDH8

Extrait du spectacle *Krakeeb* de la compagnie du Théâtre Libanais de la Marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=bDTEAYAbFdQ

Vidéo du spectacle *Mille et une Roses* de la compagnie du Théâtre Libanais de la Marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=EkqZL_zi-wo

Extrait du spectacle *Pour que Merjane dorme* de la compagnie du Théâtre Libanais de la marionnette : https://www.youtube.com/watch?v=BZdx5EzNF3s

Vidéo d'une compétition du *Zajal* (Poésie populaire libanaise) : https://www.youtube.com/watch?v=7j5i12Wp3j8

Vidéo sur l'exposition de Michel Khattar au musée de l'émir Younes à Deir el Qamar sur les marionnettes de Joseph Fakhoury (2011) : https://www.youtube.com/watch?v=pRA5NVr7VAY

Vidéo du spectacle *On veut le soleil* de la compagnie des Épis : https://www.youtube.com/watch?v=HRSICJ2uDGo&t=187s

Reportage sur la compagnie Les Amis des marionnettes : https://www.youtube.com/watch?v=DoB1Xo7HZj0

Présentation générale sur la compagnie Les Amis des marionnettes : https://www.youtube.com/watch?v=WKhnl8tquaQ

Autres reportage de la compagnie Les Amis des marionnettes : https://www.youtube.com/watch?v=pT_i1g3QJ64

ANNEXES

ANNEXE I - ENTRETIENS

1. Karim Dakroub (directeur de la compagnie TLM), réalisé en janvier 2017 à Beyrouth

Françoise Groutt et Cherif Kraznadar ont écrit un livre sur le Karageuz Gaston Baty qui lui-même a fait un grand livre sur le théâtre de la marionnette dans le monde, sur l'histoire du théâtre de la marionnette, mais pas trop sur le langage de Karageuz. Ce langage de Karageuz est un genre de folklore, mais il y en a un autre comme la boite à images. C'est pour ça que Najla Khoury a nommé sa troupe *La boite à images*. Il faut voir l'origine de cette boite à images. Dans le théâtre *Al Madina*, il y a une boite à images qui existe, c'est une boite avec des images folkloriques à l'intérieur.

Question : Pouvez-vous me parler du théâtre de marionnettes au Liban ?

Karim Dakroub : Au Liban, au début des années 20, le théâtre de *Karageuz* a disparu avec l'arrivée des Français, les Turcs sont partis. Puis René Tarabo et Joseph Fakoury sont apparus. Ils ont fait des émissions de marionnettes à la TV Liban. Après eux, la compagnie des *Epis* a commencé à travailler. Cette troupe était le début du théâtre de marionnettes, vers 1976. Après, Maha Nehmée a travaillé avec N Khoury dans *La boite à images* avec Paul Mattar et d'autres. Moi, à l'époque, j'étais enfant. Et qu'est-ce que je faisais ? J'allais regarder les spectacles. Je regardais la *Compagnie des Epis* et j'ai participé à des ateliers animés par Maha Néhmée, et j'ai commencé à étudier l'art, mais plutôt comme un métier pour tous ceux qui ont travaillé la marionnette avant, c'est pourquoi ils n'ont pas continué dans le théâtre des marionnettes. *Ce qui s'est passé à Kfar menkhar ?* C'est quoi le changement dans ce spectacle ? C'était le premier spectacle professionnel avec de nouvelles techniques. Dans ce spectacle, il y a de la critique sociale de la société Libanaise. Les critiques me contredisent quand ils écrivent que cette histoire a été faite pour la propreté, car là ils voient le spectacle d'un point de vue très centré, alors que ce n'est pas le cas. La vérité, dans ce spectacle, c'est la critique de la société libanaise, notamment sa mentalité, sa manière de penser, ses gestes quotidiens, sa communication avec les gens, leur façon de réagir dans les espaces publics, leur relation avec ces espaces publics. C'était une forme de caricature de la société libanaise, de son mode de vie. C'est pour ça que ce spectacle a eu beaucoup de succès. La scénographie n'était pas de Walid

Dakroub, mon frère, mais de Serguei Frodov et Galia Friladva, des scénographes russes. Au début, c'étaient des Russes mais après on a beaucoup travaillé pour développer les spectacles et la scénographie était assurée par Fida Hoteit. On est sorti de l'idée du castelet. C'était devenu un grand espace. On a utilisé plusieurs castelets, avec des roulettes et une double face qui tourne. Le décor était déplaçable. Dans le premier spectacle (*Ce qui s'est passé…*) et les autres, les changements étaient visuels, et il y avait une nouvelle manière de travailler, inconnue au Liban. C'est ça le renouvellement ! Il y a une scénographie qui utilise la totalité de l'espace et qui crée plusieurs espaces. On est sorti du castelet et des limites des mouvements de la marionnette. Le déplacement, le mouvement des castelets est un mode de manipulation de la marionnette et les castelets sont eux même des marionnettes. C'est une autre conception de la marionnette. Les éléments de la scénographie sont des formes de marionnettes, et ça c'est une façon de travailler dans mes spectacles. Le rythme est très rapide, il ressemble à celui de la ville. Si on compare ce spectacle avec un autre comme *Ya amar dawi al nas* (*Full Moon*), on y trouve le bruit de la ville, bien que ce soit un spectacle musical, mais la matière poétique, comparée à d'autres spectacles, est très visible dans ce qui s'est passé, parce que ce spectacle est comme ça. C'est ça le but du spectacle. Qu'est-ce qu'il y avait avant qui m'a incité à renouveler les spectacles ? Si, je veux les analyser, il faut voir ce qu'il y avait avant. Les marionnettes à gaines sont des marionnettes anciennes qui avaient une place dans l'histoire : Guignol, Polichinelle et les autres, ce sont des marionnettes historiques, on ne peut pas dire que ce genre de spectacles n'est pas artistique. Cependant, ce qui n'existe pas dans les spectacles, ce sont les nouvelles techniques du théâtre contemporain. Ce sont des spectacles traditionnels : un genre de forme historique que l'on peut toujours voire aujourd'hui, qui était fait pour durer. Beaucoup de recherches ont été faites dessus. Mais on ne peut pas considérer que c'est une forme ancienne, et qu'il faut laisser tomber. Quand j'ai commencé, ce n'était pas mon but d'abandonner les choses anciennes, traditionnelles de la marionnette. J'ai commencé de manière différente : j'avais mes propres techniques et modes de travail. Mon travail n'est pas basé sur le théâtre de marionnettes traditionnel, mais plutôt sur le théâtre contemporain, qui est appelé en France, *théâtre synthétique* (de synthèse). Ce terme était très courant en France dans les années 80-90. Dans ce théâtre synthétique, on peut voir les comédiens, danser, les marionnettes sont de formes différentes. Mon théâtre est comme ça. Avec Fouad Yammin, qui a travaillé le spectacle du *Ballon rouge*, le problème était qu'à cette époque, il a commencé à beaucoup imiter. Il était très inspiré par mes techniques, à tel point qu'il a abandonné sa propre identité artistique, c'est une personne importante au niveau artistique, mais différente de moi, et je ne peux pas être négative par rapport à lui, car artistiquement il est important ; peut-être, à l'époque, comme c'était son

premier spectacle de marionnettes, il avait peur, alors il a travaillé dans le même mode que moi. Comme le spectacle qu'il a fait était produit par le Théâtre de Marionnettes Libanais, qui est mon association, il a peut-être aimé travailler de la même manière, le même langage que moi, et il a voulu que le public compare les 2 théâtres, et bien sûr, le public a comparé. Moi, je donne mon point de vue, mais cela peut être différent. Le spectacle du *Ballon rouge* réutilise énormément la matière poétique. Il y a de belles scènes dans ce spectacle, des choses que j'ai aimées, d'autres moins. Je ne veux pas te dire ce que j'ai aimé ou non pour ne pas t'influencer. La différence entre mes spectacles et ceux des autres compagnies, comme *Les amis des marionnettes* [...] je te conseille de travailler sur la période après la guerre civile, car tu ne seras pas obligé de parler des choses anciennes que tu ne connais pas. Avant la guerre civile, on peut parler historiquement, mais de manière analytique, car c'est compliqué de parler sur cette époque [...] si on dit aux gens que le théâtre de marionnettes au Liban est bien, ce n'est pas suffisant. Si on leur dit qu'il existe un courant spécifique dans le monde, il faut avoir de la matière pour préciser cette problématique. C'est par hasard que mon travail ne ressemble pas à un autre dans le monde, c'est quelque chose qui pourrait être positif ou négatif. On a beaucoup tourné dans le monde, et personne ne travaille comme nous. C'est quoi la formule qui est née au Liban, pour qu'un théâtre qui mélange l'identité libanaise et la manière dont les Libanais l'accueillent, et entre les différents courants de pensée des théâtres de marionnettes ? Moi, j'ai étudié en Russie mais je ne fais pas comme le théâtre russe, ni comme le théâtre libanais de l'époque. J'ai mélangé les techniques et j'ai commencé à bâtir une identité spécifique à ce théâtre.

Pourquoi le spectacle de Fouad Yammine ressemble à mon spectacle ? C'est parce qu'il a essayé de découvrir l'identité de mes spectacles, l'idée que mes spectacles pourraient être positifs ou négatifs, mais pas comme le mode international connu dans le monde. Si on va à des festivals de marionnettes, nos spectacles peuvent être appréciés ou pas par le public. C'est ça qui nous donne notre spécificité dans le monde, car nous sommes différents des autres [...] Un chercheur doit avoir une vision plus large et avoir de meilleures connaissances que les lecteurs [...] les genres de marionnettes il faut les voir dans les livres, les sources. Il y a 4 formes principales : la marionnette manipulée d'en bas, ça peut être à gaine, à tiges ou autre, la marionnette manipulée de derrière avec un bâton, celle qui se manipule d'en haut (fils) et le théâtre d'ombre. Tels sont les principales formes de manipulation.

2. Aurélien Zouki (artiste du Collectif Kahraba), réalisé le 9 janvier 2018 à Beyrouth

Aurélien Zouki : *Géologie d'une fable* a été créée en 2015, avec des tournées dans tout le pays. Le spectacle a été préparé de manière à être déplacé facilement en voiture, et de pouvoir le mettre dans un lieu qui ne soit pas forcément un théâtre, il peut aller dans des écoles, dans la rue et même dans des centres culturels, des lieux pas très bien équipés. On a fait des tournées dans toutes les régions – en ce moment, on tourne en France, à Strasbourg, à Paris, au festival de Mime à Mirepoix, au festival *Rimenbelle* à Marseille, Imaginal en Allemagne. Le 2ème spectacle, *Paysage de nos larmes*, a été fait pour être joué au festival des Giboulées à Strasbourg, puis on l'a présenté à Pantin, à Amiens, à Beyrouth, plusieurs fois dans des écoles et à Anvers en Belgique. Ce spectacle n'a pas été présenté devant les réfugiés mais *Géoglogie*, oui. *Paysage* a été fait pour être joué dans un théâtre, alors que l'autre était fait pour être déplacé. Dans les camps, généralement, on présente nos spectacles devant 200 enfants pour faire un atelier avec eux, il faut choisir 15 personnes, et c'est difficile, c'est difficile de choisir parmi ces 200 personnes. Donc, on n'a pas fait d'ateliers dans les camps. Quand on travaille avec les enfants, on propose un atelier sur un travail artistique basé sur un mouvement mais on ne travaille jamais l'animation pour enfants. Une fois, on a fait un atelier de fabrication de marionnettes, de manipulation et on a filmé une petite scène. Ce travail n'a pas de rapport avec le spectacle. Nous pouvons être invités dans une école pour faire un atelier précis, sans lien avec nos spectacles. *Paysage* est sorti en mars 2016, c'est un travail en collaboration avec Archipel, Extra Muros ; ce sont des Compagnies françaises. C'est une coproduction soutenue par le TJP de Strasbourg. Notre compagnie a été fondée en 2007 avec 2 Français et 2 Libanais. Parmi les Français : Eric Deniaud, spécialiste de la marionnette, a décidé de se baser au Liban. On a commencé à travailler et on a créé des spectacles qui mélangent théâtre, marionnettes, théâtre d'objets et d'ombres, avec l'idée principale de faire des tournées dans toutes les régions. Notre idée n'était pas de se fixer seulement à Beyrouth. Notre travail est d'abord centré au Liban et après, on fait des tournées, et on est de plus en plus invité à en faire à l'étranger. On a décidé que notre spectacle ne serait pas pour un théâtre fixe [...]. Notre but était de faire des spectacles n'importe où (écoles, jardins, centres culturels, bibliothèques publiques…). On n'utilise pas de techniques de lumière importantes ni de sons.

Le premier spectacle qu'on a fait était *La famille tombola*, c'était pour la famille. Notre but était de créer quelque chose à la fois pour les enfants et pour les adultes, pour que tout le monde vienne nous regarder, pour qu'ils soient intéressés. Donc, on a fait quelque chose pour les parents aussi. Ce spectacle a eu du succès car tout le monde était intéressé par cette présentation : Deniaud préparait les marionnettes et on utilisait plusieurs esthétiques différentes, parfois des marionnettes de taille humaine, parfois des masques, parfois elles étaient manipulées par 2 personnes. Il existe plusieurs techniques. On en a essayé plusieurs, et le dernier spectacle était basé sur l'argile et était en direct, et devant les gens, on fabriquait les personnages. On travaillait en nous intéressant à leur identité propre, les choses qui perdent peu à peu de notre identité et qu'on finit par oublier. Le folklore existe dans nos spectacles mais pas de manière folklorique, on s'inspire de ce folklore pour créer des spectacles contemporains. Ce n'est pas du folklore mais un spectacle qui utilise les contes et les comptines arabes. On a même un théâtre d'ombres qui utilise la technique du conteur. Cette technique était avant une tradition chez nous mais elle a disparu. C'est un élément traditionnel important. On a un spectacle qui présente ces comptines et qui laisse le public les découvrir. Ce n'est pas nous qui les disons mais le public. On donne des papiers au public pour qu'il nous dise. Un autre spectacle de théâtre utilise le conteur, il s'appelle 7 et 7, ce spectacle utilise le conteur pour une histoire récente écrite de manière contemporaine, et quand le public regarde, il croit que c'est une chose ancienne, mais non. Puis, on a créé un système diffèrent du théâtre d'ombres, qui s'écarte de la manière traditionnelle. On ne met pas un rideau blanc pour faire le spectacle. On s'est inspiré de La boîte Magique. Le théâtre d'ombres pour nous c'était que le public soit comme s'il entrait dans cette boite. Cela avait un lien avec la tradition qui existe dans ce pays [...].

L'histoire de Job est un monologue interne, on est dans ses pensées, car il raconte son histoire après sa mort, ce qui s'est passé. Le spectacle a été écrit par Mathei Vicniec, un écrivain roumain. Il raconte qu'un jour, des gens venus du Nord ont tué son troupeau de chèvres. Puis, d'autres personnes sont venues de l'Est et ils ont violé sa femme et ses filles (c'est Job qui conte sa vie). Puis, des gens du Sud sont venus et l'ont torturé, mais à chaque fois, lui, croyait en l'être humain, malgré tout ce qui s'est passé, il disait quand même : « Je crois, l'être humain ». Dans ce spectacle, il ne dit pas qu'il croit en Dieu, non, on a remplacé Dieu par l'homme, car nous croyons que l'être humain est capable de changer et de dépasser les épreuves, et même de passer d'une vie difficile à une vie meilleure. Les gens du Nord, du Sud et de l'Est l'ont jeté dans un puits pour qu'il souffre. Et jusqu'au dernier moment, jusqu'à la dernière minute, il n'a pas changé d'avis : il croit que l'homme peut changer. C'est un monologue et en même temps

il y a des scènes qui donnent des résonances sur ce texte, mais ce n'est pas une illustration, on ne montre pas sur scène ce qui est raconté. Ce spectacle utilise plusieurs techniques de marionnettes : théâtre d'objets, musiques et projections de dessins, et ces dessins sont abstraits, ils représentent les sentiments internes de Job. Les dessins passent de choses douces à des choses difficiles, représentant le malheur, et tous ces dessins forment une poésie visuelle. [...]

Géologie d'une fable est inspirée des histoires des fables, de tous les genres de fables, Jean de La Fontaine lui-même s'est inspiré de Marie de France, et elle-même s'est inspirée d'Esope, qui s'est inspiré de *Kalila et Dimna* : c'est une traduction des fables persanes qui ont été copiées de fables indiennes du Panchatantra, c'est un patrimoine commun à toutes les civilisations, qui a voyagé et on a hérité cela de génération en génération. On avait envie de voyager à travers les fables. Ce voyage commun à travers les fables est un patrimoine commun mais dans une création très libre. On ne raconte pas la fable directement. Ce sont des images qui se transforment, des tableaux qui se métamorphosent. Ce n'est pas une histoire complète, les personnages apparaissent et disparaissent. C'est presque abstrait, basé sur des principes poétiques. C'est un challenge qu'on a proposé pour les enfants et le public donc ce travail a été réalisé de façon à être facilement transposable, on pourrait le transporter n'importe où, et la lumière et le son, on les prenait avec nous. Il y a un peu de paroles mais ce n'est pas une histoire précise, tout est visuel et la musique est très importante. On peut voir des personnes comme la grenouille, le bœuf, la fourmi, mais on ne raconte pas des histoires, l'animal existe sous forme d'un son. On s'inspire de l'histoire des fables sans les raconter [...]. Nous on fabrique directement les choses mais certaines sont fabriquées avant, toute la matière est en pâte d'argile. On ne manipule pas des personnages comme des marionnettes, mais ce théâtre inclut aussi la manipulation d'objets. Par exemple il y a un lapin qui est fixe, on ne joue pas avec pour qu'il bouge, mais il apparaît sur scène, puis disparaît.

3. Marylise Aad (marionnettiste du Collectif Kahraba), réalisé le 9 janvier 2018 à Beyrouth

Marylise Aad : Moi, personnellement, j'ai commencé à travailler avec le Collectif lors d'un festival qu'il organise tous les 2 ans, appelé : *Nehna wel amar jiran* (*Nous sommes les voisins de la lune*). A l'époque, ça se passait sur l'escalier de Mar Michael (Saint Michel). Ce festival a commencé là où travaille le Collectif avec les gens qui habitent dans ce quartier. Ils lui ont demandé ce qu'on faisait comme travail. Il leur a dit que c'était du théâtre. Ils ont répondu qu'ils n'avaient jamais vu de spectacle de notre Collectif. Alors le Collectif a décidé de disposer son matériel sur le grand escalier et les gens sont venus pour regarder. Puis, l'année suivante, pareil, ils ont aussi demandé ce qu'on présente. Cette idée a commencé à se développer en partant de l'idée populaire pour aller vers un grand festival. Moi, la première fois j'ai travaillé avec eux comme comédienne et marionnettiste, c'est quand Éric m'a appelé pour me dire qu'il faisait des petites scènes sur les toits des bâtiments et il souhaitait que je travaille avec lui dans ces scènes. Avant, j'avais regardé plusieurs de leurs spectacles. J'ai travaillé sur une scénette basée sur une parodie d'une femme du quartier, une voisine qui vit dans le quartier. Elle est veuve, et chaque jour, elle sort sur son balcon et le Collectif la voit toujours là. Alors ils ont fait une scénette de 15 minutes sur cette femme, et moi je les ai aidés dans le festival. Il était gratuit pour tous, sans billet. Après quelque temps, le collectif m'a recontacté pour travailler sur *Paysage de nos larmes*. Ce spectacle a été écrit par Matei Vișniec spécialement à la demande du collectif sur l'histoire de Job qui existe dans la bible et dans le coran. Il a écrit ce texte et je suis allé avec eux, et c'était une expérience fantastique, car le mode de travail était très professionnel. On a fait beaucoup de recherches sur la manipulation des objets : comment laisser l'objet faire son propre trajet, comment nous, marionnettistes, on se met au service des objets. C'est une manière très différente de manipuler la marionnette, et esthétiquement aussi de ce que moi je faisais avant dans les spectacles de marionnettes avec d'autres Compagnies. L'esthétique du Collectif n'a rien à voir avec celle de Karim Dakroub, c'est un concept diffèrent, dans le contenu du spectacle, la forme de la marionnette et même la forme visuelle que le spectateur peut regarder. Entre le festival pour lequel j'ai travaillé et *Paysage de nos larmes*, il y avait *Géologie d'une fable.* Dans ce spectacle, il n'y a qu'Éric Deniaud et Aurélien Zouki, il est fait entièrement avec de l'argile, et on a fait une tournée mondiale, de manière continue, en France, en Allemagne (Stuttgart) etc… j'ai travaillé avec le Collectif en 2016. *Géologie d'une fable* est un spectacle sans paroles, complètement visuel et il est fait par la marionnette. C'est un mélange de théâtre d'objets, de marionnettes et d'ombres, à partir de l'argile. Pendant le

festival, le Collectif a accueilli beaucoup d'artistes et de compagnies de divers pays du monde. Dans ce festival, sur l'escalier et sur les toits des immeubles, il y avait beaucoup de spectateurs aussi dans les jardins des habitants, sur les parkings, dans les maisons ; des spectacles ont eu lieu sur les balcons. Puis on a fait une guirlande de lampes entre les maisons, pendant le festival, le siège du Collectif était le centre de travail de tous les artistes. Ils mangeaient et dormaient là-bas et certains dormaient aussi dans les hôtels de la région. Cette année (2018) le 12 août on a fait un nouveau siège à Hamana : Artistshouse, c'est dans le mont Liban. Ce projet a été monté par le Collectif avec Robert Eid, mais c'est le Collectif qui a eu l'initiative. Robert Eid a soutenu le projet pour qu'il existe, qu'il soit mené à bien. C'est une ancienne maison à Hamana qui a été rénovée. Tout le plan était sous la direction du collectif qui avait envisagé ce lieu comme un lieu de formation artistique, de création, et ils y ont déplacé leur siège. Le projet proposé à Mar Mikael s'est développé et a pris une autre forme. Dans *Paysage de nos larmes*, le marionnettiste apparaît par moments, et à d'autres moments, il n'apparaît pas. A un moment du spectacle, moi je fais bouger le placard et le public voit ça comme si le placard se déplaçait seul, moi, je n'apparais pas. La marionnette principale est Job, et 3 personnes la manipulent. L'idée est que les manipulateurs, sur scène, sont plutôt des accompagnateurs de la marionnette et non de vrais manipulateurs. Job n'est pas un objet qu'on manipule mais qu'on accompagne avec certains mouvements, il y a une combinaison dramaturgique, car dans l'histoire de Job, ses amis l'accompagnent dans son chemin de vie et ils témoignent de son histoire. Alors dans le spectacle, les accompagnateurs de Job sont ses amis. Toute l'approche du collectif *Kahraba* est particulière, parce qu'il y a toujours une place pour l'interprétation du public : quand il regarde le spectacle, il se sent très impliqué. Dans *Paysage*, il y a sur scène un violoniste, 3 marionnettistes qui sont en même temps acteurs et danseurs, ils ne sont pas seulement là pour manipuler la marionnette. Il y avait un monde d'objets, une marionnette qui est un personnage, des objets comme le décor de la maison de papier, des masques, c'est très riche. Ce spectacle est la géographie intérieure de Job, le relief accentué de son âme. Matei Vicniec a représenté un homme brisé dans ses pensées. C'est un spectacle pour adultes alors que *Géologie* est pour tous les publics.

Quand on parle de théâtre de marionnettes, les gens pensent immédiatement aux spectacles pour enfants, mais ce n'est pas le cas de ce spectacle. [...] Dans l'esthétique, il y a toujours une recherche qui combine objectif, mouvement, musique. Ce qui est important dans le collectif, c'est qu'il fait des tournées partout dans le Liban, depuis 10 ans, et il va aussi dans les camps, dans les écoles, dans la rue, les jardins publics. Dans *Géologie*, il y a un écran en nylon et sur

cet écran, on lance de l'argile et avec l'argile, les animateurs changent le dessin. Le collectif a aussi fabriqué de grands masques. C'est Éric qui les a créés pour une Compagnie au Japon et ils collaborent entre eux. Ils ont fait un spectacle sur la guerre, ils ont utilisé une marionnette de grande taille. Une des choses qu'aime le Collectif c'est faire de l'art pour tous les publics, pour qu'il arrive à tout le monde. Ce n'est pas obligatoire au niveau artistique qu'ils changent leur manière de travailler, c'est une façon de travailler pour tout le monde, dans différentes situations. Job est une marionnette parce qu'il est mort et qu'il a besoin de quelqu'un pour le faire vivre car il ne peut pas être vivant. C'est ça leur idée dramaturgique, c'est pourquoi Job est une marionnette. Dans le théâtre du Collectif, on ne peut pas mettre un être humain à la place de la marionnette [...] ils ne font pas de la marionnette pour faire de la marionnette, il y a un objet spécifique qui est dramaturgique. Par exemple, il y a des spectacles de marionnettes qu'on regarde, faits par des comédiens. Dans leur spectacle, il est impossible d'échanger les marionnettes et les comédiens.

4. Ghazi Mekdachi (directeur de la compagnie al Sanabel – Les Épis), réalisé le 10 janvier 2018 à Beyrouth

Question : Comment avez-vous commencé votre activité ? Comment est née la compagnie ?

Ghazi Mekdachi : Nous avons créé la compagnie en 1977. Nous avons rassemblé des jeunes des garçons et des filles. Parmi eux, il y avait Abido Bacha [...]. A l'époque, il y avait une autre Compagnie, celle de la famille Fakhouri, Joseph, avec son fils Salah. Joseph a commencé dans les années 60 à faire du théâtre de marionnettes à la télévision, des séries télévisées. Puis, j'ai créé la troupe *les Epis* dans le centre culturel arabe de Beyrouth, dans le quartier Hamra. De 1977 à 1979, la troupe est restée là, dans le centre culturel arabe, qui était un lieu fixe. Il y avait aussi un théâtre de création de marionnettes, un théâtre qui se range, on pouvait ainsi aller dans les écoles, dans les lieux publics, dans les rues, c'est là qu'on posait notre décor et qu'on proposait notre spectacle. Toutes les marionnettes étaient à gaine. On avait un castelet normal. En 1977, on a fait une émission pour la télévision *On veut le Soleil* (*Badna l Chames*), mais elle n'a pas été diffusée. D'ailleurs, elle existe sur « YouTube ». Cette émission a pourtant été préparée avec la Compagnie. J'ai gardé une copie de cette émission mais elle n'est pas très claire. C'est un spectacle de marionnette. On peut voir les différents modèles de marionnettes, les caractères, les types de manipulation. J'ai fait des dessins, puis j'ai cherché quelqu'un pour les animer. Au début, je mettais des images pour les dessins animés et j'ai cherché un photographe. Je mettais les dessins les uns à côté des autres et les photographiais tous, de manière malhabile, puis je regroupais les images. On avait fait une introduction pour cette émission d'environ trente minutes de dessins animés, et trente minutes à la fin de l'émission (la phrase n'est pas claire : il y a une introduction puis trente minutes de dessins animés et trente minutes de quoi à la fin du spectacle ?). Pour le théâtre de marionnettes, on a présenté des spectacles au cinéma al Hamra. Après plusieurs années, on a présenté des spectacles dans le centre de Toufic Tabara. J'ai aussi montré des spectacles sans marionnettes, avec des acteurs comme *Firas et la Rous poétique* (*Firas wal doulab al fasih*). C'était une comédie musicale importante, énorme, avec cent vingt enfants en tant qu'acteurs, des filles et des garçons de l'orphelinat islamique. Tous mes spectacles étaient des comédies musicales. C'est moi qui composais la musique et qui dirigeais les spectacles. Je m'occupais de la mise en scène, de la musique, des comédiens et du scénario. Avec les enfants de l'orphelinat, on a travaillé un autre spectacle : le joueur de tambour de la cité (Tabbal al Madina) c'est aussi une comédie musicale avec cent vingt enfants (garçons et filles), qu'on a présentée au théâtre Picadelli en 1993. Puis,

ce théâtre a été détruit par un incendie et il a disparu [...]. J'ai également créé un spectacle intitulé *: Les grains de grenadines* (Habat al Rouman) un grand spectacle joué au théâtre Jeanne d'Arc, où il a connu un vrai succès. Il a été monté aussi dans la région d'Hamra. Ces spectacles n'ont pas été filmés, ni diffusés à la télévision. *Le joueur de tambour de la cité* (Tabbal al Madina) est sur « YouTube » tout entier. Plusieurs personnes m'ont demandé de mettre tous les spectacles sur « YouTube » mais je n'ai pas pu les mettre tous, seulement *Le joueur de tambour*.

Pour filmer un spectacle, il faut avoir de bonnes techniques, du matériel de bonne qualité, avoir fait des études, et archiver après. J'ai trouvé que la façon de filmer était très bien, donc je l'ai mise sur la chaîne « YouTube ». Sur cette même chaîne, il y a des spectacles et des travaux récents. J'ai déposé aussi des chansons et des histoires animées, j'ai dessiné des histoires et des chansons. J'ai présenté dix spectacles avec cent cinq chansons. Parmi ces spectacles, sept sont des spectacles de marionnettes. Je vais te donner des articles sur la compagnie [...] Najla Khoury a aussi beaucoup travaillé sur le théâtre d'ombres, spectacle important à l'époque. Elle travaillait derrière l'écran, elle y mettait les marionnettes. Entre 1988 et 2000, j'ai présenté un spectacle hebdomadaire dans le centre de Toufic Tabbara. L'un s'appelait Sabir *wal iid* (*Sabir et la fête*), il a été présenté en 1979 puis on l'a présenté encore. On a réalisé un dernier spectacle : *Tayhiya li Beyrouth* (*Hommage à Beyrouth*). C'était un hommage à l'ancien Beyrouth, car la ville a été reconstruite.

Question : Qu'est ce qui est spécifique à la Compagnie ?

G.M. : La plupart des marionnettes qu'on fabriquait étaient des masques, où on faisait entrer la main et le doigt dans la bouche, et pareil pour l'autre main. D'abord, on fait entrer la main et le doigt dans la tête. Dans les spectacles, les marionnettes avaient des bouches qui ouvrent et se ferment, alors que dans les autres spectacles, les bouches étaient fixes. Seule la marionnette bougeait. La taille de la marionnette était à peine plus grande que la main. [...]*Le roi des singes* (*Malik al Kouroud*), c'est un spectacle où la marionnette avait la bouche qui ouvre et qui ferme. Les marionnettes pour ce spectacle étaient fabriquées par mon épouse. Quand j'ai commencé mon travail artistique, j'ai chanté pour les blessés de guerre, dans les hôpitaux. Je rentrais tout seul dans les hôpitaux et je chantais pour les blessés de la guerre civile. Les gens pleuraient. J'ai fondé une chorale populaire, j'ai réuni des jeunes garçons et filles dans les écoles dont Ahmed Kaabour et Abido Bacha, Hassan Daher, Tony Wehbe qui est allé en Australie. J'ai créé la compagnie (*Al Sanabel*) *les Epis* en 1977. Ma carrière a donc débuté par des chorales populaires, et après, j'ai créé la Compagnie. Quand on présentait nos spectacles au centre

culturel arabe, Dakroub venait et il participait à des ateliers animés par Maha Néhmée dans le même centre. Elle a fabriqué nos marionnettes pendant plusieurs années. C'est là que Dakroub s'est inspiré et a eu l'idée de travailler dans la marionnette. Il est parti en URSS pour étudier. Actuellement, je ne travaille plus dans la marionnette mais sur des chansons avec des illustrations [...] je fais des chansons pour adultes avec des dessins-illustrations. J'ai créé des chansons avec une histoire que j'ai dessinée et qui a été animée [...].

On veut le Soleil - ce spectacle a été présenté plusieurs fois dans des écoles, il a été filmé par la télévision Libanaise, mais n'a pas été diffusé. J'ai commencé ce film par des dessins animés. C'est l'histoire d'un crocodile qui avale le soleil. C'était le premier spectacle qui a été joué par la Compagnie. Le texte était court, clair, bien étudié, sans répétition. Le spectacle entier durait vingt-cinq minutes. La plupart de mes spectacles étaient d'une durée très courte [...].

5. Paul Mattar (metteur en scène et réalisateur d'émissions de marionnettes), réalisé le 17 janvier 2018 à Beyrouth

Paul Matar : Vers 1983, il y avait une place vide dans le quartier Tarik al Jadide à Beyrouth, je ne me souviens pas exactement de la date, peut-être avant. On a fait un festival de théâtre pour enfants sur cette place vide. C'était dans une rue, ce n'était pas en 1982, car il y avait l'invasion israélienne mais plutôt en 83 – 84. Cette place était à côté de la télé-Liban actuelle. A l'époque, c'était la chaîne 7. Ce lieu où on présentait nos spectacles, c'était le jardin d'Hassan Khaled il était très populaire. Les enfants des quartiers venaient regarder. C'était un théâtre gratuit. Ils se faisaient une joie d'y aller. Plusieurs Compagnies produisaient et participaient aux spectacles. C'étaient une Compagnie de théâtre pour enfants dont des spectacles de marionnettes. J'étais avec Ghazi Mekdachi. J'avais une librairie et c'était pour les enfants et c'était, de 1982 à 1985, la seule spécialisée pour les enfants à Beyrouth. Je vendais en langue arabe, des cassettes des spectacles, celles de mes propres spectacles et celles de Ghazi Mekdachi. On regroupait toutes les chansons pour les vendre. Quelques livres venaient aussi de la Tunisie, de l'Irak et je les ramenais au Liban, et aussi d'autres livres sortis des maisons d'éditions libanaises, et je les revendais. Cette librairie était un lieu de rencontre pour les gens qui s'intéressaient à ce domaine. Parmi eux, il y avait Maha Nehmée, qui travaillait dans le club culturel arabe à Hamra. Maha Nehmée a présenté des spectacles pour enfants et les a créés avec leurs participations. Karim Dakroub a grandi là, dans ce club arabe, quand Maha Nehmée a commencé à y produire

ses spectacles dans les années 80. Elle est venue chez moi, j'avais une cave (sous terre) à côté de ma librairie. Elle a organisé une sorte de club pour enfants qui y venaient le week-end et pendant les vacances ils faisaient des travaux manuels et dessinaient. Ce travail a existé pendant les années 80. Ma librairie s'appelait « Dar al Musallath ». Maha Nehmée a écrit un livre sur cette époque et sur les gens qui ont travaillé. Il y avait Abido Bacha, Mouna Tarazi, et le comité des droits de la femme au sein du parti communiste Libanais avait aussi une Compagnie de théâtre pour enfants. Ces femmes venaient et me demandaient de composer leur musique et je les ai aidées. C'était une communauté de 3 femmes qui produisaient des choses (livres, spectacles, musiques) pour enfants. J'ai oublié Najla Khoury, une des premières à avoir travaillé le théâtre de marionnettes. Elle a traduit un livre de Denis Bordas en arabe et elle a travaillé selon ses techniques. J'ai travaillé plusieurs spectacles avec elle. 8 ou 10, je ne me souviens pas, j'ai travaillé sur *Qui a volé le blé* (*Min sara al honta*), peut-être en 1980/81, je ne me souviens pas mais c'est avec l'invasion israélienne de Beyrouth. Elle a fait aussi le spectacle, nommé *Le cirque, La chèvre et les chevreaux* (*Al anzi al anouziyeh*) [...]. Ses spectacles sont spéciaux, car elle avait un mode de travail pédagogique et intelligent. Elle a écrit plusieurs livres, dont ceux qui regroupent les contes / comptines, les histoires et contes populaires du Liban, du sud du Liban et de Palestine. Elle m'a demandé d'utiliser la couverture de mon livre, pour la mettre sur le sien, parce que celui qui a dessiné la couverture de mon livre a été assassiné pendant la guerre. Cet homme a collaboré avec nous. Il a été assassiné par le Hezbollah en 1983 dans son village dans la plaine de la Bekaa à Machghara. Il a été attiré à l'extérieur de chez lui et a été tué ; et nous, on a été très bouleversé par cela. C'était lui qui a dessiné la couverture et Najla a voulu lui rendre hommage. Il s'appelait « Kamil Baraké ». Elle a voulu utiliser la couverture, une forme de brochure, appelé « lettre et dessin ». C'était une sorte de livre pour apprendre aux enfants à dessiner. Par exemple : le L désigne le Lapin on dessinait un Lapin par les lettres du Lapin. J'écrivais le mot Lapin en arabe et je donne la forme du Lapin avec ces lettres. Cette forme d'art existe beaucoup en langue arabe. Pour chaque lettre je choisissais un mot et je dessinais l'objet pour que les enfants apprennent à lire.

Le dessin du livre était fait avec des lettres qui se libèrent pour prendre des formes différentes puis des personnages précis, comme des animaux, le hibou, … différents personnages du livre. Ceux qui ont travaillé la marionnette étaient surtout Najla Khoury qui a traduit le livre de Denis Bordat, et elle a utilisé la marionnette et ses différents types : papier, carton, à fils… La marionnette apparaît sur scène. Elle était à peu près de taille humaine, proche de celle de Karim Dakroub, mais visuellement différente. Karim était très précis sur les

techniques russes, ainsi que sur la fabrication des marionnettes et leur manipulation. Il faisait un très beau travail, mais chez Najla Khoury, les choses étaient plus simples. Par exemple, pour faire un âne, elle enroulait une feuille de papier qu'elle collait et son cou était fait à l'aide d'un tube. Elle avait des techniques simplifiées au maximum. Dans *Qui a volé le blé ?* les personnages étaient très simplifiés. Elle a aussi travaillé le théâtre d'ombre avec des petites marionnettes, marionnette à baguette, mais elle n'a jamais travaillé la marionnette à gaine. Maha Nehmée a créé un spectacle : *Kif bado yekbar Salem ? Comment Salem va grandir ?* Dans ce spectacle, elle a laissé les enfants fabriquer la marionnette de Salem, qui a commencé à grandir jusqu'à devenir énorme. Cette marionnette ressemblait à celle de *Bread and Puppet* (un théâtre américain avec des marionnettes géantes). Et Salem est devenu géant. Salem était un petit enfant. Comment faire grandir cet enfant ? Ils ont d'abord fait un petit Salem, puis ils ont ajouté des choses sur la marionnette, de plus en plus. Elle tenait sur des bâtons portés par les enfants, elle était plus grande qu'eux. Les marionnettistes étaient des enfants de 7 ou 8 ans. Ils portaient de longues baguettes d'environ 3 mètres, plus grandes qu'eux pour tenir la marionnette. C'était le travail de Maha Nehmée. Il y a aussi Mouna Tarazi qui a travaillé la marionnette. J'ai composé la musique d'un de ses spectacles. Ghazi Mekdachi a aussi travaillé la marionnette à gaine, j'ai travaillé aussi avec le comité des droits de la femme du parti communiste libanais sur « *Le Renard végétarien »* c'est un renard qui a arrêté de manger de la viande et est devenu végétarien *Al Saalab al nabati* c'était un spectacle de marionnettes mais je ne me souviens pas quel type de marionnette. Hassan Daher a aussi travaillé avec moi sur un spectacle mais ça fait plus que 30 ans que je ne l'ai pas vu, je ne sais pas s'il est encore vivant ; il utilisait des marionnettes dans ces spectacles. Mes spectacles étaient des spectacles avec des comédiens mais j'utilisais aussi la marionnette, j'avais 2 comédiens. Il y avait un chameau d'environ 2 m de long et d'1,70 m de hauteur. Il était en contreplaqué, en 2d. Il était plutôt plat, mais il était actif, il bougeait la tête, le cou et ses pattes, comme les marionnettes du théâtre d'ombres, mais il était plus grand. Cette marionnette se déplaçait sur une structure à 4 roues [...] j'ai fait un spectacle : *Rehlat al manam ila aalam al hayawan* (Le voyage d'un rêve au pays des animaux). C'est l'histoire d'un enfant qui voyage, il est à la recherche de sa grand-mère pour qu'elle lui raconte des histoires. Sur son chemin, il rencontre Sinbad, Aladin et d'autres personnages. Sa grand-mère lui raconte une histoire pour qu'il s'endorme, mais dans l'histoire, il y a une tempête, et l'enfant est resté dans la tempête au milieu de la mer. Il était dans un bateau, il s'éloignait de plus en plus de sa grand-mère qu'il voyait de très loin, jusqu'à ce qu'elle ait disparu. Il s'est retrouvé au milieu de la mer et il a coulé. En coulant, il a aperçu un poisson qui lui a chanté des chansons- et c'est moi qui ai composé toutes ces chansons. J'ai une série

de 26 chansons que j'ai moi-même composées, toutes ces chansons.-Les 26 correspondent au nombre d'animaux des spectacles. Alors l'enfant a commencé à chercher sa grand-mère, et il a dit au poisson : « Ma grand-mère s'est endormie et m'a oublié au milieu de la mer ». Alors l'enfant a commencé à réciter des poèmes et les animaux lui ont dit : « Ta grand-mère n'est pas dans la mer, tu dois retourner sur terre pour la retrouver ». Tous les animaux partent avec lui-arrivés sur terre, ils voient un chameau. Ils lui demandent s'il a vu sa grand-mère. Puis, chaque animal rencontré propose d'accompagner le groupe pour chercher la grand-mère. Ils se rendent ensuite dans un village où ils rencontrent un chat aux yeux brillants. Ils lui disent qu'il n'y a pas de grand-mère ici, alors il marche avec eux jusqu'à un jardin où ils rencontrent un âne [...] dans la montagne, ils voient une chèvre, puis ils vont sous la terre où ils rencontrent un âne [...] dans la montagne, ils voient une chèvre, puis ils vont sous la terre où ils rencontrent une fourmi, personne n'a vu la grand-mère, et à la fin, il monte sur le globe terrestre pour voir le monde entier. Il regarde l'espace et le soleil est en train de se coucher. Alors ils entendent les oiseaux chanter des chants pour dormir, comme des berceuses. Là, l'enfant s'endort et le lendemain, sa grand-mère, le réveille pour aller à l'école. Il lui dit : « Grand-mère, tu étais où ? » elle lui répond : « Tu rêvais, moi je dormais ».

C'est un spectacle compliqué, tous les animaux sont des marionnettes, mais il y avait des vrais comédiens, l'enfant était un vrai enfant, la grand- mère et le conteur étaient des comédiens, il est difficile de décrire la scène, car à l'époque on présentait le spectacle n'importe où. Toute l'équipe du spectacle, même le décor, les marionnettes, le son et la lumière, tout rentrait dans une petite Volkswagen, on en mettait aussi sur le capot et on faisait nos tournées. C'était en 1981, on faisait les tournées. On a fait plus de 100 représentations en tout. J'avais 2 comédiens : Mona Tarazi et Dina Haidar. Je ne sais plus si c'est en 80 ou 81, mais on a représenté ce spectacle jusqu'en 1985, environ pendant 5 ans. J'ai tourné dans tout le Liban mais il y avait des lieux où l'on n'allait pas à cause de la guerre. On est allé au nord, dans la Bekaa, au sud, le mont Liban, et une fois, à Beyrouth Est, Baalbek. Moi j'étais à Beyrouth Ouest, et on ne pouvait pas aller à l'Est de Beyrouth, alors on allait dans tout le Liban.

Le parti communiste libanais avait une troupe de théâtre faite par le Comité des droits de la femme. Ils ont présenté un spectacle, et comme j'étais compositeur, proche de leur idéologie, il m'a demandé de composer une chanson. Il y avait un homme, Mohammed Kalache, avec qui j'ai beaucoup travaillé sur l'enregistrement des voix des personnages. Il y avait aussi Linda, une femme responsable de la Compagnie des communistes et Badria Yamout, ainsi que d'autres personnes.

Question : Y-avait-il des buts politiques à votre avis ?

P.M. : Non, juste du théâtre pour enfant. C'était un pur travail culturel. Il n'y avait aucun financement. Tous les artistes que je connaissais travaillaient bénévolement. Moi, je présentais tout moi-même, mais seule l'entrée était payante. Beaucoup de monde allait à ces spectacles. À la fin, on arrivait à environ 200 livres libanaises. Ce n'était pas mon seul travail, je ne pouvais pas vivre de ça. C'est un travail complémentaire, c'était pendant la guerre, à l'époque de l'invasion israélienne. Une des choses les plus importantes est arrivée pendant l'invasion israélienne, on présentait nos spectacles dans des lieux où les gens se cachaient. On allumait des bougies. Les endroits n'étaient pas bons pour présenter des spectacles, mais on les présentait n'importe où, on était obligé de se cacher. On a même fait des spectacles pendant les bombardements, et parfois c'était en plein air. L'endroit où j'ai le plus souvent présenté mes spectacles était au club house, derrière la Banque centrale libanaise. Là-bas, il y avait un grand espace. C'était une ancienne maison à un seul étage, et pendant la journée, On distribuait des aides, à manger, du sucre, du blé, de la semoule pour les déplacés dans l'après-midi on jouait nos spectacles pour les enfants. Pendant les cessez-le-feu on présentait les spectacles les samedis et dimanches, et l'entrée coûtait deux ou trois livres et là-dessus on gagnait de l'argent. Avec cet argent, on a pu, un peu, développer nos spectacles. Les gens qui travaillaient avec nous avaient de l'argent, ils n'en demandaient pas. Ils travaillaient bénévolement pour les déplacés. J'ai présenté plusieurs spectacles, mais un seul qui utilise la marionnette *Rehlat al manam ila allam al hayawan* (*Voyage du rêve au pays des animaux*) et les autres, c'était du théâtre. J'ai fait aussi des spectacles pour les adolescents. L'un d'eux a été adapté du Petit Prince que j'ai arabisé. Le scénario est de moi mais inspiré du Petit Prince : un enfant qui descend du ciel et un autre qui meurt dans le désert. Il s'est perdu dans le désert, puis un enfant qui porte des vêtements bizarres descend du ciel, et ils deviennent amis, L'enfant du ciel lui dit : « Je dois partir sur ma planète » et il monte au ciel. Nous, dans le spectacle, on le tire par une ficelle depuis le plafond du théâtre et l'autre reste seul. Le premier enfant était dans un avion et l'avion s'écrase dans le désert, et le deuxième enfant descend de sa planète. Ce spectacle est fait juste avec des comédiens. C'était un spectacle philosophique, alors on ne peut pas le considérer comme un spectacle pour enfants. Puis, j'ai réalisé des programmes TV. C'était dans les pays du golfe : *Iftah ya simsim* (*Sésame, ouvre-toi !*) Dans les années 1985. Il y avait alors un célèbre programme *Sésame Street* (rue sésame). C'était un programme américain très célèbre, traduit en français. Il y avait des personnages rigolos, comme un ours. Ce théâtre a été arabisé dans le monde arabe, on l'a présenté dans les pays du golfe sous le nom de *Sésame Ouvre-toi*. Les pays

du golfe ont publié une revue et pour le cinquième anniversaire de cette revue, ils m'ont demandé de venir au golfe et de mettre en scène un spectacle de marionnettes avec des chants et des danses. Alors, j'ai créé un spectacle sur cette série TV, sur les célèbres marionnettes, pour le cinquième anniversaire de la revue. Les marionnettes étaient les mêmes que celles d'origine américaine.

Ils ont ajouté deux personnages qu'on a nous-mêmes fabriqués : un perroquet et un ours. Ce spectacle était avec des costumes portés par l'acteur. Les costumes étaient énormes et la tête de ses mascottes était aussi énorme. Pour celui qui était dans la tête, c'était difficile, car les yeux ne correspondaient pas aux trous, et la mascotte était plus grande que le comédien. J'ai demandé à quelqu'un en France de fabriquer ces marionnettes. À l'époque, il y avait un metteur en scène très célèbre, celui qui faisait le « Magic Circus » il avait deux décorateurs, un couple, l'homme d'origine argentine et sa femme française. Ils fabriquaient les marionnettes. Je les ai rencontrés tous les deux et ils ont travaillé de façon précise mes mascottes. C'était vers les années 1985. J'ai oublié leurs noms [...] ah, si, c'était Jérôme Savary qui faisait Le « Magic Circus », j'ai retrouvé son nom, le décorateur s'appelait Kuno et sa femme Carole ou Caroline, je ne me souviens plus. [...] J'ai travaillé pour une série TV : *Hikayat om oyoun* (*Les histoires de la mère des sources*). C'était pour les enfants. Il y avait des marionnettes et un chameau dans cette série. Elle était diffusée dans les émissions panarabes Et sur toutes les chaînes TV arabes. J'ai gardé une copie de cela. C'étaient des émissions éducatives, sur la santé des enfants, l'hygiène, comment lutter contre la sécheresse, comment se faire vacciner. Il y avait des épisodes, dont un sur l'alimentation, sur la diarrhée, l'utilisation de l'eau. C'était en 1986. C'était à l'occasion du quarantième anniversaire de la fondation des Nations unies. C'était l'Unicef qui faisait partie des Nations unies. À cette occasion, l'Unicef m'a accordé un grand financement pour que je puisse faire mes séries TV. Moi, j'avais déjà écrit des livres pour l'Unicef, j'ai fait plusieurs bouquins avec des cassettes : *« Hikyat oum ouyoun* » et ils ont aimé ce travail donc, l'Unicef m'a demandé de faire des séries TV, c'est ce qu'on a fait, on a fait une série de 7 épisodes. Le personnage principal ~~On~~ est un jeune homme, né vers 1946, il a grandi dans le monde arabe, et il a vu l'histoire du monde Arabe, ~~et~~ son père l'a nommé Younes, et son nom de famille était Saif alors il est devenu Younes Saif Unicef. En 1986, le personnage est devenu mature, 40 ans, alors il a commencé à aider les gens. Il a trouvé une chamelle d'âge inconnue, très âgée, cent ans ou mille ans, très ancienne et très vieille, mais qui ne meurt pas. Alors, elle a dit à Younes Saif : « Je peux aller avec toi et t'aider, et nous serons deux pour aider les gens. On a fait le tour du monde et on est arrivé à la lune. La chamelle et Younes Saif étaient des marionnettes. Ils ont

fait le tour du monde, et un jour, ils sont arrivés à un village : « Om ouyoun» un village arabe. Pourquoi ce nom ? Parce que dans ce village il y a plein de sources d'eau. C'est un village propre avec beaucoup d'eau. Ça fait plaisir de la boire, avec une bonne hygiène. Il est devenu un village idéal pour le monde Arabe. À partir de là, on a vu comment lutter contre les 6 maladies qui ont besoin d'un vaccin. Ils font des combats, une course à deux. Les participants sont handicapés. Le héros de ce village est handicapé. Il marche avec deux béquilles et s'appelle Abdallah. Il y a une mise en abîme et Abdallah rencontre l'écrivain de l'histoire dans sa chambre. Il lui demande ce qu'il dessine. Il répond qu'il dessine ce village. Il lui demande ce qu'il y a dans ce village et il commence à lui raconter l'histoire du village. Peu à peu, cet enfant devient un personnage de l'histoire. Le même personnage joue le rôle de l'enfant qui va chez l'écrivain et en même temps il joue le rôle d'Abdallah, le héros de l'histoire qui se reconnaît comme l'écrivain et donc, il rentre dans l'histoire. Les sept épisodes durent 140 minutes, chaque épisode dure environ 20 minutes.

Je connais Tamara Kaldani des amis des marionnettes. Avant de se marier, elle s'appelait Tamara Abou Fadel et elle était marionnettiste dans les séries *Om oyoun*. C'était une jeune fille qui manipulait les marionnettes, elle a manipulé la chamelle. Les autres personnages du spectacle portaient des masques dans les séries, surtout les maladies (personnages masqués), dans l'épisode des vaccins. [...] Il y a six maladies dans l'Unicef. Il faut se vacciner contre ces six maladies. [...]

K. Dakroub, actuellement est le seul à travailler de manière importante dans la marionnette. Mais en 1980, il y avait beaucoup de monde qui travaillait la marionnette. À l'époque, il y avait une vie culturelle, contrairement à aujourd'hui. Aujourd'hui, il y a des théâtres mais ils sont fermés, ils ne vont pas vers les enfants, sauf si c'est eux qui viennent, qui paye l'entrée. Karim tourne, par exemple, dans les écoles, mais moi j'ai peur des écoles. Elles profitent de l'argent des enfants, et même avant qu'il soit scolarisé. Le problème n'est pas l'argent, mais la liberté de décision. Est-ce que l'enfant, quand il regarde un spectacle à l'école est libre de sa décision ? Il est obligé de regarder le spectacle. Il regarde le spectacle comme il est obligé de travailler les mathématiques, la grammaire, l'histoire. Il est obligé de regarder ce spectacle, donc, on le force à regarder un spectacle, alors qu'il n'a peut-être pas envie de le voir. J'ai fait une tournée dans les écoles pour *Le voyage dans le sommeil au pays des animaux*, Ça a été ma pire expérience. J'ai détesté cette expérience. J'entrais dans les classes et les profs viennent s'imposer aux enfants, et pendant tout le spectacle, j'entendais toujours « chut », « Tais-toi », « tais-toi ou je te mets dehors !… » Alors je disais : « mais, vous les professeurs, taisez-vous, laisser les enfants

rire, applaudir… » Une fois, j'ai présenté un spectacle dans une école où les profs ont obligé les enfants à s'asseoir, sans bouger, les bras croisés, l'index sur la bouche et l'enfant devait sourire derrière son doigt. Le but des enseignants était de faire taire les enfants, de les faire asseoir gentiment, et moi comme metteur en scène, je faisais le clown, des interactions pour les faire vivre, pour qu'ils s'éclatent. À la fin du spectacle, j'ai dit : « ça, c'est mon histoire, et vous, c'est quoi votre histoire ? » j'ai invité les élèves à venir sur scène pour qu'ils me racontent une histoire devant les autres, ou qu'ils chantent ou quoi que ce soit. C'était mon but qu'ils viennent s'exprimer en public. Souvent, tous les enfants montaient sur scène et c'était la grande folie. Les professeurs disaient : « S'il vous plaît, laissez les enfants aller en classe », ils sonnaient la cloche et les enfants avaient peur d'être punis. À la fin du spectacle, il y avait toujours une joie effervescente. Je faisais exprès de terminer ainsi mes spectacles. Actuellement, je ne sais pas ce qui se passe dans le monde de la marionnette, dans la vie culturelle de la marionnette. J'ai travaillé une seule fois avec Karim Dakroub sur un spectacle où j'ai composé ses chansons, il y a 20 ou 25 ans, au début de sa carrière, quand je travaillais au centre culturel russe. À l'époque, le *Théâtre Tournesol*, où se trouve l'association Dakroub, n'existait pas. Moi, j'aime beaucoup son travail. Mais je ne sais pas ce qu'il fait dans ses spectacles. Moi, j'ai vu grandir Karim Dakroub quand il allait au Centre culturel, maintenant, il est devenu un grand metteur en scène, mais je ne regarde pas ses spectacles. J'ai en revanche regardé le premier spectacle du Collectif [...] Je ne me souviens plus du titre, [...] *La famille Tombla*. [...] Je dirige le théâtre Monot mais j'ai arrêté de travailler dans le théâtre. Je connais Éric Deniaud et Aurélien. Deniaud est très professionnel [...] Il a fait un grand spectacle avec un écrivain roumain : Matéi Vișniec et il a un atelier de fabrication de marionnettes à Hammana (village au mont Liban). L'atelier s'appelle « Hammana artist house ».

6. Fadia Tannir (artiste dans la compagnie Asdikaa Al Douma - Les Amis Des marionnettes), réalisé le 18 janvier 2018 à Beyrouth

Question : comment Les Amis des marionnettes ont commencé ?

Fadia Tannir : Moi je n'étais pas dans la compagnie quand ils ont commencé, mais je sais que Tamara Keldany était étudiante à l'université Saint Joseph. Sa culture est un peu occidentale car sa mère est allemande et dans sa culture, on aimait beaucoup les marionnettes, et quand elle était jeune, elle jouait beaucoup avec les marionnettes. Ses parents ne fabriquaient pas de marionnettes, mais elle, elle en faisait pour elle. A l'université, elle faisait des marionnettes à fils. Une fois, elle a pris la marionnette qu'elle avait fabriquée et elle l'a fait marcher jusqu'à l'université : tout le monde l'a regardée. Quand elle était enfant, ses parents faisaient des spectacles pour elle, alors, elle a commencé à les imiter. Ses amis ont aimé l'idée, quand elle a amené sa marionnette à l'université, donc ils ont ensemble créé une Compagnie. A l'époque, au Liban, chacun habitait un lieu précis. Les déplacements des gens étaient limités. Les jeunes universitaires ont décidé que leur Compagnie allait présenter d'autres régions, pas très connues, aux gens. Ils ont donc créé un spectacle ayant un rapport avec les départements du pays. C'était une présentation de la culture d'une région du Liban à une autre. Les personnages des spectacles venaient de régions différentes, se rencontraient et se racontaient ce qu'ils mangeaient, d'où ils venaient… c'était une manière de connaître l'autre par le théâtre de marionnettes, et ce, même si les régions étaient différentes et les rues fermées. Le début se situe en 1984. Ils ont travaillé ensemble un peu de temps, jusqu'au jour où la guerre s'est intensifiée et Tamara a quitté le Liban. Moi, je suis dans la Compagnie depuis 1990, à la fin de la guerre civile. Avant, j'ai travaillé quelques mois à Euro Disney en France, j'étais responsable marketing et commercial. Moi, j'ai commencé en [...] c'était ma première année à l'université (au Liban). J'ai commencé à travailler le théâtre pour enfants avec les *Epis*. Ils avaient des spectacles de marionnettes, mais ils ont publié des cassettes. En 1986, ils ont fait *Le grain de grenadine* (Habat al Ramman). C'est un grand spectacle avec beaucoup de monde. Il parle du rattachement entre les villes et les pays. Dans cette Compagnie, il y avait Ghazi Mekdachi, Hassan Daher et Ahmed Kaabour. Ghazi écrivait les histoires avec Hasan Daher. C'était un docteur, professeur d'architecture, qui travaillait au centre des ingénieurs. Aujourd'hui, il est à la retraite. Najla Khoury a aussi travaillé la marionnette. *Les Epis* faisaient des tournées. Ils ont commencé avec des petites marionnettes en papier mâché, à gaine, puis ils ont décidé de faire un grand spectacle : *Le grain de grenadine*. C'était un grand spectacle très connu au Liban, pour enfants. Il coûtait 16000$ en

1986, il y avait uniquement des comédiens, et certains, sont devenus de grands comédiens comme Aida Sabra qui est devenue professeur de mimes à l'université libanaise, et ce spectacle a été mis en scène par Faiek Homaisi, qui est aussi un grand professeur de mime. Homaisi a réuni les jeunes comédiens de l'université. L'histoire de ce spectacle parle d'un enfant qui est tombé malade à cause du manque d'espaces verts dans la ville pour jouer, car les bâtiments ont envahi la ville. Et le dernier arbre, le grenadier, a été coupé. Les enfants étaient en colère à cause de ça. J'ai regardé un seul spectacle de N. Khoury, celui de *La chèvre et ses chevreaux*. Il a été présenté au théâtre de Beyrouth qui est actuellement fermé. C'était un spectacle d'ombres. Les petits de la chèvre étaient cachés. Moi, je l'ai juste vu au théâtre de Beyrouth mais je ne sais pas s'ils ont fait des tournées [...] Même si le spectacle était petit, on avait toujours besoin d'un local fixe. Moi, j'ai travaillé 2 spectacles avec eux : *Le grain de grenadine* et *Sabir et la fête*. J'ai fait des tournées avec eux. Le local de cette Compagnie était dans le centre culturel russe. A l'époque, on prenait tout notre matériel là-bas et on faisait des tournées. La Compagnie n'avait pas de nom (la Compagnie Libanaise de la Marionnette). On travaillait dans le centre culturel russe, et de temps en temps, on faisait des spectacles pour ceux qui venaient. Quand on faisait un spectacle, on le présentait régulièrement. L'idée de faire une Compagnie de marionnettes était celle de l'association d'amitié soviétique libanaise dont le président était Tarik Shuman. A l'époque cette association nous a envoyés en Russie, on a fait un stage de 2 mois à Krasnodar dans un théâtre de marionnettes. On est revenu avec un spectacle : *Malik Al Hikayat (Le roi des contes)* c'était l'histoire de *Cendrillon* mais avec quelques changements, entièrement avec les marionnettes. On a apporté le castelet avec les marionnettes et la musique de Russie. Le castelet était une sorte de paravent blanc avec des fenêtres en haut et en bas. C'était un grand paravent avec des portes qui s'ouvraient. Il y avait un petit castelet pour les gens de petite taille. Ce castelet se déplaçait, changeait de forme mais les marionnettes étaient en papier mâché. Elles se manipulaient de l'intérieur, ou il y avait une roue qui permettait de manipuler la tête. Il y avait aussi des marionnettes à tige pour les mains. Ce spectacle a été présenté environ 100 ou 120 fois en 1990 -1991. On a fait des tournées partout dans le pays (écoles, centres culturels…). Tarik Shuman, le président travaille maintenant au centre culturel russe mais plus dans la marionnette. Il a fait des spectacles qui n'ont rien à voir avec la marionnette mais en langue russe. Nous, on utilisait beaucoup de type de marionnettes, à partir des marionnettes à gaines. On a travaillé sur les moyens et le théâtre d'ombres, mais aussi avec les marionnettes à fils, mais de petite taille. On a travaillé avec les marionnettes sur une table. Tous les genres de marionnettes étaient utilisés selon les besoins du spectacle. Tatiana Bucharova fabriquait les marionnettes. Tamara Kaldani était directrice de la Compagnie, moi,

j'étais marionnettiste ainsi que Suha Nader. Des gens venaient et partaient, d'autres étaient fixes, comme moi, Tamara et Tatiana, on était fixes. Suha, ça fait 8 ans qu'elle est avec nous. On avait un projet : *Loobat al adouar* (le jeu de rôle). On était deux équipes dans ce spectacle, on allait partout dans les régions, en deux équipes. Généralement, on écrit les spectacles ensemble. Parfois, Tamara écrivait l'histoire en français puis elle venait chez moi pour la traduire. J'ajoutais parfois des choses. On relisait le texte avec les autres membres, on travaillait ensemble pour créer le texte. Seuls le décor et les marionnettes sont pris en compte par Tatiana mais on discute en équipe pour les costumes. Après l'écriture de l'histoire, on décide la forme de la marionnette, comment on va la manipuler (tête, mains…), quel genre de marionnettes on va faire. Tout cela est la mise en scène. Après, Tatiana dessine et on discute sur le dessin. Généralement, on met dans le castelet un dessin qu'on change au fur et à mesure. Dans le spectacle *Hikaya men dayaatna* (*Histoire de notre village*), on avait un paravent noir et les marionnettes à tiges sortaient de ce paravent. On utilisait un castelet pour faire les ombres, et après les ombres ont disparu et on utilisait une table pour les manipuler dessus. On utilise aussi des marionnettes de petite taille à fils. Dans ce spectacle, on a beaucoup changé de marionnettes. Il y a 4 histoires dans ce spectacle, mais 6 techniques utilisées. Les spectacles, en général durent entre 45 minutes et une heure selon l'âge des enfants. Parfois, les jeunes ne peuvent pas se concentrer pendant une heure, mais ce qui est bien, c'est qu'il y a toujours des évènements qui se passent et les enfants sont toujours concentrés : il y a des personnages qui font peur, alors les enfants réagissent pour sauver le personnage principal. Il y a des moments de rigolade, d'étonnement, car dans un spectacle, il faut qu'un évènement se produise pour toucher les sentiments du public, que le cerveau puisse retenir. Chaque histoire retrace un évènement. Par exemple dans *l'Histoire de notre village*, il y a 4 contes. La première histoire raconte comment une fille peut se défendre pour conserver ses droits d'héritage. Le but était d'expliquer que dans certains pays arabes, les filles n'avaient pas ce droit, notamment sur les territoires, pas de territoires hérités ; si la fille se marie, ces territoires ne font pas partie de la famille. Parfois, on dit à la fille, on te donne de l'argent, mais le territoire, c'est pour les garçons. Dans cette histoire, une fille défend son propre projet : faire un projet pour les abeilles des ruches, mais pour ça, elle a besoin d'un terrain. Cette histoire parle de l'importance des abeilles pour la nature, pour l'écosystème. Dans le spectacle, une grand-mère raconte des histoires avec la technique du théâtre d'ombres [...] au début, la marionnette n'était pas pour les enfants, mais aujourd'hui, on travaille aussi la marionnette pour les adultes, par exemple Faust, c'est une marionnette à fils. A Krasnodar, on a regardé des spectacles politiques, avec des masques. On était dans une cage, c'était très joli, mais c'était politique. On a un dernier spectacle : *Alat al zaman* (*L'instrument*

du temps). On a fait des tournées dans les écoles publiques l'an passé, et on a travaillé ce spectacle avec une association italienne qui a financé, en collaboration avec le ministère de l'éducation, pour qu'il nous laisse entrer dans les écoles. Ce spectacle est pour les enfants de 11 ans et plus. Cette histoire parle de notre comportement actuel, qui peut nuire à notre futur. Notre avenir, nous pourrons le dessiner aujourd'hui, avec ce qu'on a fait et ce qu'on fait. On parle de : comment manger sain, trier les déchets. Les enfants aujourd'hui savent comment faire le recyclage, mais nous on part avant le recyclage dans le spectacle, comment éviter de produire des déchets, tout au moins, les diminuer. Par exemple, on se débarrasse des matières plastiques et on les remplace par des matières dégradables, cela peut faire diminuer la pollution et les saletés. C'est ce genre de sujet qu'on traite dans les spectacles. On demande aux enfants : est-ce qu'on peut changer notre avenir ? Certains disent oui, d'autres non. Dans notre Compagnie, on fait des animations avec le spectacle, parfois des jeux. Par exemple, un jeu : *Arbre et histoire*. En jouant à ce jeu, les enfants découvrent de nouvelles choses par rapport aux arbres. On distribue des jeux de cartes éducatives (7 familles).

7. Tamara Kaldani (directrice d'Asdikaa al douma- Les Amis des marionnettes), réalisé le 18 janvier 2018 à Beyrouth

[...] inaudible.Tamara Kaldani : On fait des recherches sur le thème des spectacles. Comme ces recherches n'arrivent pas directement, on propose aux professeurs des fiches pédagogiques pour expliquer quelles sont les marionnettes utilisées et les idées de travail autour du spectacle. Il y avait une pièce sur le soleil, mais en fait c'était pour la lecture ; le sujet est la lecture. Il y avait un personnage appelé Ayoub (Malo en français). Ce personnage s'ennuie dans le spectacle. Sa grand-mère lui propose de lire. Lire pour lui, c'est comme étudier, ça prend du temps et il n'aime pas ça. [...] dans l'histoire il y a des animaux, comme le hibou, la nuit, le soleil disparaît, il fait sombre, et il n'y a plus rien à manger. Sans soleil, pas de vie, pas de photosynthèse. Alors la photosphère est un grand thème pour les enfants et nous, dans les écoles. Dans cette histoire, même la sorcière n'est pas contente car il n'y a pas de soleil. En fin de compte, on s'aperçoit qu'il y a un génie. Dans le livre, il est écrit : « le soleil disparu ». Et pour le faire réapparaître, il faut l'écrire dans le livre, et il apparaîtra. Au début, le génie était content quand il écrivait son livre, il s'inspirait de la lumière de la lune, mais elle devenait de plus en plus faible. On a des chansons dans ce spectacle. On a un spectacle en carton, il est inspiré d'un livre allemand, et nous, on l'a fait en carton – Autour de cette pièce, on en a fabriqué une autre : *Autour du Liban*, et c'est de toutes les couleurs. On raconte qu'un jour, un grand père est parti en voyage en bateau, il est arrivé au milieu de la mer. Avec son équipage, ils ont vu une île, le capitaine était étonné [...] parce que sur la carte, il n'y avait pas d'île. Ils ont débarqué et se sont retrouvés sur une côte, et soudain, ils ont vu un château. Ils voient alors une reine descendre du château. On a utilisé des marionnettes plates, en carton, et le castelet était en carton. C'était la reine des couleurs. Elle a appelé le bleu, il arrive, salue la reine – Et comme il y a de la lumière dans le carton, ça devient très joli. Les enfants et les adultes aiment beaucoup cela. Ce spectacle ne dure que [...] minutes, mais il est très joli. Après, le rouge arrive chez la reine, toujours avec l'accompagnement d'une musique, et le rouge à envie de renverser la reine, il est fort. La reine continue sa promenade, elle appelle le jaune, il arrive, elle est contente. Elle dit : « Reste avec moi, tu es chaud et lumineux, mais tu es méchant de temps en temps, il se dispute avec les autres couleurs, et toutes se mélangent, et tout devient gris et sombre, et la reine ne reconnaît plus son royaume. Elle n'aime pas le gris et elle lui demande de partir mais il ne veut pas. Puis la reine se met à pleurer, tout doucement, puis de plus en plus fort, alors les couleurs reviennent. Cette histoire se finit ainsi (mise en abime) le bateau continue son chemin, il fait beau mais une montagne est couverte de neige. Le capitaine dit au grand père que c'est le pays du lait et du

miel. Le grand père voit les gens qui ressemblent à la couleur rouge de la première histoire. Le bleu est calme et les gens se disputent, ils ressemblent au caractère des couleurs. Ces gens vivaient ensemble mais se disputaient de temps en temps.

On était en Autriche en 2008. On a recherché un marionnettiste allemand. Il a créé plusieurs musées. Lui il préparait des festivals, comme le festival de Wastelback. Il nous a proposé de faire quelque chose pour expliquer ce qui se passe au Liban. Alors on a créé cette histoire. Après, on a continué avec d'autres histoires en allemand. On a fait Pourpre à Saida, Tyr et Sidon. Le chien voit un coquillage, il le ramasse et il se teinte le visage avec la couleur pourpre. De là, la couleur a été découverte. C'est un murex (mollusque) que le chien a trouvé. On a fait une histoire sur l'or de Byblos, puis Beyrouth la multicolore, la princesse verte de Tripoli, le soleil de Baalbek. Puis on a fini par les femmes de différentes couleurs, on passait d'une histoire à une autre, c'était la reine des couleurs et les couleurs du Liban.

On a une lumière au milieu du castelet. On met du gel (un papier coloré transparent qu'on met devant un projecteur pour donner un effet coloré) La reine est d'abord blanche, puis elle change de couleur, on a un spectacle : *L'élixir du respect*. On est en train de fabriquer un manuel que les professeurs peuvent utiliser. Dans ce manuel, il y a une introduction, des fiches, comme sur les tortues de mer et des informations sur cette espèce, le sujet qu'on étudie, comme l'olive, c'est quoi l'importance de l'olivier dans le monde ?

Ça parle d'un animal sauvage, en réalité, c'est une espèce très importante pour la nature. Il ne faut pas le tuer car il y a un genre de mouche qui fait mourir les arbres et au lieu d'aller vers les arbres, les mouches vont vers lui. Nos sujets éclairent le public, les gens ne les considèrent pas importants, mais en réalité, ils le sont, comme les abeilles.

On a fait un atelier avec les profs. Les profs ont pris le manuel et l'ont utilisé dans leurs classes, avec des groupes d'enfants. Ce manuel propose aux enfants d'écrire des histoires. L'école a rendu les histoires écrites à la Compagnie pour en faire des spectacles. Ils ont écrit les histoires dans le livret, il fallait qu'ils dessinent aussi. On a travaillé sur l'importance de la femme, et l'année suivante on a fait un spectacle, et l'on s'est inspiré des histoires écrites par les enfants. Ce spectacle a commencé en tournée. On a travaillé avec l'UNESCO qui nous a proposé de faire un spectacle sur la vie en collectivité. Donc, on a refait la reine des couleurs, mais sans les marionnettes. Les enfants étaient les comédiens. Après le spectacle, les enfants dessinaient, écrivaient ce que l'on leur proposait [...]

On a des marionnettes à tiges, des ombres, des masques. On a fait un projet dans des bibliothèques et c'était un livre appelé « conférence des animaux ». Chaque bibliothèque a pris un passage et a raconté l'histoire. Les animaux ont décidé de faire une conférence pour la paix (première et dernière conférence pour la paix). On a travaillé avec 5 bibliothèques, l'une était dans un camp de réfugiés palestiniens : Ain el Helwé, une bibliothèque d'école à al Msaitbé, et aussi des bibliothèques des écoles publiques. Les écoles emmenaient les enfants dans des bibliothèques car ils n'y vont pas tout seul, une bibliothèque à Monot. On s'est déplacé entre les bibliothèques. On est allé une fois au musée national, c'était la fête dans ce musée. Il nous a demandé de créer des choses liées à l'histoire du musée avec les marionnettes. On a aussi travaillé avec les enseignants de français dans les écoles. On a travaillé le français à travers la marionnette pour l'enseigner. On a proposé un atelier entre 2 quartiers en conflit à Tripoli, au milieu, on a regroupé les gens. Ces 2 quartiers sont Bab al Tabanah et Jabal Mohsen. Les jeunes qui travaillaient dans un centre culturel et qui venaient des 2 côtés ont travaillé avec les enfants. On a fait là-bas des ateliers de création de marionnettes en papier journal. Ils ont chanté, dansé. 2 marionnettes se sont rencontrées, ont dansé ensemble, ont parlé : « d'où viens-tu ? De Bab al Tabanah et toi ? de Jabal Mohsen » et alors l'un a tué l'autre (une improvisation).

On a animé un autre atelier au camp de réfugiés palestinien Nahr al Bared. Là, les enfants ont fait un spectacle sur l'expiration des dates des aliments périmés car les gens ont attrapé un commerçant qui vendait des produits périmés. On a aussi travaillé dans le camp des réfugiés syriens, avec les femmes dans un projet pour elles, sur la fabrication de la marionnette. Elles dessinaient des marionnettes, puis les faisaient parler. Puis on a animé des ateliers avec les enfants, un atelier de dessin. On a fait un spectacle et après, les enfants sont montés sur scène, ont pris notre place et ont commencé à raconter à leur manière l'histoire. Un enfant a commencé à raconter une histoire mais n'a pas pu continuer, alors un autre est monté sur scène pour l'aider. On est allé à Milan, il y avait une conférence sur les migrants. Une association a proposé une rencontre pour les jeunes qui travaillent dans les associations humanitaires et cette association a organisé une semaine de formation. On y est allé 2 années consécutives pour animer un atelier de théâtre d'ombres [...].

On fait des spectacles sur commande, sur un thème précis. Par exemple, l'Union Européenne demande de créer un spectacle sur un thème précis, alors on le fait. Actuellement, on fait un spectacle pour dire de faire attention aux mines enterrées. On dit aux enfants que s'ils voient quelque chose de bizarre par terre, il ne faut pas y toucher. On tourne ce spectacle partout dans le pays. On fait de la prévention. Dans ce spectacle, il y a des marionnettes, de la musique.

Ces spectacles peuvent porter sur l'arrêt de la cigarette… selon la demande de l'association parfois on fait des théâtres pour la Croix Rouge, on a présenté pour elle l'arrêt cardiaque de manière [...]. On fait ça avec la marionnette. En général, dans les camps de réfugiés, techniquement et logistiquement, les choses ne sont pas claires. C'est pourquoi on va dans les écoles comme lieu de rassemblement et les enfants des camps y viennent. Le spectacle est choisi également dans le répertoire de la Compagnie pour les réfugiés. Les spectacles ne s'arrêtent pas. Ça fait plus de 20 ans que les marionnettes [...], changent, mais le spectacle existe toujours. Il y a toujours de nouveaux enfants, de nouvelles associations, et ils n'ont pas vu le spectacle. Et on respecte le spectacle d'origine, le fond, sans toutes les technologies autour, mais on améliore notre décor, notre lumière, les vêtements des marionnettes, dans la manipulation et la présentation.

Question : Proposez-vous des ateliers ?

T.K. : Parfois, on propose des ateliers de fabrication de marionnettes. Si par exemple on veut qu'une marionnette ait une apparence humaine, on sait qu'il faut différents matériaux, techniques, on cherche comment faire les mains, les moustaches, avec la mousse, la laine, c'est un autre genre d'art. Nous fabriquons aussi les marionnettes, on ne les achète pas toutes prêtes. Il y a un atelier précis dans le théâtre fixe et cet atelier, celui qui le dirige est Walid Dakroub et lui, il est responsable de la Fabrication de la marionnette. Dans cet atelier, il y a des gens, des boîtes de production. Ils nous demandent de fabriquer des marionnettes et ils les utilisent, et ça, c'est différent dans notre Compagnie, car les autres Compagnies de théâtre ne fabriquent pas leurs marionnettes, elles les achètent toutes faites. Dans la Compagnie, on se déplace d'un lieu à l'autre, c'est un théâtre qui voyage avec tout le décor du spectacle, et ce décor n'est pas que le castelet. Parfois, il y a un castelet et la marionnette en sort. Le plus souvent, il n'y a pas de castelet mais un décor qui bouge avec le geste de la marionnette, et qui donne l'endroit où la marionnette doit se trouver. Par exemple, dans la nature, dehors, le public peut voir un décor d'arbres, de verdure. Par exemple, si la marionnette part à la mer, il y a comme un grand tissu bleu, visuellement, pour le public, cela donne l'effet de la mer. La marionnette fait également bouger le tissu pour qu'il devienne la mer. 2 marionnettistes font bouger le tissu et le troisième fait bouger un poisson. Dans notre Compagnie, le théâtre de marionnettes est passé du petit théâtre avec castelet au grand théâtre où on peut fixer un grand décor, avec le développement de la technologie, et la vidéo-projection utilisée dans le spectacle.

Par exemple, si un marionnettiste a dessiné un tableau et que la marionnette veut entrer dedans, la limite entre le spectacle réel et la vidéo-projection commence sur scène. Elle est enregistrée à l'avance. Ici le public regarde en 2 dimensions : celle du théâtre existant et celle qui se passe dans la vidéo-projection, et cela développe l'imagination de l'enfant pour aller plus loin. Cela peut être fait par un comédien sur scène, mais là, l'imagination de l'enfant, la beauté du spectacle peuvent aller plus loin. L'enfant peut se demander comment la marionnette peut être dans la vidéo, comment cette marionnette qui est sur scène peut entrer dans la vidéo. La marionnette peut transmettre un message que le comédien ne peut pas transmettre. Le message de la marionnette est plus acceptable que celui du comédien. Aujourd'hui, nous, on peut faire un spectacle complet avec la marionnette et la matière ludique est énorme, et c'est ce qui est le plus important, car la marionnette peut danser, jouer, rire différemment d'un être humain, le public peut entrer dans un état de joie, et aussi on peut faire un spectacle complètement tragique. La marionnette bouge, parle, mais le spectateur est très sérieux. La marionnette peut jouer un rôle comique et tragique.

8. Najla Khoury (directrice de Soundouk al ferji - La Boite à images), réalisé le 19 janvier 2018 à Beyrouth

Question : Pouvez-vous me parler de votre compagnie ?

Najla Khoury : [...] Je suis en train de réfléchir à la traduction du nom de la compagnie : « La boîte à images » ou « boîte à regarder », mais plutôt « la boîte à images ». [...]. C'est important de parler de la marionnette comme moyen de résistance. Tout d'abord, la marionnette était un moyen de s'exprimer, de dire des choses qu'on ne peut pas dire directement. Par exemple, au Liban, et dans tous les pays, c'est une manière de dire des choses qu'on ne peut pas dire, mais c'est un moyen indirect. C'est un moyen d'expression comme tous les autres arts, comme la peinture, etc... C'est mieux de dire le théâtre de la marionnette plutôt que la marionnette au Liban. (Elle regarde mon mémoire de M2). Dans ton mémoire, Anis Freiha parle du folklore [...]. À l'époque, à la fête de la Sainte-Barbe, les enfants se barbouillaient le visage avec du charbon pour se déguiser. Au début du XX^{e} siècle, à l'époque de ma grand-mère, on se maquillait le visage au lieu de mettre un masque, c'était une coutume musulmane et chrétienne. J'ai créé un spectacle appelé *Iid Al Asfoura* (*L'anniversaire de l'oiseau*). Ça a été un spectacle déclencheur, un atelier pour les maîtresses d'école, d'enseigner l'art de la marionnette de littérature de jeunesse, pour enfants. Après j'ai travaillé beaucoup sur l'oralité et tous les livres qui sont sortis étaient sur l'oralité. Ce genre de chose m'intéresse beaucoup à côté de la marionnette. C'est pour ça que je connais bien la littérature pour enfants.

Question : Connaissez-vous les spectacles de Ghazi Makdachi ?

N.K. : Ghazi Makdachi est important car les chansons qu'il a créées, selon les gens au Liban, sont des chansons folkloriques, comme *Au clair de la lune* en France. Les chansons des *Epis* ne sont pas encore devenues folkloriques. Dans cent ans, on pourra dire que ce sont des chansons folkloriques. Mais Ghazi était brave dans ses spectacles, car ses chansons et la musique étaient prioritaires chez lui. Par exemple, la chanson du lapin (elle chante). Ce qui est bien chez lui, c'est qu'il a diffusé ses chansons après, ce que ma Compagnie n'a pas fait. Paul Matar a travaillé avec moi sur les chansons. Pour notre Compagnie, c'était important d'utiliser une technique différente, et la relation avec le public était importante pour nous. Chaque fois qu'on faisait des changements, on demandait au public de choisir la fin, et en fonction de ce qu'il disait, on continuait le spectacle. Si le public, par exemple, demandait de laisser la mer sur scène, on la

laissait, s'il demandait de l'enlever, on l'enlevait. Ces choses qui nous entouraient, à l'époque, était importantes, différentes et nouvelles. C'était pendant la guerre, et si on proposait des choses différentes des autres, on ne perdait rien, on se lançait directement. *L'anniversaire de l'oiseau*, on l'a présenté au salon du livre. J'ai créé ce spectacle avec les enfants, la chanson, puis Salim Sahab a composé la musique et Maha Néhmée a créé les personnages. Publier un livre : *Al itijahat al jadida fi sakafat al atfal* (*Les nouvelles voies dans la culture enfantine*), édité par le club culturel arabe. Dans ce livre, il y a le texte du spectacle. Au spectacle je distribuais des brochures parce que les parents venaient. Ce qui était important, c'était le processus. Pendant 9 mois, les enfants venaient chaque samedi. J'ai mené ce spectacle car c'était pendant la guerre et je ne connaissais pas beaucoup de monde. C'est par hasard que j'ai créé ce spectacle, j'ai voulu faire quelque chose de beau, de divertissant. Notre but était de le présenter une seule fois devant les parents. On ne voulait pas le présenter une seule fois. Le Castelet été fait par mes enfants et les enfants du concierge. Pour le spectacle, on faisait des Castelets différents, et quand on avait fini de le présenter dans une école, on laissait tout à l'école, on donnait notre matériel aux écoles, par exemple : L'école Palestinienne, on a présenté les spectacles pendant 20 ans, ils prennent beaucoup de temps de préparation, on faisait beaucoup de tournées dans le pays et dans les théâtres. Et à Beyrouth, on présentait nos spectacles dans un théâtre : pendant les 20 ans de guerre, des années 70 aux années 90. Pendant les bombardements, on faisait du théâtre d'ombre. C'est du théâtre d'ombre, parce qu'on le faisait à l'abri, dans les sous-sols. Ou bien, on le présentait dans des théâtres obscurs et on a aussi travaillé dans les camps de réfugiés. Et une grande Compagnie. Certains entraient, en sortaient, émigraient, les filles qui étaient avec nous se mariaient et partaient. On cherchait alors de nouvelles personnes il y avait toujours du mouvement, et en cas de besoin, on appelait les anciens pour nous aider. On a présenté le spectacle de *Al Anzi Al Anouzié* (*La chèvre et les chevreaux*), un théâtre d'ombre. Ce spectacle a été filmé par la télévision LBC, le seul spectacle filmé par cette chaîne. J'étais dérangée par le film, car il était différent du spectacle. On avait un écran de 8 mètres de long qui s'ouvrait en accordéon et chaque fois, une personne entrait dans une zone de l'écran.

D'une place, on pouvait voir la queue d'un animal, de l'autre, la tête et d'une autre son corps. On était 6 à travailler pour laisser apparaître le loup sur l'écran. Celui qui filmait ne connaissait pas ce spectacle, il filmait n'importe comment. Mais la télévision LBC a fait une annonce gratuite pour ce spectacle, c'est pour ça qu'on a accepté d'être filmés.

On travaillait bénévolement, ce qui n'existe plus aujourd'hui. J'ai commencé à travailler en 1978-1979, et j'ai continué jusqu'en 1998-1999. Je faisais des ateliers avec des jeunes filles.

J'étais la seule mariée parmi elles. J'avais le temps de faire des ateliers. Les hommes qui travaillaient avec nous n'avaient pas le temps. Il y avait Abido Bacha, Othman Othman (ingénieur), Kamil Baraké et Paul Matar était le compositeur de nos spectacles. Mais nos deux derniers spectacles c'est Cynthia Zaven qui les a composés (musique). Paul a joué un rôle très important dans la compagnie. Il s'occupait de la musique et l'enregistrait sur des cassettes - les cassettes étaient très importantes pour nous, ça nous a aidés. Une fois, pour la fête des mères, on a mis ces cassettes et les enfants ont présenté le spectacle, et nous (la compagnie) on était dans le public. J'ai sorti le livre : *Hikayat w Hkayat (Histoire et histoires*) où j'ai regroupé 300 contes folkloriques et je les ai publiés. Dans l'introduction, je parle de la Compagnie *La Boîte à images* et je nomme toutes les personnes qui ont travaillé avec moi et je les remercie, car sans elles, je ne serais pas arrivée à ce stade. Par exemple, *La chèvre et les chevreaux*, chacun la raconte à sa manière. Ainsi, à Beyrouth, il y a une histoire, au nord, elle est différente, en Syrie et en Palestine on la raconte d'une autre manière - par exemple au mont-Liban, elle met sa queue sous la porte, et dans une autre ville c'est la patte, l'histoire où elle met sa patte n'existe pas chez nous, c'est en Europe. L'origine de cette histoire n'est pas libanaise, chez nous, les chèvres sont noires, et sa queue peut être marron, mais elle n'est jamais blanche. C'est une histoire complètement européenne. Dans l'histoire libanaise, on dit : « si ta queue est douce, alors tu es notre maman, si elle n'est pas douce, tu es le loup » ce qui change dans cette histoire, c'est le loup qui part chez le marchand et qui lui demande un bonbon « Sukkar Nabat » pour que sa voix soit douce, et il lui brosse le poil pour qu'il soit doux. À la fin, il demande au marchand de lui mettre des cornes en fer ou en béton. Même si des choses changent dans l'histoire, le contexte reste le même.

Regrouper ces contes était un plaisir pour moi. J'ai regroupé toutes ces histoires pour en faire une synthèse complète, afin de les utiliser dans mes spectacles. Moi, j'écrivais les spectacles, Paul composait les chansons. Pour fabriquer les marionnettes, on a créé un atelier avec les enfants, parfois avec ceux du concierge, et parfois avec ceux de nos amis, et on était nombreux. Toute la Compagnie travaillait dans cet atelier avec les enfants. Les marionnettes, à la fin était très sophistiquées. Les gens nous critiquaient parce que ces marionnettes étaient trop bien travaillées, mais chaque fois, on faisait des choses différentes, on utilisait pour les fabriquer, du papier journal et du rotin qui servait à faire les pattes des chevreaux pour qu'ils puissent danser. Les marionnettes sortaient parfois de derrière l'écran. Dans le premier spectacle, il n'y avait pas de Castelet, elles sortaient directement vers le public, sans rideau.

Pour le dernier spectacle que j'ai fait, on est allé chercher des radiographies à l'hôpital, c'était compliqué pour qu'ils nous en donnent. Je ne connaissais pas cette matière [...], elle est proche du métal [...]. Ces radios, que l'on découpait, en noir et blanc, c'est très commode pour faire le théâtre d'ombre et le papier est fixe, dur, stable, on peut le découper pour faire les yeux. Il se découpe sans faire de saleté, comme du carton. C'est une matière rigide d'excellente qualité pour fabriquer les marionnettes et pour avoir ces radiographies [...] ils ne nous en donnaient qu'une ou deux. Ce n'est pas une matière dangereuse, mais elle est chère, et ce papier, l'hôpital le réutilisait, c'est pour ça qu'il ne voulait pas nous le donner. On utilisait plusieurs matières, le carton, le papier et même les plantes.

Question : Pouvez-vous me parler du spectacle *Min Saraa el honta ?* (*Qui a volé le blé ?*).

N.K. : Pour ce spectacle, quand la compagnie a été créée, on lui a donné un nom : *La boîte à images*, et celui qui a créé le logo, ~~il~~ nous a préparé une boîte à images, c'est une boîte avec des lunettes, 2 tuyaux de chaque côté ~~et~~ quelqu'un tourne la manivelle pour voir les images et on regarde dedans. À l'époque de mes grands-parents, cette boîte existait, un monsieur avait une boîte comme ça, il faisait des tournées dans les villages pour que les enfants regardent. Dans ce spectacle, Abido Bacha, a écrit les chansons et Paul Matar les a composées en musique. Ahmed Geagea, un immigré, a aussi écrit des chansons.

Au début du spectacle, on chantait, on sortait du Castelet, on dansait le Dabké, (une danse traditionnelle) et on la chantait aussi à la fin. On utilisait le tam-tam et le tambour. Le collectif Kahraba a repris un théâtre d'ombre avec les mains et la même histoire et ils l'ont adapté, alors que nous on a fait l'histoire comme au Liban, avec l'âne et les autres animaux qui mangeaient le blé. Tout le monde pouvait voler sauf l'âne et les autres animaux se disputaient. Ils avaient leur taille, leur forme réelle. Les enfants s'assoyaient sur les matelas et les artistes marchaient au milieu des enfants. Pour répéter ce spectacle, et c'est ça la technique de Denis Bordat qu'on a cultivée. J'ai traduit Denis Bordat. Beaucoup me demandaient comment j'avais fait ce travail. Dans ce spectacle, il n'y a ni écran, ni castelet. On marchait et on parlait dans le public, et on a beaucoup répété pour qu'il regarde les marionnettes et pas nous, les marionnettistes.

On a pris l'histoire de *Geha*, un personnage populaire connu au Liban. On a fait du théâtre d'ombre avec ses aventures. C'est l'histoire de *Geha* qui marche avec son fils et son âne. Les gens le critiquent : « Pourquoi tu marches à pied ? Monte sur l'âne avec ton fils ! » après, il y a 2 personnes sur l'âne ; ils critiquent encore : « C'est trop pour l'âne ! » puis l'enfant marche

seul et ils critiquent encore, tant et si bien qu'à la fin, *Geha* prend l'âne sur son dos et marche. Ce spectacle est complet en théâtre d'ombre avec la musique. Ce sont *Geha* et son fils qui racontent le spectacle. À l'époque, c'était ma fille qui faisait *Geha*, Abla Khoury, aujourd'hui elle a une grande boîte de production audiovisuelle : Ginger Beyrouth, et les fils des voisins participaient eux aussi au spectacle. Avec les enfants des écoles, et un grand atelier avec 20 ou 30 personnages et on est allé au camp Mar Elias où j'étais prof dans une école. J'ai réuni toutes les maîtresses d'école et ensemble, on a préparé des spectacles on a mis de la pâte à bois sur des ballons. Dans ma compagnie, il n'y avait pas de problème avec les artistes. Une fois, pendant le Ramadan, la guerre commençait alors à diminuer, il y a eu un cessez-le-feu. On s'est réuni. On s'est demandé : Pourquoi ne pas créer un festival en plein air ? On a choisi un jardin à côté de chez moi, appelé le jardin de la mère et de l'enfant, « Al um wal tofel ». Il y avait une place vide à côté de chez Ghazi Mekdachi, place Tarik al Jdidé. Les deux places étaient dans Beyrouth ouest car Beyrouth était divisée en deux à l'époque. Il y avait 22 compagnies de théâtre pour enfants pendant la guerre pour chercher une place publique. Du comédien pour marionnettes, on allait officialiser ce travail pour créer une association des compagnies de théâtre pour enfants, aussi pour tous ceux qui travaillaient dans le théâtre pour enfants. C'était un très joli festival on a fabriqué de grandes marionnettes qui marchaient dans les rues - on s'organisait ensemble [...] (elle montre les photos de sa compagnie - y compris quelques photos de son album) [...] on a créé un décor qui se déplaçait mais les marionnettes restaient fixes. C'était un rouleau sur lequel étaient dessinés des personnages. On voulait faire des dessins animés, mais on ne savait pas, puis on a fait un spectacle *Sundouk Hikayat* (Boîte à contes) qui regroupe les histoires d'ibn al-Muqaffa. Dans ce spectacle, la mère d'Othman, ingénieur, nous a aidés pour le décor. Le décor était derrière le spectacle.

J'avais fait ce travail. Dans ce spectacle, il n'y avait ni écran, ni castelet. On marchait et on parlait dans le public, et on a beaucoup répété pour qu'il regarde les marionnettes et pas nous, les marionnettistes.

On a fait un spectacle nommé *al Bait La maison*, à l'occasion de la 50è année de la chute de la Palestine, en avril 1998 - On dessinait dans un atelier une histoire, les enfants devaient la colorier. Après, on a découpé les « pièces » des dessins animés [...] la dernière fois qu'on a présenté un spectacle, c'était au festival méditerranéen de la marionnette à Beyrouth et on a annoncé que ce serait le dernier. C'était la première fois que le festival avait lieu à Beyrouth [elle raconte :] l'ours a chassé le lapin de sa maison et le lapin lutte pour revenir, et avec l'ombre

on a fait plusieurs ours qui s'installaient avec le théâtre d'ombre pour finir la salle entière étaient envahie par l'ombre des ours qui ont rempli les murs.

9. Janah Fakhoury (fille de Joseph Fakhoury), réalisé le 21 janvier 2018 à Beyrouth

Question : Comment votre père, après René Tarabo, a-t-il créé le théâtre ?

J. F. : Nous, on a travaillé avant René Tarabo. Avec mon père, on travaillait à TV Liban en langue arabe, et après R. Tarabo est venu et a travaillé en français à TV Liban. Mon père était très intéressé par le monde des enfants et il était pédagogue. Une fois il a regardé un théâtre venu de l'étranger, c'était un théâtre tchécoslovaque, et c'était au théâtre de l'UNESCO à Beyrouth, un théâtre de marionnettes. Au début, les marionnettes étaient de petite taille et en nylon. Il a contacté la compagnie tchécoslovaque qui faisait du théâtre de marionnettes et qui les fabriquait en même temps. Alors il s'est mis d'accord avec eux et leur a envoyé des photos de personnes arabes pour qu'il crée des personnages typiquement arabes. Les photos qu'il a envoyées à cette compagnie étaient des photos de vraies personnes, car la race tchécoslovaque est différente de la race arabe. Il a fait 2 familles, des enfants avec leurs parents, un garçon et une fille et il a ajouté des animaux et a commencé à développer son théâtre. Il a fait un groupe de danse traditionnelle Dabké et a commencé à écrire et à travailler dans le théâtre de marionnette. Tout d'abord, on a travaillé à TV Liban. On était une famille de 4 enfants, 3 garçons et moi, et on jouait des rôles dans ce spectacle. On chantait et on manipulait les marionnettes. Mon père, il écrivait, nous, on manipulait et ma mère cousait les vêtements des marionnettes et les costumes pour les spectacles. On était une grande Compagnie familiale à travailler la marionnette, c'était dans les années 70, avec TV Liban. On travaillait en direct. On a fait un spectacle : *Le prince grenouille*. Ce spectacle avait des comédiens et la grenouille était une marionnette. Le théâtre était en direct, pas enregistré. Ça, c'était le début de notre Compagnie à TV Liban. Simon Asmar était le directeur de cette émission. Il était très jeune à l'époque, et il nous mettait des chaises, car nous, on était très petits, pour qu'on puisse manipuler. Après, on est parti de la TV pour travailler dans les écoles, des associations, et on a grandi. Chaque année, mon père créait de nouveaux personnages de marionnettes qu'il fabriquait. Il a mis toute son énergie et a consacré tout son temps dans ce travail, mais malheureusement, 3 ans après avoir travaillé dans cette émission [...] chaque semaine, il y avait une émission. Il a beaucoup donné de lui dans ces spectacles. Il y avait toujours des objectifs, par exemple : comment les enfants doivent obéir à leurs parents, comment traverser la rue. Il

avait des chansons dans ces spectacles. Tout était lié, l'histoire, les chansons. 3 ans après, la TV Liban est venue chez nous, et ça je veux le dire, car c'est une chose qui m'a touchée, elle a dit : « on veut arrêter les émissions ». Elle a ajouté : « Monsieur Joseph, ces émissions ont trop été diffusées, et ça fait longtemps qu'on les diffuse ». Et mon père a répondu : « oui on va arrêter car au Liban, il n'y a plus d'enfants ». À cette époque, toutes les émissions qui avaient commencé en même temps que nous (comique…) ont continué, mais nous, on a arrêté. A partir de là, on ne voyait plus aucune émission intéressante pour les enfants. Moi, aujourd'hui, je ne regarde plus de théâtre pour enfants, car ceux qui travaillent dedans se moquent des enfants. On ne peut pas présenter n'importe quoi à l'enfant, un enfant peut comprendre, même plus qu'un adulte. Si tu ne fais pas sortir l'enfant, si tu ne lui fais pas voir les choses intéressantes, il ne s'y intéresse pas, il ne communique pas. Puis après nous, d'autres sont venus pour travailler le théâtre pour enfants, mais pour nous, cette expérience était difficile, car il n'y avait aucune idée sur le théâtre pour enfants dans le pays. Au début, on faisait des histoires avec Dabou Taoufik et Um Taoufik (papa et maman Taoufik). Mon père a cherché de célèbres comédiens comme Elie Sniffer et Malvina Aminutese, Gisèle Nasser. Alors, il a intégré les comédiens avec les marionnettes. Moi, par exemple, je jouais le rôle d'une petite fille, je changeais un peu ma voix. Mon père utilisait les voix des comédiens connus à l'époque pour les spectacles. On a travaillé jusqu'au début des années 80. Après la guerre et au début de cette période, personne ne s'intéressait au théâtre et le théâtre pour enfants n'était pas intéressant pour les gens. Quand on est parti de TV Liban, on a commencé à faire des spectacles dehors. Mon frère Saleh a pris en charge la Compagnie. Il est allé à Dubaï et il a fait des spectacles de marionnettes là-bas [...] et comme mon père était quelqu'un de bien, après il était un peu énervé [...] et déçu. Il a peut-être arrêté, mais il a aidé les nouvelles générations à travailler la marionnette. Il a enseigné dans un centre pédagogique. Puis il a appris par les livres et a acquis tout seul son expérience, il a décidé de l'enseigner. Puis la guerre a commencé, et au Liban, les artistes ne sont pas bien considérés, même si moi, je travaille dans l'art et je suis comédienne, mais je n'aime pas trop le travail dans le domaine de l'art au Liban car la personne n'est pas vraiment reconnue. Même si elle trouve quelque chose d'important pour le pays, on s'en fiche. Mon père a fait entrer quelque chose d'important dans le pays et quand il est mort, on a dit : « Qui est cette personne ? ». Il n'était pas connu ! Si je raconte tout ce que mon père a travaillé à part la marionnette, c'est très choquant. Nous, on a grandi, mes frères ont voyagé pendant la guerre, la famille était dispersée. A l'époque, on travaillait mais on cherchait d'autres personnes pour qu'elles travaillent avec nous. On faisait parfois des chansons de Dabké et 2 marionnettistes manipulaient la marionnette pour la faire danser. On avait des baguettes de métal pour manipuler les mains et les pieds et

on s'entraînait à manipuler pour que la marionnette danse. C'était très joli, ce qu'on faisait, mais personne ne considérait ça comme un bon travail. On avait un castelet démontable qui se déplaçait, on utilisait les marionnettes à gaine, puis on a ajouté les bâtons et les marionnettes à fils. Celles à bâtons c'était plus pour la danse Dabké. Il y avait des bâtons sur les mains et sur les pieds et nous, on faisait en sorte de manipuler les pieds et les mains pour qu'elle puisse danser. On a peu travaillé avec la marionnette à fils, en général, nos marionnettes étaient à gaine. [...]

Janah Fakhoury : Les agences de publicité savaient que mon père était malade. On a décidé de lui rendre hommage de son vivant. Mon père était le premier à faire une publicité dans le pays, il les préparait entièrement. Il écrivait, composait entièrement les publicités. Il a travaillé même quand il était malade. J'allais toujours avec lui, ils ont fait des cassettes, après il est mort et personne ne nous a payé. C'est ce que je déteste dans le monde de la TV, c'est que personne ne l'a reconnu. C'était une personne importante et c'est malheureux qu'il ait vécu cette époque. Mon père était un compositeur orientalo-occidental. Quand il utilisait ses techniques franco-arabes, Les gens se moquaient de lui, alors qu'aujourd'hui, tous les compositeurs sont franco-arabes. Les grands musiciens se moquaient de lui, mais lui, il restait dans ses idées. Nous, ses enfants, on ne voulait pas profiter de son travail et gagner de l'argent avec ses musiques… Et ses chansons. Parfois je reçois de l'argent, même après sa mort [...] Le fils de mon frère Kifah est un grand musicien aux États-Unis, professeur dans une grande université, mais ici, au Liban, personne ne le reconnaît. Mon frère est le secrétaire général du Conseil arabe de la musique mais personne ne le reconnaît ici. Ça fait 40 ans qu'il travaille en Jordanie, Le problème est qu'on est dans un pays où personne ne parle de l'art, des grands artistes. Mon père a traduit vers l'arabe des dessins animés de Goldorak. Il était le traducteur de ses dessins animés, il enregistrait les voix dans un studio avec mon frère Kifah, avec l'accent et les sons libanais. Un homme, Sami Clarc, a dit que c'était lui qui avait fait ce travail. Alors que ce n'est pas lui. Lui, il a juste chanté, alors que mon père a composé. Quand mon frère Kifah enseignait au centre éducatif, il faisait des émissions, c'était pendant la guerre, les enfants n'allaient plus à l'école. La TV Liban a décidé de faire des émissions pour enseigner (math, physique…) en collaboration avec le centre éducatif pour les enfants qui n'allaient pas à l'école. Mon frère enseignait toutes les matières. Dans ces émissions, ils ont décidé d'apprendre l'hymne national libanais, car personne ne savait le chanter, comment le chanter. Sami Clarc a dit qu'il avait enseigné, ce n'est pas vrai, c'est mon père qui a préparé les enseignants à le chanter. Ici au Liban, on nous expulse, on nous rejette toujours, on ne nous reconnaît pas. Il y avait des maisons de production qui cherchaient

des dessins animés comme *Zeina w Nahoul*, (*Maya l'abeille*), et c'est mon père qui a travaillé à traduire ce texte occidental et à préparer les chansons, il les composait. Parfois, il cherchait la musique originale du dessin animé et y ajoutait des textes en arabe, et parfois, il en créait des nouveaux. C'est lui un des premiers à avoir travaillé le dessin animé au Liban, et ce qui m'attriste, c'est qu'il a beaucoup travaillé et que personne ne le connaît. La marionnette était juste une partie du travail de mon père. Il ne dormait pas la nuit. Quand on était enfant, il attendait qu'on dorme et il travaillait seul, jusqu'au matin dans la traduction, composition, création d'histoires. Il a publié des articles dans les journaux où il critique les travaux artistiques de l'époque. Il a écrit dans la revue *Al sayad, al chabaka, lisan al hal* . Tous les articles datent des années 1970, avant et pendant la guerre. Pendant la guerre, on était à Ras Beyrouth, prêt de l'université américaine. Mon père était de Tripoli et il est allé à Beyrouth afin de louer un appartement pour qu'on aille à l'université américaine. Il a déménagé pour nous. C'était quelqu'un qui prenait des décisions pour l'avenir. Il a une bibliothèque si grande que même nous, ses enfants, on ne sait pas par où commencer, il y a des histoires pour enfants, des livrets d'enseignement de la musique, guitare, orgue, oud. Il a publié des chansons pour les enfants. Le but de ses livres, c'était d'étudier seul ses instruments. Si quelqu'un ouvre ses livres seuls, il peut tout seul apprendre la guitare, l'oud … Mon père n'a pas étudié à l'université. Mon grand-père a bâti l'université américaine, il a posé des pierres puis il a été tué. Mon père avait alors 4 ans. Mon grand-père a étudié à l'université américaine et il a aussi travaillé comme maçon, mais il a été tué vers les années 40. C'est mon oncle qui a enseigné à mon père, mais il n'a pas pu aller à l'université, il a étudié tout seul, et il est arrivé au bac. Mais c'est quoi le Bac ? Il avait toujours un livre à la main, même dans les toilettes, à côté de son lit et il a mis tout son argent dans les livres, et pour ça, il se disputait avec ma mère. Il a même étudié le japonais, car Goldorak est un dessin animé japonais. Mon père regardait en anglais et le dessin animé en japonais et il a décidé d'apprendre le japonais pour mieux le comprendre. Une fois, j'avais mis une chemise où c'était écrit en japonais et il m'a demandé si je savais ce que je portais. Il m'a dit : « Comment peux-tu porter quelque chose si tu ne sais pas ce qui est écrit dessus ? ». Alors, il est allé dans une librairie pour voir la traduction et savoir si je pouvais porter cette chemise. C'est impossible d'archiver son travail ou d'entrer dans son histoire tellement c'est énorme. Après, il est mort, et personne n'est venu à son enterrement, ni les associations, ni les artistes ou les personnes qui travaillaient avec lui. Il est mort en tout anonymat. Il est mort âgé.

Un comédien a été connu grâce à mon père, car il est allé le chercher pour travailler la marionnette, et cet homme a travaillé avec lui dans des séries TV. Il s'appelle Elie Sniffer. Mon

père avait écrit des petites histoires de théâtre pour enfants avec des comédiens, mais le plus souvent, ils étaient destinés à des associations ou des centres éducatifs, mais à l'occasion d'un évènement, pour la fête d'un enfant, on partait pour faire des spectacles. Parfois, on allait au palais présidentiel, chez le président. Actuellement, je regarde des spectacles pour enfants dans les écoles mais ce sont des gens qui se moquent des enfants. Il n'y a ni travail sur le texte, ni sur la mise en scène, ni sur les comédiens. Je ne sais pas comment font ces spectacles pour avoir du succès, ni comment l'Etat les finance. L'Etat finance un travail, mais il ne regarde pas les textes ni la mise en scène. Ce travail est destiné aux enfants, ça doit être éducatif. Parfois, des choses ne passent pas pour les enfants. Il y avait des chansons dans les spectacles de mon père, il apprenait aux enfants comment traverser la route, à faire la queue dans les espaces publics, comment se brosser les dents. Pour mon père, le meilleur moyen pour enseigner des choses aux enfants c'est par la musique et le chant. Par exemple, mon frère avait du mal à apprendre l'alphabet alors mon père a décidé de lui faire une chanson pour qu'il l'apprenne. Et je dis ça, pas parce que c'est mon père, mais je n'ai jamais vu d'autres personnes travailler comme lui. C'était un bon pédagogue. Il a voulu diffuser tous ses enseignements aux gens, et pas seulement à sa famille. Aujourd'hui, personne n'emmène ses enfants voir des spectacles de marionnettes, et c'est très dommage pour le pays. Par exemple, les parents emmènent leurs enfants à la danse, voir des ballets, mais ils ignorent totalement le théâtre.

Avant de mourir, mon père a écrit un spectacle : *Kimo al tayeb* (*Kimo le bon*). C'était un spectacle destiné aux gens atteints de cancer, pour être présenté à Dubaï. Dans ce spectacle, il y avait des objets, comme des cellules de l'organisme. Il a écrit ce spectacle alors qu'il était atteint d'un cancer.

Nous, on était une famille, on voyageait, on achetait des marionnettes, des vêtements. Mon frère Kifah a transféré la bibliothèque de mon père chez lui, il habite en Jordanie [...]. (Durée 50 minutes.

10. Salah Fakhoury (fils de Joseph Fakhoury), réalisé le 21 janvier 2018 à Beyrouth

Salah Fakhoury : J'ai commencé avec mes frères et sœurs. Mon père travaillait au début dans un institut éducatif. Parfois il ne pouvait pas aller enseigner, et c'est moi qui y allais à sa place. C'étaient des filles adultes, qui voulaient devenir pédagogues pour enfants. C'était un centre pour éducateurs et éducatrices. Je ne connais pas bien le centre mais je sais qu'il appartenait à l'Etat. On enseignait à ces éducateurs comment écrire les spectacles et les représenter, et comment fabriquer la marionnette avec du papier mâché et j'ai enseigné à ces éducateurs comment fabriquer une marionnette avec de la mousse. Quand mon père était très chargé, je prenais sa place. On a fait beaucoup de spectacles à Beyrouth, place Beyrouth, Hamra, Bliss. On se déplaçait beaucoup avec notre théâtre. Parfois on improvisait l'endroit où on représentait le spectacle. Parfois, on faisait des interactions avec les enfants. On a créé un personnage : « TabaTibo ». Ce personnage faisait beaucoup de fautes, alors on montrait aux enfants comment les réparer, comment ne pas les commettre. Moi, personnellement, j'ai utilisé la marionnette quand j'ai commencé dans le domaine de la santé. J'étais aux Emirats Arabes Unis. J'ai intégré la marionnette pour éclairer les enfants sur des maladies comme la thalassémie Une maladie du sang, connue au Moyen Orient. On faisait des spectacles pour enseigner aux enfants que ces maladies sont comme les autres, et pour cela, on utilisait la marionnette et pour les personnes qui avaient des besoins spécifiques, ou handicapées, on utilisait aussi la marionnette pour s'exprimer, pour faire sortir leurs sentiments, leurs problèmes, car la marionnette est un objet handicapé car elle est fixe, il faut que quelqu'un la manipule. On travaillait sur ce type de choses. [Il a fait un spectacle très touchant sur le cancer, car son père est mort d'un cancer.]

11. Abido Bacha (Artiste et marionnettiste : les Épis et La Boîte à images), réalisé le 22 janvier 2018 à Beyrouth

Question : Pouvez-vous parler du théâtre de marionnettes au Liban et de votre expérience ?

Abido Bacha : Le centre culturel arabe occupait une place très importante pour diffuser le spectacle, et beaucoup de spectacles y ont été diffusés [...] quand on travaille avec les enfants dans le théâtre, ce n'est pas pour qu'ils deviennent comédiens, metteurs en scène ou de grands écrivains, c'est pour leur proposer des métiers dans leurs vies, pour améliorer leurs vies. Le théâtre pour enfants permet aux enfants d'avoir une vie meilleure, au moins dans la manière de s'exprimer. A l'époque, il y avait plusieurs groupes de théâtre de marionnettes. Le castelet était

un sujet de débat, le castelet turc, arabe du théâtre d'ombre [...] Chames el Din ben Daniel à travailler le théâtre d'ombre arabe. Notre expérience dans le théâtre de marionnette va très loin, vers Ben Daniel, le théâtre d'ombre turc et même vers la culture des Perses, avec leur inspiration. C'est ça l'importance de l'expérience. Les idées artistiques de la compagnie des Epis et leur pensé par rapport à la vie ont commencé à changer le point de vue des auteurs grâce à cette expérience.

À Sidon, Tyr, Bent Jbeil, il y avait des Compagnies, et au Maten, les Compagnies regardaient les spectacles des autres, et on a ainsi commencé à les imiter. C'était très simple pour le public d'imiter ceux qui faisaient les spectacles. Pour moi, l'expérience de la marionnette était plus par rapport à mes pensées, sa conception était liée à la beauté artistique. Ce n'était pas si simple, à la fin, de travailler dans le développement du lieu, entre les enfants et leur environnement quotidien, sans le développement de leur entourage de beauté, ces deux choses étaient liées entre elles.

Le théâtre de Dakroub se fonde sur l'esthétique. Même chez nous dans Les *Epis*, l'esthétique de Dakroub était proche de la nôtre, mais nous, on était débutant, on expérimentait des choses, on était à des « endroits » auxquels on n'aurait jamais pensé. Puis, on s'est déplacé vers d'autres méthodes de travail. Cette expérience a été enrichissante pour nous les artistes et nous avons développé cette activité. Dakroub était nouveau dans l'expérience de la marionnette par rapport à nous, mais aussi pour les autres, c'était difficile. Donc, notre expérience n'était pas difficile. Il faut travailler longtemps pour arriver à faire un spectacle comme celui de Dakroub. Il a préparé des ateliers d'écriture et de recherches pour arriver à ce genre de travail. Dakroub travaillait sur la fabrication de la Marionnette, sur sa couleur. Ceux qui voulaient l'imiter ne pouvaient pas. Nous aux *Epis*, on fabriquait les marionnettes. Il y avait des artistes de la Compagnie qui ne savaient pas, après ils ont su. Par rapport à nos besoins, on ne trouvait personne pour fabriquer les marionnettes, si on ne le faisait pas, personne ne le faisait à notre place. Abou Kader je ne connais pas son nom de famille, lui, il s'occupait en général de la fabrication de la marionnette. Puis dans *Les Epis,* les gens ont commencé à fabriquer la Marionnette, comme Rima Ghandour, Oussama Ghandour [...].

Question n°2 : Connaissez-vous le *Collectif Kahraba ?*

A.B. : Je ne les connais pas, je vois qu'ils utilisent la marionnette dans leurs spectacles, mais ils ne sont pas un théâtre de marionnettes.

Ils ont pris des choses du livre de Najla Khoury…

Même si elle a préparé un livre sur les contes populaires, ces histoires sont connues depuis longtemps. Elle les a seulement juste regroupées, alors maintenant, elles sont disponibles pour tout le monde. Le plus important pour moi, c'était la rencontre entre le mouvement national avec les jeunes artistes cultivés, ceux qui travaillent dans la culture. La pensée de ces gens était la même que la nôtre. Pendant la guerre civile, le théâtre de marionnettes a commencé à se développer. Toutes les choses ont commencé à se développer, le théâtre pour adultes, il y avait plein de Compagnies de théâtre, la Compagnie du *conteur*, la Compagnie *Sinbad* (Sindibad), la Compagnie de Ziad al Rahbani (un grand musicien libanais) puis Yaccoub Chadrawi. Tous ont présenté des choses différentes. Pourquoi tout ce développement ? Parce que les gens rêvaient à des choses nouvelles et différentes, mais ils ne savaient pas quoi. Avec le temps ils ont pu découvrir et comprendre ces nouveautés, car la guerre nous a donné l'opportunité de découvrir de nouvelles choses. Le début de la fin du théâtre pour enfants a eu lieu pendant la guerre, avec l'invasion israélienne de Beyrouth en 1982. Pour la première fois à l'époque, les Libanais se sont dispersés. Ils se sont enfuis, chacun est parti dans un lieu différent. À partir de là, l'expérience avec le théâtre de marionnettes a commencé à diminuer. Les artistes n'étaient plus regroupés dans les mêmes endroits. L'armée israélienne a « cassé le dos de la vie culturelle au Liban et celle des Libanais ». L'entrée des Israéliens à Beyrouth a tout bouleversé et les gens ont fui à droite et à gauche, d'autres ont quitté le pays et tous ceux qui travaillaient dans le théâtre pour enfants se sont dispersés. Certains ont même payé de leur vie, comme ce jeune nommé Kamil Baraké. Il s'est retrouvé entre deux groupes armés en conflit à Mashgara, et ils l'ont torturé, ils l'ont tué et découpé en petits morceaux qu'ils ont mis dans un sac plastique qu'ils ont ensuite jeté, et ça, ça n'avait aucun lien avec son théâtre de marionnettes. Il était jeune et travaillait avec nous. Cette expérience du travail de marionnettes a pu se faire parce qu'il n'y avait pas trop de demande de travail avec nous. Le travail des marionnettes pouvait accepter tous ceux qui ressentaient une difficulté d'intégration dans le domaine du travail car il n'y avait pas de sélection et il n'était pas obligatoire d'être spécialisé. Alors, tout le monde travaillait. C'était pour tout le monde et celui qui pouvait présenter quelque chose le faisait dans les lieux de travail de la marionnette qui étaient des lieux de rencontre. De même, il y a des gens qui se sont mariés, et cette expérience faisait partie de la vie. Pendant la guerre, le spectacle a été représenté en cachette, et ce travail était très important car il permettait aux gens du quartier de se regrouper, de se réunir, car à cette époque tous les gens sont stressés. Chaque personne avait une pensée politique différente des autres. L'idée de ces spectacles était

de réunir les gens dans ce lieu, c'était même un but social de faire la société. À la fin, on présentait aux gens un spectacle qui pouvait les réunir, et si ce travail devenait une partie d'eux même, c'était une bonne chose. Parfois, les enfants montaient sur la scène et faisaient alors partie du spectacle. Par exemple, une fois, j'ai chanté pendant un spectacle, et les enfants étaient très agités, on ne pouvait pas les arrêter. Alors, j'ai pris mon tam-tam et j'en ai joué. Puis je l'ai renversé, je suis allé vers les enfants et je leur ai demandé ce qu'ils voyaient Des dizaines de spectacles sont sortis et aucun ne donnait des choses différentes, donc on a compris qu'il fallait travailler avec les enfants pour développer leur imagination.

Si tu peux les aider à travailler leur imagination, alors tu leur donnes quelque chose de très important. Pour travailler les spectacles, faire les répétitions, avec *Les Epis*, on se retrouvait chez Ghazi Makdashi et chacun proposait ses idées, et au deuxième rendez-vous, les artistes venaient avec ce qu'il avait préparé chez eux. Puis on prenait des décisions, on retenait des choses. La seule chose que je n'ai pas travaillée, la musique c'était Ghazi Makdachi qui s'en occupait, et Ahmed Kabour composait des spectacles musicaux pour *les Epis* avec Ghazi. Kabour a composé plein de spectacles pour les enfants. Les chansons sont toujours chantées, même aujourd'hui. Il a même composé pour Dakroub.

Ses spectacles et ses chansons ont été retenus non seulement par les enfants mais aussi par les parents et les chansons ont même été utilisées dans le système éducatif, pour l'éducation des enfants. Paul Matar a présenté un seul spectacle, c'était Voyage *d'un rêve au pays des animaux*, une adaptation du Petit Prince de Saint-Exupéry. Regrouper toutes les matières dans le personnage du Petit Prince. Paul Matar a travaillé avec une fille : Lina Haydar qui a travaillé sur la technique du conteur, l'histoire, l'adaptation des personnages et cette expérience est venue éclairer la multi culturalité de la société libanaise, parce que nous, au Liban, on est de cultures différentes. J'insiste sur le fait que son expérience avait son importance au niveau de la pensée. Par exemple si on travaillait sur un thème pour les enfants, il ne fallait pas jeter ce que nous étions en train de penser. On discutait deux courants de pensée qui existaient dans le monde. Le premier, c'était celui de Catherine Dasté [...] Ah ! On a oublié de parler de Maha Nehmée qui travaille avec les enfants. Selon elle, pour faire un théâtre avec les enfants, il faut travailler avec eux. Cette expérience rejoint celle de Catherine Dasté qui a dit que la meilleure personne qui pouvait travailler avec les enfants, c'étaient les enfants eux-mêmes. Maha Nehmée a travaillé longtemps avec les enfants, et elle en a tiré la conclusion que cela n'était pas vrai. [...]

Joseph Fakhoury est très connu, il a travaillé dans le théâtre de marionnettes. C'était une personne qui nous a laissé une mauvaise image. Il nous a appris comment le détester. Il a présenté à télé Liban une seule émission. Elle s'appelait « Nabil », on était très jeunes et on la regardait. Fakhoury est connu pour avoir toujours répété les mêmes choses, les mêmes personnages, il nous a appris comment le détester et comment dépasser son travail, ne pas l'imiter. Il a créé les mêmes personnages, les mêmes histoires. On l'a détesté pour arriver à concrétiser un travail auquel on pensait, on était incapable de matérialiser à l'époque. Première chose que l'on détestait chez Fakhoury, c'était l'idée éducative de son théâtre, qui était par exemple, comment vous brosser les dents pour qu'elles soient blanches ? [...] Fakhoury disait que son théâtre était éducatif, mais il confondait théâtre éducatif et théâtre pédagogique. Il faut être conscient de ça. Le théâtre éducatif reproduit toujours les mêmes pensées, déjà connues, c'est une chose sur laquelle tout le monde est d'accord, donc, on la présente. Par exemple, comment préserver la santé de l'enfant, travailler sur l'éducation, toujours dire aux enfants d'étudier pour s'améliorer. Toutes ces idées sont des idées sur le théâtre éducatif, alors que le théâtre pédagogique, on peut lui donner des matières pour développer son imagination, le rapport avec son environnement, on ne lui donne pas des choses toutes prêtes, mais on le laisse réfléchir seul. Le théâtre éducatif le laisse imaginer, dans les endroits les plus lointains de son imagination, des endroits qui ne se limitent pas à la réalité, mais aussi à la fiction.

Question : Connaissez-vous *Les amis des marionnettes* ?

A.B. : Oui, le travail est éducatif, car il travaille sur la géographie. La Compagnie montre aux enfants libanais des lieux qu'ils ne connaissent pas, il y a des enfants qui ne connaissent pas Baalbek, et bien, ils ont des spectacles qui parlent de Baalbek. Ce genre de spectacle n'est pas conforme à mes idées. Quand on a commencé à travailler le théâtre de marionnettes, on a travaillé sur l'histoire et le conte. On a approfondi, déchiffré l'histoire dans la voie des histoires connues. Le premier spectacle était *On veut le soleil* pour la Compagnie des *Epis* (1977). C'était un crocodile qui monte au ciel pour manger le soleil. C'était l'histoire d'un conte russe très connu. Il l'a avalé, et l'histoire raconte la manière de sortir le soleil du ventre du crocodile. Plusieurs personnes essayent de le faire sortir. La première n'y arrive pas, la deuxième non plus, mais la dernière leur dit : « Si on se met tous ensemble, peut-être qu'on y arrivera », et ils y sont arrivés. À partir de là, on a commencé à développer notre travail dans le théâtre de marionnettes. On a travaillé un autre spectacle : *Zambaa wal Jabal* (*Le lys et la montagne*). L'histoire est celle d'un lapin qui a été mis dans une cage, et il regardait toujours une montagne et il se demandait toujours : « Qu'est-ce qu'il y a derrière ? » un jour, il s'est

échappé de la cage et il est allé découvrir ce qu'il y avait derrière la montagne. On a fait un autre spectacle : *Al Ghourab al Aswad* (*Le Corbeau Noir*) qui parle du racisme - un autre spectacle... (*Sapir et la fête*) qui porte sur le combat des classes sociales. C'est une grande expérience mais qui comporte un problème : l'utilisation du castelet quand on essayait de développer le théâtre de marionnettes, et notre expérience pour compléter l'histoire et le conte comme c'était pour le castelet de Guignol. Et, en commençant à travailler dans le club culturel arabe, les gens amenaient leurs enfants pour voir les spectacles à l'époque, au Liban, il n'y avait pas beaucoup de places publiques, mais les gens ont trouvé un lieu de divertissement dans ce club, et ils ont beaucoup aimé. Oui parmi ces enfants, il y avait Karim Dakroub qui a appris ici cette idée de la marionnette, et il a pris la même idée que nous et l'a développée. Comme nous, nous avions dépassé les idées de Joseph Fakhoury, Dakroub nous a dépassés [...].

C'étaient des gens cultivés qui venait regarder les spectacles. Ils nous demandaient pourquoi on ne travaillait pas le théâtre de marionnettes comme cette Compagnie, sur le même concept. À partir de là, cette expérience a commencé à se diffuser, à se développer. En ce qui me concerne, mon expérience la plus importante a été avec *La boîte à images* au Liban avec Najla Khoury - c'est une expérience importante de la Compagnie, au Liban, au Moyen-Orient et peut-être dans le monde.

Dans notre expérience Ahmed Kaabour, Hassan Daher et moi, et celui qui a pris en charge la compagnie des *Epis* c'était Ghazi Mekdachi . Tu as appris l'expérience de la chorale populaire et du théâtre pour enfants. Une des choses les plus importantes et qui a joué un rôle était l'entrée de l'armée arabe « Force arabe de dissuasion » qui est entrée au Liban. Ghazi Mekdachi a senti que quelque chose allait changer au niveau politique. La chorale Populaire allait subir la censure politique et la compagnie allait aussi être censurée. Pourquoi ne pas travailler de la même manière mais à une autre place ? On a alors changé la chorale populaire et on l'a remplacé par le théâtre pour enfant, car la chorale populaire chantait des chants politiques. Notre but était de changer pour pouvoir s'exprimer plus sans être censuré. (On cachait notre idéologie derrière le théâtre pour enfants). Tout était politisé, il n'y avait rien d'apolitique. Par exemple quelqu'un vient chez moi et dit : « Je ne veux pas un théâtre politique, je ne veux pas d'idées politiques » ce qui n'est pas politisé sera quand même politisé, car nous n'utilisons pas la politique. On faisait des tournées dans les lieux principaux, et c'était difficile de faire des tournées d'une place à l'autre. On présentait nos spectacles dans les hôpitaux, les écoles, les places publiques, le théâtre était simple, il ne demandait pas grand-chose comme matériel. C'était très simple, on mettait une corde n'importe où, avec un rideau ou un couvre-lit

et on commençait à manipuler derrière ce rideau. Les spectacles étaient enregistrés et nous, on n'avait qu'à manipuler. Le but, ce n'était pas de travailler en play-back, mais pour le diffuser sous forme de cassette. On a présenté plusieurs spectacles : *Le Corbeau Noir*, *Sabir et la fête*, *Le lys et la montagne* et plusieurs autres. À partir de cette expérience, les personnes cultivées ont commencé à travailler comme la Compagnie de Paul Matar et celle de Najla Khoury. Une autre compagnie, *Al Faracha* (la Compagnie du papillon) association, et on leur a demandé de travailler avec nous puis l'association « l'Union des femmes démocratiques » nous a demandé de travailler pour elle. On leur a donc écrit un texte et Paul Matar a composé la musique et le spectacle a été représenté. Il y avait, à cette époque, une concurrence entre les artistes. Pourquoi ? Parce qu'il y avait quelque chose de très important : Il y avait un lien entre les événements politiques et la pensée du peuple. Toute la population voulait des changements politiques et se demandait comment faire, mais elle n'avait aucune solution. Les événements politiques ont alors joué un rôle.

Le mouvement national libanais et le peuple partageaient les mêmes idées. Rencontre avec le peuple cultivé ; c'est nous qui étions les plus connus à l'époque, on a non seulement développé le théâtre pour enfants, mais la culture était aussi en train de se développer, d'aller plus loin. Dans les années 90, une génération est allée en Russie, le centre culturel russe au Liban a lancé un appel pour aller se former en Russie. Ils sont alors allés dans les villes d'URSS où ils étaient formés par des professionnels du théâtre de marionnettes, et le plus célèbre était Karim Dakroub et quelques étudiants des Beaux-Arts dans leur dernière année sont partis, ils ont assisté à des ateliers de théâtre de marionnettes à bâton, à gaine, à fils. Même à cette époque où l'Union soviétique était perturbée c'était un pays culturellement important. Ils sont allés à Krasnodar et ils ont développé leurs compétences là-bas, et ils ont recommandé à leur formateur de venir avec eux au Liban. Ils ont présenté avec moi un spectacle dans le centre culturel soviétique au Liban. Il y a des gens qui appartenaient au Parti communiste libanais dont Tarek Schuman. Il a présenté des traductions de la littérature russe, mais son expérience ne s'est pas beaucoup développée. La plus grande expérience est celle des deux Compagnies La Boîte à images et Les Epis, parce que La Boîte à images proposait deux approches très importantes : le travail sur l'histoire populaire, la littérature libanaise, où tous les gens considéraient que ces histoires étaient oubliées sauf les grands-mères qui les racontaient à leurs petits-enfants puis la deuxième approche : Se débarrasser du Castelet. Ils ont sorti la marionnette et elle a été manipulée devant les enfants. On a agrandi la marionnette vers une taille réelle. Dans le premier spectacle de La Boîte à images, *Qui a volé le blé ?* je jouais le rôle d'un agriculteur puis toutes

les filles qui étaient dans ce spectacle manipulaient. Elles manipulaient les marionnettes à gaine et moi je travaillais sur les techniques de manipulation. Les animaux étaient aussi agrandis jusqu'à leur taille réelle, comme l'âne qui avait une taille normale ou le canard, et pour la première fois on a brisé l'idée du travail sur le théâtre éducatif en direct alors que dans le texte du spectacle, l'âne volait le blé, oui il tombait dans cette histoire populaire, et quand il tombait, on savait qu'il était fautif, donc il était puni. Mais dans notre spectacle, il n'était pas puni, car il a volé le blé parce qu'il avait faim, s'il n'avait pas eu faim, il ne l'aurait pas volé. Tous les animaux sautaient mais ils ne tombaient pas, mais l'âne, lui, tombait en sautant, c'était normal, mais ça ne voulait pas dire pour autant qu'il était le voleur. À partir de là, on a commencé à penser à changer des choses dans les contes populaires.
On a commencé à faire des expériences dans le théâtre d'ombres. La boîte à images a été vers le théâtre d'ombres (pour expérimenter) et elle est revenue vers des histoires populaires palestiniennes puis à nouveau vers le théâtre d'ombres.

Question : Comment était le théâtre de Joseph Fakhoury à la télévision ?

A.B. : Il y avait un castelet et il manipulait dans ce Castelet et il était filmé. C'était des choses simples et primaires. C'était un spectacle dans un théâtre, mais il était filmé : la seule chose était qu'il y avait une caméra. Une fois, un homme, Samir Nasri, est allé rencontrer Les Epis et il leur a demandé de filmer le spectacle *On veut le soleil*.

Il existait à la télévision libanaise mais il n'a jamais été diffusé. Concernant la composition de Karim Dakroub, il a mélangé beaucoup de techniques ensemble, dans celle du bunraku, puis il a laissé la marionnette apparaître sur scène, mais ce qui est différent avec Karim Dakroub et La Boîte à images, c'est que les marionnettistes dans la boîte apparaissaient tout entiers sur scène, et ils manipulaient, alors que chez Dakroub ils portaient des vêtements spéciaux pour le théâtre de marionnettes et avaient le visage voilé. Dakroub a mélangé différentes techniques d'arts qui étaient à la base du bunraku, il a sa propre expérience.

Question : Quels sont les spectacles de Najla Khoury ?

A.B. : Le premier *Min saraa l honta* (*Qui a volé le blé ?*), Jbini (mon front) [...]. Dans Q*ui a volé le blé ?* L'histoire d'un âne qui mangeait le blé. Les animaux se réunissent pour savoir qui est le voleur. Pas de réponse. Ils décident de faire une expérience pour connaître le voleur. Ils sautent la barrière derrière laquelle il y a le blé. Celui qui tombe est celui qui a volé le blé. Ils

commencent à enquêter le canard peut voler, le coq aussi, ... Il n'y a que l'âne qui tombe. Les marionnettes étaient de la même taille que les animaux [...].

Il y a une autre histoire, celle de *La chèvre et ses chevreaux*. Moi, j'ai écrit des chants pour ce spectacle, mais il n'a jamais été présenté car les spectacles de la Compagnie étaient des spectacles d'expérience. Ce n'était pas seulement une expérience, il y avait aussi une interaction avec le public [...] le public n'était pas participatif dans ce spectacle, il n'a plus été présenté. En le faisant, on trouvait que le public n'était pas très interactif, alors on a arrêté les spectacles comme celui-là. Par exemple, l'actualité politique a changé dans le pays. Un spectacle est fait pour un sujet précis, il n'a plus grand intérêt si la politique change. Ce qui est intéressant dans « la boîte à images » c'est que tous ceux qui ont travaillé dans cette compagnie étaient des jardinières d'enfants, spécialisées dans l'éducation de la petite enfance. Toutes ces filles venaient d'une école très connue appelée Madame Falanga, spécialisée dans la petite enfance.

12.Samir Youssef (marionnettiste dans le TLM), réalisé le 8 octobre 2018 à Beyrouth

Samir Youssef : Je suis marionnettiste au *Théâtre Libanais de la Marionnette* depuis 11 ans. J'ai manipulé de grandes marionnettes, d'autres manipulées par des bâtons et chaque marionnette est à peu près de taille humaine, voire un peu plus petite, de manière que les marionnettistes ne soient pas visibles, mais juste des manipulateurs. Nous, les marionnettistes on n'apparaît pas comme portant des vêtements noirs et le voile qu'on met sur la tête pour cacher le visage. Ici, le public (l'enfant) ne laisse pas son regard se focaliser sur le marionnettiste, mais sur la marionnette, et cette marionnette devient vivante au regard du public sur scène, et le public ne sait pas que quelqu'un manipule la marionnette, il voit juste qu'elle se déplace. Mais cela n'est pas seulement parce qu'on ne porte pas de vêtements, c'est aussi de la façon dont on manipule la tête, ses mains, ses pieds et où elle focalise son regard, c'est ça qui laisse la marionnette devenir vivante sur scène. Par exemple, moi, quand je manipule la marionnette, je focalise mon regard de marionnettiste sur l'arrière de la tête de la marionnette, et quand on fixe ainsi son regard, il devient le regard de la marionnette. C'est pour cela que le public ne sent pas que quelqu'un manipule la marionnette, mais l'intérêt est de faire en sorte de bien concentrer son regard sur l'arrière de la tête de la marionnette, pour qu'elle le capte, afin de pouvoir avoir elle aussi un regard. Dans ce genre de manipulation de la marionnette, on arrive à un état appelé « surhomme ». L'homme dans la vie réelle peut bouger comme il veut, lever le bras, monter, descendre, rire, mais la différence est que, si la marionnette veut rire, on

peut faire une exagération, la soulever de terre par exemple, lever ses pieds, sauter et en même temps la faire rigoler. Tout ça donne l'effet qu'elle rit beaucoup, et c'est ce qui la différencie de l'être humain. Par exemple, quand un comédien veut rire sur scène, il ne peut pas faire tout ça en même temps. Physiquement, il en est incapable, et c'est là la différence entre le comédien et la marionnette. La marionnette, on peut la faire bouger, nager, voler, rire avec son corps, même pleuré et plus que ça. Il y a aussi ce genre de marionnettes à gaine qui se manipule par les mains, normalement, elles sont manipulées par une seule personne, mais certaines marionnettes peuvent être manipulées à plusieurs. Si une marionnette doit voler, un seul marionnettiste peut arriver à faire ce travail, 2 marionnettes sont sollicitées pour réaliser cette action de vol de la marionnette. Dans cet acte, les marionnettistes participent ensemble pour faire traverser la marionnette, pour lui faire dépasser l'état de l'être humain : voler, rire, nager, pleurer, … comme elle veut, librement. Généralement, dans chaque spectacle, on est obligé de trouver des marionnettes de différents types. Dans le TLM, il y a les types où l'on utilise juste la tête et on change le corps, alors elle adopte un autre caractère mais garde le même nom. On peut utiliser cette marionnette dans un autre contexte on peut rechanger les vêtements, les chaussures, elle peut devenir plus petite, plus grande, et c'est ça qui lui donne sa spécificité. On peut jouer avec son corps comme on veut, selon le contexte et l'histoire. Généralement, dans le théâtre pour enfants au Liban, tous les personnages utilisés pour le spectacle gardent leur nom. Par exemple, Saloum, un personnage, il se déplace d'un spectacle à l'autre mais dans une autre histoire. Par exemple, un jour Saloum cherche ses parents, dans un autre spectacle, il cherche des amis, etc…, mais le personnage reste le même, donc le public enfantin se rappelle ce personnage. Ils ne l'oublient pas, c'est comme dans les séries TV. Il y a toujours un objet derrière le travail théâtral, ici l'enfant essaye d'imiter le personnage dans sa vie réelle, il l'utilise comme un modèle (pédagogique), il fait comme une production sur lui, il l'imite et peut parfois faire de bonnes choses.

Question : Quel genre de marionnettes utilisez-vous dans le spectacle ?

S. Y. : Généralement, dans le théâtre de marionnettes au Liban, dans nos spectacles, on mélange le marionnettiste et la marionnette, de manière qu'ils arrêtent de bouger et que le marionnettiste puisse parler au public. Il y a un objectif à ça ; si on veut expliquer davantage au public une idée, pour que le regard du public se focalise sur le marionnettiste, la marionnette, par exemple, dit aux enfants : « n'allez pas au jardin des plantes car il y a des mines enterrées et c'est dangereux ! ». Ici, le marionnettiste sort de sa fonction, il s'adresse aux enfants et demande : « qui veut aller au jardin des plantes ? ». De cette manière, il interagit avec le public. Ainsi, le

marionnettiste devient un peu comme le conteur dans le spectacle. Cette technique du conteur était utilisée au Liban dès la naissance du théâtre de marionnettes. Il y avait toujours une participation des marionnettistes et de la marionnette dans le spectacle. C'est un mélange de 2 arts : celui de l'acteur et celui de la marionnette. Parfois, la marionnette peut dire quelque chose que l'acteur – comédien ne peut pas dire. Par exemple, la marionnette peut parler d'un sujet précis, l'acteur ne le peut pas et l'information peut, à travers la marionnette, être plus crédible pour le public enfantin. Ici, je te dis que j'ai travaillé pendant 12 ans, dans le théâtre de marionnettes pour enfants, et je te raconte mon expérience. En général, les Compagnies de théâtre pour enfants ont leurs propres techniques de travail, leur manière de traiter les sujets pour enfants. La spécificité de notre compagnie, est qu'elle était l'un des premiers théâtres de marionnettes au Liban, de la période contemporaine. De plus, tous les marionnettistes sont devenus des spécialistes qui sont aussi spécialistes de théâtre. Aussi, ce qui spécifie notre théâtre, c'est qu'on utilise tous les genres de marionnettes. Dans chaque spectacle, il y a un type nouveau de marionnettes, et on utilise la marionnette à partir de l'objet. Par exemple, aujourd'hui, mon téléphone portable peut devenir une marionnette qui parle, bouge, pleure, alors que dans d'autres théâtres au Liban, les compagnies préfèrent ne pas utiliser les objets. Elles préfèrent utiliser des choses qui ressemblent aux êtres humains. Nous, par exemple, on utilise une table qui bouge. Dans d'autres Compagnies les marionnettistes se focalisent sur la table sans qu'elle devienne un objet manipulé, alors que pour certaines, la marionnette est celle qui parle de la table qui va bouger, sans que la table devienne une marionnette. Donc nous, on fait vivre les objets. Il y a des Compagnies au Liban qui n'utilisent que le castelet, mais la marionnette n'en sort pas, notamment dans les spectacles qui se déplacent. Et elles sortent du castelet, la marionnette n'apparaît pas. Ce genre de marionnettes était très connu avant. Le castelet avait la forme d'une fenêtre d'où sort la marionnette et toute la scène passe alors devant cette fenêtre. Elle peut être une maison, un magasin, la fenêtre peut représenter plusieurs lieux et tous les évènements se passent à cette fenêtre. Quelle est l'importance de cette fenêtre ? C'est que c'est une boîte qui cache la marionnette et le public sait que seule la marionnette bouge, il ne pense pas à celui qui la manipule, et croit que c'est elle qui bouge.

Ce qui spécifie notre Compagnie, c'est qu'on fait apparaître la marionnette sur scène, mais avec des vêtements différents. Mais le mode de manipulation professionnel de la marionnette ne se laisse pas voir sur scène, la technique de manipulation cache l'animateur. Nous aussi on utilise le masque, et le marionnettiste ici, devient un acteur qui porte un masque. On utilise aussi le masque dans les spectacles. Généralement, dans le théâtre pour enfants il y

a un objet, et il y a toujours un message derrière le spectacle qui a un rapport avec la nature, la pédagogie, l'amour, la famille, etc. Par exemple, dans un spectacle, on peut aussi utiliser tous ces messages, mais en général, on se focalise sur un seul objet, par exemple : la propreté, l'hygiène… et le spectacle se déroule d'après ce sujet, trier les déchets. Nos spectacles se déplacent d'une région à une autre, dans les municipalités, les festivals d'été, les associations. Tous nous demandent de jouer des spectacles pour des objectifs d'animation proposés par une mairie, une municipalité ou une école, pour éduquer les enfants. Ces spectacles sont aussi joués dans des théâtres fixes. Quand on va à un endroit précis, on dépose notre matériel et on joue en fonction du lieu. Par exemple, si on arrive quelque part et qu'il n'y a pas de lumière ou de son, on les monte. Parfois, on est obligé de changer le décor, d'enlever un décor et d'en mettre un autre, on s'adapte au lieu, mais le thème du spectacle reste le même, ainsi que le contexte.

De plus, on échange certains effets visuels pour certains spectacles mais on n'annule rien pour transmettre le message au public. On ne fait que des changements visuels. Parfois, dans le théâtre de marionnettes libanais, on fait des spectacles sur commande, sur un thème précis. Par exemple, l'Union Européenne demande de créer un spectacle sur un thème précis, alors on le fait. Actuellement, on fait un spectacle pour dire de faire attention aux mines enterrées. On dit aux enfants que s'ils voient quelque chose de bizarre par terre, il ne faut pas y toucher. On tourne ce spectacle partout dans le pays. On fait de la prévention. Dans ce spectacle, il y a des marionnettes, de la musique. Ces spectacles peuvent porter sur l'arrêt de la cigarette… selon la demande de l'association parfois on fait des théâtres pour la Croix Rouge, on a présenté pour elle l'arrêt cardiaque [...]. On fait ça avec la marionnette. En général, dans les camps de réfugiés, techniquement et logistiquement, les choses ne sont pas claires. C'est pourquoi on va dans les écoles comme lieu de rassemblement et les enfants des camps y viennent. Aussi, le spectacle est choisi dans le répertoire de la Compagnie pour les réfugiés. Les spectacles ne s'arrêtent pas. Ça fait plus de 20 ans que les marionnettes [...], changent, mais le spectacle existe toujours. Il y a toujours de nouveaux enfants, de nouvelles associations, et ils n'ont pas vu le spectacle. Et on respecte le spectacle d'origine, le fond, sans toutes les technologies autour, mais on améliore notre décor, notre lumière, les vêtements des marionnettes, dans la manipulation et la présentation.

Question : Proposez-vous des ateliers ?

S.Y. : Parfois, on propose des ateliers de fabrication de marionnettes. Si par exemple on veut qu'une marionnette soit humaine, on sait qu'il faut différents matériaux, techniques, on cherche

comment faire les mains, les moustaches, avec la mousse, la laine, c'est un autre genre d'art. Dans d'autres Compagnies, nous aussi on fabrique les marionnettes, on ne les achète pas toutes prêtes. Il y a un atelier précis dans le théâtre fixe et cet atelier, celui qui le dirige est Walid Dakroub et lui, il est responsable de la Fabrication de la marionnette. Dans cet atelier, il y a des gens, des boîtes de production. Ils nous demandent de fabriquer des marionnettes et ils les utilisent, et ça, c'est différent dans notre Compagnie, car les autres Compagnies de théâtre ne fabriquent pas leurs marionnettes, elles les achètent toutes faites. Dans la Compagnie, on se déplace d'un lieu à l'autre, c'est un théâtre qui voyage avec tout le décor du spectacle, et ce décor n'est pas que le castelet. Parfois, il y a un castelet et la marionnette en sort. Le plus souvent, il n'y a pas de castelet mais un décor qui bouge avec le geste de la marionnette, et qui donne l'endroit où la marionnette doit se trouver. Par exemple, dans la nature, dehors, le public peut voir un décor d'arbres, de verdure. Par exemple, si la marionnette part à la mer, il y a comme un grand tissu bleu, visuellement, pour le public, cela donne l'effet de la mer. La marionnette fait également bouger le tissu pour qu'il devienne la mer. Les marionnettistes font bouger le tissu et le troisième fait bouger un poisson. Dans notre Compagnie, le théâtre de marionnettes est passé du petit théâtre avec castelet au grand théâtre où on peut fixer un grand décor, avec le développement de la technologie, et la vidéo-projection utilisée dans le spectacle.

Par exemple, si un marionnettiste a dessiné un tableau et que la marionnette veut entrer dedans la limite entre le spectacle réel et la vidéo-projection commence sur scène. Elle est enregistrée à l'avance. Ici le public regarde en 2 dimensions : celle du théâtre existant et celle qui se passe dans la vidéo-projection, et cela développe l'imagination de l'enfant pour aller plus loin. Cela peut être fait par un comédien sur scène, mais là, l'imagination de l'enfant, la beauté du spectacle peuvent aller plus loin. L'enfant peut se demander comment la marionnette peut être dans la vidéo, comment cette marionnette qui est sur scène peut entrer dans la vidéo. La marionnette-peut transmettre un message que le comédien ne peut pas transmettre. Le message de la marionnette est plus acceptable que celui du comédien. Aujourd'hui, nous, on peut faire un spectacle complet avec la marionnette et la matière ludique est énorme, et c'est ce qui est le plus important, car la marionnette peut danser, jouer, rire différemment d'un être humain, et le public peut entrer dans un état de joie, et aussi on peut faire faire un spectacle complet tragique. La marionnette bouge, parle, mais le spectateur est très sérieux. La marionnette peut jouer un rôle comique et tragique.

13.Maryam Samaan (co-directrice de la compagnie One Hand Puppet), réalisé le 15 octobre 2018 dans le camp de Chatila à Beyrouth

Question : Pouvez-vous me raconter comment la compagnie a été créée, ainsi que les activités réalisées ?

Maryam Samaan : Je suis arrivée dans la Compagnie en décembre 2016, le projet était en cours. Il y avait beaucoup d'enfants et aussi des adultes. J'ai commencé à travailler avec eux le premier janvier 2017Il y avait des bénévoles parmi les animateurs et ils proposaient des ateliers d'écriture. Un casting a eu lieu en janvier 2017 et tous les enfants qui se sont présentés ont été acceptés. Amani, une fille de 12 ans faisait partie du groupe (inaudible) […] C'est un lieu qui est soutenu par l'association « Najda Now » se trouvant dans ce même bâtiment. C'est une association d'éducation informelle, un centre d'éducation qui remplace l'école. Ce bâtiment est un centre éducatif servant d'école : l'atelier de marionnettes se situe au premier étage. Ce centre aide les réfugiés syriens à se réintégrer à l'école, ceux qui ont été forcés de quitter l'école à cause de la guerre en Syrie. Le problème des réfugiés syriens est qu'il n'y a plus de place. Les enfants n'ont pas trouvé de place dans les écoles du pays, donc, ils viennent ici. Peu d'enfants, sont dans des écoles « normales », sauf quelques-uns qui peuvent se réintégrer.

Quatre enfants de la troupe sont seulement scolarisés il y a dans la troupe des enfants qui ont raté l'école pendant deux ans, et c'est difficile pour eux d'y retourner, car ils ont grandi, des choses ont changé. Des enfants qui étaient avec nous, sont repartis en Syrie pour avoir une chance de trouver une place à l'école là-bas, car ils ont plus de chance d'y rentrer en Syrie qu'au Liban.

En 2018, la situation à commencer à s'apaiser en Syrie. Il y en a qui partent, d'autres qui viennent. Certains enfants restent dans le Centre toute la journée jusqu'à 17h et parfois jusqu'à 19h s'il y a du travail. Après, ils rentrent chez eux, au camp.

Moi, je suis venue au Liban, j'ai rencontré les enfants. Au début, j'ai travaillé avec les marionnettes à chaussette. D'abord, on a commencé avec les chaussettes blanches, et ensuite, on a pris les chaussettes de couleurs. C'est un moyen très simple de faire des marionnettes. On a beaucoup travaillé avec les chaussettes, mais parfois les enfants faisaient n'importe quoi. Cependant, à la fin, le résultat était très positif. C'est moi qui ai aidé les enfants à coudre les marionnettes, et chacun a fait un type, un caractère par exemple, Hussein a fabriqué une marionnette de pirate. Puis, ils ont répété. Chacun a fait un pirate et à la fin, un petit spectacle

sur les pirates a été créé, d'une durée de 20 minutes environ. Ce spectacle fait partie du spectacle *Fanan w nos, Artiste et demi*. Il a eu beaucoup de succès. Ce qui est important dans ce spectacle, c'est que les enfants font quelque chose, même ceux qui ne manipulent pas, ils font quelque chose. Ils ont présenté ce spectacle dans les camps de réfugiés. Souvent, le public est installé en demi-cercle. Pour faire ce spectacle, ils ont improvisé une histoire de pirate, avec un trésor à chercher. Les personnages ont été préparés par les enfants, et tous ont été intégrés aux spectacles.

Parfois, on joue le même spectacle dans plusieurs lieux différents ; on garde le même personnage mais on confectionne une nouvelle marionnette, car avec le temps, la chaussette s'use, ce qui permet de l'améliorer. Abdelaziz a proposé aux enfants de travailler sur des personnages célèbres, comme Abu Gendhal, très connu en Syrie. C'est un homme fort qui a toujours des histoires drôles à raconter. On a travaillé sur ce personnage [...], au début, ce n'étaient pas les enfants qui construisaient les marionnettes, peu à peu, je leur ai montré comment faire, et par la suite, ils ont fait eux-mêmes la couture. Quand on a fabriqué Abou Gendhal, une grande marionnette de la taille d'un enfant, c'est Hussein tout seul qui l'a créé. Quand les autres enfants ont vu ce que Hussein avait fait, cette grande marionnette, et qu'il se l'était appropriée, les autres ont aussi voulu avoir chacun une marionnette. C'est comme ça qu'on a commencé à travailler avec les Marionnettes. Je leur ai dit qu'il fallait dessiner sa marionnette. Je leur ai montré, donné des consignes, des exemples avec des animaux, des objets, des êtres humains, je leur ai parlé du symbolisme. Par exemple, je leur ai dit : « Si vous voulez dessiner une petite maison avec de grandes oreilles, les oreilles doivent avoir un symbole, une signification.

Samir a voulu faire un personnage qui fait peur à l'extérieur, mais qui a un bon fond à l'intérieur. Alors, il a fabriqué un personnage très laid et a créé son propre scénario : son personnage saute sur les gens pour les effrayer et en même temps il leur dit : « N'ayez pas peur ». Quand les douze personnages ont été dessinés, on a voté pour savoir quelle marionnette allait commencer à être fabriquée. Ils ont travaillé par deux sur une même marionnette. On s'est aperçu qu'en sculptant les marionnettes, en les fabriquant, le personnage change et se développe. Par exemple, une fille avait d'abord pensé créer une femme, et en la construisant, elle est devenue un personnage masculin [...]. Un des personnages créés s'appelle « Picasso », il a un visage très coloré, c'est parce qu'il a été coloré plusieurs fois par les enfants. Ces personnages sont fabriqués en mousse. On a aussi fabriqué des masques. Mais on n'a pas pu en faire beaucoup parce qu'on n'avait pas assez de matériel. On a fait des masques de petite taille.

Ces masques peuvent devenir des marionnettes, mais on ne sait pas quoi faire avec pour l'instant. On a utilisé du coton pour faire la tête. L'association « Najda Now » avait du matériel, du plâtre, alors on a fait des masques pour utiliser ce matériel. Mais ce n'est pas le vrai but de faire des masques.

14. Abdel Aziz al Aaidi (co-directeur de la compagnie One Hand Puppet), réalisé le 15 octobre 2018 dans le camp de Chatila à Beyrouth

Question : Comment la compagnie a-t-elle été créée ? Quel était son but ?

Abdel Aziz al Aaidi : La Compagnie a été créée en 2016. J'ai travaillé dans le domaine culturel ainsi que dans les centres d'animation pour enfants. Un jour, j'ai décidé de travailler avec les enfants au Liban. Moi, je m'intéresse beaucoup à la marionnette. Mon but était de créer une Compagnie à partir d'enfants, mais différemment du travail des autres Compagnies. Je voulais que ce soit les enfants qui travaillent, qu'ils travaillent en tant qu'acteurs, seuls, sans les adultes. [...] J'ai donc créé un atelier pour enfants. Puis, j'ai rencontré Maryam qui venait de France et qui a collaboré avec moi pour créer cette Compagnie. Elle a été créée en 2016, mais elle a officiellement été lancée il y a un an et demi. Nous avons d'abord travaillé six mois avec les enfants dans un atelier. Au début, il y avait quarante enfants, puis beaucoup sont partis et seulement douze sont restés. Ils ont entre neuf et quatorze ans. On a d'abord beaucoup travaillé avec eux sur le monde de la marionnette et sur le développement de leur imagination, sur la création des personnages et leur fabrication, puis sur leur caractère, la sculpture de la marionnette, ses accessoires. Après, on a commencé avec eux la manipulation et les jeux théâtraux. C'est comme ça que la Compagnie a commencé.

Les enfants ont sculpté les caractères sur des éponges - ce sont eux qui sculptaient les marionnettes, et Maryam qui dirigeait la création. Au début, ils ont commencé à travailler deux à deux dans la salle de répétition. Sans texte, ils improvisaient.

Les spectacles qui ont été présentés jusque-là sont des spectacles créés par des enfants qui ont donné leurs idées, et après, l'adulte les a rassemblés pour créer une petite scène. C'est nous qui dirigions les enfants. Ils ont présenté plusieurs spectacles. D'abord, dans les camps de réfugiés syriens, puis dans des écoles libanaises et dans des théâtres comme le théâtre *al Madina* et le théâtre *Zukak* à Beyrouth. On a joué un spectacle intitulé *Artiste et demi* (*Fenan w noss*) d'une durée d'une heure et vingt minutes. Le mois dernier, on a présenté un autre spectacle

nommé : *Autoportrait*, regroupant toutes les histoires imaginées et mises en scène par les enfants.

C'est comme ça que la Compagnie est née. On compte intégrer d'autres personnes, [...] on a aussi mis en place un autre atelier avec des gens de quinze à trente ans : un « workshop » avec ces gens ayant duré plusieurs années. Dans cet atelier, beaucoup sont partis. Aujourd'hui, il ne reste que cinq personnes. Ces personnes travaillent de temps en temps avec nous. Elles sont de différentes nationalités : Palestiniens, Syriens, et Libanais.

Question : Comment travaillez-vous sur les improvisations des spectacles ?

A.A.A. : Tout d'abord, on propose plusieurs idées aux enfants qui à leur tour choisissent les thèmes. Ensuite, on essaye d'organiser les idées données. Une fois, j'ai proposé une idée : « Nous les marionnettistes, on s'occupe toujours des marionnettes, pourquoi pas ne pas les confier à quelqu'un d'autre ? » Après, on a mis en place cette idée, on l'a improvisée, et après on a créé un spectacle sur les animaux. Ils ont créé dix-neuf marionnettes en tout, puis ils ont eux-mêmes présenté ce spectacle. Ce spectacle est sur la page Facebook de la Compagnie. Il dure environ dix-huit minutes. On présente les spectacles dans les camps de réfugiés, Palestiniens et Syriens. La semaine dernière, ils ont présenté un spectacle devant six cents enfants, à Tripoli, avec l'aide d'une association hollandaise appelée « Commissaire ». Les spectateurs étaient des Libanais et des Syriens.

Question : Avez-vous travaillé avec l'association « Amel » ? La connaissiez-vous avant ?

A.A.A. : Oui, on a eu un rendez-vous avec eux pour un atelier de création dans le sud du Liban, pour la fabrication de marionnettes et la manipulation avec les enfants pour une durée de quatre mois dans une région appelée « Horch al Loz ».

Question : Comment financez-vous les spectacles ?

A.A.A. : L'an dernier, on a eu un financement d'une association Française intitulée *Fondation de France* et cette année, on est en train de négocier des financements. Il est vrai qu'on présente plusieurs spectacles et on reçoit de l'argent, mais les financements sont insuffisants. Alors, on demande d'autres aides financières.

Question : Combien de spectacles avez-vous présentés jusqu'ici ?

A.A.A. : On a deux longs spectacles qu'on a présentés en 2017 et 2018, dont *Autoportrait* (2018). Le premier spectacle Artiste et demi a été présenté au théâtre *Al Madina* et le second au théâtre *Zoukak* en 2017. *Autoportrait* est une sorte de curriculum vitae des marionnettes, avec la présentation de leur caractère.

Question : Qu'avez-vous utilisé comme marionnettes dans *Artiste et demi* ?

A.A.A. : Dans les deux parties du spectacle, il y avait des marionnettes à chaussette, et dans la deuxième partie, c'étaient des marionnettes en mousse, de la taille des enfants. Les caractères étaient fabriqués par les enfants et la fabrication de ces marionnettes était faite avec l'aide de Maryam. Les personnages sont un mélange entre imagination, fiction et réalité.

Entretien avec les enfants de la compagnie One Hand Puppet

15. Muayed (10 ans)

Question : Pouvez-vous me parler de vos activités dans la troupe ? Quand avez-vous commencé ?

Muayed : Ça fait deux ans que je suis là. J'ai commencé avec un grand groupe de personnes, puis certains sont partis. Ensuite, j'ai travaillé sur les marionnettes. J'ai commencé à dessiner, les types, les caractères, puis sur la marionnette en mousse - on a fabriqué de grandes marionnettes. J'ai fabriqué « Gridman », un héros : il peut voler et aussi entrer sous terre. Il est coloré, ses yeux ainsi que leur contour sont bleus. Il porte des vêtements verts. Il vit beaucoup d'aventures : Par exemple, il est parti sur la lune, il a joué avec elle et l'a balancée.

16. Amani (11 ans)

Question : Pouvez-vous me décrire votre travail avec la compagnie ?

Amani : Je travaille la manipulation de la marionnette depuis 2 ans et demi et la fabrication depuis deux ans. J'étais à l'école de « Najda Now » et là, j'ai appris qu'il y avait des ateliers de théâtre de marionnettes. J'ai été accepté dans la troupe. Dans la compagnie, on fabrique des marionnettes, on fait des spectacles et on les présente dans plusieurs endroits. J'ai créé un personnage Um Saïd (la mère de Saïd). C'est une femme à moitié positive, à moitié négative, comme un homme normal. Parfois, elle est heureuse, parfois elle est triste. C'est une marionnette de grande taille. Pour la manipuler, je passe ma main droite par la tête et la bouche, et la main gauche, c'est pour la main de la marionnette. Parfois je travaille seul dans les spectacles, parfois je travaille avec mes amis. Ce personnage dit : « oh il fait beau aujourd'hui », mais juste après : « oh, comme il fait chaud » ou bien : « oh, comme ce garçon est beau, blond aux yeux bleus, mais il est pauvre ». La marionnette à un double caractère : A droite, elle a un caractère positif, à gauche, un caractère négatif. J'ai exprimé ça par deux couleurs : blanc et noir. Pour ce personnage c'est Maryam qui a acheté le matériel. Mais, moi j'ai découpé pour fabriquer ma marionnette.

17. Omar (12 ans)

Question : Pouvez-vous me parler un peu de votre activité dans la compagnie ?

Omar : Ça fait deux ans que je travaille avec eux. J'ai créé une marionnette nommée : « Picasso », comme le peintre Picasso. Ce personnage aime beaucoup dessiner, surtout les filles et les femmes. Il est coloré ainsi que ses cheveux sont blonds et noirs.

18. Hussein (13 ans)

Question : Pouvez-vous me décrire votre marionnette ?

Hussein : J'ai une marionnette s'appelant « Abu Steph » et une autre se nommant « Babapa ». Abou Steph est un génie qui exauce les vœux. Par exemple, s'il voit des gens qui pensent à quelque chose, il arrive et dit : « Vous avez droit à deux vœux ». Quand Abou Steph les entend, il les exauce. Le personnage est présenté en direct, il n'est pas enregistré, car le génie a une voix grave, et moi aussi, comme ça, je peux le jouer. Babapa est un extraterrestre venu du ciel. Il est descendu sur terre pour découvrir ce que le monde lui cachait. Il a remarqué des saletés partout et des objets dont il ne connaît pas comment les utiliser par exemple, un vase avec des fleurs. Babapa adore le vase mais laisse tomber les fleurs. C'est quelque chose qui fait rire. Ses yeux sont des ampoules 'allumées' et la couleur de la marionnette est bleue. Mais cette marionnette, une main entre derrière la tête, et une autre en bas pour la manipuler.

19. Entretien collectif : tous les enfants parlent ensemble

Question : Comment passez-vous vos journées dans la compagnie ?

Les enfants : On fait d'abord des exercices d'entraînement physique avec Abdelaziz al Aaidi. Parfois, il nous donne des idées pour faire des répétitions, et parfois, il donne des idées à chacun de nous pour qu'on soit différents des autres. On a travaillé sur l'autoportrait où chacun a travaillé sur son propre type caractère. Parfois, on passe du temps à jouer devant l'ordinateur. On sait comment faire des masques, des marionnettes à chaussettes.

Pour fabriquer une marionnette en mousse, tout d'abord on la dessine. Ensuite, on imagine le caractère que prendra cette marionnette. Enfin, on la colorie en lui ajoutant des cheveux. Avec cette marionnette, on a joué des pièces dans des théâtres, des camps et des écoles. Les spectacles sont comiques et divertissants. Pour faire un spectacle, on utilise une tente et on la démonte quand la pièce est jouée. Mais maintenant, on a un rideau noir - le rideau est plus haut que nous pour qu'on puisse manipuler la marionnette facilement. Dans les écoles, les responsables branchent des micros pour que tout le monde entende, mais pas dans les théâtres. On joue en direct (Hussein).

En plus, on prépare des ateliers pour d'autres enfants. On leur prépare des exercices d'improvisation et d'interaction de la marionnette. Par exemple, les enfants spectateurs regardent, et après ils communiquent avec nous. Dans l'atelier de fabrication, on explique aux enfants comment fabriquer les cheveux de la marionnette. On a fait de jolis personnages avec des cheveux. Aussi, on a animé des ateliers pour adultes, de fabrication de marionnettes. Ils ont fait de jolis personnages, avec des personnalités fortes. On fabriquait devant les adultes, mais pas devant les petits. C'étaient nous qui découpions, car eux, ils sont trop petits. Mais les enfants ont plus d'imagination que les adultes [...] avec les petits on leur donne une marionnette déjà prête, ils n'ont plus qu'à coller les cheveux [...] Le plus important pour nous, c'est de montrer aux petits comment fabriquer chez eux une marionnette déjà prête, ils n'ont plus qu'à coller les cheveux [...] le plus important pour nous, c'est de montrer aux petits comment fabriquer chez eux une marionnette.

Sur scène, on porte des vêtements noirs pour être neutres et axer les regards sur la marionnette. On apparaît sur scène, mais on cache notre tête derrière la marionnette. Parfois, il y a un dialogue entre la marionnette et le marionnettiste.

20. Vivianne Tarabo (épouse de René Tarabo), réalisé le 10 juillet 2019 à Notre-Dame de Bondeville (Seine-Maritime)

Vivianne Tarabo : Je suis née en Egypte et ma mère est française [...] c'était en 1963 Bonne *nuit les petits*, c'était filmé en France. À l'époque- la CLT, c'était tout nouveau tous les employés de la CLT venaient de France, l'équipe technique était française, ils montaient tous les spectacles [...] il y avait Annick le Gall, elle est encore vivante en Belgique et Joseph Azoury je suis toujours en contact avec lui il habite Paris. Mon mari faisait du théâtre masqué et il y avait une personne qui est actuellement en Suisse qui travaillait avec lui dans *le petit théâtre* à Alexandrie. Il faisait plein de choses, de la peinture [...] il a commencé la marionnette en Egypte, au collège Saint Marc. Il faisait du théâtre de marionnettes. Il a travaillé avec *Piccoli de Podrecca* une troupe italienne. Elle se trouvait à Milan. Il a fait une tournée en Europe avec eux. Après, on est retourné en Egypte, puis on est parti au Liban, en 1959. Les émissions étaient en 1959-60-61-62-63. Il parlait plutôt l'arabe égyptien. On a travaillé la marionnette à fil avec *Kalila et Dimna.* On a travaillé 52 fois avec l'ambassade de France au Liban : 52 séances pour

le centre culturel Français au Liban et tous les dimanches, on était au théâtre de Chayla à Beyrouth. De 1964 à 1970, on a monté *Le petit poucet, Le chat botté,* ma fille avait 2 ans [...].

Question : Connaissez-vous Joseph Fakhoury ?

V.T. : Non, on ne le connaît pas [...] au stade de Chayla, c'est moi qui faisais les costumes des marionnettes. *Bonne nuit les petits* était diffusé sur la chaîne libanaise, Ma fille a offert deux cassettes de l'émission qui était diffusée à l'ORTF à son père. Daté de 1963, elle a pu les trouver [...]. Mon mari est originaire de Zahlé au Liban (ses parents), mais lui il est né en Egypte à Alexandrie en 1926 et il était professeur au collège saint Marc là, il a commencé à travailler la marionnette. Après, il est parti avec la troupe *Piccoli de Podrecca,* une troupe de marionnette à fil, il est parti six mois et a fait une tournée en Europe en 1956, puis il est revenu au collège saint Marc et a travaillé la marionnette.

Puis, on est parti au Liban et on a commencé à travailler à la CLT en 1959, au tout début de la création de cette télévision. C'est l'ORTF qui est venu l'installer avec son équipe pour travailler dans cette tv. Il faisait du théâtre de marionnette au collège Notre Dame de Jamhour chez les pères jésuites. Chaque mois il y avait des thèmes dans cette école, par exemple, l'automne, et mon mari faisait des spectacles en rapport avec l'automne. Ensuite il a travaillé chez les pères jésuites et après au stade de Chayla en dehors de l'enseignement. Tous les ans, il y avait un spectacle : *Le chat botté, Le petit chaperon rouge, Aladin*… puis ils ont diffusé ces spectacles au théâtre *Al boustan* à Beit Mery. On a monté aussi *Cendrillon* au stade Chayla et quand on est arrivé en France. On a travaillé pour les frères Jean Baptiste de la Salle avec les élèves, mon mari faisait le décor des marionnettes, des costumes et la mise en scène. En Egypte, il a travaillé le théâtre masqué, *Les petites fables*, il était instituteur et me racontait qu'il faisait avec eux des marionnettes à gaines, à tiges.

Question : Comment est-il entré dans ce métier ?

V.T. : Quand il était instituteur pour les petits, quand ils pleuraient, il prenait un crayon et il le faisait parler. Il avait une petite marionnette appelée « bébé », et avec elle, il faisait des dictées pour les enfants. Pierre Ahar, son élève travaillait au service secondaire. Aux Etats Unis il est venu chez nous il y a deux ans il s'est rappelé qu'il faisait de la dictée avec cette marionnette. Joseph Azoury a peut-être cette marionnette [...] le crayon bleu, c'est le ciel rouge [...] il montrait à l'enfant ce que fait chaque crayon de couleurs. La Marionnette « bébé » faisait la dictée et les enfants se calmaient.

Quand *Piccoli de Podrecca* est venu au collège Saint Marc mon mari avait fait une présentation devant eux et ils l'ont embauché. Il faisait parler chaque objet par exemple les crayons de couleurs. Il savait jouer avec les lumières, mais il n'aurait jamais fait du théâtre d'ombres (elle me montre les marionnettes de son mari).

Question : votre mari était influencé par la poésie ?

V.T. : Il chantait à l'ORTF [...] il a fait à Beyrouth *La route des oiseaux et Le chat botté.* Il a été scout. Au scoutisme, il organisait des fêtes pour les scouts. Il travaillait sur les fables du Moyen-Âge. A l'époque, il faisait des travaux manuels dans les écoles. Je pense que son influence venait plus du travail avec les enfants, car il était attiré par les marionnettes et les objets, et il a alors développé ce travail. En 1958, on a quitté l'Egypte à cause du canal de Suez. Nasser a pris le pouvoir par un coup d'Eat et il chassait les étrangers : les Anglais, les juifs, puis les Français. Le canal de Suez était une alliance entre la France, l'Angleterre et Israël, et les gens liés à ces trois pays étaient touchés.

Nous, on était dans une école française et c'était difficile pour nous. Là où mon père travaillait ça a été nationalisé, c'était une société française. Le bac français était annulé au collège saint Marc et on a dû partir au Liban. On était mal vu en Egypte car on était de culture différente, les Italiens aussi sont partis [...] d'autres au Canada, en Amérique. Le collège était multiculturel. La vie culturelle était très riche en Egypte : Anglais, Français, Grecs, Italiens et juifs. On entendait partout parler grec, arménien, anglais, même si on ne connaissait pas ces langues, on avait le son dans les oreilles. À l'école, on avait des copains grecs, allemands, suisses, juifs, français. Il y avait des écoles de différentes cultures et nationalités dans le même quartier [...]. René Tarabo a confectionné un reliquaire pour le pape Jean XXIII.

Au Liban, on n'a pas retrouvé les marionnettes qu'il utilisait au collège du Jamhour quand on est revenu après la guerre de 1975. Le responsable du collège a dit que c'est à cause des bombardements ils ont perdu tout. Moi aussi j'avais laissé dans le grenier des photos de notre maison mais je ne les ai pas retrouvées, il ne reste aucune photo du spectacle de *Cendrillon*, à Beyrouth, mais on a *du chat botté*. Notre appartement était occupé pendant la guerre et notre voisin nous a dit qu'il n'y avait plus rien. Mon mari s'appelle Tarabo Aoun, mais ils ont enlevé son nom de l'identité, mon mari m'a dit qu'il est issu de cette famille. Il a

fait un atelier et des spectacles chez lui pour ses petits enfants avant sa mort, il a essayé de développer des marionnettes avec des yeux qui bougent et une bouche qui ouvre mais il n'y est pas arrivé.

21. Bassem Nasser (ancien réalisateur à la CLT), réalisé le 3 septembre 2019 à Beyrouth

Bassem Nasser : La TV libanaise a été fondée par un Français, Jean-Paul Carrère et un Anglais, Michael Mille, qui resté plus longtemps, c'est lui qui est important, c'est lui qui m'a enseigné à la TV, celui qui m'a formé. Des jeunes venaient au studio, et seulement 4 à 5 sont restés, les autres sont partis.

Question : combien y avait-il de chaînes ?

B.N. : Il y avait canal 7 et canal français. C'était la même chaîne et elle donnait l'info en français, mais le français était très faible. La base était la chaîne 7.

Question : Quelles émissions étaient données dans ces chaînes ?

B.N. : Les émissions pour les enfants, avec Mama Afaf. Elle est directrice des programmes pour les enfants, mais c'étaient les réalisateurs qui étaient responsables des techniques. Après et Elias Mattar sont arrivés et sont restés un moment. Simon Asmar n'était pas là quand la TV a été fondée. Hamdwi Issam, un réalisateur, était avec nous, et aussi Gilbert Nehmé, qui faisait une répétition avec nous. Mais il a eu un accident de voiture et il est mort. Pendant la formation, on n'était pas encore professionnels, Par exemple, le programme de Nagham Akar, on le travaillait tous, sur le planning, je travaillais sur une émission.

Question : Ce programme existe-il dans les archives ?

B.N. : Non, car les émissions étaient filmées en direct, et on ne pouvait pas enregistrer tout était en direct. Il y avait des émissions pour Abou Melhem et Abou Salim, des artistes connus à l'époque [...]. A l'époque, il n'y avait pas d'écoles de comédiens et de théâtre. Il y avait des répétitions. Puis la troupe de théâtre d'Abou Salim est arrivé, et ils sont fait une émission : *Le voyageur*, une personne qui aimevoyager et les gens du village viennent lui apporter des cadeaux [...].

Après, il y a eu une émission : *Beyrouth, la nuit*. Quand elle a commencé, Milles et Carrère étaient partis depuis longtemps. Carrère est resté environ 6 mois, pas longtemps, et Milles, un an.

Question : En quelle année la TV a-t-elle été fondée ?

B.N. : Entre 1958 et 1959, il y a eu le lancement. À la TV, il y avait des débats, des rencontres sur tous types d'échanges, des débats politiques, culturels, artistiques, il y avait des émissions de danses classiques, en français.

En 1985, cela fait 50-60 ans, je ne me souviens plus des détails. Cette activité se faisait directement en studio, sans préparation. La femme de l'émission expliquait ce qu'il y avait à faire, et nous, on filmait. Tous les programmes réalisés avant, c'était pareil. Les artistes nous expliquaient ce qu'il fallait faire, et nous, on filmait. On travaillait sur le film et la réalisation.

Moi, je suis un réalisateur de TV, C'est quoi un réalisateur de TV ? C'est tout d'abord un cameraman. Si quelqu'un ne sait pas comment filmer, pourquoi être un réalisateur ? Quand on prépare une émission à regarder, ils regardent ce que le réalisateur leur propose. Je suis né en 1933. J'avais 25 ans quand je suis entrée à la CLT.

Question : Souvenez-vous de René Tarabo ? De Joseph Fakhoury ?

B.N. : Je me souviens plus de Fakoury, Tarabo, il ne s'appelait pas comme ça, j'ai oublié son nom. Fakoury travaillait dans la marionnette, il faisait une émission par jour [...]. Je ne me souviens plus.

Question : Voulez-vous rajouter autre chose ?

B.N. : télévision Libanaise était à la base de tous les arts au Liban. Avant, il n'y avait pas de vie artistique. Il y avait des tentatives. Des gens qui essayaient de faire quelque chose, des essais personnels avec quelques pièces de théâtre qui étaient présentés dans les quartiers populaires [...]. Il y avait « Chouchou », un comédien qui avait un théâtre permanent, et Nabil Abou Nasel Hassen, il a fait aussi un théâtre permanent, Dans les émissions, ils cherchaient des artistes pour exposer leurs dessins. Donc, il y avait beaucoup de galeries au Liban, et grâce à la TV, les artistes ont commencé à s'exprimer. Par exemple, le Zajal (poésie populaire) n'était pas connu dans tout le pays. Elie Mata a préparé une émission pour le Zajal. Il a trouvé un groupe de poètes et a fait son programme. Il y avait beaucoup de choses, mais j'ai oublié.

A TV Liban, il y avait Issam Ezedine, le Général Naoufal, et quelqu'un de la famille Arida, et plusieurs jeunes ont appris [...]. Ils ont créé une TV. Comment créer une TV ? Ils ont trouvé un bâtiment et se sont installés. Ils ont pensé faire la TV dans un bâtiment. Mais il y avait le risque que ça ne marche pas [...] Le studio était fait pour devenir un restaurant, et les autres étapes seraient pour des bureaux de travail. Les jeunes ont cherché des techniciens français et anglais et ils ont fondé les techniques, les équipements techniques. Ils ont pris en charge toute la TV, avec l'idée si ça ne marchait pas on transformerait le bâtiment en hôtel, et si l'hôtel ne marchait pas non plus, cela deviendrait un restaurent et des bureaux. Les jeunes ont donc fondé la TV dans un but commercial. Ils avaient dans l'idée une rentabilité économique. Au début, les gens ont acheté des postes de TV. Par exemple, une personne dans un immeuble collectait de l'argent pour acheter une TV, tout le monde et les voisins se rassemblaient à un endroit, pour regarder la TV. Puis peu à peu, tous les gens ont acheté des téléviseurs, ce qui participait à l'élargissement de la TV. Ce fut une chose étonnante pour les fondateurs, c'était devenu une émission très rentable, de manière inattendue. Ils n'avaient pas l'idée d'un tel succès. Ce que les jeunes ont fait de bien, c'est qu'ils sont allés chercher les techniques anglaises et françaises, avec Milles et Carrère. Après leur départ, chaque année, ils trouvaient des techniciens étrangers pour former les employés.

Ils les ont cherchés pour les former, ce n'était pas comme aujourd'hui, il n'y avait pas dans ce monde de travail précis, car de nos jours, les fautes techniques à la TV sont très nombreuses, il n'y a pas de directeur au-dessus des autres. Aujourd'hui, il n'y a pas de directeur technique. Les gens qui viennent des écoles de cinéma ont besoin d'une pratique de 10 ans pour devenir un bon réalisateur. Moi, une pratique avec Milles et Carrère est importante et on ne leur donne pas un poste s'ils n'ont pas une bonne expérience. Au début, les réalisateurs commençaient par des émissions assez faciles, puis elles sont devenues de plus en plus difficiles, des émissions pour enfants ….

Aujourd'hui, un étudiant de l'université commence par travailler le drame. Les personnes doivent avoir de l'expérience pour faire des choses [...]. Moi j'ai travaillé dans le théâtre avant d'être formé à la TV. J'ai pris des cours de théâtre avec Nizar Mikati. J'ai eu une formation avec George Nasser en cinéma. J'ai appris des techniques cinématographiques. Après, ils ont fondé la TV libanaise. Moi, j'ai participé à différentes formations, puis à la TV avec Milles et Carrère.

Question : Avez-vous fait du théâtre de marionnettes ?

B.N. : La marionnette à l'époque était une chose très basique, techniquement, je parle de la manière de filmer, de diffuser la marionnette, de la travailler. Fakoury faisait de telles choses à son époque, mais ce que je regarde aujourd'hui à la TV, il y a trop de décalage entre ce point fait avec lui et ce qui est fait aujourd'hui. Le travail de Fakoury était très basique, ils utilisaient des effets spéciaux pour l'éclairage dans les émissions de marionnettes. L'ombre chinoise est la base du cinéma, mais le cinéma n'a pas de lien avec la marionnette [...] Des ombres qui se déplacent sont devenues au cinéma des personnes réelles. Les marionnettes à Paris sont différentes des marionnettes qui existent chez nous, ils font des éclairages, des montages, et un grand écho. Moi, je ne critique pas le texte, mais plutôt les techniques. Fakoury faisait de beaux textes et les thèmes qu'il traitait étaient très bien à l'époque. Personne ne faisait comme lui, je parle du spectacle, pas des textes. Chez nous, la marionnette est restée basique jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, Charbel Khalil, un réalisateur de marionnettes actuel, mais je trouve que les techniques de réalisations sont très basiques. Ce sont comme « les Guignols » qui ressemblent aux politiciens. Ces marionnettes sont importantes, mais à l'étranger, c'est mieux, au Liban, ce n'est pas professionnel.

22.Joseph Azoury (artiste et technicien à la CLT, collaborateur de René Tarabo), réalisé le 8 octobre 2019 à Paris

Question : Comment avez-vous connu René Tarabo ?

Joseph Azoury : René Tarabo est né en Egypte, il a étudié au collège Saint Marc des frères chrétiens. Il a été professeur d'éducation physique et sportive. Il a travaillé la marionnette en Egypte, la marionnette à gaine, il faisait aussi beaucoup de théâtre, ce qu'on appelle semi-masque, ou la moitié du visage est caché. Il cachait son visage avec un masque et on aurait dit, avec sa voix, un personnage de dessin animé. Il était aussi chanteur et jouait de la guitare. En Égypte, il a commencé avec les marionnettes à gaine, j'étais avec lui dès le départ. Il s'occupait de la régie technique, de l'éclairage et du décor. Moi, j'étais le régisseur. L'éclairage devait être au bon moment, j'étais responsable de la régie. René Tarabo a fait un stage en Italie chez Piccoli, des marionnettes très connues. Piccoli di Podrera, ce sont des marionnettes à fils. Quand il est revenu, on a travaillé dans les marionnettes à fils, mais tout était sur place. Moi je fabriquais les marionnettes à fils. La femme de Tarabo préparait les costumes. Comme Tarabo était Libanais, il n'avait plus rien à faire en Egypte, il est parti au Liban où il s'est installé. Il vendait beaucoup de peintures, et en ce moment, ils veulent de l'argent. Le problème, c'est qu'avec la guerre au Liban, une bombe est tombée sur son atelier et tout a disparu. J'avais des photos chez moi à Beyrouth.

Dans ma maison, c'était une bombe des Palestiniens. En 1975, ma maison a été bombardée par les Palestiniens. J'ai perdu les photos. On n'a plus de souvenirs d'Egypte, tout est parti. Quand je suis arrivé au Liban, après avoir quitté l'Egypte [...]. En 1958, pour les étudiants égyptiens, c'était compliqué de partir. Pour continuer mes études, j'ai décidé de partir au Liban, sans visa, c'était le seul pays où je pouvais aller. Donc, j'ai quitté l'Egypte sans argent, j'ai travaillé à Ehden. Je me suis caché dans cette ville car mon père était connu à Beyrouth, je voulais (m'isoler). À ce moment-là, j'attendais mon visa pour faire mes études d'ingénieur en France. Le frère de Tarabo venait de s'installer à Beyrouth, il était commerçant et Tarabo était avec son frère, donc j'allais souvent chez lui. Puis, il est entré à la chaîne 7 et à la chaîne 9. Quand je suis allé chez le frère de Tarabo, il vendait des antennes de TV, et comme on était

ensemble, on a décidé de travailler la marionnette, et personne au Liban ne savait ce que c'était. C'était effrayant. Quand la TV a commencé, nous, on avait déjà travaillé sur Nounours à Paris. Toutes les marionnettes à la CLT étaient des petites marionnettes à gaine. En 1963, la fête de Paris a eu lieu, le premier festival pour enfants. On y a participé et le producteur de cet évènement nous a demandé de créer une grande marionnette pour la TV et le théâtre. Donc, on a créé les personnages de *Bonne nuit les petits* , Nicolas, Pimprenelle et Nounours, et on a travaillé dans *Bonne nuit les petits* . Pour la Foire de Paris, on a préparé un spectacle, et quand on est arrivé au Liban, la TV Liban cherchait des programmes télévisés et tous les techniciens là-bas étaient Egyptiens, ils avaient quitté l'Egypte avec nous et des gens ont commencé à être recrutés à la TV. On a donc postulé pour des émissions pour enfants. Il y avait une femme (Mama Afaf) qui s'occupait des programmes pour les enfants (j'ai oublié son nom). Ils ont accepté qu'on travaille sur la marionnette. La première émission était un jeudi, car c'était jour de congé, et chaque jeudi, on travaillait la marionnette à la TV. J'ai travaillé sur une grande chaîne télévisée en France à la TV, on nous a demandé de faire des émissions de marionnettes pour adultes. Là, on a commencé à travailler le samedi soir, avec des marionnettes à fils à la CLT. On travaillait dans la chaîne française.

C'est une société française qui a créé la TV, au Liban et qui vivrait des publicités. Il fallait donc des pubs pour faire vivre la TV. Cette maison de Pub était « A division », c'était l'agence de Pub de la CLT. Pendant les émissions de marionnettes, comme toutes les émissions étaient en direct, on recevait beaucoup de Pub pour passer pendant les émissions de marionnettes, avant, pendant et après, et comme il n'y avait pas d'enregistrement à l'époque, tout était en direct : on arrêtait le spectacle de marionnettes. Quand on a commencé à travailler, le chef de production Lionel Gora, m'a dit : « tu connais les techniques, nous on a besoin d'un ingénieur du son à la TV », alors ils m'ont embauché officiellement à la TV. J'ai négocié avec eux pour partir pour mes études, ils ont accepté. « Tout en pratiquant la marionnette, tu viens et tu travailles comme ingénieur du son à la TV, et on m'a aussi proposé de remplacer les absents. Je suis resté 1 an ½ à la CLT, tout en travaillant avec Tarabo. Ça a été une expérience extraordinaire pour ma carrière. Il y avait un « conducteur » à 19h 03, une Pub devait passer à canal 7 et à 7h 07 sur canal 9. Il y avait un programme, c'était la même régie pour ces 2 programmes. On faisait des échanges entre les 2 chaînes, car il fallait tout arrêter pour laisser place à la Pub. Il fallait changer en quelques secondes. Il n'avait que 2 studios. Quelqu'un en régie calculait les secondes, et il ne fallait pas rater une Pub. On recevait les Pub des États-Unis, comme Marlboro, par ex. les techniques étaient très basiques. L'ingénieur du décalage, s'il y

avait un décalage, on cherchait d'où il venait, et on retirait à la personne une partie de son salaire. On devait donc être très précis. J'ai eu une expérience télévisée et quand je suis arrivé en France, j'ai été réalisateur à Europe 1. Avec mon expérience à TV Liban, j'ai été accepté à Europe 1. J'ai fait mes études d'ingénieur à Lyon, à l'INSA, et à cette époque, cette école venait d'ouvrir. Le campus était nouveau en France. Après mon bac, j'ai passé un entretien devant un jury, à Beyrouth, il y avait un professeur, un psychologue et un ingénieur. Il devait durer environ 20 minutes-1/2h et on est resté 2h, car j'ai raconté mon expérience de technicien. C'est comme ça que je suis allé en France pour terminer des études.

Il y avait 2 émissions à la TV. Au Liban, le Samedi pour les adultes, le Jeudi pour les enfants. Je participais à l'émissions pour enfants, elle était très connue […] le samedi soir c'était un divertissement pour les adultes. Il y avait toujours un invité, une personne publique (connue). On montait des spectacles de marionnettes à fils. On a monté le programme en entier, et là, on a fait la connaissance de Serguei Obrastzov, un marionnettiste Russe, qui avait une technique de la marionnette extraordinaire. On a travaillé avec lui une semaine à la TV. C'était le directeur du théâtre de marionnettes de Moscou. Dans ce programme, on a utilisé toutes les marionnettes qui existaient tige, gaine, fils, grandes marionnettes. Tout ça. C'étaient des techniques apprises au fur et à mesure avec les marionnettes autrichiennes, et avec Piccoli di Podreca l'italienne, spécialiste des marionnettes à fils. C'est comme ça qu'on a fait les programmes de marionnettes, au bout de 10 mois d'émissions environ. Noël est arrivé, on a décidé de faire un spectacle dans un théâtre à Beyrouth. On a donc fait de la pub pour ce spectacle, et on a pu avoir un théâtre, mais je ne me souviens pas lequel. La presse était présente ce jour-là, mais il n'y avait aucun spectateur. Il y avait juste 4 journalistes (avec Tarabo), qui ont regardé pendant 2h. Quand on a eu fini, les journalistes ont dit : « C'est extraordinaire, ce que vous avez fait » Normalement, on travaille avec le public, on s'est alors adapté aux 3 spectateurs, on a discuté avec eux. Ils nous ont dit que les Libanais, par leur culture, ne s'intéressent pas au théâtre. Le lendemain, les journalistes ont émis des articles, et à partir de là, les gens sont venus au théâtre : il était plein. Pour eux, la TV n'est pas réelle, pas visible. Après cette expérience pendant la guerre, je suis parti en France et René est venu me rejoindre.

Pour les marionnettes à Beyrouth, en 1959, il fallait un réalisateur, il y a en avait une qui venait de Turquie. Elle a aujourd'hui 97 ans, et c'est elle qui a fait la réalisation de nos spectacles au Liban, la réalisatrice des émissions de marionnettes au Liban. Je suis arrivé en France en 1961. Les émissions étaient en 1958-59-60-61. Tarabo est resté à Beyrouth jusqu'en 1975, début de la guerre. Au Liban, il travaillait dans la marionnette, il était aussi très connu

comme peintre. Les thèmes étaient pédagogiques, des histoires, des contes, (pour les spectacles de marionnette). C'était R. Tarabo qui les choisissait, comme les histoires de Guignol etc. et il était très pédagogue pour les enfants, un peu comme Nounours, sur l'éducation pour les enfants, pour leur apprendre, discuter, il y avait beaucoup de thèmes pédagogiques. On créait au fur et à mesure des spectacles comme Guignol. Moi je fabriquais avec eux les marionnettes, ce n'était pas juste une histoire figée, mais il existait toujours un message et la marionnette a été créée pour cela, pour passer des messages, car à l'époque, on ne pouvait pas écrire, ni parler, il y avait la censure. Et avec les marionnettes, on pouvait s'exprimer. Je sais qu'en Asie, les marionnettes sont apparues dans ce but, pour pouvoir s'exprimer. Avec la marionnette, on peut dire ce qu'on veut. La mère de Tarabo était Italienne, son nom de famille est Tarabo. Mon grand-père a émigré en Egypte avant la création du Soudan anglo-égyptien. Donc, on prenait des gens qui parlaient français et arabe, dont les Libanais. Mon grand-père était vice-premier Ministre du Soudan, il parlait français et arabe.

Question : La marionnette de CLT existe-t-elle encore ?

J.A. : Non, mais certaines d'Annick Le Gall. Elle est devenue spécialiste de l'Afrique. Elle a créé, en 1964 au Niger, une institution pour les enfants. Elle m'a contacté pour faire des émissions de marionnettes. Au Niger, on a fait une TV scolaire, car il n'y avait pas de TV nationale, et comme le Président était instituteur, il a voulu diffuser des émissions pour les enfants dans le pays. Avec l'équipe d'Annick Le Gall, on a diffusé à la TV scolaire, elle a accepté à condition que je vienne. J'avais aussi des expériences dans la marionnette. Au Niger, il existait des pédagogues, on enregistrait, mais sans faire de montage. Ces émissions duraient le matin, et les instituteurs, les présentaient pour un travail télévisé. On a donc installé des équipements pour la marionnette comme le castelet.

Au collège Saint Marc, on a beaucoup pratiqué la marionnette avec d'autres personnes. Au Liban, on travaillait avec nos amis. La seule chose, c'est que René Tarabo s'occupait de toute la création, et moi, de toute la technique d'installation. Les marionnettes à fils étaient spécifiques, tout était étudié. On crée le squelette de la marionnette, puis on sculptait le personnage. On travaillait précisément sur les articulations pour pouvoir bien manipuler tous les points d'articulations (genoux, doigts). On a jusqu'à 21 fils pour une seule marionnette, en bois, et les fils étaient accrochés. On faisait des répétions pour la manipuler. On travaillait beaucoup chaque fil pour manipuler tel ou tel mouvement, surtout pour la marionnette

funambule qui marche sur un fil. On devait être très précis pour montrer que la marionnette ne vole pas mais qu'elle touche bien le fil.

Par exemple, pour animer la salle et la faire rire, on a animé un fakir qui, avec sa flûte, faisait danser un serpent. On travaillait toujours avec une tenue noire, on avait des poches, et pendant que Tarabo faisait le fakir, il a fait tomber son paquet de cigarettes. La salle a commencé à rire et là, on a improvisé : La marionnette a dit, en levant la main : « Merci Dieu !». C'est ça le travail de la marionnette, il faut savoir gérer l'imprévu, la situation qui se présente.

23. Karim Dakroub (directeur du TLM), réalisé le 17 septembre 2019 à Paris

Question : Comment le théâtre de marionnettes est- il entré dans l'université libanaise ?

Karim Dakroub : La matière théâtrale n'existait pas dans l'Université Libanaise. Quand je suis arrivé de Russie au Liban, j'étais le premier à avoir une discipline universitaire du théâtre de marionnettes. En 1996, on m'a demandé d'enseigner à la faculté pédagogique de l'université libanaise pour les institutrices dans la branche « Eveil des sens ». On a donc créé une nouvelle matière nommée « pédagogique de l'enfance ». J'ai commencé à enseigner les marionnettes à partir de la branche pédagogique. A la faculté de pédagogie, quelque temps après, en 1998, on a ouvert une branche « pédagogie théâtrale », et dans les programmes, on a fait entrer le théâtre de marionnettes comme matière principale, et là, j'ai commencé à enseigner le théâtre de manière plus profonde, c'était le théâtre de spécialité. J'ai fait entrer la pensée sur le théâtre de marionnettes. Le cours était pratique et un quart était théorique. Au début, on faisait des petites scènes, on travaillait sur des thèmes précis, par ex, Shakespeare, Molière, et les personnages étaient les marionnettes, on improvisait. Au premier semestre, on travaillait sur les techniques d'onde à manipulation. Au deuxième, on travaillait sur les textes. Cette matière était importante à la faculté de pédagogie, et elle est restée 5 ans (la pédagogie théâtrale). On a donc fait des promotions, puis le gouvernement a décidé de fermer, car ce qui était enseigné dans cette faculté était comme à la faculté des Beaux-Arts. Ceux qui voulaient continuer en pédagogie pouvaient continuer en master « pédagogie ». Le cours était le théâtre d'ombres, mes marionnettes de table, le théâtre d'objets. Après la fermeture de cette branche, le directeur de l'institut des Beaux-Arts avait le projet de faire entrer la marionnette dans la branche théâtre. On m'a demandé de décrire cette matière. Dans un premier temps, j'y ai enseigné, il y avait un atelier de quelques heures, j'y ai enseigné 2 ou 3 ans, je ne me souviens pas, puis cette matière est entrée au programme dans la branche théâtre. Puis, elle été enseigné pendant 2 semestres (fabrication de marionnettes, manipulation, représentation, à l'aide des marionnettes).

En 2014-2015, le théâtre de marionnettes est entré en master théâtre à la faculté de Beaux-Arts. D'abord, elle est entrée en licence en 2003 comme la matière principale dans le domaine « Représentation théâtrale ». Ce master est réparti en 4 semestres, ou chaque semestre j'enseigne une technique différente (ex : Le clown). À la fin du chaque semestre, les étudiants préparent un projet dont l'un est la marionnette. Et cela continue jusqu'à aujourd'hui. Le théâtre de marionnettes a acquis de l'importance dans la représentation théâtrale à l'université

libanaise. On a voulu créer un théâtre spécial de marionnette en master, mais ce n'est pas simple au Liban, car il n'y a pas toujours du travail pour tous les étudiants dans les marionnettes. Les Compagnies ne peuvent pas accueillir tout le monde. Par exemple, le Collectif Kahraba est fermé pour les autres, ils sont 2 et ne cherchent personne d'autre. Notre Compagnie non plus ne peut pas accueillir plus d'une personne par an. Nous, on peut en accueillir, car on a un répertoire, et on travaille sur plusieurs spectacles, on accueille chaque année une personne, mais pas plus. Mais avec la crise au Liban, il est difficile de créer de nouvelles Compagnies. Ceux qu'on accueille dans notre Compagnie sont mes étudiants.

En 2014, on a commencé à travailler à la faculté de pédagogie, et après j'ai embauché des étudiants des Beaux-Arts. On ne fait pas de casting, je repère les gens dans les cours et je leur donne la chance d'entrer.

Question : Qui a décidé de faire entrer le théâtre de marionnettes à l'université ?

K.D. : Ce n'est pas une seule personne. A l'Institut des Beaux-Arts, il y a deux branches, et un comité du déplacement qui l'ont proposé au programme. Quand je suis arrivé au Liban en 1993, je me suis lié d'amitié avec une troupe et l'université libanaise, à la fête du théâtre international, on a préparé des marionnettes et les gens ont vu que c'était nouveau. Donc, on l'a proposé dans les universités, Fayek Homayse et Boutros Ruhana ont décidé de la faire entrer.

Question : Pourrez-vous me parler de l'UNIMA et de votre rapport avec elle ?

K.D. : C'est une association internationale pour le théâtre des marionnettes, fondée en 1920 à Prague, et en 2019, elle a 90 ans. Cette plateforme regroupe les gens qui s'intéressent à la marionnette dans le monde. Mais, j'ai connu l'UNIMA quand j'étais en Russie pendant les études, je connaissais l'UNIMA Russe dirigée par Abaston. C'était une femme qui travaillait beaucoup et qui avait beaucoup de connaissances. J'ai participé à la conférence internationale de l'Union à Ljubljana en Slovénie et là, je suis entré dans cette organisation. A l'époque, il n'y avait pas un centre Libanais pour l'UNIMA. Puis j'ai eu des relations avec eux, partout dans le monde. Alors qu'avant je ne connaissais que leur organisation en Russie. Je suis entré comme membre en 1993. Le spectacle de fin d'études présenté à Charleville représentait la Russie. Le spectacle a été adapté de Lalita et Doumna. A Charleville, j'ai fait la connaissance de plein de mondes intéressés par la marionnette, dont Margarita Nicolesco et Jacques Félix, des gens importants dans le domaine de la marionnette. Dès cette époque, on a eu l'idée de créer l'Union au Liban, et pendant 3 ans, on a travaillé là- dessus.

J'ai été choisi comme représentant délégué de l'UNIMA Liban pour travailler à sa fondation. On a organisé 2 Réunions au Liban, on s'est renseigné auprès d'un cabinet d'avocats sur les lois pour donner un statut légal à cette association. Puis on l'a créée et on a envoyé tous les documents à l'UNIMA international. La réponse a beaucoup tardé. Le problème est qu'il faut obéir aux critères internes de l'association internationale. C'était ça le problème. Alors, on n'a pas continué à travailler sur ces critères. Mais j'étais très occupé, et aujourd'hui, le centre libanais n'est pas créé, mais je suis toujours le représentant. Il y a des gens qui entrent à l'UNIMA, ils peuvent y entrer comme Compagnie au à titre personnel.

Question : Pouvez-vous me parler de votre dernier spectacle ?

K.D. : Il s'appelle *Full Moon*. Quand la guerre en Syrie a commencé, on a créé un théâtre pour des enfants. Je pensais, qu'est-ce que je peux faire comme spectacle ? Quoi dire aux gens pendant cette période ? Il existe en ce moment une crise de l'humanité. On a été 2 à 3 ans sans rien faire à ce sujet, on représentait nos anciens spectacles, jusqu'au jour où on a vu dans les médias que quelqu'un avait mangé le foie d'un (autre). Un opposant syrien a ouvert le ventre d'un homme, a pris son foie et l'a mangé. Cet évènement m'a beaucoup choqué, m'a donné envie de parler. Ce fait a été envoyé aux enfants, tout le monde a vu cette vidéo, alors moi, j'ai décidé de travailler sur le thème de la violence, précisément sur la violence au nom de la religion, car généralement, les plus grandes violences sont religieuses, elles utilisent la religion comme but principal. Or, ce n'est pas la religion qui est violente, mais la violence qui se cache derrière la religion, on a cherché dans les religions, et on n'a trouvé que l'histoire de Youssef (Joseph) qui pouvait représenter quelque chose avec quoi on pouvait travailler. Cette histoire est une Histoire commune entre les 3 religions, chrétienne, juive, islam.

Dans la société actuelle, si on veut utiliser une histoire du Coran, il faut faire attention, car ça cause des problèmes. Moi, j'ai adopté, je n'ai pas utilisé la même histoire. Je voulais réfléchir sur cette histoire, et non pas décrire l'histoire elle-même voir cette histoire non pas du point de vue de l'être humain, mais du point de vue des animaux, ou des autres espèces, comment les animaux voient l'être humain, j'ai trouvé seulement le loup. Dans l'histoire de Joseph, le loup joue un rôle, car ce sont des frères de Joseph qui ont dit à leur père que le loup l'avait mangé. Les frères de Joseph l'ont mis dans un puits. Pourquoi ? c'était leur frère pourtant ! Est- ce par jalousie ou autre chose ? Ou bien est-ce l'animalité de l'homme qui ressort ? Est – ce par concurrence sur la vie ? Mais la vie est pour tout le monde. J'ai cherché à savoir comment pense le loup, comment il se comporte. Les loups, pour moi sont purs, propres et fidèles. Le loup et

la louve s'accouplent une seule fois dans la vie, ils n'ont pas d'autres partenaires, et meurent sans en changer. Le loup n'attaque personne s'il n'a pas besoin de manger. Je suis parti de l'idée que le loup se questionne lui – même. S'il mange un homme, c'est vraiment pour manger et pas pour le plaisir de tuer. Mais l'homme ne tue pas par faim, Pourquoi ? D'où l'idée de ce spectacle.

Question : Quelles techniques avez-vous utilisée ? Comment ont-elles évolué du premier spectacle (*Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*) à *Full Moon* ?

K.D. : Le premier spectacle pour moi, c'était pour mon diplôme en Russie, où j'ai utilisé les marionnettes de table mais sans utiliser de table. Ce que j'ai fait était un peu différent du système en Russie. Quand j'ai commencé à travailler sur ça, mon professeur m'a dit : soit le spectacle aura un grand succès, car c'est nouveau car ça n'existe pas à la faculté, soit ce sera très mauvais. Il a ajouté, si tu choisis cela, il faut aller jusqu'au bout, ou bien tu utilises le système Russe de la fac. C'est quoi le système russe ? Ce sont des marionnettes traditionnelles : à tiges, à gaines ou à fils. Si tu veux faire quelque chose de nouveau, tu dois être responsable. Moi, j'ai décidé de travailler de cette manière, donc, j'ai utilisé la marionnette de table, et la scénographie était faite sur le corps des marionnettes. Il n'y avait pas de table. J'avais le comédien et j'ai pris une histoire du livre de *Kalila et Dimna*. Ce n'est pas l'histoire que je puise, mais l'histoire de l'histoire, comment elle est devenue internationale, comment elle a été écrite, et pas ce qu'il y a à l'intérieur, comment ce livre est passé de l'Inde à la Perse, pourquoi et comment se fait un mélange entre les histoires du livre et l'idée d'une mortalité. Ce livre de *Kalila et Dimna* est politique. Mon spectacle a eu beaucoup de succès, à l'université en Russie et aussi à l'extérieur. Le directeur de l'institut en Russie a décidé de l'inscrire dans le répertoire du théâtre, il a été ouvert au public, à la ville, il n'est pas seulement resté dans le contexte universitaire. Il a aussi été choisi pour représenter la Russie au festival de Charleville. Dès cette époque, ma manipulation de la marionnette n'était pas uniquement technique, elle était reliée aux mouvements du corps, et à partir de là, la plupart de mes spectacles étaient basés sur ça et la scénographie non plus n'était pas fixe, elle était toujours en mouvement, et si quelqu'un regarde un spectacle, la scénographie est comme une marionnette, c'est comme une marionnette qui bouge, des grandes marionnettes qui bougent pendant le spectacle, qui évoluent pendant le spectacle. Dès cette époque de mon diplôme, mon style de travail a commencé à se développer. Quand je suis allé à Ljubljana et à Charleville, j'ai vu la tendance du théâtre synthétique. C'est un genre de théâtre autre, la marionnette et d'autres arts, ou bien plusieurs types de marionnettes, un théâtre qui mélange des techniques différentes. J'ai constaté que la

marionnette n'était pas un but, mais un moyen pour arriver à une idée précise, à une finalité. Il existe parfois, dans un même spectacle plusieurs types de marionnettes, et parfois un seul type. Dans la plupart de mes spectacles, plusieurs techniques sont utilisées, et différents types de marionnettes. Selon l'évolution de l'histoire, en général, des masques, et du théâtre d'ombres. En 2005, j'ai fait entrer la vidéo comme un élément du spectacle. Dans *Full Moon*, j'ai intégré la technique des 3D. Le deuxième personnage se trouve dans 2 dimensions. Au début, il fait un mètre, au milieu, atteint 20 cm et à la fin, il atteint un personnage de théâtre d'ombres. J'ai senti que cela allait avoir beaucoup d'importance, surtout dans *Full Moon*, et quand le spectacle commence, sur un globe terrestre, les êtres humains ont une taille très petite. Après, on zoome sur les personnages, mais on s'éloigne toujours : mouvement de va- et -vient. On rappelle toujours aux gens que ce sujet est universel et général, et qu'il touche tout le monde, toutes les générations, toutes les époques, on entre dans les détails de l'histoire, puis on sort pour voir la place occupée par ce personnage dans l'histoire, dans la vie. En même temps, les marionnettes sont appelées marionnettes universelles de table, elles se manipulent par derrière. Dans le spectacle, il existe des marionnettes à gaine. On a deux personnages humains. Je suis parti du point de vue de l'animal. Les animaux sont des publics. Nous, les animaux, on n'est pas des êtres humains, ils parlent un langage qu'on ne comprend pas. Les marionnettes à gaine sont de type grotesque.

Il y a aussi l'ombre. Pourquoi ? car la louve dans le spectacle, raconte l'histoire à son petit. Quand le loup mange le chaperon rouge, comment eux voient cette histoire ? J'ai senti que cette histoire devrait être en théâtre d'ombres. Avec l'ombre, on voit comment la louve et le louveteau pensent. Le public ici garde le fantasme du loup dans l'histoire du petit Chaperon Rouge et nous, on pose la question aux gens : pourquoi on voit cette histoire d'un point de vue humain et pas de celui de la louve ? Car ce pauvre loup était en train de penser comment manger Chaperon Rouge. Pour cela, on a travaillé le théâtre d'ombres avec des objets dramaturgiques, et pas seulement techniques. Dans ce spectacle, il y a une marionnette géante avec un masque, c'est le personnage du père, parce qu'il est vieux, et c'est le seul être humain, sauf l'enfant Youssef (Joseph), qui parle une langue comprise par les animaux. Seuls les animaux parlent, mais une langue incompréhensible, alors que les êtres humains ne parlent pas. Le père devait être, pour moi, différent des autres. Par la marionnette du père, j'ai voulu rendre hommage à l'humanité, elle peut aussi donner de l'espoir. La première question posée dans le spectacle est posée par le loup. Pourquoi je ne suis pas une étoile ?...mais jamais un être humain. Et à la fin de l'histoire, il repose la question. Ce n'est pas grave si je suis né être humain, car l'humain est

le seul à rêver, et Joseph, dans le Coran, rêve, il a un songe. Le rêve différencie l'être humain, parfois le rêve peut être mortel. A la fin, je laisse un espoir pour les hommes, mais ils sont quand même destructifs. Dans la plupart de mes spectacles, les marionnettes et les marionnettistes sont visibles.

Au Liban, cela n'existait pas avant, mais la manipulation visible existait chez Layla Khoury, et dans ma thèse, j'ai écrit cela. Là on a commencé la manipulation visible au Liban et pourquoi ? Il y a une raison politique et sociale, mais aussi esthétique, c'est lié aux aspects révolutionnaires, c'est comme ça que la manipulation a commencé. J'ai découvert cela à 9 ans, avec Maha Nehmée, avec les marionnettes à gaine, on a créé un spectacle où j'étais l'acteur principal et j'ai assisté à sa mise en scène. C'était : *Comment Salem va grandir ?* Il y avait des manipulateurs visibles, et il y avait une distanciation. Par ce spectacle, j'ai constaté que la manipulation à nu était importante car elle laisse apparaître l'aspect dramatique, l'existence de la marionnette. Quand le marionnettiste s'efface, cela représente quelque chose de précis. C'était important pour moi, cela a été mis en avant dans mon spectacle Ce *qui s'est passé à Kfar Menkhar* . À cette époque, j'ai été très critiqué car on a dit : qui est cette personne qui vient briser l'imaginaire dans les spectacles, et pourquoi il fait ça ? Et comment il travaille avec les enfants ? Il faut laisser l'enfant avoir le plaisir de rêver, le spectacle n'a plus de magie mais il est devenu un jeu. Pourquoi le marionnettiste doit se cacher spécialement pour les enfants ? Si le marionnettiste fait partie du jeu, il peut se cacher à certains moments, par exemple quand il manipule des marionnettes à gaine ou dans le théâtre d'ombres, et parfois, il peut aussi faire du théâtre d'ombres sans manipuler les marionnettes.

Question : Pourquoi avez-vous choisi la Russie pour vous former ?

K.D. : Il n'y avait pas un but politique, c'était personnel. J'ai commencé à 9 ans avec Maha Néhmée, au club culturel Arabe à Beyrouth et je suis resté jusqu'à ce qu'elle parte en France. Puis, la guerre a évolué. Je suis parti à la guerre, au front, et là-bas, j'ai travaillé comme secouriste à la défense civile, sur le terrain. J'ai travaillé avec le Parti Communiste Libanais, j'étais à Rasal-Nabeh et Sodecco, 2 fronts dans la banlieue sud de Beyrouth. On était 3 à 4 personnes à travailler dans les secours. Il y a eu une histoire dans le centre où on travaillait. Une femme est entrée avec 2 enfants. Ils avaient peur des bombardements et c'était un lieu militaire, tous les gens étaient armés. J'ai pensé : pourquoi ne pas faire quelque chose. Alors, on a pris de l'eau, du papier journal, on a préparé une pâte pour faire des marionnettes. On est resté environ 2 h, les enfants, leur mère et moi. On était assis. Ils ont aimé. Les enfants ont fabriqué une

marionnette, puis on a laissé sécher, ils sont partis. J'ai demandé aux agents de garder la marionnette. Deux ou trois jours après, ils ont apporté de la peinture, des couleurs pour colorier la marionnette. Ils n'ont pas attendu que je colorie avec eux la marionnette et je me suis dit : pourquoi ne pas faire quelque chose ? Il y avait des caisses vides de fusils, en bois. Avec ces boites, on a fabriqué un castelet et on y a placé les marionnettes et les objets. Puis on a mis ce matériel dans l'ambulance pour aller le présenter à d'autres enfants, dans des « cachettes ». On a fait des tournées de champs de bataille et présenté des spectacles, n'importe quoi et ça a été la meilleure expérience de ma vie. Après, j'ai arrêté de travailler, mais il y avait le centre culturel soviétique à Beyrouth Ouest, le seul lieu ouvert pour les activités culturelles, c'était la seule plateforme qui existait. En 1985 environ, j'avais environ 14-15 ans, j'ai commencé à travailler dans ce centre culturel soviétique, j'ai fait des ateliers de marionnettes, pendant un an, avec d'autres jeunes et amis. À la fin de l'année, on a fait un spectacle qui a eu beaucoup de succès : Voix étrange ou bien *Saute Garib*, […] C'est pour ça que le directeur du centre, Alexandre m'a dit : « Je vais te donner une bourse pour que tu ailles étudier en Union soviétique, mais sous conditions : tu dois passer un concours, qui n'est pas facile. Alors, ». Alors, j'ai fait une année préparatoire pour apprendre la langue et préparer le concours. J'ai été accepté à Moscou pour faire des mises en scène pendant 3 ans, puis j'ai appris qu'il y avait à Saint-Pétersbourg la possibilité d'obtenir un diplôme de théâtre de marionnettes. J'y suis allé. Novigov, à ce moment-là, était toujours directeur du centre Beyrouth.

Quand je suis retourné, une fois, à Beyrouth, il m'a dit qu'au centre soviétique, il y avait un financement disponible pour fonder un théâtre permanent de marionnettes, et m'a demandé de le diriger après mon retour. Un des objectifs de la Compagnie du théâtre de la marionnette était la diffusion de la culture russe au Liban comme tous les centres culturels qui financent des projets, ils ont financé ce projet pour l'Association amicale libano-soviétique. On a établi un partenariat avec Krasnodar une ville russe. A cette époque, le directeur de l'Association était Tarek Schumann, j'ai fait mon stage à Krasnodar. On a fait un casting pour les étudiants des Beaux-arts à Beyrouth et 10 personnes ont été choisies pour un stage pendant 2 mois là-bas. Le directeur russe, a préparé ce spectacle classique, *Cendrillon*, avec un castelet. Les 10 étudiants ont participé à ce spectacle, dont Rabih Shami, Fadi Abisamra. Nehmé Nehmé, Rouayda Al Ghali, Fadia Tannir, Suzi Abiasamra, Rima Abouchakra, et Brahim Abisamra. Ils sont revenus de Russie avec un spectacle, et ça faisait partie de mon stage. Ce spectacle a été joué au Liban et il a eu du succès. Roger Assaf, metteur en scène, a donné un aspect libanais à ce spectacle, pour qu'il soit compatible avec la culture libanaise. Il n'a pas fait un travail complet mais a

donné des conseils : *Malik al Hikayat* (*Le Roi des contes*). L'équipe a fait un autre spectacle et Isam Abou Khlaled est entré dans le groupe. Le spectacle était *Pinocchio*. Moi, j'étais assistant-metteur en scène. Il y avait aussi Boutros Rouhana qui jouait. Le premier spectacle où j'ai participé était *Tambour, Lebis hafe*, très important, les mêmes types de marionnettes avec lesquelles j'avais passé mon diplôme. C'était aussi une partie de mon laboratoire personnel. La scénographie avait un projet, que l'on partageait.

Après, j'ai fait mon premier spectacle : *Ce qui s'est passé ...* C'est comme ça que j'ai été présenté au public Libanais. La scénographie et les marionnettes étaient réalisées par deux Russes : Serguei Frolov et Galina Filatova. Ils sont venus à Beyrouth pour travailler avec moi. Le spectacle a eu beaucoup de succès, on a présenté des nouveautés. Avant, ce type de spectacle n'existait pas à Beyrouth. Puis mon frère Walid a eu son bac et a voulu aussi étudier la marionnette, et partir dans le même institut en Russie pour étudier la scénographie. Dès 1993, le Théâtre de Marionnettes Libanais a commencé, avant, on l'appelait la troupe libanaise pour la marionnette. Les Russes ont participé au lancement des 2 premiers spectacles, puis avec le démantèlement de l'Union soviétique, on n'avait plus de financement, et on continuait chacun de notre côté. Mais pendant 4-5ans, on a toujours présenté nos spectacles au centre culturel soviétique. Après, on les a présentés pendant 10 ans au *Théâtre Al Madina*, puis il a fermé. On a participé à la fondation du *Théâtre Al Madina*, puis il a fermé. On a participé à la fondation du *Théâtre Tournesol*. Il a été financé par une organisation suédoise, SIDA. Je suis allé en Suède et j'ai eu des contacts. On a obtenu un crédit bancaire pour 3 personnes : Issam Aboud, Roger Assaf et moi, pour fonder ce *Théâtre Tournesol*. On a eu 300 .000 dollars. On a découvert par hasard les locaux de ce théâtre. Il avait été bâti pour être un théâtre, mais pendant la guerre, une grande bombe l'a divisé en deux. Ce théâtre est à un carrefour, dans une région sensible, là où la guerre civile a été déclenchée, lieu entre les deux partis opposés. Jusqu'à 100 m du théâtre, il avait des affrontements, lieu du massacre dans le bus qui a déclenché la guerre. Le lieu est un endroit stratégique, car il relie la région chrétienne, la région musulmane et même le camp de Sabra, lieu qui relie 5 entités et toutes ces entités étaient en conflit. C'est pour cela qu'il s'appelle Tournesol. C'est l'association Soleil qui le dirige, et qui prend les décisions. Et nous, on est des animateurs de ce théâtre. Notre bureau s'y trouve et tous nos spectacles y sont présentés.

On ne prend pas de décision logistique, mais on est important, car une partie de l'avancement du théâtre vient à nous. On y fait nos répétitions, nos représentations, on a un planning fixe

chaque semaine. Grâce au spectacle, on paye un petit pourcentage au théâtre, ainsi que les locaux du bureau et l'atelier de fabrication des marionnettes.

Question : Connaissez-vous le théâtre de l'Unesco ?

K.D. : J'ai travaillé dans un théâtre en 1982. Avec *Comment Salem va grandir*, j'avais 12 ans, j'étais comédien et j'ai participé à sa mise en scène avec Mr Nehmée. Je me souviens que ce théâtre a été bombardé en 1982 avec l'invasion israélienne, tout l'intérieur a été détruit. Actuellement, il a été rebâti à l'intérieur et sa façade est restée. A l'époque, il y avait un conservatoire de musique. Avant 1982, je ne sais pas qui était responsable, ni quels spectacles étaient joués.

Question : Pouvez-Vous me parler du Stade de Chayla.

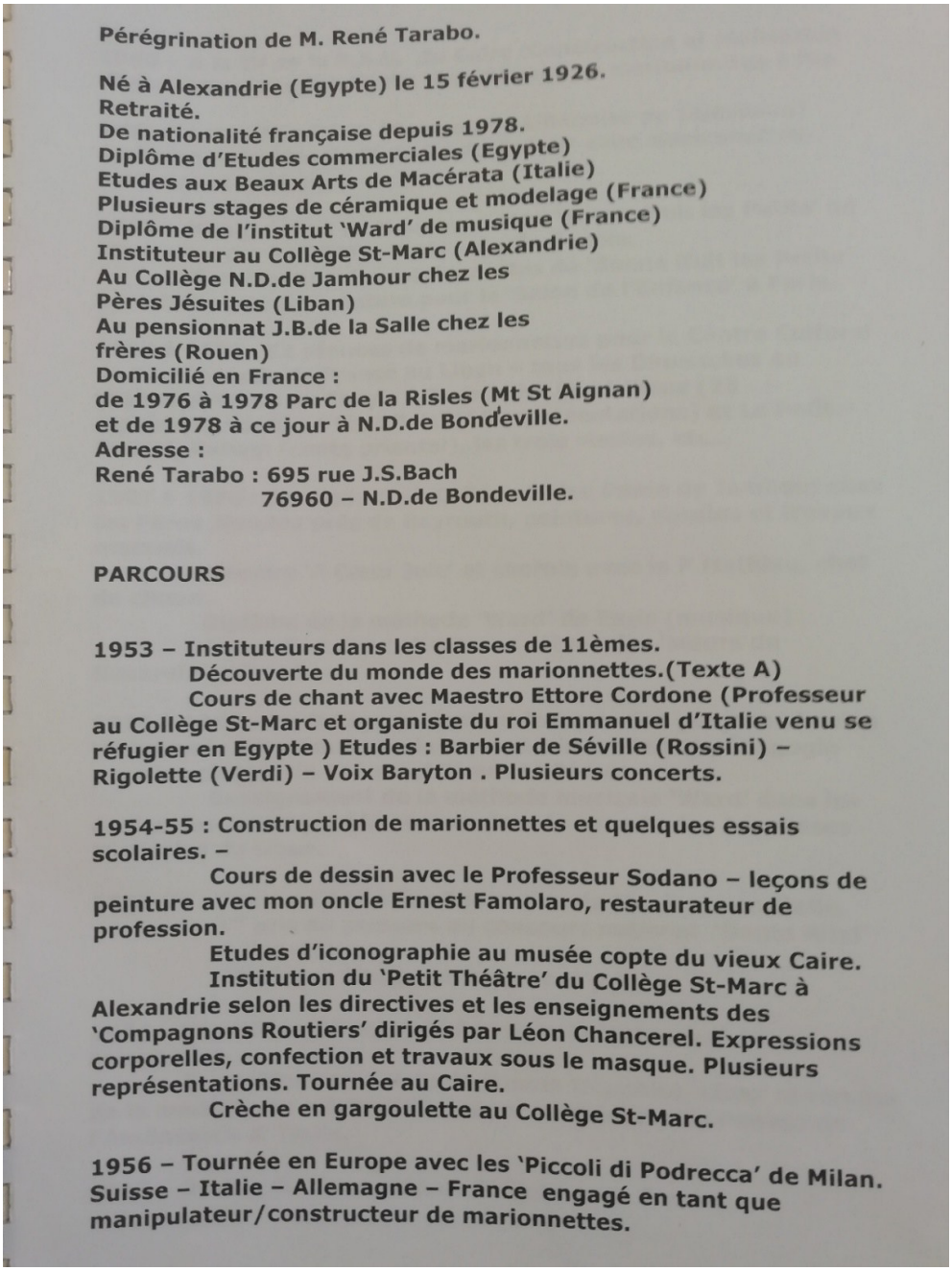
K.D. : Je ne connais pas grand-chose sur lui, mais je sais qu'il était très actif avant la guerre civile. Il y avait un comité des droits de la femme et la directrice était Sina Khalil, elle est toujours vivante. Ces personnes faisaient des spectacles basiques, primitifs, ils avaient un rôle dans ces évènements culturels pour l'enfant pendant la guerre. Tous imitaient les *Epis* à l'époque. Je regardais leurs spectacles, mais je n'aimais pas trop. Ils ont fait un spectacle avec des masques dirigés par Boutros Rouhana, c´était intéressant : *Fazfouz.* Il y avait Lionel Ghourra, Directeur du comité national du Tourisme, du *Théâtre du Gymnase*. Ils ont lancé les 2 premiers festivals des enfants que Nehmé Nehmé avait préparé et que Lionel avait financé et soutenu.

ANNEXE II - DOCUMENTS DES METTEURS EN SCÈNE R. TARABO ET J. FAKHOURY

1. René Tarabo

CV, photos de spectacles, articles de presse, correspondance, lettres de la Mission laïque tirés des Mémoires du metteur en scène René Tarabo

1.1.CV de René Tarabo



Pérégrination de M. René Tarabo.

Né à Alexandrie (Egypte) le 15 février 1926.
Retraité.
De nationalité française depuis 1978.
Diplôme d'Etudes commerciales (Egypte)
Etudes aux Beaux Arts de Macérata (Italie)
Plusieurs stages de céramique et modelage (France)
Diplôme de l'institut 'Ward' de musique (France)
Instituteur au Collège St-Marc (Alexandrie)
Au Collège N.D.de Jamhour chez les
Pères Jésuites (Liban)
Au pensionnat J.B.de la Salle chez les
frères (Rouen)
Domicilié en France :
de 1976 à 1978 Parc de la Risles (Mt St Aignan)
et de 1978 à ce jour à N.D.de Bondeville.
Adresse :
René Tarabo : 695 rue J.S.Bach
76960 – N.D.de Bondeville.

PARCOURS

1953 – Instituteurs dans les classes de 11èmes.
Découverte du monde des marionnettes.(Texte A)
Cours de chant avec Maestro Ettore Cordone (Professeur au Collège St-Marc et organiste du roi Emmanuel d'Italie venu se réfugier en Egypte) Etudes : Barbier de Séville (Rossini) – Rigolette (Verdi) – Voix Baryton . Plusieurs concerts.

1954-55 : Construction de marionnettes et quelques essais scolaires. –
Cours de dessin avec le Professeur Sodano – leçons de peinture avec mon oncle Ernest Famolaro, restaurateur de profession.
Etudes d'iconographie au musée copte du vieux Caire.
Institution du 'Petit Théâtre' du Collège St-Marc à Alexandrie selon les directives et les enseignements des 'Compagnons Routiers' dirigés par Léon Chancerel. Expressions corporelles, confection et travaux sous le masque. Plusieurs représentations. Tournée au Caire.
Crèche en gargoulette au Collège St-Marc.

1956 – Tournée en Europe avec les 'Piccoli di Podrecca' de Milan. Suisse – Italie – Allemagne – France engagé en tant que manipulateur/constructeur de marionnettes.

1960 – A la TV de la R.A.U. du Caire :Construction et réalisation d'une série enfantine 'Kalila wa Démna' en marionnettes à fils.

1961-62-63 : A la C.L.T. (Compagnie Libanaise de Télévision) émission enfantine 'le Club des Farfadets' avec marionnettes, masques et acteurs.

1963 – Manipulation de Nounours dans 'Bonne Nuit les Petits' de Claude Laydu, à l'ORTF – Paris – durée 6 mois.
Construction des marionnettes de 'Bonne Nuit les Petits' en volume grandeur nature pour le 'Salon de l'Enfance' à Paris.

1964 à 1970 : 52 séances de marionnettes pour le Centre Culturel de l'Ambassade de France au Liban – tous les Dimanches au théâtre Armand du Chayla à Beyrouth : Cendrillons (23 représentations) Le Chat Botté(15 représentations) et Le Petit – Poucet, Babagi (conte oriental), les trois vieilles, etc...

1967 à 1976 : Enseignant au Collège Notre Dame de Jamhour chez les Pères Jésuites près de Beyrouth, peintures, dessins et travaux manuels.
Membre 'A Cœur Joie' et chorale avec le P.Mathieu, chef de chœur.
Diplôme de la méthode 'Ward' de Paris (musique)
Cours d'art dramatique aux élèves des 'sœurs de Nazareth' (Liban)

9

1966 à 1969 : Au Collège protestant français des garçons ' Louise Weigman' : programme scolaire en marionnettes et pédagogie pour les classes de 11èmes,10èmes et 9èmes.
Enseignement de la méthode musicale 'Ward' dans les écoles des montagnes libanaises pour le compte des Jeunesses Musicales du Liban.

1973-74 : Cours à l'école des Beaux arts de Macérata en Italie.
1er pris de peinture au concours national 'Dante Ricci' à San-Chirico.
Plusieurs lithographie après le prix.

1974 – Exposition de peinture à la Galerie 'Actuarius' à Strasbourg.
Expositions au Cercle de l'union française, Liban et remise de la médaille du mérite Culturel par monsieur Aldo Penasa de l'Ambassade d''Italie.

1975 – Guerre du Liban, départ définitif pour Rouen.

1976-77 à 1991 (âge de la retraite) : Enseignant au Pensionnat Jean-Baptiste de la Salle à Rouen.

1977 à 1979 : Exposition de peinture à Rouen, Lyon, Paris.

1980 – Constitution d'une équipe de marionnettistes avec des élèves du pensionnat et représentation de 'La perle au fond des mers' - ' La Gorou' – 'L'Avare et le Soldat' – 'Pierrot et Colombine'

1983 – Aves une équipe d'adultes, montage de 'Elfgyva' ou la conquête de l'Angleterre. Une création pour les 'Choralies A Cœur Joie' de Vaison-la-Romaine et par la suite au Centre Culturel Marc Sangnier et aux fêtes Jeanne d'Arc à Rouen au Théâtre Duchamp-Villon pour la Mairie.

1984 – Pour la ville de Rouen 'Barbe- Bleue' pour le tri-centenaire de Pierre Corneille place Barthélemy (Saint Maclou) en plein air, 3 représentations de marionnettes et masques,

1985 – Marionnettes : 'Le mariage du cordonnier' en tournée à Veines, Charchillat(Jura), Gigondas et Valréas (Vaucluse).

1986 – 'Pierrot et la lune' – création à Rouen.

1987 – 'La Farce de Maître Pathelin' - XVIème siècle à Rouen.

1988-89 : Reliquaire offert au pape jean XXIII pour la béatification du frère Scubilion à l'île de la réunion.
Grand portrait de ce frère qui sera installé près de l'Autel où sera célébrée la messe de la béatification.
Construction de la chapelle des frères au Rancher, près du Mans : Autel, Tabernacle, Vitraux, Vierge et l'Enfant, Crucifix, Colonnes, Chapiteaux et pierres murales sur la demande du frère Aubert-Joseph ancien assistant du Supérieur Général à Rome.
Deux autres chapelles pour les frères à Paris : Notre Dame de la Gare (XIIIème) et Saint Germain de Charonne : fresque murale (reproduction du moyen âge) et grand tableau 'Golgotha'

1990 – 'La Dame du Lac' création pour marionnettes à fils, marottes, marionnettes à gaines, Jaquemart, masques, acteurs et chant choral à 4 voix. Stage de préparation et représentations à Gap, Tours, Orléans et au Festival International de Chant Choral de Brive-la-Gaillarde.

1993 à 1998 – Décorateur du Festival International de Chant à Brive-la-Gaillarde

1994 – Exposition placée sous le Haut Patronage du Ministère de la Culture à la Galerie Du Bellay à Mont-Saint-Aignan. Monsieur Jacques Toubon étant ministre de la culture.

1995 – Chef de chœur de la chorale Marc Sangnier à Mt St Aignan.
Récital à Rouen – Barsinghausen (Allemagne) Edenbridge (Angleterre) – Voyage en Egypte : Concert au Caire(Centre Cultrel français) et à Alexandrie (Collège St-Marc.) Dîner sur le Nil en bateau et Visite de Loksor, Assouan, temple d'Abou Simbel et retour en bateau sur le Nil.

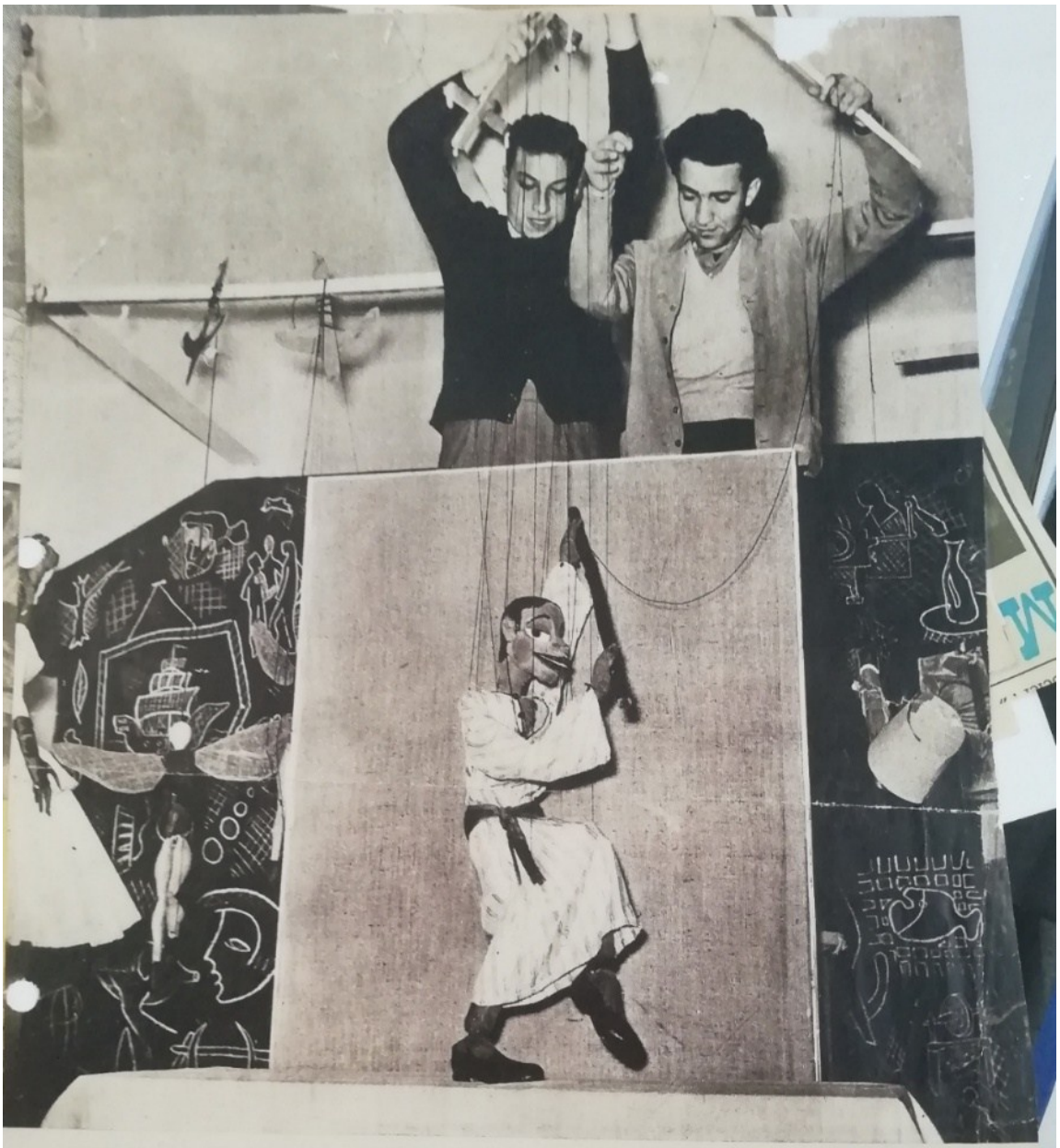
1998 – Masques et décors pour l'atelier 'Venise' aux Choralies de Vaison-la-Romain

2000 – Exposition de peinture pour la mairie de N.D.de Bondeville ainsi que deux fresques murales en céramiques.

2001 – Au Liban pour un décor de théâtre.

2003 – Décor au château de Joséphine Baker à Milandes (Limousin) pour la société 'SOTHYS' soins de beauté.
Deux contes de fées (pour mon petit-fils Pierre-lou) édités à compte d'auteur. 'Le Bois des Dames' et 'La mare aux Lutins'. 11 planches illustrés (collages) de 0,70X0,50.

1.2.Articles et photos des spectacles de René Tarabo



Voci Ibn El Balad dans « La danse du Sadien ». Les ficelles sont tirées par Roland Saada et Fayek Alaily

René Tarabo veut présenter à l'étranger

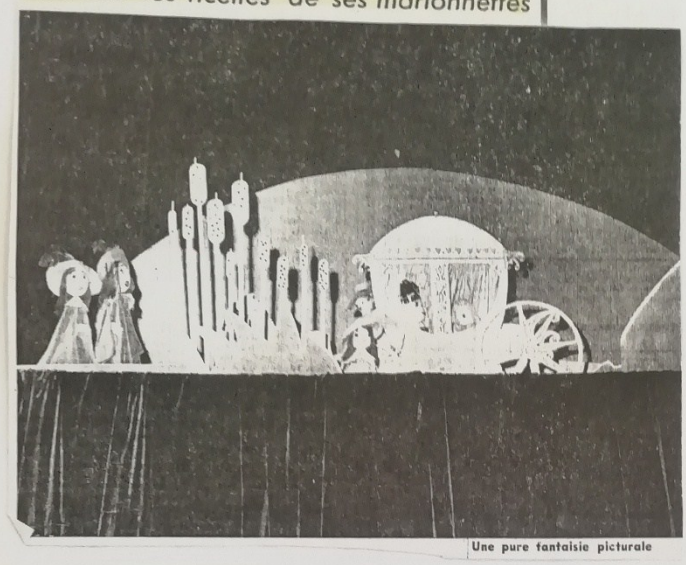
Ibn El-Balad avec ses marionnettes

Chaque pays a son théâtre de marionnettes où la machinerie, les décors et les acteurs de bois peuvent rivaliser avec les meilleures scènes et les comédiens vivants. L'Angleterre a son « Punch », le fou qui ridiculise la vie humaine. L'Italie présente les « Buratti », du nom d'un célèbre acteur de la « Commedia dell'Arte » : Burattino. Elle a aussi les célèbres Piccoli. A Moscou, d'excellents spectacles de marionnettes sont présentés par Serge Obratsov avec, pour personnage central, le brave Petrouchka. A Paris, c'est la famille Valton qui, de père en fils, montre les marionnettes depuis 1798, et le théâtre du Luxembourg, dont les scènes féeriques et

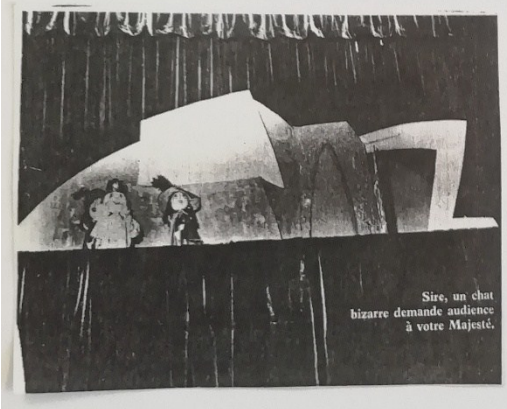
Avec « Le chat botté », Tarabo tire à nouveau les ficelles de ses marionnettes

ELLES reviennent cette saison, plus adorables que jamais ; ce sont les marionnettes de René Tarabo Lui, cloué au lit avec une forte fièvre, n'avait pu présider à l'avant-première de son spectacle, vendredi soir. Mais les ficelles ont été quand même tirées par ses acolytes et le départ fut donné à l'enchantement. Cet après-midi, comme d'ailleurs tous les dimanches à partir d'aujourd'hui à 15h. trente, le rideau s'ouvrira au Stade du Chayla, pour un spectacle de deux heures environ. Au programme cette année un Guignol, une initiation musicale et enfin, la pièce de résistance, « Le chat botté ». Huit décors font de ce conte une succession d'images brillantes, colorées et de pure fantaisie picturale. Les costumes signés Mme Tarabot et le texte adapté par René Tarabo, soulignent délicatement le dépaysement. Mais que de travail en coulisses ! On n'imagine pas assez l'effort des machinistes et des « voix » pour arriver à harmoniser et à mettre en mouvement ces histoires qui feront toujours rêver petits et grands ...

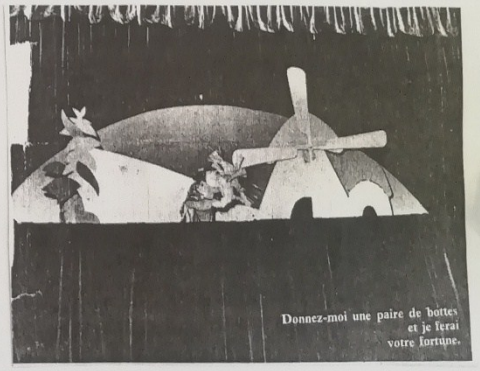
LE MAGICIEN TARABO RESSUSCITE LE CHAT BOTTE



Une pure fantaisie picturale



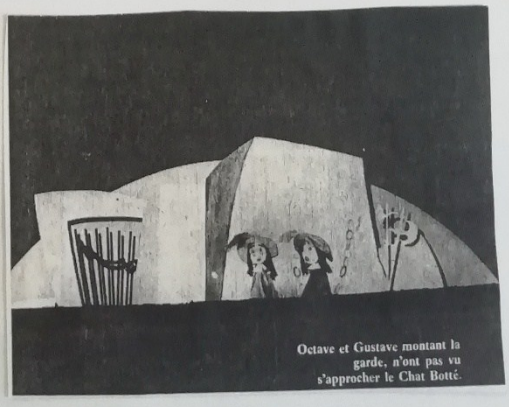
Sire, un chat bizarre demande audience à votre Majesté.



Donnez-moi une paire de bottes et je ferai votre fortune.



Permettez-moi de vous présenter mon maître, le Marquis de Carabas.



Octave et Gustave montant la garde, n'ont pas vu s'approcher le Chat Botté.

SOUS LE PATRONAGE DE «LA REFORME ILLUSTREE»

Les marionnettes de Tarabo

Le grand étonnement du public en assistant aux «Marionnettes de Tarabo» est de voir la salle se mettre en contact avec les petits acteurs de bois. Dernièrement à une des séances pendant 15 minutes un spectateur très spirituel fit rire la salle aux éclats par un dialogue à l'improviste avec la marionnette Colombine...

Le spectacle nous fera voyager partout depuis l'Amérique Latine jusqu'aux îles enchanteresses où le nègre chante son «Joli Chapeau».

La grande attraction sera la 2ème partie, l'inauguration des marionnettes à fils avec le fameux pianiste à grand succès exploité par toute la compagnie des marionnettes, la jolie chanteuse, le be-bop du nègre jusqu'à la danse saidienne et pour finir le fabeux ballet des libellules inspirés des «Tandarica».

Rien que trois jours avant le départ de la troupe pour le Caire, vendredi 16, Samedi 17 et Dimanche 18 à 7 heures précises dans la salle St. François-Xavier 298, (rue Port Said Cléopatra les Bains). Prix des billets P.T. 27 et 13.2 chez Globetours (V. Soussa), 21, rue Chérif et la Salle St. François-Xavier.



Une scène des délicieuses Marionnettes de Tarabo

19.00

Tarabo présente: Jack et le Pois Géant

9

Bud Abbot et Lou Costello s'étaient donnés à cœur-joie dans cette jolie farce. Le petit pois, mu par une force magique, pousse à une allure vertigineuse et va cogner le ciel de ses feuilles immenses. Or, Jack est un malin curieux, il veut savoir à tout prix comment croît cette plante et où elle mène.



Il essaie, à plusieurs reprises, mais en vain, de grimper le long du tronc. En attendant qu'il y réussisse, on constate dans le village des pertes mystérieuses de bétail et de volaille. Qui donc subtilise ces pauvres bêtes ? Personne ne sait. Devant les pleurs des villageois, Jack se sent une âme de héros, et par un stratagème ingénieux, il se place au sommet du pois qui, en poussant à vue d'œil, l'amène dans un mystérieux domaine, dans les nues. Jack a une peur bleue. Soudain, la terre tremble, les arbres se courbent et essaient de se cacher, car l'Ogre, effroyable, arrive tout content. Il tient sous les bras les vaches et les moutons qu'il avait volés au village. Pauvre Jack! Comment va-t-il lutter contre ce méchant géant ? Une lutte acharnée s'engage entre eux. L'Ogre est sur le point d'étrangler le petit Jack...

René Tarabo, ses marionnettes, ses acteurs et ses masques, vous montrerons comment l'intelligence et la ruse priment la force diabolique. A malin, malin et demi. « Jack et le pois géant», une émission... de poids !

MARIONNETTES, ficelles ET pédagogie ...



ectacle le plus ravis-
t qu'il nous ait été
le voir depuis long-
est celui que présente
Tarabo avec ses ma-
ttes et dont la premiè-
u lieu, Samedi soir, au
du Chayla. Intérêt de
ce spectacle sera perma-
: (à partir du 4 Avril,
les dimanches, à 15h.30).
s marionnettes revien-
t donc en scène avec un
ertoire varié qui comprend
atre épisodes : Le château
Pont-d'Enfer, Le petit cha-
ron rouge, Pierrot et ses
istruments et Barbe-Bleue.
es décors, conçus et réalisés
ar Tarabo lui-même, sont
d'une rare finesse. Construits
à l'aide de matériaux (élé-
ments de bois et de cartons)
fort simples, ils sont à cause
des couleurs et de la misc en
scène particulièrement évoca-
teurs.

C'est dire si ce spectacle qui a su captiver aussi bien les adultes que les enfants (les plus éblouis des « enfants » le soir de la première: le poète Georges Shéhadé et M. Joseph Donato, directeur de l'ODS). Tarabo est un véritable artiste. Il s'en défend, dans les coulisses, avec sa modestie habituelle : « Je ne cherche qu'à amuser les petits ». « En fait, non seulement il les divertit, mais il les instruit. Telle cette initiation musicale, qui est tirée de l'histoire de Pierre et le Loup. René Tarabo qui revient de l'étranger (à Paris, il a construit les marionnettes pour le Salon Annuel de l'Enfance, il a manipulé Nounours pour la Télévision, et il a effectué à travers l'Europe un grand tour en compagnie de la troupe italienne de marionnettes, « Piccoli di Podrecca ») songe à introduire, pour une seconde étape, des éléments d'ordre éducatif dans son spectacle. En Angleterre par exemple, les marionnettes tournent à travers les écoles pour les initier à la circulation routière : Ce qui, à Beyrouth, serait une excellente idée pour les automobilis-

MARIONNETTES, ficelles

Le spectacle le plus ravissant qu'il nous ait été donné de voir depuis longtemps, est celui que présente René Tarabo avec ses marionnettes et dont la première a eu lieu, Samedi soir, au Stade du Chayla. Intérêt de plus, ce spectacle sera permanent : (à partir du 4 Avril, tous les dimanches, à 15h.30). Les marionnettes reviennent donc en scène avec un répertoire varié qui comprend quatre épisodes : Le château du Pont-d'Enfer, Le petit chaperon rouge, Pierrot et ses instruments et Barbe-Bleue. Les décors, conçus et réalisés par Tarabo lui-même, sont d'une rare finesse. Construits à l'aide de matériaux (éléments de bois et de cartons) fort simples, ils sont à cause des couleurs et de la mise en scène particulièrement évocateurs.

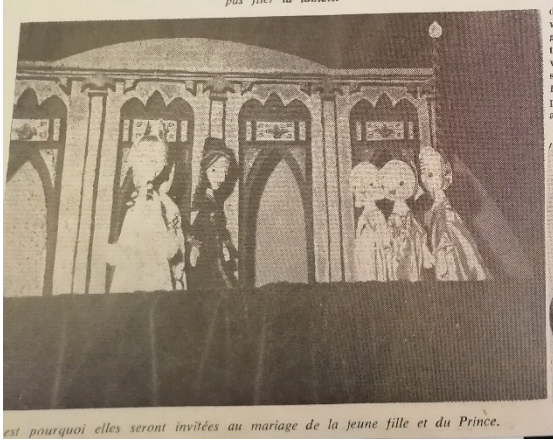
C'est dire si ce spectacle qui a su captiver aussi bien les adultes que les enfants (les plus éblouis des « enfants » le soir de la première: le poète Georges Shéhadé et M. Joseph Donato, directeur de l'ODS). Tarabo est un véritable artiste. Il s'en défend. dans les coulisses, avec sa modestie habituelle : « Je ne cherche qu'à amuser les petits ». « En fait, non seulement il les divertit, mais il les instruit. Telle cette initiation musicale, qui est tirée de l'histoire de Pierre et le Loup. René Tarabo qui revient de l'étranger (à Paris, il a construit les marionnettes pour le Salon Annuel de l'Enfance, il a manipulé Nounours pour la Télévision, et il a effectué à travers l'Europe un grand tour en compagnie de la troupe italienne de marionnettes, « Piccoli di Podrecca ») songe à introduire, pour une seconde étape, des éléments d'ordre éducatif dans son spectacle. En Angleterre par exemple, les marionnettes tournent à travers les écoles pour les initier à la circulation routière : Ce qui, à Beyrouth, serait une excellente idée pour les automobilistes et piétons en herbe...



ELLES reviennent cette saison, plus adorables que jamais : ce sont les marionnettes de René Tarabo Lui, cloué au lit avec une forte fièvre, n'avait pu présider à l'avant-première de son spectacle, vendredi soir. Mais les ficelles ont été quand même tirées par ses acolytes et le départ fut donné à l'enchantement. Cet après-midi, comme d'ailleurs tous les dimanches à partir d'aujourd'hui à 15h. trente, le rideau s'ouvrira au Stade de Chayla, pour un spectacle de deux heures environ. Au programme cette année un Guignol, une initiation musicale et enfin, la pièce de résistance, « Le chat botté ». Huit décors font de ce conte une succession d'images brillantes, colorées et de pure fantaisie picturale. Les costumes (signés Mme Tarabo) et le texte adapté par René Tarabo, soulignent délicatement le dépaysement. Mais que de travail en coulisses ! On n'imagine pas assez l'effort des machinistes et des « voix » pour arriver à harmoniser et à mettre en mouvement ces histoires qui feront toujours rêver petits et grands ...



Trois vieilles fileuses viennent au secours d'une fille qui ne savait pas et n'aimait pas filer la laine...



est pourquoi elles seront invitées au mariage de la jeune fille et du Prince.

Deux contes seront désormais présentés tous les dimanches aux enfants. Le premier est de Grimm et raconte les mésaventures d'une jeune fille qui ne savait pas et ne voulait pas filer la laine, malgré les sévères remontrances de sa maman. Elle est confiée un beau jour à la reine qui passait tout près de la maison et qui, à son tour, charge la jeune fille de filer le lin. Ce dernier est en si grande quantité qu'il occupe trois grandes pièces du château. De désespoir, la fille chante et son chant est si beau que la fée passant par là promet de l'aider et lui envoie trois vieilles fileuses. Le lin file sous les doigts habiles de ces vieilles et la reine émerveillée décide de marier son fils avec la jeune fille. Et la fête bat son plein en la présence des trois vieilles dont la jeune fille a voulu se souvenir jusque dans son bonheur...

Le second conte est oriental. Un enfant dont la mère est malade cherche du travail dans un souk afin de pouvoir soigner sa maman. Il est mis à la porte par trois marchands. Entretemps il sauve un vers de terre, un escargot et un petit oiseau. Cela lui servira plus tard. Lorsque la fille du Sultan est malade (et l'on apprend que son père ne l'a pas laissée jouer avec un escargot) le petit garçon, Babaji cela...

— Ça amuse beaucoup les gosses, dit-il, et j'aime amuser les gosses. Et puis ça les éduque...

Et le Père Mathieu, qui est là pour les répétitions, d'ajouter :

— Aujourd'hui, les enfants, comme les adultes d'ailleurs, sont attirés par ce qui est facile. Il y a des bandes dessinées qui déforment leurs goûts. Quant aux marionnettes, elles éduquent les enfants en profondeur. C'est joli, c'est fin, et c'est frais...

Prennent-ils les marionnettes pour de véritables personnages ?

— Ah non, les marionnettes et eux c'est quand même deux mondes ! précise Tarabo.

Lucides, ils se passionnent pour le jeu et puis ils rêvent. Qui sait jusqu'où peut aller leur imagination ? Voilà qu'elle prend forme et visage en des êtres fragiles qu'ils protègent tendrement du haut de leur petite grandeur et auxquels ils accordent leur entière confiance. C'est pourquoi ils viennent très nombreux applaudir les marionnettes qui ont déjà une petite tradition libanaise...

Ev. M.



VILLE DE BRIVE

FÊTES CHORALES

FÊTES CHORALES

« La dame du lac » : des marionnettes de rêve...

« Cela se passe au pays des arbres creux, des lucioles étincelantes, au pays des charmes et de l'enchantement... ». Les Fêtes chorales ont tourné au rêve et à la féerie, vendredi, avec les représentations de « La dame du lac ».



Programme de la journée de clôture

Ce dimanche. – 10 heures et 12 heures : séances d'ateliers chorales. 12 heures, patinoire : chant pour tous. 13 h 30, dojo municipal : repas des participants.

Ce spectacle chanté et dansé de marionnettes, sur le thème d'un conte de la Saint-Jean, a charmé petits et grands dans la grande salle du théâtre municipal. Racontant l'histoire d'un couple d'amoureux et d'une fée capricieuse et jalouse, les marionnettes de René Tarabo, la musique de Luc Guilloré et Jean Pagot, et la chorégraphie de Pauline Catalan se sont réunis en une fusion merveilleuse qui a envoûté toute la salle.

Le public a lui-même participé au spectacle en reprenant, à la fin, la chanson traditionnelle vendéenne « Voici la Saint-Jean », dont une partition avait été distribuée à l'entrée de la salle.

Les enfants pourront continuer à rêver à la dame du lac au moins jusqu'au 22 juin puisque les marionnettes du spectacle seront exposées au centre Raoul-Dautry.



Majorité de grands au spectacle pour petits



Hier, après-midi, au Stade du Chayla, avant-première du nouveau spectacle de marionnettes écrit, conçu et réalisé par Tarabo. Deux «pièces» qui sont, presque, deux contes philosophiques, d'une finesse et d'un humour ravissants. A prime abord, les «personnages» semblent conventionnels, l'intrigue simpliste. Mais, en y regardant de plus près, on ne tarde pas à constater que Tarabo va plus loin qu'il ne veut en donner l'impression : ses deux contes sont d'espiègles éloges du mensonge. Mensonges qui ne causent sans doute de mal à personne, mais mensonges dont les auteurs sortent, tout de même, triomphants, chose que l'on ne rencontre pas tous les jours dans les contes pour enfants. Ceci dit, le spectacle ravit les petits autant que les grands par sa fraîcheur, son bon goût et sa poésie. L'art de Tarabo a atteint la maturité nécessaire pour avoir, réellement, accès à l'âme enfantine.

En tirant - avec René Tarabo - les ficelles des marionnettes

IL était une fois un petit garçon nommé Marcel qui fabriqua devant la porte de sa maison un bonhomme de neige. Le bonhomme était si beau, si vrai, qu'il se mit un soir à bouger et même à marcher à travers la forêt, en dépit des conseils de la lune qui craignait de le voir se briser. Pour se sentir vraiment complet, le bonhomme de neige demanda en outre un cœur à un vieil homme qui le lui prêta volontiers. Nanti de ce cœur, il revint devant la maison du petit Marcel et apprit que celui-ci allait mourir. Grand dilemme pour le bonhomme : devait-il en retour offrir son cœur à celui qui l'avait fabriqué ?

« C'est la question que nous avons posée à de nombreux écoliers, dit René Tarabo. **Question d'actualité, par-dessus le marché. La plupart des réponses étaient positives. Seuls quelques enfants craignaient de voir périr à nouveau le bonhomme de neige .»**

Pour la cinquième année, les marionnettes de Tarabo reprennent vie. Elles vont apparaître tous les dimanches, à partir du 6 avril, au théâtre de l'hôtel « Al - Bustan ». Une heure et demie de spectacle pour donner vie à un conte de Maurice Carème, « Le bonhomme de neige », un conte d'Aquitaine, « Compère Louison et la Mère du vent » et un intermède sympathique, « Tom and Jerry ».

René Tarabo a fabriqué pour ce spectacle une trentaine de poupées. Têtes grosses comme une grande noix de coco et constituées de feutre, tissu, laine, fourrure, fond de teint et gouache. Son épouse Viviane, comme chaque année, les habille. Les Tarabo, depuis le temps qu'ils s'occupent ainsi des marionnettes, ont maintenant une jolie collection. **« Près d'une centaine,** précise René Tarabo, **que nos amis nous enlèvent très souvent .»**

Les répétitions ont commencé, il y a deux semaines, pour l'équipe technique des tireurs de ficelle. Hier matin, ils étaient huit dans les coulisses à manipuler tiges et personnages et à jouer avec les décors dont les astuces sont innombrables. Et à synchroniser surtout, les gestes des marionnettes avec les voix de Lisette Anhoury, Georges Tobaji, Roland Saada et René Tarabo.

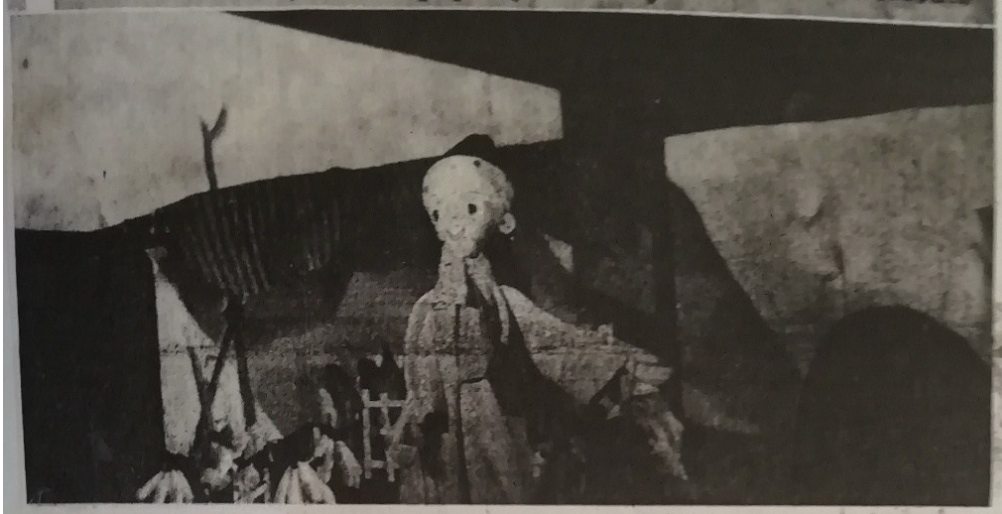
Olivier et Annou, les deux enfants de ce dernier, âgés de 4 et 5 ans, sont toujours les premiers à être dans le secret. **« Mais il ne faut pas croire,** dit Tarabo, **que je passe mon temps à leur raconter des histoires! Une, de temps en temps, s'ils sont sages.»**

En attendant, ils sont de la fête, les dimanches, aux heures de répétition. Surtout quand toute la nature se met à vivre en compagnie du compère Louison et de son épouse, deux aubergistes aux aventures cocasses que Tarabo a remis au goût du jour.



Jeux de coulisses : ils sont huit à manipuler tiges et poupées.

Avec «Babaji», le pays [oriental] des enchantements



« Babaji » : presque une opérette.

S'il est vrai que les marionnettes de Tarabo sont (un peu) menteuses et paresseuses, il faut aussi avouer qu'elles sont adorables...

Hier soir au stade du Chayla, René Tarabo nous donnait en avant-première un spectacle ravissant, divisé en deux séquences : la première, conte de fées classique avec jolie fille, jeune prince, reine magnanime, méchante tante, plus « trois vieilles » rouées, thème et titre de cet épisode.

Quant à la seconde, elle transporte, pour la première fois dans l'histoire des marionnettes, en plein rêve oriental : petits souks pittoresques, palais de marbre, sultan bonasse et courtisans fleuris. « Babaji » est adapté par Tarabo avec des dialogues savoureux, sans compter les costumes rutilants, l'intelligente mise en scène et surtout un fond sonore inattendu. C'est presque une opérette que ce Babaji. Le Père Matthieu, avec la collaboration des voix de Christiane et Marie José Hardy (filles de l'ambassadeur du Canada) Diane Azzam, Hervé de Meulenaere (la sienne aussi) et la guitare de Tarabo, a composé la musique et les paroles d'un « libretto » aussi poétique qu'harmonieux. Voici qui permettra aux petits et grands enfants de partir pour une heure vers le pays des enchantements.

C. S.



Babaji, un conte oriental adapté par René Tarabo.

TARABO

au Centre Marc-Sangnier

Il y a peut-être deux Tarabo qui exposent actuellement au Centre Marc-Sangnier, à Mont-Saint-Aignan. Si l'on s'en tient aux apparences, oui. Si l'on fouille dans cette peinture qui établit d'emblée des relations directes avec le « spectateur », la réponse peut être non.

Tarabo qui expose peu en France, du moins jusqu'à présent, est un être double — comme tout le monde. Du moins le reconnaît-il dans sa peinture. Ses encres et ses gouaches tendent à découper l'espace, à le décomposer, à le reconstituer parfois. Et dans cette optique qui évoque des « suites » de cubisme, il insère comme une anecdote essentielle, l'homme. L'homme issu de la matière, l'homme vaincu par son monde ?

Tarabo discerne dans ses œuvres les équivoques de toute vie. La pâte est sèche le plus souvent, grise comme la terre et les lignes le découpent en une mosaïque qui fait vibrer la matière. Tarabo est un technicien habile : d'où une belle liberté de manœuvre. Quand il ne peint pas l'homme dans sa condition, il crée des petites compositions où le rythme allègre, ingénu dialogue avec un « fond » à plans infinis. On pense à une danse...

« L'autre » Tarabo évolue naïvement dans un monde plus concret : c'est le domaine du poète qui imagine des paysages à partir d'un arbre, d'une brume, d'une lumière, d'un matin d'été peut-être. On est ici dans le domaine du rêve — le rêve ne restant point négatif. L'évasion proposée débouche sur la proche imagination du visiteur invité à « entrer » dans la gouache et à s'y promener. Tarabo ferait certes de bons décors de théâtre : il possède l'imagination, la technique, et sait, quand il faut, poser les questions qu'il faut. S'il « fait joli », c'est qu'il aime être heureux. S'il fait gris, c'est qu'il est inquiet.

R. B.

De 10 à 12 h. et de 16 à 19 h., au Centre Marc-Sangnier, rue Nicolas-Poussin, à Mont-Saint-Aignan, jusqu'au 28 décembre.

Le palmarès

Le jury de l'ARAS a décerné les prix et mentions suivants :

- Grand prix de la construction (huiles) : Charvieux pour « Soleil couchant sur l'Armada » ;

Mention à Tarabo (« Hommages »), Bouffay (« L'Armada m'a dit l'Armada ») et Dassonneville (« Armada 94») ;

- deuxième prix (aquarelles) : Page pour « Maman les petits bâteaux ».

Mention à Gicquelle (« L'Armada du matin »), Joublin (« Le Christian Radich et le Jeremiah O'Brian à Rouen ») et Guilbert (« L'Armada à Rouen »).

TARABO

Libanais d'origine, le professeur Tarabo est venu en Normandie se réfugier à Rouen. C'est un artiste sensible et sincère que vous découvrirez jusqu'à la fin du mois chez Olivetti, rue de la République.

Vingt-sept numéros composent le catalogue de l'exposition de ce peintre figuratif. Il peint généralement à l'aquarelle des paysages finement traités. Ainsi le Chemin blanc (27) Le Matin clair (5) et Le rendez-vous des Rainettes, compositions empreintes d'une réelle poésie. Les étains repoussés de Tarabo seront sans nul doute estimés Les Oiseaux d'Islam (20) et Le Coq (21).

Il y a aussi une Vue de Rouen (13) quasiment minochrome qui surprendra les inconditionnels de l'école de Rouen.

Mais il est bon parfois qu'un peintre, qui n'a pas vu le jour le long des berges de la Seine, et ne manque pas pour autant de talent, s'inspire de paysages souffrant quelquefois d'un excès de vulgarisation, par les divers modes d'expression utilisés à cet effet.

R. V.

EXPOSITIONS

Galerie Irène-Huisse

TARABO

Les fidèles des expositions rouennaises qui ont découvert Tarabo lors de ses expositions antérieures chez Olivetti et à la Galerie Corneille ont été certainement surpris samedi lors du vernissage de son exposition chez Irène Huisse, rue Saint-Romain par une vision nettement différente dans la manière de transcrire le sujet.

Tarabo, venu du Liban où il enseignait dans un collège de jésuites à Beyrouth, est venu à Rouen en raison des événements qui déchirent son beau pays. Il est actuellement professeur de dessin à Jean-Baptiste-de-la-Salle. Plasticien, Tarabo travaille admirablement le métal et ses « sculptures » dont nous avons apprécié « Jumelage » d'une belle envolée lyrique font souhaiter une future présentation de celles-ci.

Jusqu'ici, nous avions apprécié des aquarelles généralement figuratives poétiquement traduites.

Il semble que Tarabo possède un registre plus étendu que celui qu'il nous fut donné de voir jusqu'ici. Aujourd'hui, il aborde, toujours sur papier, des œuvres telles que « Le Semeur », « Cavalier », « Tristesse », dans un style qui semblerait en faire un adepte sinon un continuateur de Jacques Villon pour lequel cet artiste doit avoir une secrète admiration. Ainsi, ses « monotypes » : « Les Pupitres », « Débats » et « L'Effort »...

Tarabo fait aussi preuve d'un humour de bon aloi avec « Inattention » et « L'Energumène ».

Signalons encore « Le Carrefour de l'attente », « Pour le meilleur », etc...

Une exposition agréable d'un peintre dont les recherches seront désormais suivies avec autant d'attention que de sympathie par les amateurs.

Tarabo a été fort apprécié hors de nos frontières puisqu'il obtint en 1973 en Italie, le premier prix de peinture lors du concours Dante Ricci : très recherché chez nos frères latins.

(Jusqu'au 15 décembre).



THÉATRE

« Aelfgyva » : Les marionnettistes de Rouen jouent la conquête de l'Angleterre

Animés par René Tarrabo, un peintre qui fait (aussi) autre chose, les ''Marionnettistes de Rouen'' qui travaillent dans le cadre du pensionnat Jean-Baptiste-de-La-Salle ont créé ''Aelfgyva'' l'autre soir au centre Marc-Sangnier, à Mont-Saint-Aignan.

Le projet est ambitieux : tenter de reconstituer par le jeu de marionnettes à fils ou à tiges, le récit de la conquête de l'Angleterre tel que la reine Mathilde l'a fixée sur la tapisserie de Bayeux.

Sur une reproduction de la tapisserie qui se déroule sur scène, au milieu du décor, un montreur d'images raconte l'histoire et connaît quelques déboires quand la machine se détraque. Il pallie l'image peinte par des marionnettes et l'on voit ainsi quelques cavalcades et surtout la bataille d'Hastings racontée en hautes couleurs et à grands ferraillements. Les marionnettistes ont beaucoup travaillé pour parvenir à ce résultat spectaculaire : les cavaliers se battent, tombent de leurs chevaux, d'autres les remplacent dans cette bataille générale. Les costumes sont fidèlement restitués et les chevaux bien stylisés.

Ce travail considérable, cette minutie et cette folie (il faut être fou pour tenter cette gageure) auraient mérité pourtant une plus ample mise en scène : le collage des scènes semble souffrir d'un manque de souffle, d'un certain manque d'imagination.

Les marionnettistes ont fait leurs débuts. Encouragés par le succès qu'ils ont obtenu (et mérité...) ils pourront peut-être maintenant reprendre ce spectacle, l'amplifier, lui offrir la dimension poétique et inventive qui lui manque encore.

Cette première étape autorise toutes les audaces futures...

R. B.

Par Monsieur Roger Bellavoine et presses

Attestation de la RTF (Paris)
Radiodiffusion – Télévision – Française

1963 – Claude Laydu créateur de 'Bonne Nuit les Petit' me confie la manipulation de la marionnette Nounours pour une période de 6 mois l'ORTF Paris.

Dans le ciel de Paris, le fragile soleil s'est estompé. Les nuages se chargent d'ombres et de lueurs argentées. C'est la minute des enfants de la nuit et des étoiles. Nounours leur ouvre la porte du royaume des songes.

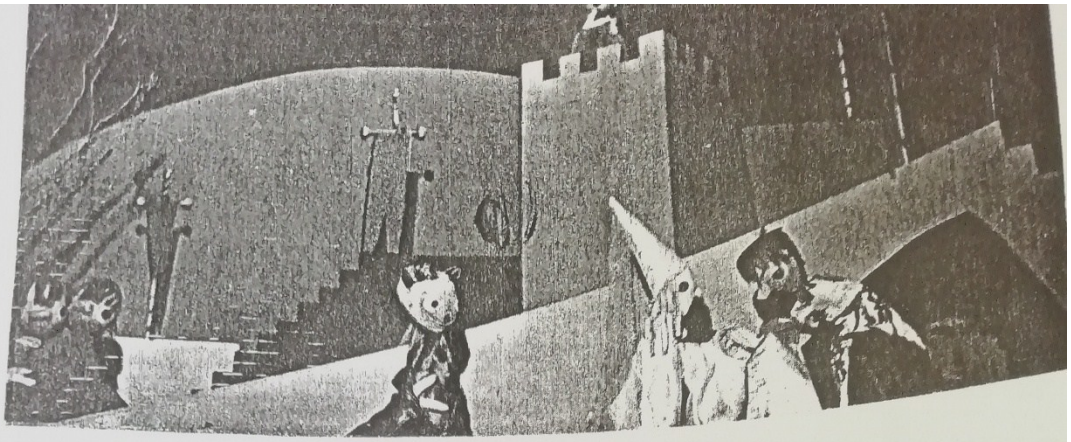
Grâce au petit écran, un homme a réussi à donner à tous les enfants du monde ce dont leur petit cœur a besoin, qu'ils soient dans une ferme de l'Ohio, à Rome, Paris ou Beyrouth : « La minute de tendresse ».



René Tarabo, un coéquipier actif.

Nounours – "Bonne nuit les petits"

(1963 – 6 mois de manipulations à l'ORTF)

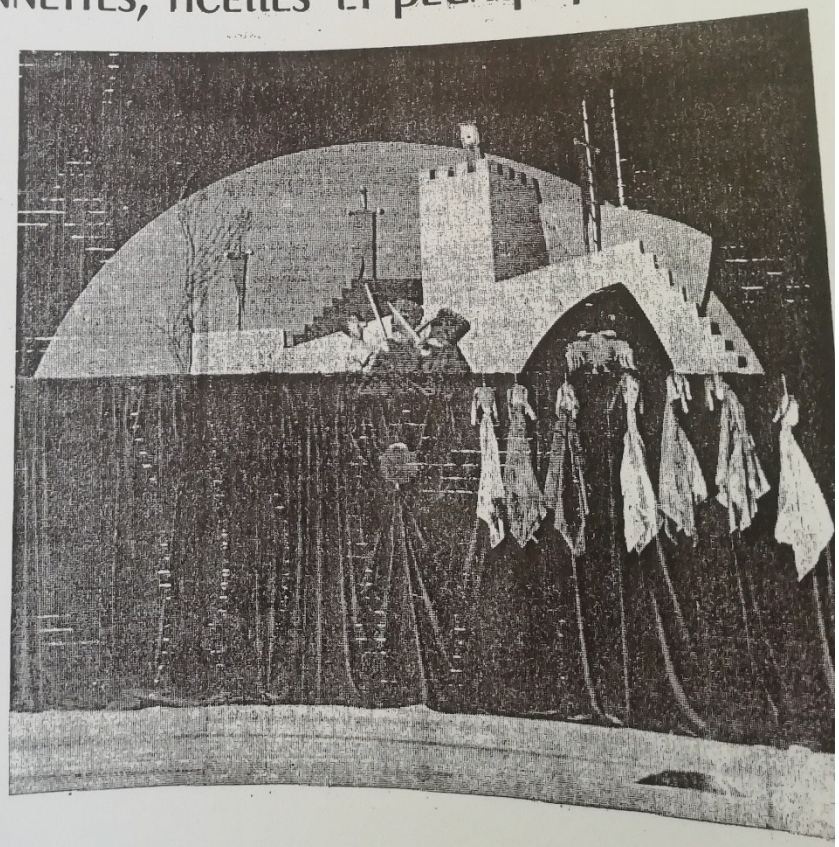


MARIONNETTES, ficelles ET PÉDAGOGIE ...

LE spectacle le plus ravissant qu'il nous ait été donné de voir depuis longtemps, est celui que présente René Tarabo avec ses marionnettes et dont la première a eu lieu, Samedi soir, au Stade du Chayla. Intérêt de plus, ce spectacle sera permanent : (à partir du « Avril, tous les dimanches, à 15h.30).

Les marionnettes reviennent donc en scène avec un répertoire varié qui comprend quatre épisodes : Le château du Pont-d'Enfer, Le petit chaperon rouge, Pierrot et ses instruments et Barbe-Bleue. Les décors, conçus et réalisés par Tarabo lui-même, sont d'une rare finesse. Construits à l'aide de matériaux (éléments de bois et de cartons) fort simples, ils sont à cause des couleurs et de la mise en scène particulièrement évocateurs.

C'est dire si ce spectacle qui a su captiver aussi bien les adultes que les enfants (les plus éblouis des « enfants » le soir de la première: le poète Georges Shéhadé et M. Joseph Donato, directeur de l'ODS). Tarabo est un véritable artiste. Il s'en défend, dans les coulisses, avec sa modestie habituelle : « Je ne cherche qu'à amuser les petits ». « En fait, non seulement il les divertit, mais il les instruit. Telle cette initiation musicale, qui est tirée de l'histoire de Pierre et le Loup. René Tarabo qui revient de l'étranger (à Paris, il a construit les marionnettes pour le Salon Annuel de l'Enfance, il a manipulé Nounours pour la Télévision, et il a effectué à travers l'Europe un grand tour en compagnie de la troupe italienne de marionnettes, « Piccoli di Podrecca ») songe à introduire, pour une seconde étape, des éléments d'ordre éducatif dans son spectacle. En Angleterre par exemple, les marionnettes tournent à travers les écoles pour les initier à la circulation routière ! Ce qui, à Beyrouth, serait une excellente idée pour les automobilistes et piétons en herbe...



Majorité de grands au spectacle pour petits



Hier, après-midi, au Stade du Chayla, avant-première du nouveau spectacle de marionnettes écrit, conçu et réalisé par Tarabo. Deux «piècettes» qui sont, presque, deux contes philosophiques, d'une finesse et d'un humour ravissants. A prime abord, les «personnages» semblent conventionnels, l'intrigue simpliste. Mais, en y regardant de plus près, on ne tarde pas à constater que Tarabo va plus loin qu'il ne veut en donner l'impression : ses deux contes sont d'espiègles éloges du mensonge. Mensonges qui ne causent sans doute de mal à personne, mais mensonges dont les auteurs sortent, tout de même, triomphants, chose que l'on ne rencontre pas tous les jours dans les contes pour enfants. Ceci dit, le spectacle ravit les petits autant que les grands par sa fraîcheur, son bon goût et sa poésie. L'art de Tarabo a atteint la maturité nécessaire pour avoir, réellement, accès à l'âme enfantine.

En tirant - avec René Tarabo - les ficelles des marionnettes

IL était une fois un petit garçon nommé Marcel qui fabriqua devant la porte de sa maison un bonhomme de neige. Le bonhomme était si beau, si vrai, qu'il se mit un soir à bouger et même à marcher à travers la forêt, en dépit des conseils de la lune qui craignait de le voir se briser. Pour se sentir vraiment complet, le bonhomme de neige demanda en outre un cœur à un vieil homme qui le lui prêta volontiers. Nanti de ce cœur, il revint devant la maison du petit Marcel et apprit que celui-ci allait mourir. Grand dilemme pour le bonhomme : devait-il en retour offrir son cœur à celui qui l'avait fabriqué ?

« C'est la question que nous avons posée à de nombreux écoliers, dit René Tarabo. Question d'actualité, par-dessus le marché. La plupart des réponses étaient positives. Seuls quelques enfants craignaient de voir périr à nouveau le bonhomme de neige .»

Pour la cinquième année, les marionnettes de Tarabo reprennent vie. Elles vont apparaître tous les dimanches, à partir du 6 avril, au théâtre de l'hôtel « Al - Bustan ». Une heure et demie de spectacle pour donner vie à un conte de Maurice Carême, « Le bonhomme de neige », un conte d'Aquitaine, « Compère Louison et la Mère du vent » et un intermède sympathique, « Tom and Jerry ».

René Tarabo a fabriqué pour ce spectacle une trentaine de poupées. Têtes grosses comme une grande noix de coco et constituées de feutre, tissu, laine, fourrure, fond de teint et gouache. Son épouse Viviane, comme chaque année, les habille. Les Tarabo, depuis le temps qu'ils s'occupent ainsi des marionnettes, ont maintenant une jolie collection. **« Près d'une centaine, précise René Tarabo, que nos amis nous enlèvent très souvent .»**

Les répétitions ont commencé, il y a deux semaines, pour l'équipe technique des tireurs de ficelle. Hier matin, ils étaient huit dans les coulisses à manipuler tiges et personnages et à jouer avec les décors dont les astuces sont innombrables. Et à synchroniser surtout, les gestes des marionnettes avec les voix de Lisette Anhoury, Georges Tobaji, Roland Saada et René Tarabo.

Olivier et Annou, les deux enfants de ce dernier, âgés de 4 et 5 ans, sont toujours les premiers à être dans le secret. **« Mais il ne faut pas croire,** dit Tarabo, **que je passe mon temps à leur raconter des histoires! Une, de temps en temps, s'ils sont sages.»**

En attendant, ils sont de la fête, les dimanches, aux heures de répétition. Surtout quand toute la nature se met à vivre en compagnie du compère Louison et de son épouse, deux aubergistes aux aventures cocasses que Tarabo a remis au goût du jour.



Jeux de coulisses : ils sont huit à manipuler tiges et poupées.

Avec «Babaji», le pays (oriental) des enchantements

S'il est vrai que les marionnettes de Tarabo sont (un peu) menteuses et paresseuses, il faut aussi avouer qu'elles sont adorables...

Hier soir au stade du Chayla, René Tarabo nous donnait en avant-première un spectacle ravissant, divisé en deux séquences : la première, conte de fées classique avec jolie fille, jeune prince, reine magnanime, méchante tante, plus « trois vieilles » rouées, thème et titre de cet épisode.

Quant à la seconde, elle transporte, pour la première fois dans l'histoire des marionnettes, en plein rêve oriental : petits souks pittoresques, palais de marbre, sultan bonasse et courtisans fleuris. « Babaji » est adapté par Tarabo avec des dialogues savoureux, sans compter les costumes rutilants, l'intelligente mise en scène et surtout un fond sonore inattendu. C'est presque une opérette que ce Babaji. Le Père Matthieu, avec la collaboration des voix de Christiane et Marie José Hardy (filles de l'ambassadeur du Canada) Diane Azzam, Hervé de Meulenaere (la gutsienne aussi) et la guitare de Tarabo, a composé la musique et les paroles d'un « libretto » aussi poétique qu'harmonieux. Voici qui permettra aux petits et grands enfants de partir pour une heure vers le pays des enchantements.

C. S.



« Babaji » : presque une opérette.

Du château à la chaumière

Le merveilleux monde de RENE TARABO

Lorsque René Tarabo parle de ses marionnettes, un sourire joue sur ses lèvres et son regard se fait tendre. En elles, il retrouve un peu tous les enfants du monde. En particulier les siens. La plus jeune de ses deux enfants (deux ans et demi) riait déjà aux éclats lorsque Tarabo lui montrait des marionnettes. Aujourd'hui, ce sont ses poupées qu'elle prend dans ses bras et qu'elle cajole comme des êtres très chers. Toute la famille semble d'ailleurs courir la même aventure. Mme Tarabo confectionne les poupées et les costumes et le petit garçon supervise lui aussi le travail quand il le faut. Mais tout le monde s'incline devant l'autorité paternelle. Tarabo est depuis plus de dix ans dans le métier. C'est le premier et peut-être le seul à manipuler les marionnettes dans le Moyen-Orient. Il a longtemps travaillé à la télévision en Egypte et au Liban. Il faisait partie de l'émission «Bonne nuit les petits» en France et puis il est ténor à la chorale «A cœur joie» que dirige le Père Mathieu. C'est au Père Mathieu qu'il eut d'ailleurs recours pour la musique et les chansons qui agrémentent ce quatrième spectacle de marionnettes qui se donne au Stade du Chayla. L'inauguration aura lieu le dimanche 10 Mars à 15 h. 30, après une avant-première consacrée à la Presse.



Babaji, un conte oriental adapté par René Tarabo.



Un monde nouveau qui résulte de la collaboration des grands et des petits.

de son nom, lui offrira son escargot et elle sera guérie. Alors la maman de Babaji sera soignée et guérie et tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes...

René Tarabo n'en finit pas avec son décor. C'est la veille d'une répétition générale. Cela n'a l'air de rien mais c'est toute une machinerie qu'il faut mettre en branle. Le décor est construit et il faut savoir manipuler les marionnettes. Tarabo aime



Trois vieilles fileuses viennent au secours d'une fille qui ne savait pas et n'aimait pas filer la laine...



...C'est pourquoi elles seront invitées au mariage de la jeune fille et du Prince.

Deux contes seront désormais présentés tous les dimanches aux enfants. Le premier est de Grimm et raconte les mésaventures d'une jeune fille qui ne savait pas et ne voulait pas filer la laine, malgré les sévères remontrances de sa maman. Elle est confiée un beau jour à la reine qui passait tout près de la maison et qui, à son tour, charge la jeune fille de filer le lin. Ce dernier est en si grande quantité qu'il occupe trois grandes pièces du château. De désespoir, la fille chante et son chant est si beau que la fée passant par là promet de l'aider et lui envoie trois vieilles fileuses. Le lin file sous les doigts habiles de ces vieilles et la reine émerveillée décide de marier son fils avec la jeune fille. Et la fête bat son plein en la présence des trois vieilles dont la jeune fille a voulu se souvenir jusque dans son bonheur...

Le second conte est oriental. Un enfant dont la mère est malade cherche du travail dans un souk afin de pouvoir soigner sa maman. Il est mis à la porte par trois marchands. Entretemps il sauve un vers de terre, un escargot et un petit oiseau. Cela lui servira plus tard. Lorsque la fille du Sultan est malade (et l'on apprend que son père ne l'a pas laissée jouer avec un escargot) le petit garçon, Babaji cela...

— Ça amuse beaucoup les gosses, dit-il, et j'aime amuser les gosses. Et puis ça les éduque...

Et le Père Mathieu, qui est là pour les répétitions, d'ajouter :

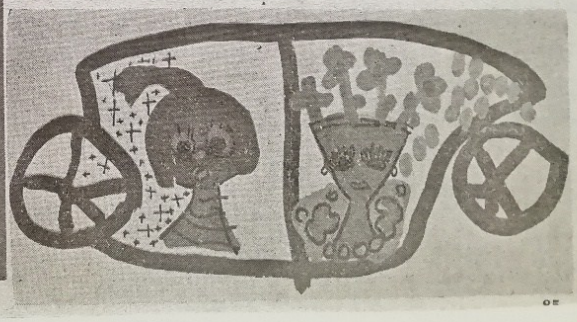
— Aujourd'hui, les enfants, comme les adultes d'ailleurs, sont attirés par ce qui est facile. Il y a des bandes dessinées qui déforment leurs goûts. Quant aux marionnettes, elles éduquent les enfants en profondeur. C'est joli, c'est fin, et c'est frais...

Prennent-ils les marionnettes pour de véritables personnages ?

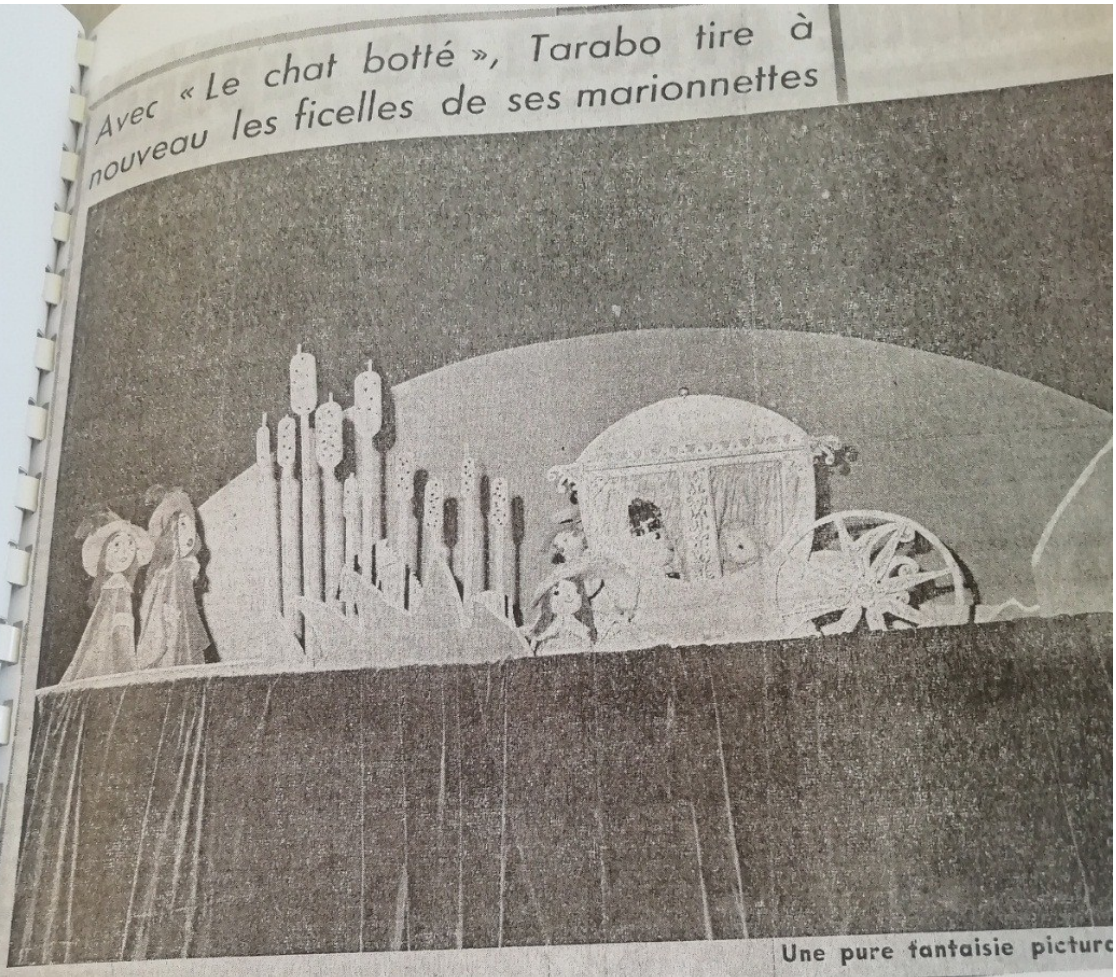
— Ah non, les marionnettes et eux c'est quand même deux mondes ! précise Tarabo.

Lucides, ils se passionnent pour le jeu et puis ils rêvent. Qui sait jusqu'où peut aller leur imagination ? Voilà qu'elle prend forme et visage en des êtres fragiles qu'ils protègent tendrement du haut de leur petite grandeur et auxquels ils accordent leur entière confiance. C'est pourquoi ils viennent très nombreux applaudir les marionnettes qui ont déjà une petite tradition libanaise...

Ev. M.



Avec « Le chat botté », Tarabo tire à nouveau les ficelles de ses marionnettes



Une pure fantaisie picturale

ELLES reviennent cette saison, plus adorables que jamais : ce sont les marionnettes de René Tarabo Lui, cloué au lit avec une forte fièvre, n'avait pu présider à l'avant-première de son spectacle, vendredi soir. Mais les ficelles ont été quand même tirées par ses acolytes et le départ fut donné à l'enchantement. Cet après-midi, comme d'ailleurs tous les dimanches à partir d'aujourd'hui à 15h. trente, le rideau s'ouvrira au Stade du Chayla, pour un spectacle de deux heures environ. Au programme cette année un Guignol, une initiation musicale et enfin, la pièce de résistance, « Le chat botté ». Huit décors font de ce conte une succession d'images brillantes, colorées et de pure fantaisie picturale. Les costumes (signés Mme Tarabo) et le texte adapté par René Tarabo, soulignent délicatement le dépaysement. Mais que de travail en coulisses ! On n'imagine pas assez l'effort des machinistes et des « voix » pour arriver à harmoniser et à mettre en mouvement ces histoires qui feront toujours rêver petits et grands ...

SOUS LE PATRONAGE DE «LA REFORME ILLUSTREE»

Les marionnettes de Tarabo

Le grand étonnement du public en assistant aux «Marionnettes de Tarabo» est de voir la salle se mettre en contact avec les petits acteurs de bois. Dernièrement à une des séances pendant 15 minutes un spectateur très spirituel fit rire la salle aux éclats par un dialogue à l'improviste avec la marionnette Colombine...

Le spectacle nous fera voyager partout depuis l'Amérique Latine jusqu'aux îles enchanteresses où le nègre chante son «Joli Chapeau».

La grande attraction sera la 2ème partie, l'inauguration des marionnettes à fils avec le fameux pianiste à grand succès exploité par toute la compagnie des marionnettes. La jolie chanteuse, le be-bop du nègre jusqu'à la danse saidienne et pour finir le fabeux ballet des libellules inspirés des «Fandarica».

Rien que trois jours avant le départ de la troupe pour le Caire, vendredi 16, Samedi 17 et Dimanche 18 à 7 heures précises dans la salle St. François-Xavier 298, (rue Port Said Cléopatra les Bains). Prix des billets P.T. 27 et 13,2 chez Globetours (V. Soussa). 21, rue Chérif et la Salle St. François-Xavier.



Une scène des délicieuses Marionnettes de Tarabo

AU CENTRE CULTUREL HISPANIQUE

LES « MARIONNETTES » DE TARABO

L'autre soir, le Centre Culturel Hispanique à qui nous devons, sous l'impulsion dynamique de M. Ron Vilas, consul d'Espagne, une série de manifestations artistiques dignes d'intérêt, nous offrait un spectacle; Les «Marionnettes» de Tarabo qui a obtenu un succès des plus mérités.

Le théâtre spécial des « pupazzi» est un art véritable et dans ce domaine, Tarabo' a réalisé d'étonnants progrès.

Le public nombreux de l'autre soir a donc apprécié comme il convenait l'ensemble de joueurs de musique orientale.

Le numéro du pianiste jouant «La danse du feu» a été également applaudi aussi que les chants et danses d'Espagne, et «La danse des Libellules».

Spectacle charmant, gracieux original et qui témoigne de la patience infinie de Tarabo' et de ses collaborateurs pour sa mise au point qui ne laisse rien à désirer.

A la fin de la représentation, une dizaine de jeunes filles et de jeunes gens l'équipe de Tarabo, se sont présentés devant le public pour remercier celui-ci au nom des marionnettes et pour recueillir les bravos que ce même public ne lui a pas ménagés.

LE MONDE MERVEILLEUX DES MARIONNETTES DE TARABO

Un monde fou, mardi soir, à l'auditorium de l'hôtel «Al-Bustan» pour l'avant-première du « Festival 69 » des marionnettes de Tarabo. Un public en majorité composé d'adultes qui a, grâce à la fraîcheur du spectacle de René Tarabo, fait une incursion dans le monde merveilleux de l'enfance.

« Compère Louison » et « La Mère du Vent » est un petit chef-d'œuvre de bon goût. C'est plein de trouvailles, et finesse y rime vraiment avec joliesse. Cette « Mère du Vent » blonde, « nattée », montée sur un chariot traîné par des papillons, c'est le coup d'aile du rêve, celui que chacun de nous faisait jadis... De même que le père Louison qui rencontre sur la musique de Vivaldi un printemps de couleur rose habillé de fleurs, un été tout en grappes de raisin et un automne vêtu de feuilles mortes... Point d'hiver pour le père Louison, marionnette qui ressemble à s'y méprendre par les gestes, les allures et les tics à nos frères, les hommes. Mais René Tarabo a innové dans ce Festival 69: en effet, les décors très mobiles changent souvent et comme dans les grands « shows » du music-hall, il y a des intermèdes, des lutins en l'occurrence, qui font mine d'aider à ce changement de décors. Les costumes signés Mme René Tarabo sont un ravissement pour les yeux. Quel monde magique que celui des marionnettes, ces poupées désarticulées qui virevoltent, s'agitent, vivent... René Tarabo a prouvé, encore une fois, que grâce à elles on peut donner une cértaine vision du monde.

Mais c'est le canard pondeur d'or qui a eu tous les suffrages...

Nul doute que les enfants qui verront ce spectacle, dimanche après-midi, seront émerveillés.

Tarabo vu par une collégienne

Tarabo, patronné par « La Reforme Illustrée » s'est surpassé. Pendant 3 jours le spectacle se déroula à guichets fermés.

Ce fut un merveilleux voyage!

Du centre de l'Afrique, (« Le nègre et la négresse ») en passant par les îles lointaines, nous voilà sur les bords du lac de Génézareth; une barque se balance sur les flots. Soudain, la tempête, ce qui arracha des cris de frayeur aux enfants; Jésus lève le bras et l'apaise, provoquant cette fois des cris d'admiration.

La voix du « speaker » annonça: « Le Petit Chaperon Rouge », accueilli aussitôt par des « ah » et des « oh » enthousiastes.

La collaboration du public fut très étroite:

« — Où est le loup ? demanda le garde-Chasse.

« — Les enfants: Dans la forêt.

« — Ne dites pas où je me cache, dit le loup aux spectateurs (pour échapper au garde-chasse).

« — Les enfants: On va le lui dire ! »

Un orchestre de Rock n' Roll endiablé, rivalisant par ses contorsions avec celui de Bill Harley ou Gene Vincent, clôtura en délire les tableaux des marionnettes à gaîne.

Grande surprise après l'entr'acte.

Apparition sur scène des marionnettes dites à fil. (Hauteur un mètre et vingt).

Tarabo eut le mérite de créer un personnage du Folklore Egyptien « Ibn El Beled », lequel, armé de son gourdin exécuta la danse traditionnelle des Saidiens.

Un autre point qui attira l'attention fut le pianiste en habit, qui accompagna tout au long la « Prima Donna », le danseur à claquette, tel Fred Astaire, ainsi que « Ibn El Beled ».

La reprise comporta aussi un acrobate et un magnifique tableau du « Ballet des Libellules », qui se déroula dans un décor féérique, sous les projecteurs multicolores, dans des figures savantes, et dégageant une véritable impression de relief.

Après le spectacle, dimanche, Tarabo, épuisé, semblant sortir d'un bain turc, nous déclara:

« Nous préparons de nouveaux personnages à fil:

« Bientôt, nous verrons Tahia Carioca, avec ses tuniques pailletées, et ses oeillades assassines, Om Kalsoum, déchirant ses innombrables mouchoirs dentelés, la « fellaha » avec ses divers anneaux, dans les chevilles, dans le nez, la « oula » (gargoulette), en équilibre sur la tête, mordant sa « gallabieh » entre les dents, les yeux soulignés de noir, le visage garni de « dââ ».

Nous suggérons à Tarabo des scènes espagnoles, le toréador et son habit de lumières, lançant son béret à la belle « sénorita », avant d'affronter le redoutable « El torro » !

MIREILLE

A la découverte du monde des Marionnettes.

Mon tout premier jour en tant qu' enseignant en classe de onzième (5-6 ans)

Le tout premier jour d'école.

C'était le temps où le quart des élèves constituant une classe savait s'exprimer en français ,le reste parlait très peu ou pas du tout, Il devait y avoir des italiens, des espagnols, des grecs, des égyptiens, des anglais, et autres nationalités.

Ils avaient les joues en larmes en ce beau matin d'Octobre. Ils pleuraient, accrochés à la robe de leur mère désemparée, surprise, ne sachant pas comment s'y prendre pour que leur enfant accepte cette petite société que l'on appelle "une classe " alors que pour les tout petits c'était une séparation brutale et désespérante. Quant à moi, voyant et entendant cet état de choses, je ne savais pas comment débuter mon premier jour d'enseignement parmi ces lamentations et ces cris qui me rappelaient les pleureuses qui déchiraient leurs vêtements et vociféraient en s'arrachant les cheveux... elles, au moins elles étaient payées et s'en allaient satisfaite, cachant leur argent dans leur corsage...Alors que les pleurs de ces enfants non seulement ne s'arrêtaient pas mais se transmettaient par contagion, je dirai par solidarité...déjà !... à ceux qui étaient si fiers d'aller à l'école...J'essayais alors les bonbons... et du chocolat... c'était encore pire... Puis, sans perdre le nord... j'essayais de me mettre à leur place... je trouvais qu'ils avaient bien raison de pleurer, leur douleur provenant d' un manque de préparation de la part de leur parent.

Mais ce n'était pas le moment de jeter des pierres... Il fallait agir.

J'ai demandé aux parents de s'en aller. J'espérais que mes futurs élèves, n'ayant plus devant les yeux un refuge possible, pourraient enfin se rendre compte que j'existais... Mais... une fois les mamans parties, les pleurs continuèrent de plus belle ... La plus part me regardaient....,j'était pour eux la grande personne, l' inconnu...Il faut les distraire, me dis-je...

Une poupée traînait par là, perdue probablement dans ce charivari hurlant... Me cachant derrière un tableau mobile je manipulais cette poupée tout en imitant une voix d'enfant, pleurant très fort...bien plus fort qu'eux...

La poupée : ... Je veux maman !... Je veux maman ! ... OUIN !... OUIN !... Où est maman ?....Où est maman ?...

Alors un enfant me dit : « Elle est partie !... »

Et, miracle !... Un bout de silence, très prometteur, m'a fait redoubler d'ardeur...

La poupée : ...Maman viendra me reprendre ?...

Et j'entends des « OUI !... » d'ici de là...

Poupée : (se met à chanter et danser) Tralala...maman viendra me reprendre... Je veux jouer ...je veux jouer... Voulez-vous jouer avec moi ?

Enfants :- (quelques uns) OUI...

Petit à petit je me montrais tout en articulant la poupée pour que les enfants se rendent compte que la poupée et moi n'en font qu' un, que je jouais à la poupée et que j'étais présent chez eux...

Ceux qui pleuraient se sont arrêtés mais toujours en larmes...
La poupée (me regardant) ... nous voulons jouer... (aux enfants) N'est-ce pas les enfants ?
Les enfants : (toujours quelques uns)) OUI...
Il n'y avait presque plus de pleurs...
Moi : (à la poupée) A quoi voulez-vous jouer ?
La poupée : (à moi) Nous voulons chanter ...
Moi : Bien...(chantant) ...Au clair de la lune....
Des enfants chantaient entraînant certains autres... Ce chant étant connu et souvent chanté par des parents ne possédant pas le français.

Pourvu que ça dure... Je continuais ainsi chantant, gesticulant, dessinant au tableau... La plage... Des bateau sur une ligne horizontale. Des accents circonflexes pour la mer, poissons rouges et poissons verts ,en bas sur la plage : coquillages, crabes, parasols, au dessus de l'horizon : mouettes, nuages, avions... tout cela à une vitesse vertigineuse dont j'étais le premier étonné... Chaque nom était répété (vocabulaire) pour passer au calcul en comptai les petits bateaux...Un pour vous et un pour moi (poupée) cela fait ? DEUX !... on compte sur les doigts... UN...DEUX...

Voilà comment grâce à cette petite poupée, devenue marionnette pour un matin plein de chagrin, je suis arrivé à m'en sortir de ce premier jour de rentrée inoubliable.

SUR "LA ROUTE DES OISEAUX" AVEC RENÉ TARABO

Une route aux oiseaux,c'est léger, aérien, cela fait songer, au printemps, à la campagne, aux enfants, à la poésie.

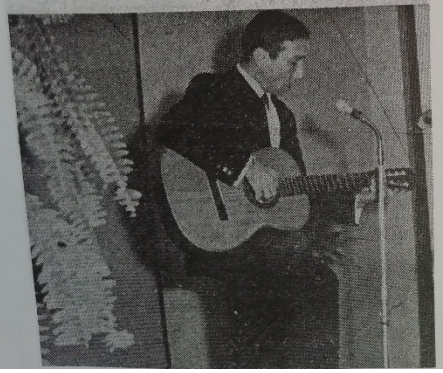
Et c'est bien sur cette route que nous entraine René Tarabo. Le grand manipulateur des marionnettes, celui qui pendant des années a ravi le cœur des enfants et des adultes avec ses spectacles à ficelles, revient cette année sur scène. Mais il s'y trouvera seul en compagnie de sa guitare.

C'est le vendredi 16 janvier (à 20 h. 30) que René Tarabo donnera au théâtre Armand du Chayla son récital de chansons. La manifestation est organisée et patronnée par la Mission Culturelle Française, en collaboration avec les émissions en langue française de Radio - Liban.

Mais Tarabo de préciser aussitôt : « **Je ne suis pas chanteur de charme. Je n'essaye même pas de produire des effets de voix.** »

Ceux qui l'ont entendu depuis deux ans les dimanches soirs à la radio dans son émission également intitulée : « La route aux oiseaux », se sont en effet rendu compte que cette voix leur parvenait de manière pure et simple à travers les ondes et que René Tarabo n'avait qu'un seul but : livrer la poésie des mots à travers la musique. Et livrer par la même occasion ce qu'il appelle son « message hebdomadaire » ; sorte de douce rêverie, de commentaires plus ou moins aériens sur le temps, l'amour, la vie qui passe, la mort l'amitié. Ces commentaires lui sont en général inspirés par une ou deux chansons de son répertoire du dimanche.

Depuis deux ans, cela lui fait un bagage sonore de quelque deux cents chansons puisées dans les rythmes d'hier et ceux d'aujourd'hui. On y retrouve aussi les vieilles chansons de route.



La Mission Culturelle Française

et

les Emissions en langue française de Radio-Liban

ont l'honneur de vous inviter à suivre René TARABO
sur **"La Route aux Oiseaux".**

René TARABO présentera ses chansons d'Hier et d'Aujourd'hui
au Théâtre Armand du Chayla, rue de Damas,

le Vendredi 16 Janvier 1970, à 20h.30

Invitation

Salle climatisée

19.00

9

Tarabo présente: Jack et le Pois Géant

Bud Abbot et Lou Costello s'étaient donnés à cœur-joie dans cette jolie farce. Le petit pois, mu par une force magique, pousse à une allure vertigineuse et va cogner le ciel de ses feuilles immenses. Or, Jack est un malin curieux, il veut savoir à tout prix comment croît cette plante et où elle mène.



Il essaie, à plusieurs reprises, mais en vain, de grimper le long du tronc. En attendant qu'il y réussisse, on constate dans le village des pertes mystérieuses de bétail et de volaille. Qui donc subtilise ces pauvres bêtes ? Personne ne sait. Devant les pleurs des villageois, Jack se sent une âme de héros, et par un stratagème ingénieux, il se place au sommet du pois qui, en poussant à vue d'œil, l'amène dans un mystérieux domaine, dans les nues. Jack a une peur bleue. Soudain, la terre tremble, les arbres se courbent et essaient de se cacher, car l'Ogre, effroyable, arrive tout content. Il tient sous les bras les vaches et les moutons qu'il avait volés au village. Pauvre Jack! Comment va-t-il lutter contre ce méchant géant ? Une lutte acharnée s'engage entre eux. L'Ogre est sur le point d'étrangler le petit Jack...

René Tarabo, ses marionnettes, ses acteurs et ses masques, vous montrerons comment l'intelligence et la ruse priment la force diabolique. A malin, malin et demi. « Jack et le pois géant», une émission... de poids !

Pas de printemps pour les marionnettes...

LES chutes tardives et inattendues de neige en ce Dimanche d'Avril, ayant empêché la majorité des petits Beyrouthins d'aller aux « sports d'hiver », il y eut un « rush » formidable vers 15 heures au stade du Chayla, où René Tarabo commençait les représentations de son nouveau spectacle permanent de marionnettes. Hélas, faute de places, beaucoup de spectateurs en herbe et en larmes, durent à leur corps défendant reprendre le chemin de la maison...



ROME, VILLE OUVERTE! ENTRONS-Y AVEC RENE TARABO

« Je me souviendrai toujours de mon premier voyage à Rome. Peut-on oublier ce premier contact avec une ville qui vous enivre de son passé et qui vous raconte avec tant de fierté son histoire ? Ville aux vestiges anciens, noble, belle, capitale du monde Chrétien, souffle de l'Art, Rome chantée par les anciens et les modernes, Rome toujours vivante, toujours grande.

« Evidemment, je connaissais déjà la ville éternelle, son histoire, ses monuments, mais est-ce connaître qu'admirer à travers des photos, des images, des manuels ? La vraie connaissance c'est l'étincelle qui jaillit d'un contact qui conquiert, c'est l'impondérable qui fait vibrer.

« Je dédie cette émission à mes jeunes amis qui iraient un jour visiter Rome et à qui ces images pourraient servir de documentation ».

René TARABO

1.3.Article de Michel Corvin sur René Tarabo

Les œuvres de Tarabo

par Monsieur MICHEL CORVIN
Directeur de l'École Supérieure des Lettres

René Tarabo n'a rien du peintre qui conquiert une manière, l'affermit et la stylise assez pour bâtir sur elle toute une carrière, toute une routine; Tarabo n'a rien d'un «assis».

Inquiet et exigeant, il répugne à refaire ce qu'il a déjà fait et qui pourtant lui vaut audience et succès: je songe notamment à ses paysages et à ses bouquets où la légèreté du trait alliée à la luminosité du coloris donne naissance à des compositions aériennes qu'on dirait naïves si l'on voulait bien donner à ce mot toute sa charge d'évidence tranquille et de poésie non sollicitée.

Un autre Tarabo a existé aussi, celui que la matière séduit: il lui fait tenir (qu'elle s'appelle céramique, métal ou produits colorants) le langage original d'un amoureux de formes et de nuances inédites.

Ces autres moi, ces anciens moi, Tarabo ne le renie pas (il suffit pour les retrouver de voir de quoi est faite son exposition d'aujourd'hui), mais il les enrichit d'une visée nouvelle: l'espace (dont le traitement insolite est, me semble-t-il, la caractéristique la plus forte de la peinture naïve) et la matière sont les deux pôles de ses recherches actuelles qui, sous le titre générique d'«émergence», donnent lieu à une vingtaine de toiles.

Émergence, qu'est-ce à dire? Au premier coup d'œil ces graphismes minutieux où l'entrelacs des lignes tisse à travers le corps humain tout un réseau de correspondances cloisonnées, ou découpe à travers l'espace brut de la toile une cadence de champs magnétiques, pourrait sembler relever d'une intention austère, presque désincarnée. Tarabo serait entré dans sa période géométrique et l'on pourrait évoquer de grands exemples: ceux des dessins de Cocteau, des compositions de Buffet ou de Carzou.

En fait, l'ambition de Tarabo est plus haute. La matière n'est plus seulement l'objet d'une attention technicienne, mais le support d'une réflexion philosophique. Le mot peut paraître gros et l'on se méfie d'un artiste qui pense comme d'une incongruité.

Ce que *veut* faire un peintre importe moins que ce qu'il fait et depuis que Maurice Denis a défini la toile comme une «surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées», on refuse toute lecture qui irait chercher ses clés ailleurs que dans le texte même de l'œuvre.

Mais ces clés, elles sont bien dans les toiles mêmes: toutes exposent le conflit de la matière et de l'esprit (je préférerais dire de la matière et de l'espace) dont l'homme est l'enjeu. Issu de la matière par la concrétion et la convergence d'un certain jeu de lignes, l'homme (et la femme), dont l'identité est parfois à peine reconnaissable et de toute façon réduite à des volumes élémentaires, tend de tout son être à accéder à un monde que la respiration de l'espace transfigure en principe de vie.

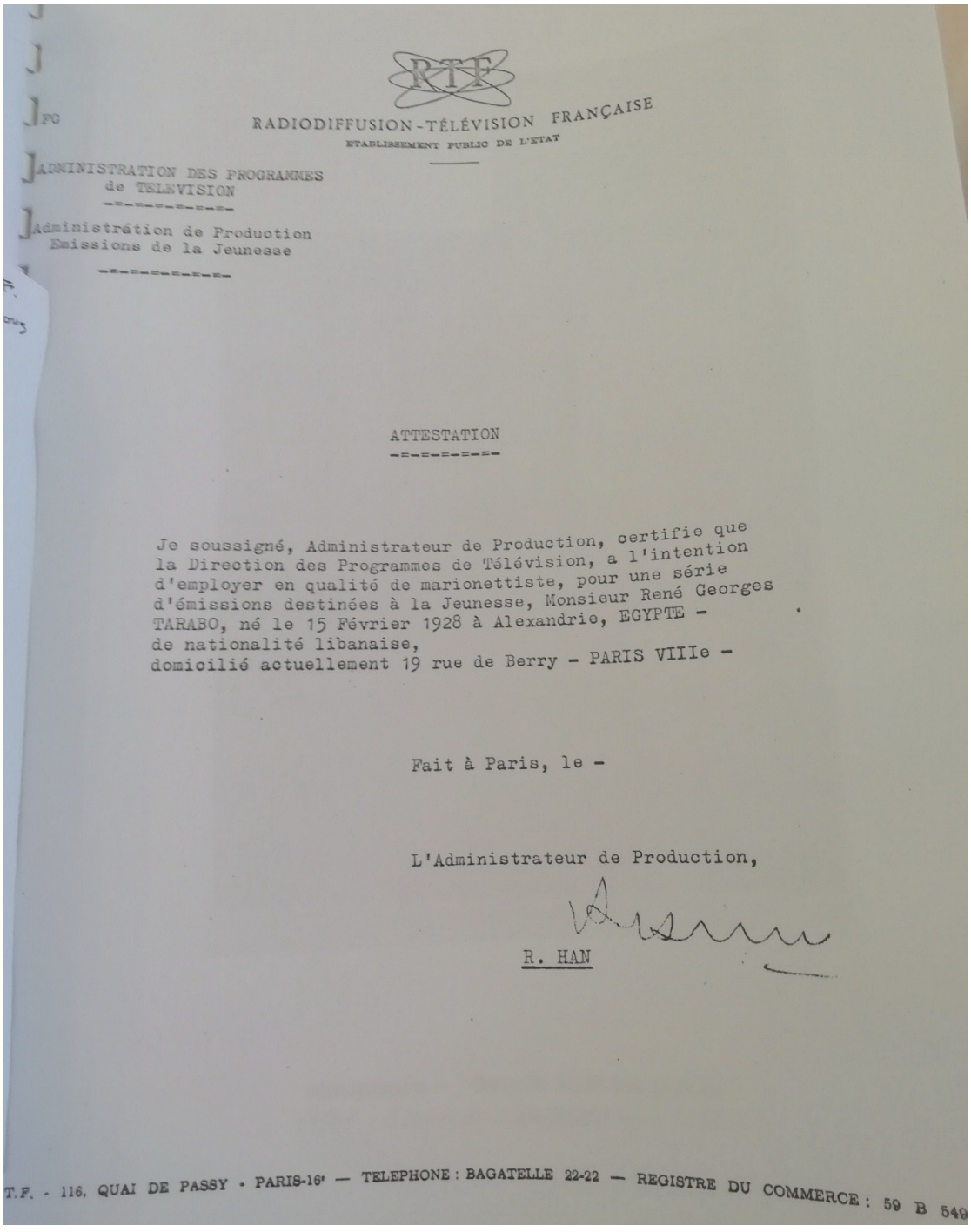
Le fouillis des lignes est imprimé d'un dynamisme qui, sous la forme de la sphère (ou de l'œuf) et sous les espèces de la lumière (tel bleu ou tel éclat rougeoyant dans un ensemble terreux), aboutit à l'exaltation conjointe de tous les éléments de l'œuvre. L'homme, au centre de ce tourbillon immobile, n'est pas la mouche prisonnière de la toile; il est celui qui sécrète toutes ces lignes — lignes de forces, non d'impuissance.

La profondeur vertigineuse de l'espace est sensible chez bien d'autres peintres (je songe par exemple à Tanguy), mais l'apothéose du cercle jointe à la fermentation de la matière donne aux nouveaux travaux de Tarabo une portée symboliqne susceptible du même déchiffrage que la peinture chinoise: l'eau (avec sa ligne d'horizon si nettement tracée) situe la naissance de l'homme dans l'élément premier d'où il ne sortira qu'aspiré par ces autres éléments premiers: le ciel et le feu.

Mais n'écrasons pas Tarabo sous les gloses. Laissons jouer la séduction de toiles dont la vertu première est de posséder un grand pouvoir d'ébranlement interrogateur. Sa peinture crée un appel d'air dont on ne peut pas ne pas sentir le souffle.

Michel Ragon

1.4.Correspondance et lettres de la Mission laïque



RADIODIFFUSION-TÉLÉVISION FRANÇAISE
ETABLISSEMENT PUBLIC DE L'ETAT

ADMINISTRATION DES PROGRAMMES
de TELEVISION

Administration de Production
Emissions de la Jeunesse

ATTESTATION

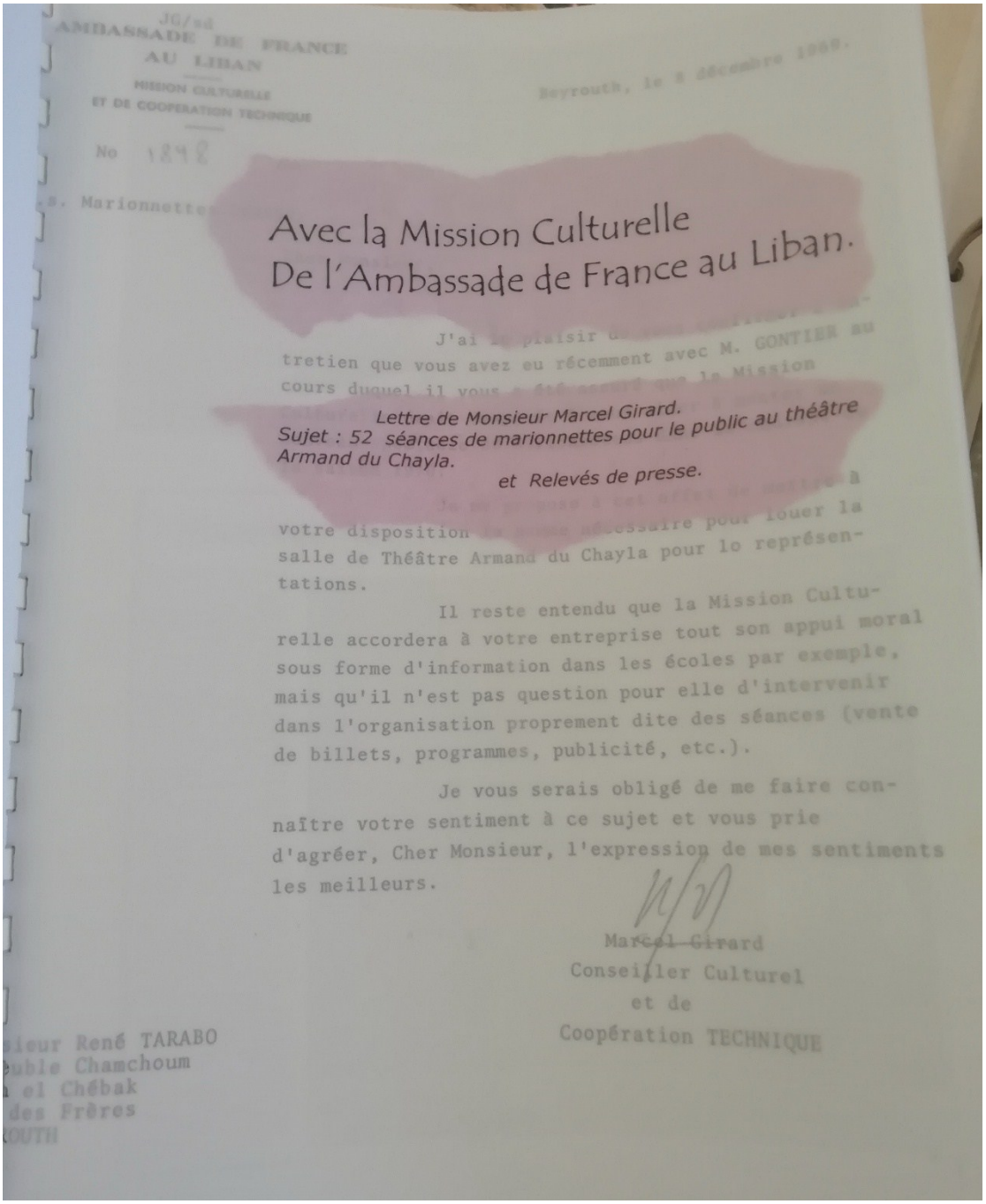
Je soussigné, Administrateur de Production, certifie que
la Direction des Programmes de Télévision, a l'intention
d'employer en qualité de marionettiste, pour une série
d'émissions destinées à la Jeunesse, Monsieur René Georges
TARABO, né le 15 Février 1928 à Alexandrie, EGYPTE -
de nationalité libanaise,
domicilié actuellement 19 rue de Berry - PARIS VIIIe -

Fait à Paris, le -

L'Administrateur de Production,

R. HAN

T.F. - 116, QUAI DE PASSY - PARIS-16e — TELEPHONE : BAGATELLE 22-22 — REGISTRE DU COMMERCE : 59 B 549



JG/sd

AMBASSADE DE FRANCE
AU LIBAN

MISSION CULTURELLE
ET DE COOPERATION TECHNIQUE

Beyrouth, le 2 décembre 1969.

No 1898

S. Marionnette

Avec la Mission Culturelle
De l'Ambassade de France au Liban.

Lettre de Monsieur Marcel Girard.
Sujet : 52 séances de marionnettes pour le public au théâtre Armand du Chayla.
et Relevés de presse.

J'ai le plaisir d[illegible] tretien que vous avez eu récemment avec M. GONTIER au cours duquel il vous a été exposé que la Mission [illegible]

votre disposition la somme nécessaire pour louer la salle de Théâtre Armand du Chayla pour lo représentations.

Il reste entendu que la Mission Culturelle accordera à votre entreprise tout son appui moral sous forme d'information dans les écoles par exemple, mais qu'il n'est pas question pour elle d'intervenir dans l'organisation proprement dite des séances (vente de billets, programmes, publicité, etc.).

Je vous serais obligé de me faire connaître votre sentiment à ce sujet et vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Marcel Girard
Conseiller Culturel
et de
Coopération TECHNIQUE

ieur René TARABO
ublic Chamchoum
el Chébak
des Frères
OUTH

JG/sd

AMBASSADE DE FRANCE
AU LIBAN
MISSION CULTURELLE
ET DE COOPERATION TECHNIQUE

Beyrouth, le 8 décembre 1969.

No 1898 /MC.

.s. Marionnettes TARABO.

Cher Monsieur,

J'ai le plaisir de vous confirmer l'entretien que vous avez eu récemment avec M. GONTIER au cours duquel il vous a été assuré que la Mission Culturelle était disposée à vous aider à monter un nouveau spectacle de Marionnettes dans le courant de la saison 1970.

Je me propose à cet effet de mettre à votre disposition la somme nécessaire pour louer la salle de Théâtre Armand du Chayla pour lo représentations.

Il reste entendu que la Mission Culturelle accordera à votre entreprise tout son appui moral sous forme d'information dans les écoles par exemple, mais qu'il n'est pas question pour elle d'intervenir dans l'organisation proprement dite des séances (vente de billets, programmes, publicité, etc.).

Je vous serais obligé de me faire connaître votre sentiment à ce sujet et vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Marcel Girard
Conseiller Culturel
et de
Coopération TECHNIQUE

sieur René TARABO
ublе Chamchoum
el Chébak
des Frères
ROUTH

Certificat de l'Ambassade de France au Liban.

1967 – Par Monsieur Marcel Girard, Conseillé Culturel à la mission française au Liban.

BG/ad

AMBASSADE DE FRANCE
AU LIBAN

MISSION CULTURELLE
ET DE COOPERATION TECHNIQUE

13 mai 1967.

Certificat

Je soussigné, Marcel Girard, Conseiller Culturel et de Coopération Technique près l'Ambassade de France au Liban, certifie que M. René TARABO enseigne actuellement dans les établissements scolaires suivants:

- Collège L. Wegmann, Hazmieh : Méthode Ward, marionnettes pédagogiques
- Notre-Dame de Nazareth, Beyrouth: Chant et mime de théâtre
- Soeurs de Besançon, Beyrouth : Méthode Ward et chant
- Ecole Bourj Brajné, Beyrouth : Méthode Ward et chant
- Soeurs Franciscaines, Ajaltoun: Méthode Ward
- Soeurs " , Broumana: " "
- Soeurs " , Ghazir : " "

Sous le patronage de la Mission Culturelle, M. Tarabo présente, depuis 3 ans, au Centre Universitaire Armand du Chayla, des spectacles de marionnettes de langue française d'excellente qualité.

En outre, M. Tarabo a exercé pendant 6 mois à l'O.R.T.F. de Paris dans l'émission "Bonne nuit les petits".

M. Tarabo, qui possède parfaitement la langue française, est un excellent professeur et un artiste de grand talent. Il rend au Liban de grands services à la diffusion de la langue et de la culture françaises ./.

MISSION CULTURELLE
BEYROUTH

Marcel Girard

JG/sd

AMBASSADE DE FRANCE
AU LIBAN
MISSION CULTURELLE
ET DE COOPERATION TECHNIQUE

/MC.

No 1897

Beyrouth, le 6 décembre 1969.

Récital "La route aux oiseaux".

Cher Monsieur,

Suite à vos entretiens avec M. GONTIER, j'ai le plaisir de vous confirmer que je suis tout disposé à organiser pour vous un récital de chansons sous le titre "La route aux oiseaux" à Beyrouth et dans nos Centres de province.

Le programme pourrait s'établir ainsi:

- SAIDA (Ecole des Soeurs de St-Joseph de l'Apparition
  - mardi 16 décembre à 18heures 30
- ZAHLE (Centre Culturel Français)
  - jeudi 18 décembre à 20 heures (dans le cadre de la soirée de Noël traditionnelle)
- TRIPOLI (Club Al-Sakafé)
  - samedi 20 décembre à 20 heures.

Les deux spectacles prévus pour Beyrouth seront donnés au début du mois de janvier dans la salle A. du Chayla, l'un pour le grand public, l'autre pour le public scolaire à des dates qui restent encore à déterminer.

Le cachet que je vous propose pour l'ensemble de ces manifestations se monte à 2.400 LL (soit 1.000 LL pour la première, 500 LL. pour la matinée scolaire et 300 LL pour les Centres).

La Mission Culturelle et les délégations régionales prendront en outre à leur charge l'impression des programmes et des invitations ainsi que la publicité dans la presse.

M. GONTIER reste à votre disposition pour régler tous les détails d'organisation. Je me félicite de cette collaboration et vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments bien cordialement dévoués.

Marcel Girard
Conseiller Culturel
et de
Coopération Technique

ieur René TARABO
uble Chamchoum
n el Chébak
des Frères
OUTH

2. Joseph Fakhoury

2.1.Documents de l'exposition de Michel Khattar (2013-2015)

THE

Lebanese PUPPET'S Museum



المتحف اللبناني للدمى المتحركة



Le premier Musée de Marionnettes

Ouvrira ses portes le 15 Mars 2013

Au

Palais de l'Emir Younès Maan

Appelez au No 71 880 33

Press Book

Tous les jours de 9hoo à 14hoo, pour accueillir Groupes, Ecoles et Individus.

Programme

1- Visite guidée du Musée

2- Spectacles à l'affiche

3- Animation des groupes

4- Ateliers de fabrication et de manipulation de Marionnettes

A - Présentation du projet, objectifs et Programme

Michel Khattar metteur en scène

Le Premier Musée de Marionnettes du Liban est un projet qui court dans ma tête depuis bien longtemps. Une idée qui me passionnait ; encore plus du moment que je rencontrais René Tarabo, chez Victor Bercin, au Stade Armand de Chayla dans les années soixantes.

Ma passion grandissait à chaque fois que je rentrais chez les Fakhoury , vers la fin des années 60, lorsque Kifah (actuellement directeur du Conservatoire Royal de Jordanie) avait commencé à donner souffle à certaines « chansons théâtrales » (Quelle est la couleur du vent ? شو لون الريح) texte de Rafic Khoury (actuellement Editorialiste du journal Al-Anouar), dans une mise en scène de Chakib Khoury (metteur en scène) pour « la République des animaux ».

En 1971, j'ai eu la chance de « vivre » avec les Fakhoury, lors de la création de ma première œuvre théâtale - musicale : Mira, opérette, puisque c'était Kifah Fakhoury que j'avais choisi pour la composition de la musique.

Depuis, notre amitié prenait forme…

En 1996, lors de l'inauguration du « Centre Archifou » que j'ai créé, un centre destiné aux ateliers artistiques et créations artisanales, aux spectacles de scènes et de rue, et spécialement aux marionnettes, à Zouk Mikaël, Joseph Fakhoury me renda visite avec son épouse. Après une tournée dans les différents ateliers du Centre, l'idée commença à germer. Ce jour-là Joseph me dit :

« On est si fier de ce que tu fais dans ce Centre et spécialement en ce qui concerne l'Atelier de marionnettes ; passe chez moi, j'ai quelques marionnettes à t'offrir ; peut-être pourrais-tu enrichir tes ateliers ».

Quelques semaines plus tard, je rendis visite à l'Artiste. Il ne tarda pas à monter dans le grenier sous le regard de sa femme et deux de ses enfants, et me livrer « sa

promesse » : une collection de marionnettes, et une valise où se trouvaient les quelques dizaines de costumes correspondants. Avant de quitter, en le remerciant chaleureusement, il ajouta : « Quelques-unes seraient à garder précieusement »

En lui serrant la main je lui dis : « J'espère qu'un jour, vous les verrez exposées … Inchallah »

Le Ministre de la Culure

Merci à S.E. Monsieur Tarek Mitri

Qui a bien voulu soutenir notre action

Ainsi qu'au ministre Gaby Layoun qui a bien voulu inaugurer le Musée le 16 juillet 2012

- Programme

A Partir du 15 Mars 2013

VISITEZ

Le Musée de Marionnettes

Ouvert tous les jours de 9hoo à 16hoo

Réservation pour écoles et groupes

Téléfax 71 880 332

e-mail : speed_brio@yahoo.com

www.museedemarionnettes.com

Deir el Qamar

Palais de l'Emir Younès Maan

Objectifs

Quand j'ai décidé la création du « Musée de Marionnettes » du Liban, j'avais à prendre en considération :

1-Qu'enfants et adultes, tous les soirs, découvrent des milliers d'images et qu'un nouveau « look » du Musée s'impose, d'où la nouvelle conception de scénographie à découvrir en cette occasion

2-Que ce qui pourra être à la base de la création d'un musée n'est certainement pas la collection de n'importe quelles marionnettes, ou « l'achat de collections » (en effet quiconque ayant quelques milliers de dollars pourra le faire), oui, mais plutôt et surtout, avoir une ou plusieurs collections qui auraient fait partie d'un «passé », de l'Histoire d'un peuple et d'une nation, voire-même, d'une ou de plusieurs générations »..

Dans cet esprit, Joseph Fakhoury fut un des nôtres qui ont participé à faire l'histoire d'une nation, la nôtre, qui avait contribué à l'essor de la pédagogie théâtrale mais aussi, sans le savoir peut-être, à la Pédagogie des loisirs, tant attendue pour le 21ème siècle.

3-Que nos enfants aient le droit, comme tous les enfants des nations du monde, de créer leur propre art, d'inventer et de créer, à travers des ateliers de fabrication et de manipulation leurs personnages, d'être (chacun d'eux) un héro, d'avoir leur musée à eux, issu de leurs coutumes, de leurs habitudes , de leur quotidien du vécu . Comme ils ont besoin de s'ouvrir au monde civilisé qui fait l'histoire de ces petites figurines qui continuent à « dresser » le monde, à le rendre plus juste, plus beau, plus adéquat et plus équilibré. Ce sont ces mêmes figurines qui avaient contribué à changer le monde avec leur humour, leurs situations si drôles, tantôt sobres, tantôt tantôt malléables, qui les sécurisent à chaque fois que « rien ne va plus »

4-Qu'écoles (le théâtre de marionnettes étant prévu dans leur programme), garderies, clubs, associations, familles et groupes divers, ont besoin d'urgence à ce genre d'activités culturels et de loisir. Combien aurions-nous besoins, dans les temps qui courent, de la présence continuelle de ces marionnettes, pour une formation éthique et civique, culturelle et sociale, d'apports pédagogiques et de loisirs sains…?

Qui que vous soyez, artiste, marionnettiste, homme d'affaire, enseignant, directeur de banque ou un simple citoyen, …

Auriez-vous le courage, de soutenir notre action ?

N'hésitez pas à le faire, si vous souhaiteriez installer le bonheur au cœur de vos enfants.

E- Hommage à Joseph Fakhoury

Au musée de marionnettes du Liban

Pour rendre hommage à Joseph Fakhoury, al fanniah Production qui se trouve l'établissement en formation, qui s'occupera de la gérance du musée, a réservé un espace important à joseph Fakhoury, un des promoteurs du théâtre de marionnettes (en arabe) au Liban, avec René Tarabo, pour le théâtre de marionnettes (de langue française) qui s'installa un jour au Stade Armand de Chayla, quand Michel Khattar dirigeait à ce moment-là, le CUED (Centre Universitaire d'Etudes Dramatiques) avec le soutien direct de Michel Corvin, alors directeur de l'Ecole Supérieure des Lettres.

Collection et personnages

Espace et scénographie

La mise en place des marionnettes à Deir el Qamar

Nombre de scénographie : 17, dimensions de chacune variable entre 1.2* 1.75 cm et 3*1.75 cm divisibles comme suit :

- **Matière utilisée pour la scénographie : du bois de lathé de 18 mm.**
- **Cadres spéciaux**
- **Peinture :**
    1. **Base acrylique.**

Espace réservé aux ateliers avec tables et tabourets.

Espace réservé aux animations avec un castelet du type horizontale de 2 m 20 de largeur surmontée d'un espace avec LCD. Espace de spectacle en continu avec un castelet et équipement sonore et lumière.

1			
La forêt			
Crocodile (grand)	1	Cheval	1
Crocodile (petit)	1	Poule	1
Lion	1	Socle	2

Chien	3	Femme	1
Chèvre	1	loup	2
Fourmi	1	Homme	1
Canard	1	Diable	1
Oiseau	3	Aigle	2

2

L’école des animaux

Renard	1	Chat	2
Ane	2	Souris	1
Mouton	1	Homme	1
Gazelle	1	Singe	1

3

La ferme

Canard	1	Souris	4
Lion	1	Eléphant	1

Ane	1	Grenouille	1
Chat	3	Cochon	3
Chèvre	2	Lapin	1

4

La fête au château

Reine	1	Prince	1
Roi	1	Serviteur	3
Servante	1	Sorcière	1
Diable	2	Ministre	1
Guerrier	1	Nain	2
Fille	1	Clown	1
Princesse	1		

5

Le marché du Village

Poisson	1	Police	1
Oiseau	2	Vieille femme	1
Oie	2	Renard	1
Ecureuil	1	Cochon	1
Chien	1	Lapin	1
Vieil homme	1		

6

Au Zoo

Renard	1	Singe	1
Chien	1	Homme	1
Souris	1	Ane	1

7

A l'aéroport

hôtesse	3	Capitaine	2
Serviteur	1		

8

Le coin Libanais	
Personnages en costume libanais (folklore)	10

9			
La Collection Tchèque			
Hommes	3	Dame	1
Pinocchio	1	Fillette	6
Garçon	4		

2.2.Photos de marionettes de Joseph Fakhoury










2.3.CV de Joseph Fakhoury (En langue arabe)

جوزيف فاخوري في سطور

" مسيرة طويلة وغنيّة في التأليف والتربية الموسيقية.

إنتاج أدبي وقصصي غزير، كما في مجال التربية والمسرح

درّس في دار المعلّمين والمعلّمات في قسم التربية الموسيقيّة وأنتج برامج تلفزيونيّة ومسرحيّة واعتنى في عروض الدّمى المتحرّكة وألّف ولحّن للأطفال

وفي الإذاعة فتح للعديد من الممثّلين مجالاً جديداً للعمل ومن الذين تعاملوا معه إيلي صنيفر وعمر الزين .

ورُزق جوزف بثلاث صبيان وبنت، اختصرت مراحل حياته: كفاح، جناح، فلاح، صلاح.

وُلد جوزف فاخوري سنة 1920 بمدينة طرابلس

فتّح عيناه على اورغ بزاوية الدار ومكتبة تضم آلاف الكتب، فتربّى يتيماً بين الموسيقى والكتب، خاصّةً بين كتب الأطفال.

كان ينمّي قدرته على العزف، عزف ال الاورغ وآلات الموسيقى ليأسس فرقة موسيقيّة غنائيّة، بدأت تحيي حفلات في طرابلس وجوارها، بأغاني يكتبها جوزف ويلحّنها بنفسه. أغاني عربيّة وأجنبيّة وحقق مع هذه الفرقة شهرة كبيرة.

وكانت له مكتبة مهمّة تضمّ مؤلفات عديدة وخصوصاً أدب الأطفال من روايات وقصص.

مؤلفاته لا تُحصى ولا تُعد

وكتب عن الموسيقى والعلوم والطرائف والاجتماعيات وحصد جوائز من كتابة القصّة: جائزة ال BBC وجريدة المنار فكان بسمة على وجه أطفال لبنان بلغة الخيال والعاطفة والحب

" الدكتور أكرم قانصو

" جوزف فاخوري، هو الكلمة في الكلمة، هو الخلق والموهبة والوفاء....

كان يؤمن بأن لبنان حتى يتكامل وحتى تشتد شوكته وحتى يتصدّى للأنواء، ويصمد للأعاصير، يجب أن يكون شيئين: قلماً وخلقاً...

النقيب ملحم كرم

" كان مثقّفاً بكل ما تعنيه كلمة ثقافة. كان عمله ومعرفته في الموسيقى زادا في رهافة حسّه وجعلاه يعزف على وتر الحياة ليرسم أمامك صورة ومضمون الإنسان الميثالي بشكلٍ تتمنّى معه لو أنّ جميع النّاس مثل جوزف فاخوري.

توفيق الباشا: ... كلمة وفاء...

أمّا في مجال الموسيقى فكان راهبها الأسمى، وقد خصّ الأطفال...بطرافة إنتاجه المنوّع: Marionnettes

وكان الرّائد، أغاني خاصّة لهم وكان يضمّنها عُصارة ثقافتها البيداغوجيّة Pédagogique فأدخل الفرحة والبهجة في قلوب أطفال لبنان.

كان ناقد موسيقي وبإمتياز.

كان خير أديب فنّان، يفصل ذاته الفنيّة الأدبيّة عن مهمّته النقديّة."

فؤاد حمدان

مدير إذاعة لبنان

" نبغ في الموسيقى فحاز على شهادة قيادة الأوركسترا

زاول الصّحافة فلمع فيها وتولّى إدارة عددٍ من الجرايد والمجلات

قدّم أعمالاً موسيقيّة للإذاعة اللبنانيّة وأغاني لفنّانين كبار وجاءت مميّزة ورائعة.

إهتمّ بالطفل من منظار الفنّ والإبداع فكتب له أغاني وألحان ومسرحيّات

أنتج برامج تلفزيونيّة وسينمائيّة للدّمى المتحرّكة فكان رائداً في هذا المجال.

إنّه بحقّ مجموعة رجال في رجلٍ بل مجموعة عباقرة في عبقريّ."

نمر فريحة رئيس المركز التربوي سابقا

" مطالع من الدرجة الممتازة.

إصدار أعمال جوزف فاخوري الكاملة يعني الخروج بأكثر من 250 مجلّداً، ولا عجب فقد كان غزير الإنتاج.

كان مدبّراً ومرشداً ومدرّباً في وقتٍ واحد. عملنا معه في مسرح الدّمى المتحرّكة فدرّبنا على الكتابة والتمثيل والتسجيل والمونتاج.

كان دائماً يتحدّث عن مرض السّرطان وكان يخاف أن يصيبه.ولمّا مرض به، كتب "كيمو"، فجعل منه في المسرحيّة شخصيّة محبّبة للأطفال وأوصل الفكرة ومات بالسرطان.

الطفل الأزلي كان في داخله

كفاح فاخوري

جوزف فاخوري.....السيرة الذاتية

<u>الهوية الشخصية:</u>

مواليد : الميناء - طرابلس 1920

متأهل من : كارولين صقر

أولاده :كفاح فاخوري

جناح فاخوري أبي شديد

فلاح فاخوري

صلاح فاخوري

<u>الشهادات والامتيازات:</u>

- **حائز على شهادة الفلسفة عام 1953**
- **حائز على شهادة قيادة الأوركسترا من أميركا 1954**
- **حائز على شهادة قيادة في التوزيع الموسيقي من أميركا 1954**

الخبرات:

1937- 1939 مسؤول عن وكالة بحرية في الميناء – طرابلس

1939- 1940 مراسلات تجارية و استيراد بضائع من الخارج – طرابلس

1940- 1941 ادارة فنادق في منطقة بشري و الأرز

1941- 1947 صاحب أوركسترا خاصة تعزف في منتجعات في طرابلس وضواحيها

1947- 1950 عازف في فرق اوركسترالية في بيروت ومنتجعاتها

1950- 1960 مدير تحرير مجلة أهل النفط التابعة لشركة نفط العراق

اضافة الى التحرير في جريدة بيروت المساء والنهار و الانوار ومجلات الصياد والشبكة و الدبور
اضافة الى أعمال موسيقية للاذاعة اللبنانية و لبقية الاذاعات العاملة في لبنان من أعمال موسيقية و أغان عديدة لمطربين كبار من أمثال نور الهدى و نصري شمس الدين ومحمد زين و ايلي شويري و جورجيت صايغ وسعاد هاشم ونهى هاشم و كروان و غيرهم كثيرون كما كان الأسبق في الاهتمام بأغاني الطفل و تلحينها وله في هذا الباب أغنيات عديدة تألقت في حينها و لا يزال بعضها يتردد لحينه. في تلك الحقبة والتي هي الأكثر انتاجاً له تولى برامج الصغار في الاذاعة اللبنانية وعمل على كتابتها وتقديمها مع ممثلين مميزين في الاذاعة اللبنانية وسواها في اذاعات الخليج. وله في هذا الميدان أكثر من 1400 حلقة اذاعية. بالاضافة الى كتابة تمثيليات أخرى للكبار تربو على 400 حلقة.

1960- 1964 البدء بتقديم اسكتشات للدمى المتحركة على شاشة تلفزيون لبنان مع أفراد عائلته اضافة الى ممثلين آخرين مثل ايلي صنيفر وملفينا أمين وجورجيت صايغ

1960- 1980 البدء بتلحين الاعلان الغنائي في التلفزيون وقد أصبح هذا العمل أهم مورد له وبقي مستمراً لعام 1980، أكثر من 1500 اعلان غنائي رغم كل انهماكاته لم ينقطع عن الصحافة والكتابة الصحفية والمسرحية والتلفزيونية

1965- 1967انتاج برامج تلفزيونية وسينمائية للدمى المتحركة لقناة 11 وبلغ عدد الحلقات 52 وللسينما 26 حلقة. وعام 1972 تم انتاج 13 حلقة للمركز التربوي للبحوث والانماء. ولكل برنامج من هذه البرامج أعد لها أغنيات خاصة لها وكل واحدة منها تتعدى 3 أغنيات.

كتابة وتلحين وتأليف برامج غنائية مدتها ساعة ونصف وكل برنامج كان يقدم شهرياً على شاشة تلفزيون لبنان وعلى الهواء مباشرةً من اخراج غازي غربتيان

1967- 1968	كتابة وتلحين وتأليف برامج غنائية مدتها ساعة ونصف وكل برنامج كان يقدم شهرياً على شاشة تلفزيون لبنان وعلى الهواء مباشرة من إخراج غاري غربتيان
1965-1970	مترجم ومحرر في وكالة رويتر العالمية للأنباء
1975-1976	محرر في جريدة القبس الكويتية ومترجم خاص في كافة وكالات الاعلان في الكويت
1960-1974	مترجم في كافة وكالات الاعلان في لبنان مثل مؤسسة اكلير قازان وفرعون و بيهم و غيرهم العديد
1962-1974	ترجمة حلقات سينمائية وتلفزيونية للاتحاد الفني بلغ عددها أكثر من 800 حلقة عرضت في كافة التلفزيونات العربية
1977-1982	أستاذ مادة الدمى المتحركة في المركز التربوي للبحوث والانماء- دار المعلمين والمعلمات
1994-1996	كتابة قصص لمجلة قب الياس البقاع

النقابات و الجمعيات:

- عضو نقابة المحررين منذ عام 1961
- عضو وأمين سر جمعية الملحنين وناشري الموسيقى منذ عام 1950
- عضو نقابة الفنانين المحترفين منذ عام 1995
- عضو وأمين سر نقابة الموسيقيين المحترفين منذ عام 1950

مسؤولية ادارة الصحف:

- المدير المسؤول لجريدة بيروت المساء منذ عام 1958 ولغاية 1960
- المدير المسؤول للعديد من الصحف الأسبوعية والأخرى المتخصصة بالإعلانات آخرها مجلة الحداثة
-

الجوائز والمسابقات:

- فاز بالجائزة الاولى للقصة القصيرة- (صرة السلامة) جريدة النهار 1962
- فاز بالجائزة الاولى للقصة القصيرة- (السرير المعزول) جمعية اتحاد حماية الاحداث 1963
- فاز بالجائزة الاولى لأفضل سكتش اذاعي- (أصوات النعيم) الاذاعة البريطانية 1971
- فاز بالجائزة الاولى لأفضل سكتش تمثيلي – (الجرثومة) المجلس الوطني لانماء السياحة 1974
- فاز بالجائزة الثانية لأجمل أغاني الصغار – (أنا رياضي) المجمع الموسيقى تونس 1975

- التنويه عن رواية بوليسية – (النمر و الصهريج) جريدة النهار 1972

الكتب و المنشورات:

تأليف و كتابة و ترجمة وجمع مما يزيد على 250 كتاباً أهمها المؤلفات التالية:

1	: شتاء في الربيع (مجموعة قصصية)
1970-1980	: سلسلة اضحك (47 كتاباً)
1976	: الدمى المتحركة دراسة و نماذج
1977	: المسرح و الدمى المتحركة
1979	: تعلم العود بنفسك
1980	: وزع ألحانك بنفسك (مبادىء التوافق و التأليف و التوزيع الموسيقي)
1980	: الخرافات و الأساطير العالمية
1981	: دليل العاب الساحة
1981	: دليل الأشغال اليدوية
1981	: تعلم الأورغ بنفسك
1982	: تعلم الغيتار بنفسك
1982	: سلسلة البطولة (كارتيه و مصارعة وكمال الأجسام الخ) 10 كتب
1982	: أغنيات من التراث
1984	: أغاني الصغار (كتابان جزء أول وثان)
1985	: أشهر الأغاني العربية
1990	: خداع النظر
1990-1991	: روائع القصص للصغار (125 كتيباً)
1992	: قاموس الأحلام

أعمال جوزف فاخوري

- البطة الطيبة، التمساح الكسلان، الساعة، ضجّة الجير، انعروس، البحر هدى ،الطابة، ليلى والحيوانات، الأرنب والأسد، الصيّاد الصّغير، العصفور الذهبي، خيال السور، البقرة الخبيثة،
- الدبّ والفرح ،الكرباج، الحريريّثلاث شعرات ذهبيّة،حبّة البازيلا، اميرة البرج، السّنونو، زهرة النرجس، المساعد والطّمّاع، الكرم الكبير، الراتب، الأوّل ، البرواز، القناعة، الخيّاط والعمالقة، الكرة الحمراء، الراعي الضاحك، القفل المكسور، خروف العي، دتضحيةالمخرز، المخترع، حبّة الفولذ ، ا لزجاجة الزرقاء ، منظّف المداخن، الأمير الضفدع، الأرنب والضفدع ، الزوجة البسيطة، أم الجدايل الذّهبيّة ، الحطّاب، البطّة الذّهبيّة، الحمار والحصان، المغزال ، حبة الفاصوليا، اللمسة الذّهبيّة، جبل الزجاج، الكوخ الغابة الجميلة والأسد، جلد الدّب، ّالحسناء النائمة، حول الموقد، أقحوان ، قطر الندى، الصياد السّعيد النافذة، البلبل والطابة، البئر، الغراب ، الفستان الأحمر، إبن الحطّاب ، ثوب الملك ، الطّاحونة ،السروال الجديد ، مرآة الصدق.

نشاطات أخرى:

تأليف الموسيقى التصويرية لأربعة أفلام للجيش اللبناني من اخراج حكمة سابا و جورج نصر عضو لجنة التحكيم في البرنامج التلفزيوني " الفن هوايتي" من اعداد رشاد البيني التمثيل في البرنامج التلفزيوني "حكمة الحكمة".

مسرحيات:

- الشرير الأبيض
- عين الصفصاف
- بطاقة سفر

مسرحيات للصغار و الأحداث:

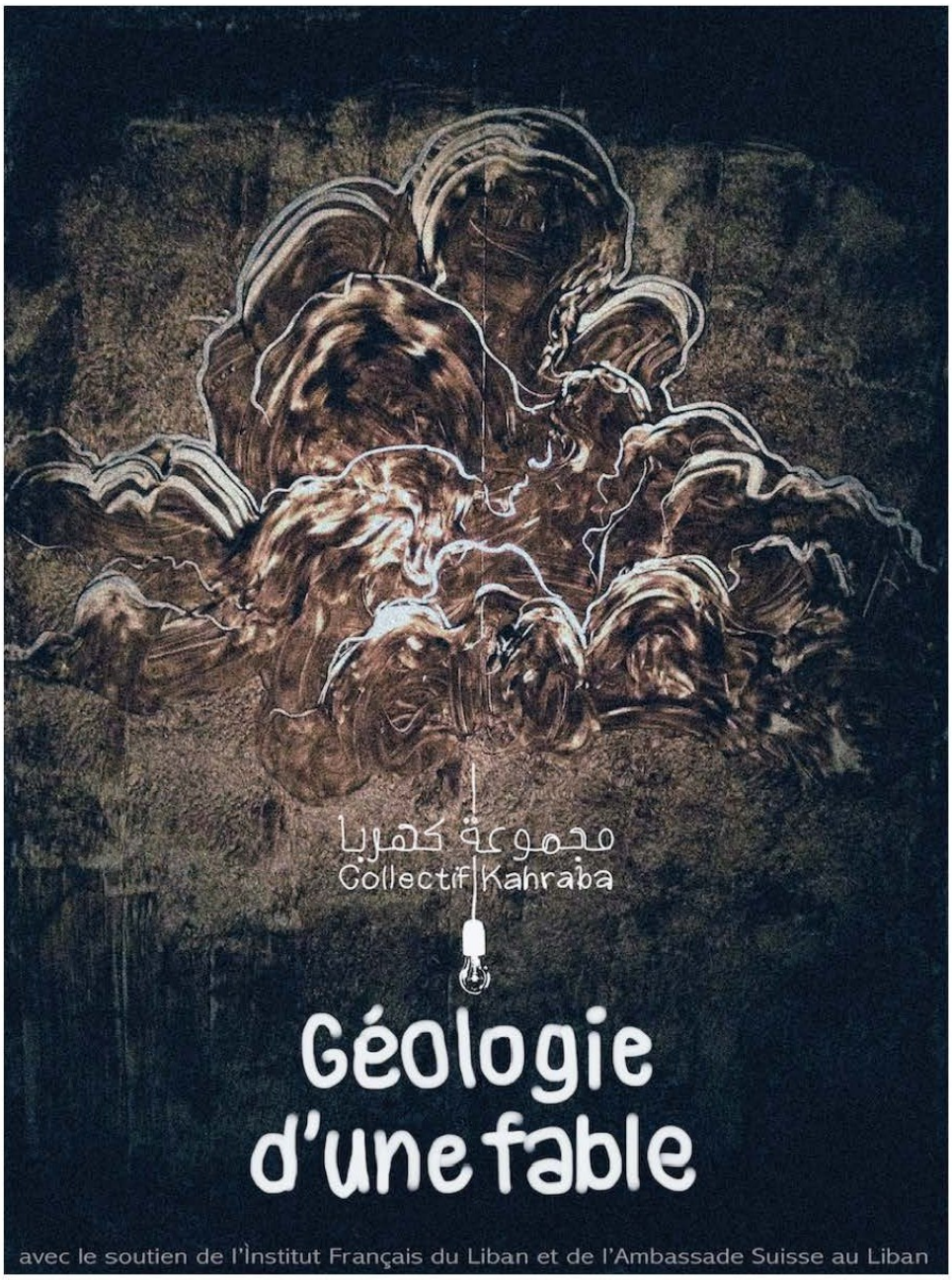
- بابا غنوج- الحظ النائم- أم الجدايل- المغزال- حشور أفندي- الصورة- ضمة أزهار- أبو الريش
-

(جوزف فاخوري مؤلف، و كاتب ، و معد ، و مترجم أكثر من 3000 عمل اضافة الى تلحين و اعداد و تأليف و توزيع أكثر من 2000 أغنية و عمل فني و غيرها الكثير الكثير لا يمكن حصرها لا من قريب و لا من بعيد).

ANNEXE III - DOSSIERS DU COLLECTIF KAHRABA

1. Dossier de *Géologie d'une fable* (2015)

Géologie d'une Fable - 2016



Collectif Kahraba

مجموعة كهربا
Collectif Kahraba

Géologie d'une fable

Création jeune public 2015

Avec le soutien de l'Ambassade de Suisse au Liban et de l'Institut Français au Liban

Écriture, mise en scène et interprétation: Aurélien Zouki et Éric Deniaud
création sonore: Emmanuel Zouki
technique: Tamara Badreddine

Création à Beyrouth en décembre 2015 à l'occasion de la « Belle Saison »
organisée par l'Institut Français au Liban.

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Embassy of Switzerland in Lebanon
السفارة السويسرية في لبنان

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ambassade de France au Liban
INSTITUT FRANÇAIS
LIBAN

Contact

Aurélien Zouki - aurelienzouki@gmail.com
Éric Deniaud - ericdeniaud@me.com

Géologie d'une fable est une création jeune public conçue et interprétée par Aurélien Zouki et Éric Deniaud.
Il mêle conte, danse, modelage d'argile en direct, manipulation de figures sculptées, de matière et de son.

La géologie : du grec ancien gê, la Terre, et logos, le discours, est la science dont le principal objet d'étude est la Terre, et ses constituants, visant à en comprendre la nature, la distribution, l'histoire et la genèse



L'élément central de cette création est l'argile: par couches par plaques, par tas, par blocs, en bas-reliefs, modelée en direct, moulée, imprimée, creusée etc...donnant vie aux figures et aux espaces.
C'est à partir de cette matière première que les deux interprètes remontent la généalogie de nos fables à la recherche de leur origine, retraçant les sillons de nos histoires dans une succession de paysages minéraux.



On sait que pour écrire leurs fables La Fontaine et Marie de France se sont inspirés d'Ésope, qui s'est nourrit lui-même des fables persanes.
Les fables persanes, connues dans le monde arabe sous le nom de Kalila wa Dimna, arrivent très certainement d'Inde, traduites du Panchatantra... et ainsi de suite, depuis la dérive des continents sans doute et probablement même avant que la parole soit si élaborée.
La première fable a peut-être été simplement modelée dans l'argile.



S'inspirant librement de ces fables, le spectacle met en scène deux personnages archéologues, géologues, sculpteurs, chercheurs de la naissance de ces récits, de territoire en territoire, d'un imaginaire à l'autre. Une série de figures animales prennent vie entre leurs mains.
Ils modèlent en direct, s'emparent de masques éphémères en argile et transforment au fur et à mesure de leur traversée l'espace dans lequel ils nous invitent.



Cette remontée dans le temps, cette traversée dans l'espace nous rappelle aussi qu'il n'y a pas si longtemps nos frontières n'étaient pas aussi définies qu'elles le sont aujourd'hui et que les seules choses qui, peut-être, peuvent encore les franchir sont nos pensées et nos histoires.



Le son occupe une place essentielle dans le déroulement du spectacle. Emmanuel Zouki, ingénieur son pour le cinéma et les films documentaires, a sillonné le monde et collecté lors de ses voyages une multitude de sons, de musiques, de chants, d'ambiances :
Griot et chants traditionnels éthiopiens, bruit du vent au sommet des montagnes chiliennes, orage en Corée, musiques et chants des paysans vietnamiens, valse à l'orgue de barbarie, cris d'oiseaux dans les marais égyptiens, etc...
L'univers sonore tisse un voyage à travers différentes cultures, différentes saisons et paysages naturels.
Géologie d'une fable propose au public familial un voyage imaginaire dans le patrimoine d'un héritage commun à un monde divisé.



À partir de ce patrimoine, cette création interpelle l'imaginaire du spectateur à différents niveaux :

- celui d'une mémoire collective, souvent rattachée aux traditions orientales du conte,

- celui de l'enfance, de l'onirisme, de la créativité, les personnages et figurines et tableaux se créant en direct face aux spectateurs, l'amenant à deviner au fur et à mesure, lui laissant la place d'imaginer et d'interpréter les images à sa façon,

- celui d'une narration non linéaire, qui évoque différents morceaux d'histoires, s'insérant dans une expérience esthétique plus large, mettant en jeu différentes techniques : modelage et dessin en direct, jeu d'acteur, création







"Géologie d'une fable" est conçu, comme c'est le cas pour la plupart des spectacles tout public du Collectif Kahraba de sorte à pouvoir être mobiles et autonomes, présentables dans des lieux non-théâtraux. C'est, au Liban une condition sinequanone pour rejoindre les publics dans les différentes réalités du pays. Le collectif Kahraba a à cœur de continuer à nourrir les liens établis depuis 10 ans de tournée dans l'ensemble du pays. Des spectacles comme « Arabiyetna » ou « Ken fi asfour » a Chajra, parce qu'ils ont été pensés ainsi, ont été présentés au Liban plus de 150 fois chacun, malgré l'absence d'infrastructures culturelles.
Plus que jamais il est judicieux de l'offrir à des publics en situation difficile, notamment dans les camps de réfugiés syriens et palestiniens. Il est nécessaire de recréer des temps pour la poésie, la culture et l'expression artistique.
Nous sommes conscients que ces actes artistiques ne sont que de petits signes, mais nous croyons en la nécessité de continuer à les faire exister, pour continuer de partager que notre humanité est aussi faite de curiosité, d'imagination, de rêves, de réflexion, d'esprit critique et de notre capacité malgré tout à vivre ensemble.

Partager un moment de spectacle nous offre un peu de cette expérience, et permet de faire entendre aux nouvelles générations qu'il existe d'autres alternatives aux discours univoques, à la pensée unique et aux radicalisations en tout genre.

C'est pour nous, participer de loin en loin, à une culture de paix, et répondre aux droits fondamentaux de l'enfant, telle que le stipule la déclaration universelle des droits de l'enfant, proclamée par l'Assemblée Générale de l'Organisation de Nations unis le 20 Novembre 1959
(résolution 1386 (XIV) :

Article 13 :
1. L'enfant a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté de rechercher, de recevoir et de répandre des informations et des idées de toute espèce, sans considération de frontières, sous une forme orale, écrite, imprimée ou artistique, ou par tout autre moyen du choix de l'enfant.


« Ken fi Asfour a Chajra » - 2011, jardin public de Sanayeh à Beyrouth


« 7&7 » - 2012, avec enfants syriens réfugiés à Wadih Kahlek, Nord Liban


« Arabiyetna »- 2008, camp Palestiniens de Nahr el Bared près de Tripoli, Nord Liban

Collectif Kahraba

Calendrier

-Du 28 novembre au 21 décembre 2015 :
Création et tournée de 22 représentations dans tous le Liban
-14 et 15 mars 2016 :
Représentations au TJP Centre Dramatique National à Strasbourg,
à l'occasion des "Giboulées, Biennale Corps Objet Image".
-Printemps/été 2016 :
tournée du spectacle au Liban

-Octobre 2016:
Festival des Arts de Bordeaux, puis tournée au Liban.

Le Collectif Kahraba sera présent en France pour des représentations à l'automne 2016 et/ou au printemps 2017.

Fiche technique :

Espace scénique minimum :
5 mètres ouverture par 5 mètres de profondeur et 4 mètres de hauteur
Salle :
noire total
Lumière :
4 découpes sur perche 1 découpe sur pied en fond de scène+ console presto
Deux prolons 220V + deux triplettes au plateau
Son :
Une face stéréo et une console + sortie mini jack pour l'ordinateur

Jauge:
le spectacle est en petite jauge (80 / 90 personnes)

Montage:
4heures
démontage:
2h00

Transport:

4 personnes depuis Beyrouth (Liban) puis véhicule depuis Paris pour l'équipe et la scénographie (les transports depuis Beyrouth peuvent être mutualisés avec d'autres partenaires si une tournée s'organise aux mêmes dates)

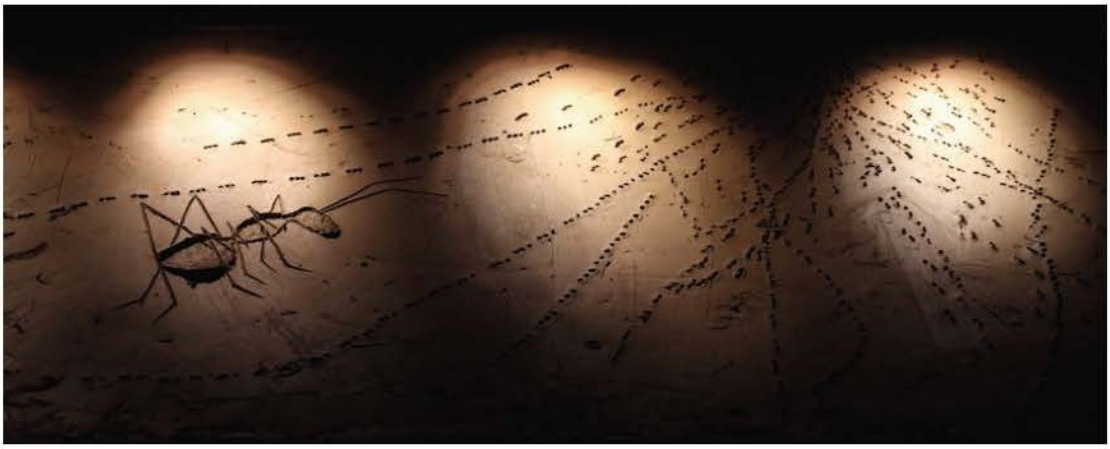
Le Collectif Kahraba c'est un réseau d'artistes qui s'est progressivement créé avec la nécessité de partager des outils de travail, de nourrir des pratiques artistiques communes, et d'aller à



la rencontre de publics de tous bords, toutes communautés confondues. Nous jouons sur les places des villages, dans les jardins publics, dans les bibliotheques et les écoles, dans les théâtres ou même en pleine nature, poussés par le désir d'adresser à l'autre des moments de beauté, de simplicité et de poésie.

L'art est pour nous vecteur d'ouverture et de dialogue. C'est ainsi que se construit notre envie et notre potentiel à créer des moments de partage et de rêve, et de continuer à interroger le monde dans lequel nous grandissons : ce qui le compose ou ne le compose plus, notre histoire, nos conflits, refaire du lien avec nos identités multiples, nos héritages, les "habiter" de manière contemporaine, les renouveler de manière artistique.

Pleinement engagé sur la scène culturelle libanaise depuis sa création en 2006, le Collectif Kahraba est aussi invité à jouer ou collaborer dans plusieurs pays d'Europe mais aussi en Russie, au Japon, au Canada, en Egypte, au Senegal...

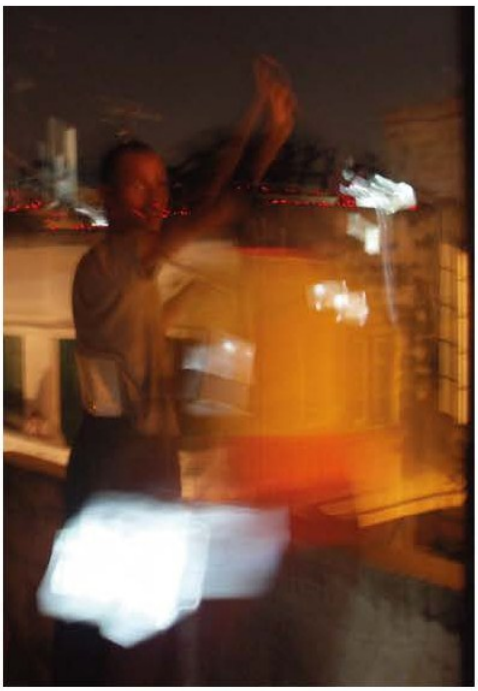


Né en 1980, Aurélien Zouki a étudié le théâtre à Paris à l'école Claude Mathieu.
Il a travaillé en France avec différents metteus en scène, dont Nathalie Garaud, Gilles Zaepfel, Bruno Thircuir, Jean Bellorini.
En 2005, il rencontre la danseuse et chorégraphe Raffaella Giordano et intègre sa création « Cuocere il mundo ». Cette expérience sera fondatrice dans son parcours artistique et son approche du corps et du langage dansé.
En 2007, il choisit de rentrer au Liban et fonde le Collectif Kahraba avec trois autres artistes libanais et français, comédien, marionnettiste, photographe et danseur. Il est impliqué dans l'ensemble des créations en tant qu'interprète, metteur en scène ou assistant à la mise en scène.
Il est co-directeur artistique du festival multidisciplinaire « Nous , la lune et les voisins » depuis septembre 2011, organisé par le Collectif Kahraba. Ce festival réunit plus de 40 artistes de tous horizons créant des soirées où se rencontrent danse contemporaine, marionnette, photo, musique improvisée, classique ou orientale, théâtre...
Il intervient auprès de divers publics en France, au Liban, au Maroc , en Hongrie, au Sénégal, et donne régulièrement des ateliers de théâtre , de danse et de masques pour enfants et adolescents depuis 1998. Il propose aussi des formations à l'intention des enseignants et des animateurs culturels.

Différentes expériences de danse contemporaine, de danse théâtre, de butoh ou encore de masque l'amène à intégrer en 2010 « Takween » à Beyrouth (formation professionnelle à la danse contemporaine). Il se forme alors auprès de Marco Cantaluppo, Luc Dunberry, Jens Bjeeregaard, Radhouane el Meddeb, Anani Sanouvi, Emelyn Claid... En 2012 et 2014 il suit deux master-classes auprès de Gisèle Vienne à Paris.
Il créé en 2010« J'ai bu la mer et mon feu brûle encore » duo pour une vieille porte et un danseur.
En 2012 il danse dans « Every last Breath » de Jens Bjeeregaard (Liban, Danemark, Suède, New York, Singapour). Il suit alors durant deux années les classes de Jens Bjeeregaard.
Il est interprète de la prochaine création du Collectif Kahraba , « Paysages de nos Larmes » créé en Mars 2016 à Strabourg au TJP Centre Dramatique National d'Alsace.



Collectif Kahraba



Eric Deniaud est diplômé de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, sous la direction de Roman Paska.
Pendant ces trois années il se forme auprès de : Roland Schön, Jacques Templeraud, Peter Schuman, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Philiipe Rodrigez Jorda, Mimo Cuttichio, Dan Jemmet, Arne Ögsänder, Alain Recoing, Claire Heggen, Valérie Philipin, le Théâtre National de marionnettes Bunraku d'Osaka, Carlotta Ikeda, Fabrizio Montechi, Nicole Mossoud, Bruno Leone, Elsa Wolliaston, Joan Baixas, David Herskovitz...
Depuis 2002 il est interprète, metteur en scène, scénographe, dans des spectacles pluridisciplinaires ou la marionnette a, la plupart du temps, une place privilégiée.
Il a travaillé avec le théâtre National de Marionnette du Vietnam à Hanoi, l'Institut International de la Marionnette en France, le Centre National Supérieur d'art Dramatique de Paris, le Centre National des Écritures du Spectacle à Villeneuve lès Avignon, les compagnies Drolatic Industry, la Nef Manufacture d'Utopies en france, Ectetera Teatro en Espagne, le Théâtre du chemin qui marche au Canada.
Toute ces coopérations lui ont donné l'occasion d'être présent comme interprète, scénographe ou metteur en scène dans de nombreuses créations, en France, au Liban, au Vietnam, en Roumanie, en Pologne, en Italie, au Portugal, en Espagne et au Canada depuis une dizaine d'années.
Il joue depuis 2010 dans trois créations d'Alice Laloy,de la Compagnie S'appelle Reviens: « D'états de femmes » et « Y-es tu ? » création jeune public nominée au Molières en 2011 et « Sous Ma peau » en 2015.
Avec le Théâtre Kaze à Tokyoil participe à trois créations: « Pourquoi Hécube » de Matéi Visniec en 2013, « Le cercle de craie caucasien » de Bertold Brecht en 2015, « Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux » de Matéi Visniec en 2016. Pour ces spectacles il crée les masques et les marionnettes et assiste Sayaka Ehara pour la manipulation et le jeu.
Il travaille au Liban dans le domaine culturel et artistique depuis 1994.
Il a collaboré avec Nadine Touma, fondatrice de la maison d'édition libanaise Dar Onboz de 2010 à 2014.
En 2013 il commence une collaboration avec Hanane Haj Ali :
-"Jogging" un spectacle dont il partage la mise en scène avec Aurélien Zouki et écrit et interprété par Hanane Haj Ali.
- " Perdue et Retrouvée" un spectacle écrit par Hanane Haj Ali pour 18 jeunes de 8 à 20 ans d'une école de cirque et de musique d'un quartier populaire du Caire, créé au Caire au Théâtre Falaki.
-« Corinthe », qui poursuit le travail effectué sur Jogging sera créé à Beyrouth en septembre 2016
Il collabore également avec Alexandre Paulikevitch pour sa création « Elgha », à Beyrouth en décembre 2013.
Il est co-directeur avec Aurélien Zouki du Collectif Kahraba, à Beyrouth, où il vit depuis 2007 et de "Nehna wel Amar wel Jiran" , un festival multidisciplinaire et tout public, organisée par le Collectif Kahraba, dans le quartier de Mar Mikhael à Beyrouth depuis septembre 2011. Dans le cadre du Collectif Kahraba 12 spectacles ont déjà vu le jour.
Il vient de créer avec Aurélien Zouki « Géologie d'une fable ».
« Paysage de nos larmes » qu'il met en scène a été créé en mars 2016 à l'occasion de la Biennale de la marionnette au TJP Centre Dramatique National de Strasbourg (représentation en France, en Belgique et au Liban, saisons 2016 et 2017) .

مجموعة كهربا
Collectif Kahraba

www.collectifkahraba.org





CONTACT
(étant régulièrement à l'étranger, le mail est le mode de communication le plus sur ...)
Aurélien Zouki
aurélienzouki@gmail.com
tel : 00961 (0)3 01 25 52

Éric Deniaud
ericdeniaud@collectifkahraba.org
tel : 0033 (0)7 82 71 17 88



2. Dossier de *Paysage de nos larmes* (2016)



Paysages de nos Larmes

Mise en scène: Eric Deniaud
Texte: Matéi Visniec
Musique: Dominique Pifarély
Voix: Roger Assaf

avec: Aurélien Zouki, Marielise Youssef Aad, Dana Mikhail, Dominique Pifarély

Création sonore: Christophe Hauser
Création lumière: Riccardo Clementi

Scénographie, marionnettes et videos : Eric Deniaud
Assistante construction et vidéo : Tamara Badreddine
Collaboration artistique : Cécile Maudet / Lena Osseyran / Ahmad Khouja
Traduction en langue libanaise: Chrystèle Khodr and Roger Assaf

Chargée de production : Virginie Crouail

Paysages de nos Larmes a été créé les 11 et 12 mars 2016
à l'occasion des « Giboulées », Biennale Internationale Corps - Objet - Image à Strasbourg.

Production: Archipels-cie Dominique Pifarely
Coproduction: Collectif Kahraba / ExtraMuros / TJP CDN d'Alsace / Le Tas de Sable d''Amiens
En partenariat avec: la NEF – Manufacture d'utopies, le Théâtre des 4 saisons à Gradignan, le Théâtre de la Licorne à Dunkerque
Avec l'aide de: la DRAC Ile-de-France, la DRAC Poitou-Charentes, l'ADAMI, la SPEDIDAM, l'Institut Français de Beyrouth et l' association Shams à Beyrouth.

Paysages de nos larmes c'est la géographie intérieure de Job, les reliefs accidentés de son âme.

Matéi Visniec dessine un homme brisé qui interpelle ses propres pensées, ses mots à la recherche de la beauté, de l'espérance et affirme que l'homme est un miracle sur terre.
« Il n'y a de poésie que dans l'intranquillité ». C'est bien le risque que prend cette création.

Paysages de nos larmes est un poème visuel où corps en mouvement, corps masqués, images projetés, manipulation d'objets, marionnettes, texte et musique s'articulent tel un chant à plusieurs voix.



À vivre au Proche-Orient la plupart du temps, Job se rappelle à nous fréquemment. Celui qui sur son tas de cendres maudit le jour de sa naissance. Celui qui n'espère plus rien, mais qui ne renie rien. Il est notre fil conducteur dans l'écriture d'un poème visuel. Nous avons pensé une dramaturgie de l'objet comme on travaille une écriture poétique.
Il s'agit d'une histoire, mais dont le sens nous échappe parfois, parce que c'est comme ça dans la vie, les choses nous échappent et nous ne les contrôlons plus. Au Proche-Orient, nous ne contrôlons plus rien.
Nous avons invité Matéi Visniec à écrire un monologue pour un Job. Il nous propose un homme qui envers et contre tout s'acharne à croire que "l'homme est un vrai miracle sur terre ».
Ce texte résonne avec le chaos dans lequel nous sommes plongés au Proche-Orient.
Job serait, dans les textes bibliques, le seul « personnage" c'est à dire une figure qu'on a imaginé pour dire quelque chose de notre humanité : sa place au théâtre a alors d'autant plus de sens à nos yeux.
Roger Assaf, figure majeure du théâtre dans le monde arabe depuis 50 ans prête sa voix à ce personnage.
Dominique Pifarely, violoniste bien connu des scènes du Jazz improvisé, nous accompagne dans cette création. Il prend en charge la composition et l'interprétation musicale et sonore de ce poème visuel. Il est présent au plateau et participe au même titre que les trois manipulateurs à la reconstitution poétique du récit qui nous est proposé.



Il existe une région au Nord du Liban qu'on appelle le Jourd. Il y règne un silence profond auquel on n'est plus habitué à Beyrouth. Il y pousse des genévriers qui dont la plupart sont centenaires. Certains ont entre deux et quatre mille ans. Il sont là, au coeur d'une des régions les plus bouleversées du monde, à 15 kilomètres de la frontière Syrienne. Et ils se taisent, se moquant du vacarme qui règne en bas, des générations qui trépassent, des réfugiés qui s'entassent, des hommes qui s'entraînent au tir dans leurs vallées. Ils poussent en silence, avec une extrême lenteur.

Le mot "jourd" en arabe veut dire lisse, sans plante ni rien qui y pousse. Parmi ses dérivés: un coeur "ajrad": sans malice ni tricherie , le verbe "jarrada" veut dire déposséder et "jarrado": "il l'a dépossédé de...", les sauterelles s'appellent en arabe "jaràd", la terre devient "jardà2" après leur passage, c'est à dire dévastée
La nature et la force de ses éléments est présente dans cette création.





Éric Deniaud a travaillé quelques mois à la réalisation de rouleau à l'encre. Inspiré de la technique des makemono au japon, il a créé des paysages abstraits qui font écho à cette nature aride, le Jourd. Cette terre "dépossédée" devient alors pour nous une allégorie du coeur de Job et ces rouleaux d'encre qui défilent sur scène, les paysages intérieurs de cet homme brisé.

Nous ne vivons pas dans le silence du Jourd mais à Beyrouth, dans la fureur des travaux et des embouteillages. Nous avons trouvé un placard, au milieu des reste d'un immeuble qu'on venait de détruire. A-t-il appartenu à différentes générations d'une même famille, ou à différentes familles qui ont habité successivement le même appartement? Quel âge à le bois de ce placard? Cet objet tient une place importante dans cette création, c'est un castelet. C'est le lieu de la mémoire et des peurs cachées. C'est tout ce qu'il reste à Job de sa vie passée. Il se peut qu'il s'effondre sous la détresse de Job, qui cherchera à le reconstruire inlassablement comme on recolle les morceaux d'un souvenir obscur.







Le corps en mouvement et le corps masqué, la marionnette, l'image projetée, la manipulation d'objet et de matière sont les outils exploités au plateau pour l'écriture d'un poème visuel. Nous avons cherché à créé des masques et des figures, comme on prend le temps de trouver le mot juste, afin qu'ils éclairent précisément ce que le corps articule. Ces figures marionnettiques ou masquées n'illustrent pas ce que nous entendons dans le récit de Job. Elles s'en font l'écho, elles en sont la résonance.
Au plateau: quatre personnes, trois danseurs-manipulateurs et un musicien-bruiteur, avec lesquels dialogue la voix de Roger Assaf.

Une première étape de travail à consisté à explorer au plateau une série d'images désordonnées, à partir des matériaux construits en amont, de les mettre en lumière, d'en éprouver la valeur dramaturgique et poétique. Elle nous ont permis de repasser à l'atelier et de préciser les objets et matériaux que nous utilisons.



Une seconde étape a été celle de l'écriture à proprement parler du poème visuel: quels liens se font entre une image et une autre, entre un matériau et un mouvement, quelle force se dégage quand elle se placent dans un ordre ou dans un autre, comment résonnent-t-elles avec la parole de Job et la musique composée par Dominique Pifarely. nous avons cherché à laisser place dans ce processus à l'intelligence de la matière et du plateau, à laisser la matière nous révéler un sens, une cohérence.
C'est ce à quoi nous invite la poésie. Elle se créé par une mise en danger, une vulnérabilité aux matières que nous éprouvons. Elle requiert une écoute particulière des images qui apparaissent et une capacité à les laisser résonner pour, peut-être, nous révéler leur sens. Elle exige bien sûr de savoir d'où nous partons: Job est notre point de départ, notre fil conducteur.



Un espace scénique simple recouvert de papier de soie noir et un écran également de papier sur lequel défileront les paysages intérieurs de Job. Les makemono sont une adaptation japonaise du même type de rouleaux importés de Chine au VIe siècle par des moines bouddhistes. Ils se lisent en déroulant progressivement le rouleau: ils correspondent donc à un système narratif semblable au livre. Ce procédé m'intéresse à plusieurs titres : Ils étaient utilisés pour raconter une histoire, pour écrire un livre. Job est un livre avant toute chose.
Ils nous permettent de « montrer » les paysages intérieurs de Job, sa vie intérieure. Parce que ces encres sont en mouvement, elles expriment l'errance: celle, spirituelle, de Job cloué à son tas de cendre, mais celle aussi bien contrète de ceux qui nous entourent au Proche Orient, cet insupportable million deux cent mille réfugiés syriens au Liban, toutes ces populations déplacées depuis près d'un siècle, venant de nul part, en route vers un ailleurs improbable. Au ciel, à cour et à jardin une machinerie qui permettra de faire surgir certains éléments qui composeront les différents tableaux (une ville qui se construit et qu'on détruit sans cesse, un paysage de montagne qui se transforme en pleureuses, un champ de blé qui soudain tombe du ciel...), un espace plutôt dégagé sur lequel pourront évoluer les figure masquées, Job et son placard/castelet.
Job est une marionnette, manipulée par trois personnes. Ces trois manipulateurs évoquent Eliphaz de Théman, Bildad de Schuach et Tsophar de Naama qui se tiennent auprès de Job sept jours et septs nuits, sans lui dire une parole et partagent sa douleur. Elles accompagneront donc les mouvements de Job au sens propre comme au figuré.









Paysages de nos larmes - 2016





Page 11

Paysages de nos larmes - 2016



Page 12



Roger Assaf | Dana Mikhael | Marie-lise Aad | Dominique Pifarely | Aurélien Zouki



Ricardo Clementi | Éric Deniaud | Christophe Hauser | Tamara Badreddine | Matéi Visniec

Fiche technique

Performance - en scène:

3 interprètes marionnettistes et un musiciens en scène
durée 1 heure 10 minutes
le spectacle existe en version arabe (libanais) et française.

Contacts:

Production | Virginie | virginie.crouail@pifarely.net
Sound | Christophe | christophehauser@yahoo.fr
Video | Tamara | tamarabadreddine@gmail.com
Light | Riccardo | uscochi@autoproduzioni.net

Stage - Espace scénique

Espace scénique minimum - minimum sizes of the performing area :
largeur de mur à mur - width : 12 m
hauteur - high : 6.5 m
profondeur - depth : 9 m

10 fly bars or rigging points - 10 barre libres ou points d'accroche pour accessoires
Black floor - sol noir
4 Black legs on each side (8 in total) - 4 pendrions à l'italienne de chaque côté soit 8 a total
1 Electric fan | ventilator - 1 ventilateur électrique

During the performance there will be sand dropping on stage vacuum cleaner is very welcome
Du sable est utilisé pendant la représentation, un aspirateur est recommandé

All the set , scenography and props are in paper fire extinguishers on stage are needed
Les accessoires et la scénographie sont en papier , des extincteur sur scène sont impératifs

Light

1 Light Desk with Cues programming
42 dimmer channels
4 PC 1KW
13 Fresnel 1KW
11 Profiles ETC 750W 50'
2 Iris for profiles
4 Par64 CP60
14 Par64 CP62
1 Fresnel or PC 2KW
all lanterns need Gel holders
tous les projecteurs doivent être munis de porte-gélatines.
8 floor platform for Profiles
8 tripods

Filters

L711
8 Profile
9 Par
3 Fresnel
1 Fresnel 2KW

L202
6 Fresnel
1 PC

L203
2 Profile
8 Par
3 PC

L132
2 Fresnel

L017
2 Fresnel

Video

The video beamer, the screen and a DMX shutter are provided by the company they are hanged at 4Mt from the screen

We need from the venue a DMX cable and a VGA cable from shutter/beamer to control room
The venue should provide also a system to hang the video projector

Le vidéoprojecteur, l'écran le DMX shutter sont pris en charge par la compagnie. Le projecteur est placé à 4mètre de la surface de projection.

L'organisateur doit prévoir un cable DMX et un cable VGA depuis le projecteur et le shutter jusqu'à la cabine régie.
l'organisateur doit également prévoir le système d'accroche du vidéo projecteur.

Contact Son: Christophe HAUSER
christophehauser@yahoo.fr
+ 33(0)6 16 91 04 83

PAYSAGE DE NOS LARMES

FICHE TECHNIQUE SON

MARS 2016

MIXER ANALOG
8 IN – 10 OUT

DIFFUSION
- UNE FACE STEREO **(A-B)**
Puissance adaptée à la salle type C.Heill, D&B, Adamson, Etc… (voir patch audio)
- UN HP centre lointain TYPE 8'' **(C)**

RETOURS
4X WEDGE TYPE 12'' **(1,2,3,4)**

MICROPHONES
01X DPA 4060

OUTBOARD
/

SYSTEM HF DEMANDÉ
01 SYSTEM HF TYPE UR1 /UR4 (prévoir adaptateur DAD DPA)

PATCH AUDIO

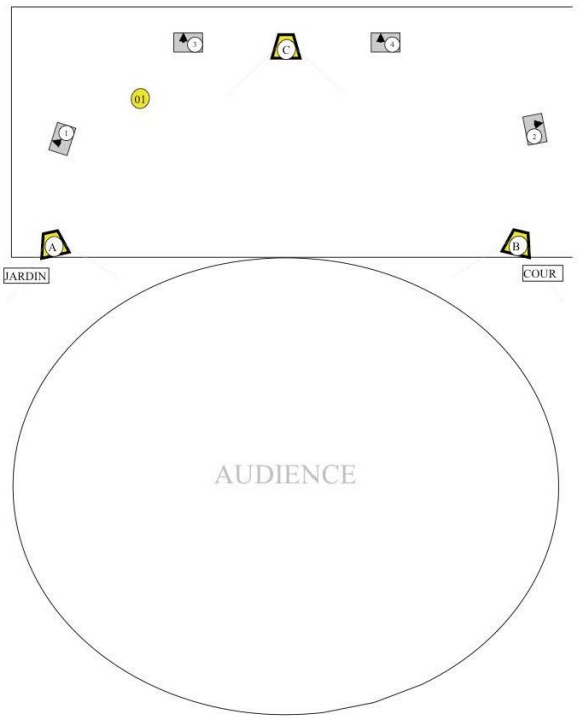
INPUT

	INSTRUMENT		NOTES
1	ELECTRO	L	
2	ELECTRO	R	
3	ELECTRO	WEDGE JAR	
4	ELECTRO	WEDGE COUR	
5	ELECTRO	CENTRE	
6			

OUPUT

	EMPLACEMENT	OUT MIXER	NOTE
A	FOH	MASTER L	
B	FOH	MASTER R	
1	WEDGE 1	AUX	
2	WEDGE 2	AUX	
3	WEDGE 3	AUX	
4	WEDGE 4	AUX	
C	CENTRE LOINTAIN	AUX	

Contact Son: Christophe HAUSER
christophehauser@yahoo.fr
+ 33(0)6 16 91 04 83



Matéi Visniec est né au nord de la Roumanie en 1956.

Dans la Roumanie communiste de Ceausescu, il dévouvre très vite dans la littérature un espace de liberté. Il se nourrit de Kafka, Dostoïevksi, Beckett, Ionesco, Lautréamont...

Il aime les surréalistes, les dadaïstes, les récits fantastiques, le théâtre de l'absurde et du grotesque, la poésie onirique et même le théâtre réaliste anglo-saxon, bref, tout sauf le réalisme social.

Plus tard, parti à Bucharest pour étudier la philosophie, il devient très actif au sein de la génération 80 qui a bouleversé le paysage poétique et littéraire roumain. Il croit en la résistance culturelle et en la capacité de la littérature de démolir le totalitarisme. Il croit surtout que le théâtre et la poésie peuvent dénoncer la manipulation des gens par les « grandes idées ».

Avant 1987 il s'affirme en Roumanie avec sa poésie épurée, lucide, écrite à l'acide. À partir de 1977 il commence à écrire des pièces de théâtre qui circulent abonnement dans le milieu littéraire, mais qui restent interdites de création.

Devenu auteur interdit en septembre 1987, il quitte la Roumanie, arrive en France et demande l'asile politique. Il rédige au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales une thèse sur la résistance culturelle dans les pays de l'Europe de l'Est à l'époque communiste, mais commence aussi à écrire des pièces de théâtre en français. Entre 1988 et 1989 il travaille pour la BBC, puis pour RFI depuis 1990. Matéi Visniec compte de nombreuses créations en France et à l'étranger. Une trentaine de ses pièces écrites en français sont éditées (Lansmann, Acte-Sud Papier, L'Harmattan...), Il a été à l'affiche dans une trentaine de pays. Il est devenu depuis 1992 l'un des auteurs de théâtre les plus joués au Festival Off d'Avignon. En Roumanie depuis la chute du régime communiste, il est devenu l'auteur dramatique vivant le plus joué. Ses pièces sont traduites dans une vingtaine de langues. Il est également auteurs de trois romans.

Dominique Pifarély, violoniste, improvisateur, compositeur, reçoit son premier violon à l'âge de 6 ans. Dans son enfance s'associent l'influence de la musique apprise « d'oreille », aux côtés de son père, et l'enseignement classique, dans sa transmission la plus vivante ; l'adolescence ajoutera l'ouverture au rock, aux musiques traditionnelles et au jazz, et le goût de l'improvisation qui irrigue et unifie ces pratiques nouvelles.

Dès ses débuts, cette ouverture fera de lui un soliste très sollicité par la scène française (Eddy Louiss, François Jeanneau, Patrice Caratini, Denis Badault, ...) et européenne (Mike Westbrook, Matthias Rüegg et le Vienna Art Orchestra, Joachim Kühn, ...).

De 1979 à 1990, il se produit en trio aux côtés de Didier Levallet et Gérard Marais. Ses deux premiers quartettes seront illustrés par deux disques, Insula Dulcamara (1988) et Oblique (1992). Dans un compagnonnage régulier avec Louis Sclavis dès 1985, il fonde le Sclavis-Pifarély Acoustic Quartet (avec Bruno Chevillon et Marc Ducret), qui se produira jusqu'en 1997 dans les principaux festivals de jazz européens, ainsi qu'au Canada et au Japon (Acoustic Quartet, ECM, 1993). Puis il entame en 1996 un dialogue avec François Couturier, concrétisé par l'enregistrement de Poros (ECM, 1997), où la musique échappe à toute catégorie, mariant écriture et improvisation.

Parallèlement aux rencontres qui continuent de jalonner son parcours, Dominique Pifarély crée en 2000 sa propre compagnie, Archipels-Cie Dominique Pifarély, qui portera désormais son travail de leader et de compositeur. L'ensemble Dédales réunit 9 musiciens-improvisateurs. Impromptu prolonge le travail commencé avec François Couturier en compagnie du haute-contre Dominique Visse, et marque son attachement à la poésie et la littérature. Il travaille ainsi à des lectures/performances en compagnie de l'écrivain François Bon et des comédiens Violaine Schwartz et Pierre Baux. Il forme en 2007 un trio avec Julien Padovani aux claviers et Eric Groleau à la batterie.En 2010, c'est « Formes d'une guerre » qui voit le jour, spectacle musique/texte/photographie autour du numérique, en compagnie de François Bon, Michele Rabbia et Philippe De Jonckheere. Son travail d'improvisateur est également mis en valeur dans le récital solo, qu'il pratique régulièrement.

A partir de 2013, il continue à se consacrer à l'ensemble Dédales (parution du CD « Time Geography »), pratique avec Vincent Courtois ou Michele Rabbia l'art du duo, et fonde un nouveau quartette composé d'Antonin Rayon (piano), Bruno Chevillon (contrebasse) et François Merville (batterie). Régulièrement présent sur les scènes européennes, il se produit également aux Etats-Unis, au Canada, au Japon, en Amérique latine, en Inde, au Moyen-Orient ou en Afrique.

Ayant à coeur de transmettre ces pratiques plurielles, il mènera de 1999 à 2012 une activité de formateur au sein du C.F.M.I. de Poitiers, et anime régulièrement stages et master classes.

Dominique Pifarély a collaboré avec :

Carlos Zingaro, Gilles Zæppfel, Andreas Willers, Mike Westbrook, Jean-François Vrod, Dominique Visse, Tria Lingvo, Yves Torchinsky, Ti-Fock, Henri Texier, Aki Takase, Craig Taborn, Martial Solal, Louis Sclavis, Violaine Schwartz, Matthias Rüegg et le Vienna Art Orchestra, Didier Roussin, Wolfgang Reisinger, François Raulin, Michele Rabbia, Michel Portal, Jacky Molard, Baldo Martinez, Gérard Marais, Eddy Louiss, Didier Levallet, Hélène Labarrière, Joachim Kühn, Garth Knox, Heiri Känzig, François Jeanneau, Daniel Humair, Ronan Guilfoyle, Stéphane Grappelli, Michel Godard, Claude Favre, Pierre Favre, Marc Ducret, Christy Doran, Djiz, Philippe De Jonckheere, D' de Kabal, Dominique Cravic, François Couturier, Vincent Courtois, François Corneloup, Bruno Chevillon, David Chevallier, Jean-Paul Celea, Fabrizio Cassol, Hugo Carvalhais, Patrice Caratini, François Bon, Lionel Benhamou, Pierre Baux, Stefano Battaglia, Denis Badault, Tim Berne, Marcel Azzola, Rabih Abou Khalil...

Eric Deniaud est diplômé de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, sous la direction de Roman Paska. Pendant ces trois années il se forme auprès de : Roland Schön, Jacques Templeraud, Peter Schuman, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Philiipe Rodrigez Jorda, Mimo Cuttichio, Dan Jemmet, Arne Ögsänder, Alain Recoing, Claire Heggen, Valérie Philipin, le Théâtre National de marionnettes Bunraku d'Osaka, Carlotta Ikeda, Fabrizio Montechi, Nicole Mossoud, Bruno Leone, Elsa Wolliaston, Joan Baixas, David Herskovitz...

Depuis 2002, il est interprète, metteur en scène, scénographe, dans des spectacles pluridisciplinaires ou la marionnette a, la plupart du temps, une place privilégiée.

Il a travaillé avec le théâtre National de Marionnette du Vietnam à Hanoi, l'Institut International de la Marionnette en France, le Centre National Supérieur d'art Dramatique de Paris, le Centre National des Écritures du Spectacle à Villeneuve lès Avignon, les compagnies Drolatic Industry, la Nef Manufacture d'Utopies en France, Ectetera Teatro en Espagne, le Théâtre du chemin qui marche au Canada.

Toute ces coopérations lui ont donné l'occasion d'être présent dans de nombreuses créations, en France, au Liban, au Vietnam, en Roumanie, en Pologne, en Italie, au Portugal, en Espagne et au Canada depuis une dizaine d'années.

Il joue depuis 2010 dans trois créations d'Alice Laloy,de la Compagnie S'appelle Reviens: « D'états de femmes » et « Y-es tu ? » création jeune public nominée au Molières en 2011 et « Sous Ma peau » en 2015.

Avec le Théâtre Kaze à Tokyo, il participe à trois créations: « Pourquoi Hécube » de Matéi Visniec en 2013, « Le cercle de craie caucasien » de Bertold Brecht en 2015, « Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux » de Matéi Visniec en 2016. Pour ces spectacles il crée les masques et les marionnettes et assiste Sayaka Ehara pour la manipulation et le jeu d'acteur.

Il travaille au Liban dans le domaine culturel et artistique depuis 1994.

Il a collaboré avec Nadine Touma, fondatrice de la maison d'édition libanaise Dar Onboz de 2010 à 2014.

En 2013 il commence une collaboration avec Hanane Haj Ali :

-"Jogging" un spectacle dont il partage la mise en scène avec Aurélien Zouki et écrit et interprété par Hanane Haj Ali.

- " Perdue et Retrouvée" un spectacle écrit par Hanane Haj Ali pour 18 jeunes de 8 à 20 ans d'une école de cirque et de musique d'un quartier populaire du Caire, créé au Caire au Théâtre Falaki.

-« Corinthe », qui poursuit le travail effectué sur Jogging sera créé à Beyrouth en septembre 2016.

Il collabore également avec Alexandre Paulikevitch pour sa création « Elgha », à Beyrouth en décembre 2013.

Il travaille également avec la photographe Randa Mirza sur son projet d'installation inuitulé « Arab Mythology » qui sera exposé en novembre 2016 à Beyrouth à la Galerie Kettaneh.

Il est co-directeur avec Aurélien Zouki du Collectif Kahraba, à Beyrouth, où il vit depuis 2007 et de "Nehna wel Amar wel Jiran" , un festival multidisciplinaire et tout public, organisée par le Collectif Kahraba, dans le quartier de Mar Mikhael à Beyrouth depuis septembre 2011. Dans le cadre du Collectif Kahraba 12 spectacles ont déjà vu le jour.

Il vient de créer en décembre 2015 avec Aurélien Zouki « Géologie d'une fable », un spectacle jeune public.

« Paysage de nos larmes » qu'il met en scène a été créé en mars 2016 à l'occasion de la Biennale de la marionnette au TJP Centre Dramatique National de Strasbourg (représentation en France, en Belgique et au Liban, saisons 2016 et 2017) .

ANNEXES IV : DOCUMENTS D'AUTRES COMPAGNIES

1. Compagnie Al Sanabel (Les Épis)

1.1.Articles de presse



"النهار" الخميس ١٩٧٨/٨/١٧

فرقتان "تلدان" أطفالا يحبّون الدّمى

السنابل" و"فاخوري": خبر قصصاً جميلة

غازي مكداشي. صلاح فاخوري. احمد قمبور. ايمان بكداش.

صباح القري. ريما مكداشي. حسن ضاهر. خضر طبش.

مازن غلاييني. عبيدو باشا. كمال ناصيف. لينا غلاييني.

فرقة السنابل رئيسها غازي مكداشي واعضاؤها حسن ضاهر واحمد قمبور وعبيدو باشا (يكتبون السناريو) وخضر طبش (يصنع الدمى) وربما مكداشي وصباح القري وايمان بكداش (يحركون الدمى). وكلهم، عدا حسن ضاهر، طلاب جامعة او ثانويون يتابعون الدراسة اضافة الى عملهم في الفرقة.

غازي مكداشي (٣٧ عاما) متزوج وله ٣ أولاد. مهندس معماري واستاذ في الجامعة اللبنانية فرع الهندسة، مسؤول عن فرقة السنابل وملخص فيما يقول عن فرقته:

"كانت فكرة العمل للاطفال تراودني دائما، من يوم رحت ارى النقص الفني في هذا المجال. فالطفل في مجتمعنا يعاني مشاكل مستمرة فليس امامه متسع تعبير عن احاسيسه دون القيود الخارجية، اذ نحاول ان نفرض عليه ما نريد لا ان نترك له حرية الاختيار. يجب علينا ان ننمي في الطفل الخيال فيساعده في المستقبل على تكوين طاقة انسانية تجعله يتحدث بنفسه، قادرا على الابداع. ونحن في اسلوبنا المسرحي ننزل الى مستوى الطفل ونقدم اليه قصصا ذات مقاييس وجمل لغوية وموسيقية بسيطة ومفهومة. وبدأت للاطفال عندما قرأت اعلانا لشركة التلفزيون اللبنانية لواضعي برامج للاطفال فقررت المضي في المشروع.

بعد مقابلة مدير التلفزيون وموافقة على قصص تمكيما الدمى وتمثلها سجل البرنامج، وحتى الآن لم يبث. لماذا؟ لا أدري وعند ما لم اجد الاهتمام الكافي من التلفزيون جعلت القصة على كاسيت وانتقلنا الى مسرح الدمى.

كيف اوفق بين الهندسة المعمارية والتلحين؟

التلحين هوايتي وفي اثناء تخصصي في بلجيكا في الهندسة المعمارية، كنت دائما على صلة بالموسيقى. كنت اشترك في الفرقة التابعة للجامعة واطلع على انواع الموسيقى بوساطة "مكتبة الموسيقى" التي كانت تؤجر الطلاب الاسطوانات بمبلغ زهيد جدا. ودائما اكتب الموسيقى ابتداء بالكلاسيكية بلوغا للموسيقى ذات الصلة بالتراث العربي".

خضر طبش (٣٤ عاما) مدرس فنون في مدرسة بيت الاطفال (المقاصد): "انظم صيفيات في رعاية الانعاش الاجتماعي، مجمعتي في الفرقة صناعة الدمى، والاشغال اليدوية التي اتقنتها ساعدتني كثيرا. اجتمع وافراد الفرقة لنؤلف النص الذي نريده، ثم ارسمه على الورق المقوى. فاذا نجح جسدته في الدمى. انا اتفاعل مع الاطفال وهم من ضمن اختصاصي. جربت العمل للكبار فرأيت الصغار افضل لانهم ذوو حاجة الى عناية اكثر".

واجمع ضاهر وقمبور وباشا على انهم كتبوا لانهم لم يعيشوا طفولة حقيقية ولأنهم يريدون منح الاطفال مسرحا جميلا وموجها.

ومكداشي والقري وبكداش قلن ان الدراسة والعمل لا يتصادمان؛ وانهن يساهمن مع الفرقة في تسلية الاطفال المحرومين برامج جيدة.

فرقة فاخوري

صلاح فاخوري ٢٣ عاما، طالب في الجامعة الاميركية، صحة البيئة، سنة ثالثة، مسؤول عن الفرقة قال: "بدأت فرقة فاخوري منذ شرع والدي جوزف فاخوري يخبرنا قصص الاطفال بالدمى المتحركة. وفكر لماذا لا تنطلق الفكرة ويتم اخبار جميع الاطفال القصص بالطريقة ذاتها؟

والفرقة كانت العائلة جمعاء والتأليف لوالدي جوزف فاخوري والتلحين لاخي كفاح ولوالدي والتحريك لاختي جناح واخي كفاح ووالدتي وانا.

وعندما رحنا نحرك الدمى لم نكن طوالا حتى المسرح فكنا نقف على كرسي لبلوغ المستوى. كنا نتمرن كل يوم نحو نصف ساعة. وكانت موهبة فطرية "لقطنا بسرعة"، وكنا نشاهد كل فرقة تأتي لبنان لنرى طريقة التحريك، حتى ذهبنا مرة الى سوريا من اجل فرقة بلغارية.

عملنا في التلفزيون ثلاث سنوات وقدمنا مغامرات نبيل، حلقات ترفيهية توجيهية، وسجلنا كذلك حلقات عرضت في بعض البلدان العربية. ومن التلفزيون الى مسارح الجبل ومسارح المؤسسات الخيرية".

وكانت فرقة فاخوري عائلة مستمرة الى فترة الاحداث، واضطر قسم منا الى ان يسافر، وهذا ما جعلني استعين بأصدقائي في الجامعة الاميركية اعضاء مثلي في الدراما كلوب. وهذا يؤثر في دراستنا لكننا نحاول التوفيق بين الاثنين: بدل ما الواحد ينام ثماني ساعات ينام خمسة وفرق الثلاث ساعات بنعوضهم بضحكات الاطفال".

اعضاء الفرقة الجدد:

- مازن غلاييني طالب في الجامعة الاميركية ادارة اعمال
- لينا غلاييني طالبة علوم سياسية، سنة ثالثة.
- كمال ناصيف تعمل في اليونايتد برس وتعد ماجستير تربية.

وهؤلاء الجدد لم تكن لديهم خبرة سابقة. اعجبوا بالفكرة ومضوا بها مذ احسوا النقص في اعمال الاطفال. والجميع يتمنون على الدولة او اي مؤسسة ان تؤلف فرقة للدمى المتحركة ذات مستوى، تمثل لبنان ومسرحا دائما للاطفال، كبقية دول العالم.

اليونور فالوف

السبت ١٩٧٨/٧/٢٤

"النهار"

تمساح يأكل الشمس والدمى تتحرّك وتخبر الأطفال

الفراغ الثقافي عند اطفالنا يكبر معهم واللحاجة ماسة منذ الاحداث وتأثيرها فيهم الى نشاط توجيهي، فنيا كان او اجتماعيا. والبرامج التعليمية في المرحلة الابتدائية مثلما في المرحلتين التكميلية والثانوية قاصرة، الا بعضها، على تلقي المعلومات وحشوها في الاطفال ولا صلة لها اطوقا بتنمية شخصية الولد وتوفير المقومات الاساسية لتربية روح الالتزام فيها. ورغم الطموح والنيات الطيبة، لم يلاحظ هذه الهنات في نشاط تربوي ملح وبارز، ضمن المناهج او خارجها في سياق هذا الوضع، وعلى الصعيد غير الرسمي ما زالت المحاولات خجولة ومستفيئة اجمالا عن اراء اختصاصيي مؤون الاطفال وتربيتهم.

"بدنا الشمس" من اولى المسرحيات الفنائية التوجيهية وضعتها فرقة السنابل" تكونت بعد الاحداث، وهذه الاعضاء فيها غير متفرغين، وهم ان الاطفال فانهم هدفوا الى تربية بعير معظم المطبوعات السطحي الذي الاسلوب التقليدي لاطفال تخطى لاطفال المنطقة، و"بدنا الشمس" من التسليات الذكية والضرورية قدمتها الفرقة على خشبات عدة واعدتها لمسرح الدمى واحيتها في النادي الثقافي العربي امام جمهور من ٤٠٠ طفل وطف. الموسيقى من غازي مكداشي والسيناريو من احمد قمبور وحسن ضاهر والغناء للكورس الشعبي والقصة عن تمساح يأكل الشمس فيحرم حيوانات الغابة النور فيحاول كل حيوان وحده اعادة النور للغابة. وتجمع المصيبة حيوانات فيفشل. يستطيعون اعادة النور. ولماذا لا يؤتى الى جانب شخصيات مسرح الدمى الى جانب بيوليتينيل وسيارزه وارلكان وكرنوديين وكاريه روسيل وغينيول، شخصيات حديثة مضحكة، تعلم اطفالنا تنمية روح المغامرة والعمل الجماعي بعيدا عن النزعة الفردية مثلا؟

اذا النيات حاضرة ولكن مع وقف تنفيذ، يبقى ان نشجعها، وان نترقب وندعم الانتاج الحالي واستمراره.

النادي الثقافي العربي يوفر للاطفال فرصة مسرح دمى كل خميس الساعة الخامسة بعد الظهر ولكن هناك نقطة نقدمها وهي ان تجاوب الصغار مع ما يشاهدونه واستيعابهم له يكونان حتما اكبر اذا قسم في الفصل، ونظمت بعد المشاهدة حلقة قصيرة وحية تفسيرا. ومناقشة لبعض المفاهيم التي تضمنتها الحلقة.

1.2.Brochures d'activités



النشاطات

الخميس ٢٠١٧/١١/٣٠

أشغال يدوية

من الساعة ٥:٣٠ - ٧:٠٠

السبت ٢٠١٧/١٢/٢

حكواتي

من الساعة ٣:٠٠ - ٣:٣٠

الأحد ٢٠١٧/١٢/٣

أشغال يدوية

من الساعة ١١:٠٠ - ١٢:٣٠

الأربعاء ٢٠١٧/١٢/٦

حكواتي

من الساعة ٥:٣٠ - ٦:٣٠

توقيع قصة «تفاحة في كفرحلا» غازي مكداشي

الساعة ٦:٣٠



السبت ٢٠١٧/١٢/٩

أشغال يدوية

من الساعة ١١:٠٠ - ١٢:٣٠

الأحد ٢٠١٧/١٢/١٠

حكواتي

من الساعة ١١:٠٠ - ١١:٣٠

أشغال يدوية

من الساعة ١٢:٠٠ - ١:٠٠

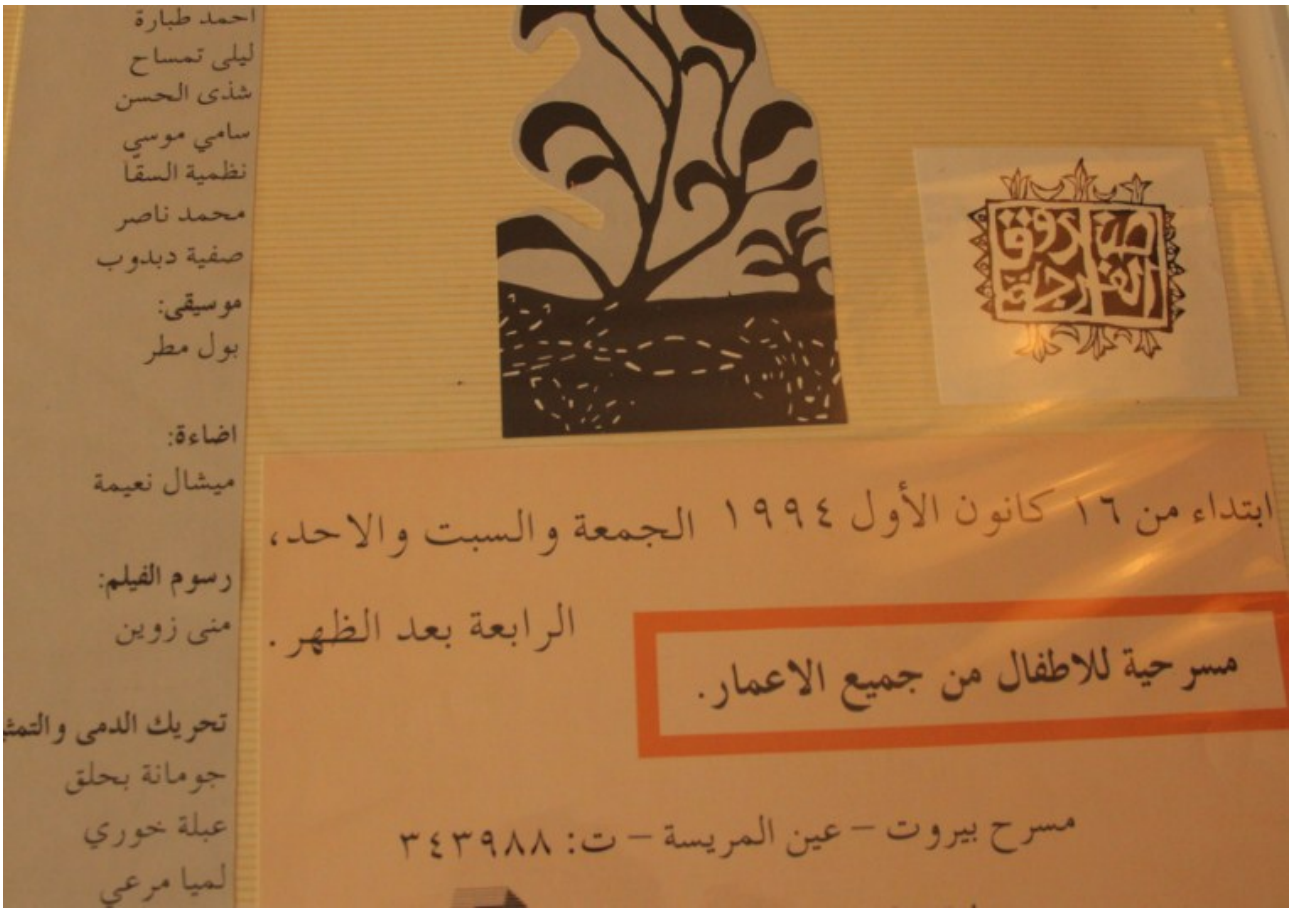
الأنشطة مجانية وبالتعاون مع النادي الثقافي العربي

تستهدف الأنشطة الأطفال من عمر ٨ إلى ١٣ سنة

الأولوية للحجوزات

حسم ١٥٪ على جميع إصدارات فرقة السنابل خلال المعرض

2. Documents de la compagnie La Boîte à Images



Traduction de la brochure du spectacle *la chèvre et les chevreaux*.

Spectacle pour enfants. Joué à partir du 16 décembre, vendredi, samedi et dimanche à 16h au théâtre de Beyrouth prix 5000 livres libanaises durée 1h.

Mis en scène : Najla Khoury

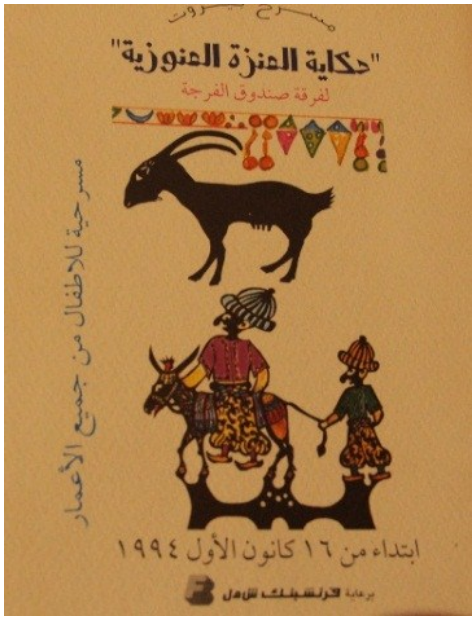
Comédien : Guelnar Wakim, Rania Zeghir, Céline Chouairy, Rita Daccache, Abla Khoury

Scénographie : Elias Margié

Lumière : Samir Kadura, Frederic Afram, Ibrahim Abou Khalid

Marionnettes : Mouna Al Chawa

Marionnette d'ombre : Nawal Abboud



Spectacle *La chèvre et les chevreaux* (1994)

La compagnie de Najla Khoury a fonctionné de 1979 à 1999, soit 20 ans. Elle utilisait l'atelier de Mouna al chawa. Il y avait des couturières : Ghina Al Baida et Amira Ghali, 3 menuisiers pour les accessoires : Mustapha Chihab Mohammed Kheirallah et Simon Khoury.

Hagob Derhougassian, Ramzi Haidar ont filmé et photographié les spectacles

Un spectacle a été présenté au Centre culturel russe : *l barghout waaa bil tannour w met* (un pou est tombé dans un « Tannour » et il est mort) (le Tannour est une sorte de four vertical ressemblant à un puits mais peu profond. On y fait du feu pour faire cuire le pain). Avant, il était fixe, mais aujourd'hui, il s'est développé et il ressemble plus à une marmite.

2.1.Brochure du speatcle *La maison* (1998)



« La compagnie La Boîte à Image présente *La Maison*, spectacle d'ombres et marionnettes au théatre de Beyrouth, mercredi 8 avril 1998, Texte et mise en scène de Najla Khoury avec la participation de la banque libano-francaise »

2.2.Photos de spectacles et marionnettes



Théatre d'ombres, *La chèvre et les chevreaux* (1994)



Photos de marionnettes, tiré de l'album de Najla Khoury

3. Documents de la compagnie Les Amis Des Marionnettes

3.1. Fiches pédagogiques

Spectacle *L'arbre Doré*

L'arbre Doré – Hommage à Mozart
Fiche Pédagogique

Théâtre de marionnettes – 45 min.
Français ou Arabe – à partir de 4 ans

Réflexion pédagogique :

2006 : Le 250e anniversaire de la naissance de Wolfgang Amadeus Mozart était l'occasion de se pencher un peu sur la musique classique et d'ouvrir aux enfants une fenêtre vers un monde trop souvent méconnu.

La musique raconte des histoires lorsque l'on sait l'écouter, elle apaise, excite, fait peur, réjouit ; elle encourage l'imagination. Faire de la musique en groupe apprend à coopérer, coordonner, écouter l'autre.

« Rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même (...). Certains rythmes calment, d'autres bouleversent l'âme. Il est donc impossible de ne pas connaître la puissance morale de la musique, et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer la musique dans l'éducation des enfants. »

Aristote

Résumé de la pièce :

La belle princesse Chanterelle perd la voix : seule une feuille de l'Arbre Doré, l'Arbre de la Vie, peut la lui rendre. Monsieur Croche, le professeur de musique conseille à Malo de suivre la musique de Mozart qui le conduira à l'Arbre. En chemin, il rencontrera des champignons chantants, déjouera les plans du grand sorcier et de sa cousine la sorcière Brouhaha tout en écoutant des airs composés par Mozart.



Copyright © Les Amis des Marionnettes - Liban

Les marionnettes :

Marionnettes à gaine: *Malo, la Princesse Chanterelle, Monsieur Croche, le Roi, la Sorcière Brouhaha, le Grand Sorcier, le Gardien de l'Arbre Doré, les champignons chantants.*

Figurines d'ombres chinoises : *Malo dans la forêt*

Marionnette à fils : *le Conteur.*

Les thèmes abordés :

Ces thèmes sont plus ou moins développés en fonction de l'âge du public et de la demande des enseignants.

Introduction : Petite histoire de la musique, les pouvoirs de la musique, la vie de Wolfgang Amadeus Mozart.

Conclusion : Ecoute musicale replaçant les principaux morceaux dans leur œuvre tout en indiquant une ou deux caractéristiques de l'œuvre ou du morceaux. *(8 ans et plus).*

Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques :

Ecoutez les instruments:

Morceau joué par un instrument - La marche turque au piano
Morceau joué par deux instruments – Air de Papageno – accordéon et flûte
Morceau joué par tout l'orchestre – Ouverture de « La Flûte Enchantée »



Découvrez les voix : Soprano, alto, ténor, basse.
Les morceaux chantés
* par une personne
(Aria de la Reine de la nuit – La Flûte Enchantée)
* par deux personnes
(Duo Pa-pa-pa Papagena – La Flûte Enchantée)
* par un chœur
(Chœur des Janissaires – L'Enlèvement au Sérail)

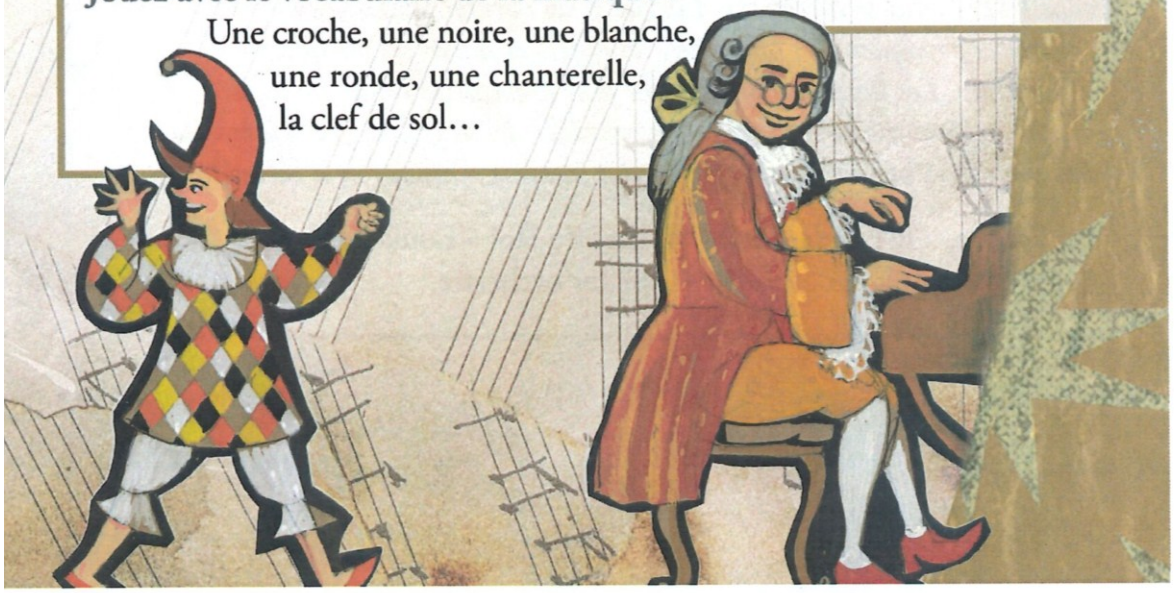
Recherchez les métiers de la musique :
Compositeur : C'est l'auteur d'une œuvre musicale.
Le compositeur n'a pas toujours existé : il est apparu à la fin du Moyen-âge lorsque la musique commence à être notée. Jusqu'au 18e s. les interprètes (ceux qui jouent la musique) étaient bien plus célèbres que ceux qui l'écrivaient. Bach et Mozart étaient plus connus comme musiciens que comme compositeurs. Même au 19e s. beaucoup de grands compositeurs étaient ignorés de leurs contemporains.

Musicien ; Chef d'orchestre ; Luthier ; Ingénieur du son ; Chanteur ; …

Qui était Wolfgang Amadeus Mozart : (1756-1791) Génie de la musique, Mozart joue du piano et improvise dès l'âge de 4 ans : Il cherche sur le clavecin «les notes qui s'aiment». Il explore tous les genres avec un égal bonheur : opéra, symphonie, concerto, quatuor, musique religieuse… Mozart compose mentalement : il a toute l'œuvre dans la tête avant même de la noter sur le papier !

Quels sont les évènements/hommes qui ont marqués l'histoire à l'époque de Mozart :
Siècle des lumières, Révolution Française, Voltaire, Rousseau, Kant, Bach, Goethe…

Jouez avec le vocabulaire de la musique :
Une croche, une noire, une blanche,
une ronde, une chanterelle,
la clef de sol…



Spectacle *La Reine des couleurs*

La Reine des Couleurs

Fiche Pédagogique

Théâtre dans un carton
d'après le livre de Jutta Bauer

- Conte animé – 30 min. – français ou arabe – A partir de 3 ans.
- Représentation avec atelier – 1h30 min. - français ou arabe – A partir de 10 ans.
- Convient aussi aux éducateurs. Compter une journée.

Besoins techniques :

✓une prise de 220 V, une table et deux chaises.
✓Les spectateurs seront installés par terre sur des tapis ou sur des chaises.
✓Le nombre des spectateurs ne devrait pas dépasser 35 pour que le spectacle se donne dans de bonnes conditions.



Réflexion pédagogique :

Une histoire se lit et se comprend de diverses manières dépendant du lecteur, du conteur et de l'âge de chacun.

Résumé :

Le Hakawati hérite d'un carton et d'une histoire à raconter :
La Reine des Couleurs.
Le carton est ouvert et l'on voit la Reine se promener et appeler ses sujets, chacun à son tour : le bleu, le rouge, le jaune. Elle se dispute avec le jaune, le bleu essaie de les réconcilier, le rouge s'en mêle, tout devient sombre et triste. La Reine ne reconnaît plus son royaume. Elle se fâche, elle désespère, puis elle pleure. Les larmes font revenir les couleurs et tout le monde danse heureux de se retrouver dans sa différence.

Les Marionnettes :

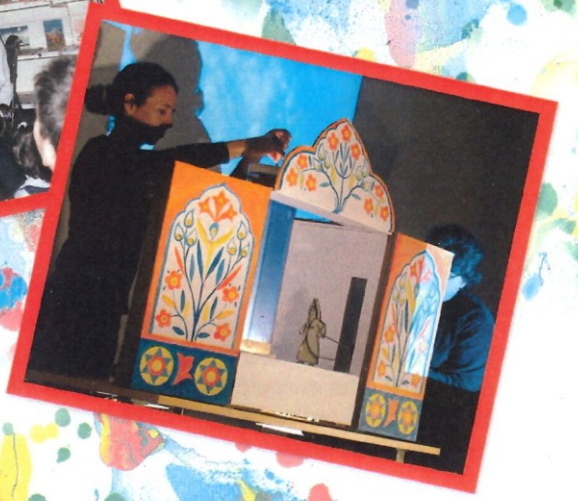
Marionnettes plates, articulées. Mise en scène dans un carton.

Les Musiques :

La musique accompagne toute l'histoire et reflète les caractères des couleurs. Elle donne à chaque scène le climat adéquat (classique, blues, ethniques et autres).







Les thèmes :

Les différentes couleurs

Chaque couleur a un nom mais aussi un caractère :
Le bleu est doux, tendre, discret; il colorie le ciel, la mer...
Le rouge est incandescent, fougueux, il brûle, il est violent, il fatigue la Reine...
Le jaune est lumineux, chaud mais il peut aussi être brûlant et coléreux.
Lorsque toutes les couleurs se mélangent, tout devient gris, sombre.

Tous pareils, tous différends - la cohabitation (pour les plus grands)

Chaque couleur a un nom mais aussi un caractère et pour faire un tableau, chaque couleur est importante. C'est pareil pour les êtres humains : pour faire un monde chacun est important avec ses différences.



Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques :

- Exercice d'écriture : Tous pareils, tous différends

La représentation peut entrainer une discussion sur l'importance des différences et des particularités de chacun. Elle peut montrer comment parler d'un sujet délicat à travers une histoire très simple et donner lieu à l'écriture d'une nouvelle histoire.

- Projet de classe de théâtre dans un carton

La représentation peut être le point de départ pour exécuter, à partir d'une histoire lue ou inventée, un projet de classe de théâtre dans un carton. Ce projet permet aux élèves de créer, de structurer et de s'exprimer. L'atelier permet d'apprendre à créer un théâtre avec des moyens très simples.

Confectionner un Théâtre dans un carton

1- Découper dans un carton, une fenêtre devant et sur chacun des côtés.
2- Dessiner des décors sur des feuilles de papier de la même taille que le fond du carton. Les enrouler autour d'une baguette en bois.
3- Créer des personnages en les dessinant et découpant sur du carton. Les fixer ensuite à des piques en bois.









Tél: 71 30 10 25
E-mail: marionnetteslb@idm.net.lb
Website: www.lesamisdesmarionnettes.com

LES AMIS DES
MARIONNETTES
أصدقاء الدمى

Spectacle À la poursuite de l'eau

A la poursuite de l'eau
Fiche pédagogique

Théâtre de marionnettes - 55 min. - français ou arabe - A partir de 7 ans



Réflexion pédagogique:

Couverte à 70% d'eau, la Terre est appelée « planète bleue ».
Pourtant seulement 2,5% de cette eau est douce contre 97.5% d'océans.
Quand on sait que rien ne vit sur Terre sans eau, qu'un homme ne peut survivre plus de trois jours sans elle, on comprend à quel point cette ressource est précieuse et combien il est nécessaire de la protéger.

Résumé de la pièce:

La population manifeste devant le château du Roi : il n'y a plus d'eau. Appelé au secours par le Roi, Malo se met en quête. Il découvre le cycle de l'eau et rencontre le Verseur d'eau. Le Verseur d'eau, raconte à Malo que les poissons, las de la pollution des hommes, sont partis, chacun avec sa goutte d'eau. Ce n'est que lorsque tout le monde aura appris, compris et appliqué la chanson de l'eau que celle-ci reviendra. Mais Malo ne connaît pas tout le monde !

Les marionnettes:

Marionnettes à gaine:
Malo, Malice, le Roi, le Ministre, la Sorcière, le vieux monsieur, le meneur de la manifestation.
Figurines d'ombres chinoises:
sous la douche - sous l'eau
Marionnettes de diverses techniques:
Le Hakawati ou conteur, le Verseur d'eau, les deux nuages, la population.

Incroyable !

- Un robinet qui fuit goutte à goutte laisse couler 35 000 litres par an, soit 230 baignoires pleines !
- Les habitants de la ville de Hong Kong utilisent le moins d'eau, soit 112 litres par jour par habitant, ceux de la ville de Bangkok en utilisent le plus, soit quotidiennement 265 litres par habitant.
- Avec une chasse d'eau classique (11 litres), une famille de quatre personnes fait couler environ 160 litres d'eau par jour dans les toilettes ! En mettant une bouteille lestée dans le réservoir de la chasse d'eau, ou en utilisant une chasse d'eau à deux vitesses, on n'utilise que 3 ou 6 litres quand on les actionne.
- En laissant le robinet ouvert lorsque l'on se brosse les dents, on gaspille 3 litres d'eau, alors qu'un seul verre d'eau suffirait.
- Notre corps contient 15 litres d'eau, soit l'équivalent de 10 bouteilles d'un litre et demi.

Parlez-en en chanson : "Protégeons l'eau"

Paroles: Les Amis des Marionnettes - Musique: Walid Sarrouh

Pour garder l'eau, je dois toujours la protéger,
Protégeons l'eau, il faut bien la garder,
Pas la salir, pas la gâcher,
Bien fermer les robinets,
Et s'ils fuient les réparer!
Protégeons l'eau, notre belle eau,
Protégeons l'eau et la nature

Bibliographie

- **"Perlette goutte d'eau"** de Marie Colmont – Ed. Père Castor Flammarion ISBN 2 - 08- 160224 - 5
- **"J'veux qu'on m'aime"** de Laetitia Vassal - Ed. Les Portes du Monde ISBN 2 - 84746 - 013 - 6
- **"L'eau, un bien à protéger"** - Série "Les Petits Débrouillards": 15 expériences faciles à réaliser Ed. Albin Michel Jeunesse ISBN 2- 226- 11 2197
- **"La rivière empoisonnée"** - Série "Les Zékolos" - Ed. Bayard Jeunesse - ISBN-2 7470 1162-3
- **"Le surprenant cycle de l'eau"** de Vazken Andréassian et Julien Lerat – Ed. Le Pommier – Série Les Minipommes – Diffusion Belin depuis juin 2007



Tél.: 71 30 10 25
E-mail: marionnetteslb@idm.net.lb

LES AMIS DES MARIONNETTES
أصدقاء الدمى



Copyright © Les Amis des Marionnettes - Liban

Les thèmes abordés:

Ces thèmes sont plus ou moins développés en fonction de l'âge du public et de la demande des enseignants.



Introduction (pour les élèves de + 10 ans) :
Le théâtre : aperçu historique - le théâtre et le théâtre de marionnettes, un miroir social qui permet de mieux comprendre et de mieux dénoncer les imperfections de la société.

Conclusion:
Action citoyenne : la protection de l'eau : pourquoi et comment.

Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques:

« Le monde entier est un théâtre »

(Particulièrement adapté aux élèves de 6e)
(Citation de Shakespeare dans « Comme il vous plaira » - Acte II - Scène 7)

Le théâtre à travers les âges:
Histoire du théâtre - Evolution des sujets, des comédiens et des décors.

Les métiers du théâtre:
Acteur; Metteur en scène; Costumier; Ingénieur du son; Eclairagiste; Décorateur; Directeur de théâtre; Responsable promotion & ventes; Régisseur (assure la liaison entre les techniciens et les artistes); Producteur (responsable de l'ensemble des opérations financières).

La préparation d'un spectacle fait appel à de nombreuses compétences dans différentes matières:
Expression orale, arts plastiques (décors et costumes), musique et chant (bande sonore); mathématiques (repérage dans l'espace et sur un plan de scène); expression écrite (si la pièce est écrite par les enfants); expression corporelle; histoire et recherche documentaire (selon le sujet) ; nouvelles technologies (traitement de texte et mixage de musique).

« On ne connaît la valeur de l'eau que lorsque le puits est à sec »



Découvrez les métiers de l'eau:
Maître nageur, Sourcier, Plongeur de la Défense Civile, Technicien du traitement des eaux, Ingénieur eau potable, Producteur d'électricité, Prévisionniste météo, Urbaniste paysagiste, ...

Recherchez les proverbes sur l'eau:

On ne connaît la valeur de l'eau que lorsque le puits est à sec ; Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse ; Ne jamais dire : « Fontaine je ne boirai jamais de ton eau »...

L'eau à travers l'histoire / les légendes:

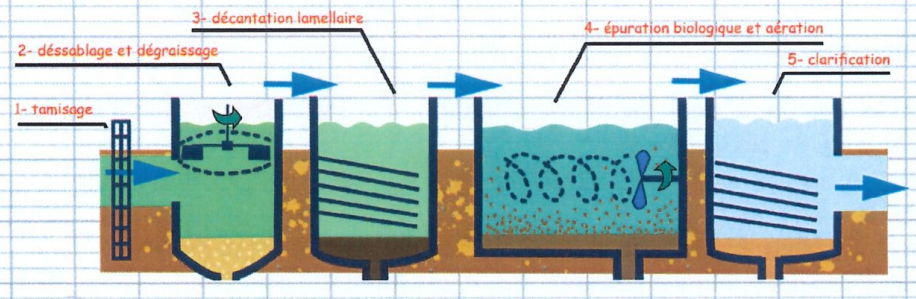
Le mythe d'Adonis et Achtaroute autour du Nahr Ibrahim surnommé aussi Nahr Adonis.

Comment Akhwat Chanay donna à l'Emir Béchir la solution pour drainer l'eau vers Beiteddine.

Epuration des eaux usées

L'eau qui part dans les égouts est polluée par de nombreux déchets : papier, sable, cheveux, graisses, détergents, urines, sels... dont elle sera débarassée au cours des 5 étapes suivantes :

1- Le dégrillage ou tamisage : les gros déchets sont filtrés par des grilles puis des tamis.
2- Le déssablage et dégraissage : Les graisses, plus légères que l'eau, flottent et sont récupérées à la surface. Les sables, plus lourds que l'eau, se déposent au fond.
3- La décantation lamellaire : Elle sert à se débarasser des matières en suspension. On installe des lamelles obliques dans les réservoirs pour que la distance parcourue par les matières en suspension dans l'eau soit réduite et que l'on puisse les récupérer.
4- L'épuration biologique et aération : L'eau est placée dans des bassins aérés avec des bactéries qui consomment les pollutions cabonnées et azotées dissoutes dans l'eau (excréments, urines...)
5- La clarification : L'eau sera débarassée des boues par décantation.

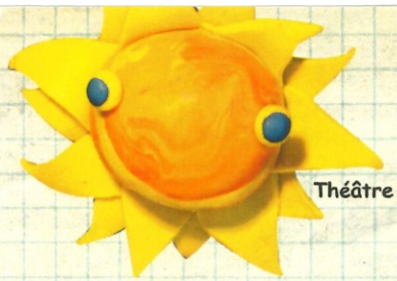


Etapes de l'épuration des eaux usées

Devinettes: Combien d'eau faut-il pour fabriquer:

- un litre de bière ? (25l d'eau)
- une voiture ? (35000l d'eau)
- un kilo de laine ? (150l d'eau)
- un kilo de citrons ? (1000l d'eau)
- un kilo de poulet ? (6000l d'eau)
- 500 feuilles de papier ? (350l d'eau)

Spectacle *La ville sans soleil*



La ville sans soleil

Fiche pédagogique

Théâtre de marionnettes - 50 min. - français ou arabe - A partir de 7 ans

Réflexion pédagogique :

Le livre est une porte vers la science et l'imaginaire, et lire, développe les connaissances et l'imagination tout en apportant du plaisir.

Résumé de la pièce :

Malo s'ennuie. En essayant de lire un livre qui ne lui plait pas, il rencontre l'auteur, rentre dans l'histoire, rencontre les personnages et découvre les bienfaits et les méfaits du soleil. Il se rend compte que la vie est un petit courant électrique alimenté par le soleil et finit par changer le cours de l'histoire.

Les marionnettes :

Marionnettes à gaine : Malo, Grand-Mère, la Sorcière, la lune.
Figurines d'ombres chinoises : La sorcière, Malo, le génie
Marionnettes de diverses techniques : Le Hakawati ou conteur (fils), le Génie (tiges), le hibou.

La musique :

La musique qui accompagne la pièce est tirée entre autre de :
Le songe d'une nuit d'été de Felix Mendelssohn-Bartholdy ; L'oiseau de feu de Stravinsky ; Capriccio espagnol de Nikolai Rimsky-Korsakov ; L'enfant et les sortilèges de Maurice Ravel ; La machine à écrire de Leroy Anderson.

Les thèmes abordés :

Le livre : source de plaisir et d'informations
Le soleil : ses qualités et ses dangers



Bibliographie :

- Le soleil notre étoile de Roland Lehoucq – Les minipommes
- Le soleil à petits pas de Michèle Mira Pons – Actes Sud Junior
- Sophie et le relieur – Hideko Ise – Ed. Seuil Jeunesse – ISBN 978-2-02-096188-2
- L'Arbre lecteur – Didier Levy ; Tiziana Romarin – Ed. Sarbacane ISBN 978-2-84865-091-3



LES AMIS DES MARIONNETTES
أصدقاء الدمى

Tél: 71 30 10 25
E-mail: marionnetteslb@idm.net.lb

Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques :

Ce spectacle peut être le point de départ d'exercices en expression écrite, en art plastique et en sciences. Voici quelques idées :

« Un livre, à quoi ça sert? A écrire. Ca sert à écrire, à lire, à dessiner.»
Extrait de « L'extase matérielle » J.M. Le Clézio

Quelques conseils pour écrire une histoire

Commencer par résumer l'histoire : 2 phrases maximum ! Puis créer les personnages secondaires. Ceci permet d'avoir une idée de ce qui va se produire dans l'histoire.
Noter d'abord au brouillon les évènements (ou actions importantes). Puis chercher l'ordre le plus amusant, surprenant, intéressant pour le lecteur. Il faut cependant rester logique et crédible, sinon le lecteur décrochera.
Pour chacun de ces évènements, se demander en quoi il va faire progresser l'histoire.
Lorsque l'idée de l'enchaînement est à peu près complète, les recopier dans un tableau avec une ligne par évènement.
Le début: Avec bien en tête l'objectif de la nouvelle, commencer à en écrire le début.
Un conseil pour la fin: Le lecteur va être marqué par la fin, qui sera la dernière impression qu'il aura du texte. Si possible, lui réserver une petite surprise, ou une réflexion courte et intéressante, ou encore le laisser sur une interrogation qui fera travailler son imagination...

Quelques conseils pour illustrer une histoire :

Après avoir écrit l'histoire, choisir les moments les plus importants, les plus dynamiques, les moments où il y a le plus d'action ou de sentiment. Bien les relire et imaginer ce que l'on voudrait représenter. Par exemple : la vitesse de la poursuite, l'irritation, la beauté ou le chagrin d'un personnage. Fermer les yeux et imaginer.
Commencer alors à faire des brouillons/des essais. Il existe des règles générales « d'une bonne composition » :
- Equilibrer les objets sur la feuille - Ne pas les placer tous d'un même côté ;
- Les objets ne doivent pas toucher les bords sauf s'ils sont cachés derrière les bords ;
- Sur le brouillon, expérimenter en changeant la taille, la position ou le point de vue de l'objet ;

mais il y a aussi les exceptions propres à chaque artiste !





Le soleil, à quoi ça sert ? A vivre et à rêver.

L'histoire des rapports de l'homme et de l'étoile est celle d'un apprentissage : capter sa lumière et stocker son énergie, se soigner et se protéger.

Le soleil émet des rayons. Comme des frères et des sœurs, les rayons ont la même origine mais ils ne se ressemblent pas ! Les rayons infrarouges sont des rayons invisibles qui chauffent. Les rayons de lumière, sont visibles, procurent l'éclairage du jour et font apparaître les couleurs. Les rayons ultraviolets (ou UV) sont invisibles mais ne chauffent pas ! A petites doses, ils sont bons pour la santé ; ils peuvent aussi être très dangereux si on en reçoit trop et abîment surtout la peau et les yeux.

Sans l'atmosphère et la couche d'ozone, nous serions vite brûlés et la vie ne serait pas possible. L'atmosphère est une enveloppe gazeuse qui entoure et protège la Terre. Elle contient notamment la couche d'ozone : c'est un gaz qui agit comme un filtre pour stopper les UV.

Le soleil est une merveille scientifique : sans la photosynthèse, le règne végétal, qui est la base des chaînes alimentaires, n'existerait pas.
Le Soleil agit sur notre peau et lui permet de fabriquer la vitamine D pour garder des os solides.
Le Soleil fournit une énergie propre et inépuisable :
L'énergie solaire thermique permet de chauffer l'eau à travers des capteurs solaire.
L'énergie solaire voltaïque convertit le rayonnement solaire en électricité.

Le soleil est aussi un objet de fascination, de rêve et d'imagination : de tout temps et dans d'innombrables civilisations, les hommes ont souvent élevé le soleil au rang de dieu : Rê chez les Egyptiens – Hélios pour les Grecs – Shamash en Mésopotamie – Louis XIV, roi de France au XVIIe s. était vénéré comme le « Roi-Soleil ».





Spectacle *Histoires d'arbres*

Histoires d'arbres
Fiche pédagogique

Théâtre de marionnettes – 55 min. – français ou arabe – A partir de 7 ans



Réflexion pédagogique

En comprenant qu'en l'espace d'une année un arbre de grandeur moyenne rejette l'oxygène nécessaire à une famille de quatre personnes, et absorbe douze kilos de gaz carbonique grâce à la photosynthèse ralentissant ainsi la progression de l'effet de serre, et que dans le milieu naturel, de nombreux systèmes sont fortement tributaires des arbres, il devient évident que l'homme doit planter et protéger les arbres pour subsister.

Sachant en outre qu'en 1965, 35% du territoire libanais était recouvert de forêts et qu'il n'en subsiste plus que 13% en 2007, la protection des arbres devient une urgence.

Résumé de la pièce

Malo se promène dans la forêt, sans faire de bruit. Il aime écouter. Les arbres ont l'air immobile, mais c'est une ruse. Il faut les apprivoiser. Et c'est ainsi que Malo apprend, avec son ami Tchi-litt, l'oiseau Iranie à gorge blanche, l'histoire du chêne qui n'aime pas que l'homme grave dans son tronc, du pin qui a échappé à un incendie, de l'olivier qui offre tant de choses à l'homme et du cèdre qui a failli disparaître.

Copyright © Les Amis des Marionnettes - Liban

Le saviez-vous

- Avant d'entrer en pharmacie, l'aspirine est née de l'écorce du saule.
- La quinine, médicament anti-paludique, tire son nom de l'arbre quinquina.
- En une nuit, une chauve-souris peut ingurgiter jusqu'à 600 moustiques.
- 35% de la production mondiale de nourriture dépend des insectes pollinisateurs.
- Au niveau mondial, la déforestation se poursuit à un rythme alarmant : 13 millions d'hectares de forêt disparaissent chaque année, une superficie équivalente à la Grèce ou au Nicaragua.
- Nous pouvons agir! La plantation de forêts et l'extension naturelle des forêts ont réduit de façon significative la perte nette de superficie forestière. Le changement net de superficie forestière sur la période 2000–2005 est estimé à - 7,3 millions d'hectares par an (une superficie qui correspond à peu près à celle du Sierra Leone ou de Panama), alors qu'il était de - 8,9 millions d'hectares par an pour la période 1990–2000.

Parlez-en en chanson

Pour sauvegarder l'oxygène
Et respirer sans trop de peine
Reverdis ton beau pays
En protégeant ses forêts
Car pour qu'il y ait la vie
Nous avons besoin des arbres

Pour sauvegarder l'oxygène
Et respirer sans trop de peine
Sache éviter en été
Les feux de forêt
Et si les flammes crépitent
Appelle les pompiers au plus vite

Pour sauvegarder l'oxygène
Et respirer sans trop de peine
Prends bien soin de l'olivier
Goûte son huile dorée
Et pour mieux se faire aimer
Lave-toi de savon parfumé

Pour sauvegarder l'oxygène
Et respirer sans trop de peine
Reverdis ton beau pays
En protégeant ses forêts
Car pour qu'il y ait la vie
Nous avons besoin des arbres

Bibliographie

- La vie d'un arbre – Jean Loup Mésa – Ed. Nathan
- L'homme qui plantait des arbres – Jean Giono
- Voyage au pays des arbres – JMG Le Clézio – Folio cadet – Editions Gallimard ISBN 2 07 051786 1
- www.afdc.org.lb
- www.unep.org
- L'arbre – Jean Parret – Actes Sud – ISBN 2 – 7427 – 0926 - 6
- Collection "Le nom de l'arbre" – Ed. Actes Sud
- Collection "Je suis un arbre" – Ed. Actes Sud
- Les Arbres – Collection Mes guides nature – Ed. Milan Jeunesse ISBN 9 7 82745928726

Les Amis des Marionnettes - Tel. 71 301025
E-mail: marionnetteslb@idm.net.lb

LES AMIS DES MARIONNETTES
أصدقاء الدمى



Les marionnettes

Marionnettes à tiges : Le Chêne, le Pin, l'Olivier, le Cèdre

Marionnettes à gaine : Malo, un vieux sage, l'Homme, une mauvaise femme, un amoureux avec ses trois amoureuses, une femme du village et sa fille Sawsan, un homme du village, l'oiseau Tchi-liit.

Figurines d'ombres chinoises : Scènes de pique-nique, d'incendie, d'abattage d'arbres.

Marionnettes plates : Deux femmes, un enfant, un couple.

Le thème abordé

Le lien entre la forêt et l'être humain et son importance dans notre vie.

Discussion en conclusion

Développement durable/Action citoyenne : la protection des arbres/des forêts : pourquoi et comment.
Cette discussion entre les marionnettistes et le public, à la fin de la pièce, est plus ou moins développée en fonction de l'âge du public et peut être adaptée de sorte à englober un sujet précisé à l'avance par les enseignants.



Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques

Quand le dernier arbre sera abattu, la dernière rivière empoisonnée, et le dernier poisson pêché, alors vous découvrirez que l'argent ne se mange pas.
(Proverbe Cree, Indiens du Canada)

Quelles sont les fonctions protectrices des forêts? A partir de ces informations, comprendre l'écosystème forestier.

Les arbres contribuent à la conservation des sols et des réserves d'eau, servent de rempart contre les avalanches et les vents, purifient l'air, font reculer la désertification, protègent les zones côtières et stabilisent les dunes de sable.

- Les forêts recèlent 90 pour cent des espèces connues, et constituent donc une source importante de diversité biologique.
- Arbres et arbustes jouent un rôle primordial dans notre vie quotidienne. Ils représentent une source d'oxygène, de bois d'œuvre et de feu, de nourriture, de fourrage, d'huiles essentielles, de gommes, de résine et de latex, et de médicaments.
- Quant à la faune des forêts, sa contribution est indispensable : les animaux de forêts jouent le rôle d'agent de pollinisation de germination et de dispersion des graines régénérant et étendant ainsi la forêt.

Quels sont les liens entre forêts et changement climatique?

Les arbres absorbent le dioxyde de carbone dans l'atmosphère et constituent des « puits de carbone » de grande importance. Selon l'ONU, les forêts du globe renferment 283 gigatonnes (Gt) de carbone ne serait-ce que dans leur biomasse, tandis que le carbone total stocké dans la biomasse, le bois mort, la litière et le sol réunis est supérieur d'environ 50 pour cent à la quantité présente dans l'atmosphère.

Le feu : ennemi No 1 des arbres – Comprendre les causes pour mieux agir.

La végétation ne s'enflammant pas seule, même par forte sécheresse, l'unique cause naturelle connue mais très rare dans le Bassin Méditerranéen est la foudre.
Les causes humaines représentent l'essentiel des origines des incendies de forêts dans la majorité des pays du Bassin Méditerranéen.
Les causes involontaires, qui résultent de négligences par rapport aux risques d'incendie, sont les plus fréquentes au Liban. Par exemple lors du défrichement, de pique-niques, de jets de mégots.
Mais parfois, les causes volontaires constituent un enjeu économique: Il arrive que les propriétaires terriens utilisent les incendies criminels pour changer le mode d'utilisation de leur terre, y construire ou en extraire du sable ou des rochers (carrière).

Un feu qui respecte les arbres, nous protège aussi.

Eviter de faire un feu entre mai et septembre. S'éloigner d'au moins 50m de la forêt. Attention si le vent se met à jouer avec le feu, personne ne peut l'arrêter ! Toujours s'assurer que le feu est bien éteint avant de quitter le lieu.

Les principaux arbres du Liban – trouver leurs propriétés et utilisation principale au Liban.

Le Cèdre (se renouvelle naturellement et protège le sol) - l'Olivier (olives, huile, bois) - le Chêne (bois) - le Pin (pignons et bois) - le Cyprès (protège les terres cultivées contre le vent) - le Genévrier (très rustique est replanté uniquement par les oiseaux qui disséminent ses graines dans leurs déjections).

Copyright © Les Amis des Marionnettes - Liban

Spectacle *L'Elixir du Respect*

L'Elixir du Respect

Fiche pédagogique

Théâtre de marionnettes – 55 min. – français ou arabe – A partir de 6 ans

Réflexion pédagogique

Le rapport de l'homme aux autres est la base de la civilisation et de l'éducation.(Rousseau ?)

Sensibilisation des enfants au respect de l'autre à travers la politesse et la bonne conduite qui passent aussi par la connaissance et le respect des règles de la vie sociale, du code de la route, des lois et de l'environnement.
A quoi servent les règles ? A partir de là, comment aider lorsque deux amis se disputent.

Résumé de la pièce

Dans la jolie ville jadis paisible de Malo, tout le monde crie, se fâche : rien ne va plus.
Monsieur le Gendarme ne sait plus où donner de la tête mais la sorcière Brouhaha est ravie.
Malo, cherchant le calme pour réfléchir, rencontre La Fée de la Forêt qui lui conseille de se rendre chez le grand Mage. Le parcours est semé d'embûches : il devra être persévérant, tolérant et poli. Avec l'aide du publique, Malo arrive enfin chez Le Grand Mage.
Celui-ci lui dévoile les ingrédients indispensables à l'Elixir du Respect et lui offre un flacon.
Reste encore à l'administrer à toute la population et à la sorcière Brouhaha.

Les personnages

Malo *(marionnette à gaine)* est le personnage principal.
C'est avec lui que s'identifie le public. C'est à lui qu'il arrive un « malheur » au début de la pièce et c'est lui qui trouvera une solution avec l'aide du public.

Monsieur le Gendarme *(marionnette à gaine)* représente l'Ordre.
Il est là pour aider, mais ne peut rien contre la mauvaise volonté des gens.

La Fée de la Forêt *(marotte)* montrera le chemin vers la solution.

Le Grand Mage *(marotte)* représente la Sagesse. Il donne la recette qui peut être appliquée.

La Sorcière Brouhaha *(marionnette à gaine)* est le désordre et l'irresponsabilité que chacun de nous porte en soi, mais qui peuvent être maîtrisés

Petite bibliographie

- Vive le civisme ! par Sylvie Girardet – Puig Rosado
Collection : Citoyens en herbe – Ed. Hatier – ISBN 978-2-218-75465-4
- Silence, la violence ! par Sylvie Girardet – Puig Rosado
Collection : Citoyens en herbe – Ed. Hatier – ISBN 978-2-218-75466-1
- En route ! Ma première éducation à la route
Codes Rousseau Jeunesse – (3-5 ans) – (6-8 ans) – (9 ans et +) - ISBN 2-7095-1015-4
- http://portal.unesco.org/education

Les Amis des Marionnettes
Tel.: 71 30 10 25
E-mail: marionnetteslb@idm.net.lb
Site: www.lesamisdesmarionnettes.com

LES AMIS DES MARIONNETTES
أصدقاء الدمى

Copyright © Les Amis des Marionnettes

Les thèmes abordés :

Discussion avec le public
« Citoyens en herbe »: A quoi servent les règles ?
Qu'est ce que tu fais quand tu n'es pas d'accord avec quelqu'un ?
Qu'est ce que les gens font quand il y a un conflit ?
Résolution de conflits : La manière violente - La manière non violente
Mise en scène de la situation avec des volontaires du public.

Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques :

« *On respecte un homme qui se respecte lui-même.* » *(Honoré de Balzac)*

Le respect de l'autre :

Politesse, bonne conduite, civisme, code de la route, lois.

Le respect du code de la route :

Pourquoi un code de la route ?
A quoi sert le gendarme ?
Initiation au code de la route : Fabriquer un diorama représentant un quartier de ville avec les rues et les signalisations appropriées devant l'hôpital, l'école, les magasins etc.

Le respect de l'environnement :

Qu'est ce que le respect de l'environnement ?
Pourquoi respecter l'environnement ?
- pour l'hygiène et l'esthétique
- pour préserver la nature qui nous fait vivre
- pour éviter des accidents *(épluchures qui font glisser, papiers jetés par la fenêtre d'une voiture en marche qui bloquent la vue du conducteur, etc.)*

Le respect des lois :

A quoi servent les lois ?
Pourquoi respecter les lois ?
Résolution de conflits : La manière violente / La manière non violente
Le rôle du citoyen, de la police, celui du juge, de l'avocat *(service et aide au citoyen)*

Les thèmes abordés :

Discussion avec le public
« Citoyens en herbe »: A quoi servent les règles ?
Qu'est ce que tu fais quand tu n'es pas d'accord avec quelqu'un ?
Qu'est ce que les gens font quand il y a un conflit ?
Résolution de conflits : La manière violente - La manière non violente
Mise en scène de la situation avec des volontaires du public.

Idées d'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques :

« *On respecte un homme qui se respecte lui-même.* » *(Honoré de Balzac)*

Le respect de l'autre :

Politesse, bonne conduite, civisme, code de la route, lois.

Le respect du code de la route :

Pourquoi un code de la route ?
A quoi sert le gendarme ?
Initiation au code de la route : Fabriquer un diorama représentant un quartier de ville avec les rues et les signalisations appropriées devant l'hôpital, l'école, les magasins etc.

Le respect de l'environnement :

Qu'est ce que le respect de l'environnement ?
Pourquoi respecter l'environnement ?
- pour l'hygiène et l'esthétique
- pour préserver la nature qui nous fait vivre
- pour éviter des accidents *(épluchures qui font glisser, papiers jetés par la fenêtre d'une voiture en marche qui bloquent la vue du conducteur, etc.)*

Le respect des lois :

A quoi servent les lois ?
Pourquoi respecter les lois ?
Résolution de conflits : La manière violente / La manière non violente
Le rôle du citoyen, de la police, celui du juge, de l'avocat *(service et aide au citoyen)*

Parlez-en en chanson

La Chanson du chemin

Paroles: Les Amis des Marionnettes
Musique: W.A. Mozart – Arrangement: Walid Sarrouh
Chant : Fadia Tannir, Tamara Keldany

Tout droit devant tu marcheras,
Mais tu devras être persévérant.
C'est pour cela écoute moi,
Soit bienfaisant, tolérant, poli,
Bref soit un homme respectueux,
Bienfaisant, tolérant et poli.

La Chanson de l'Elixir

Paroles: Les Amis des Marionnettes – Musique: Walid Sarrouh
Chant : Fadia Tannir, Antoine Keldany, Tamara Keldany

Quatre louche de patience, c'est bon pour la tolérance
Trois cuillères de politesse, ça vous remplit d'allégresse,
Deux bonnes poignées d'entente, c'est bon pour la détente,
Et la solidarité, c'est pour la civilité.
Avec amour et gaieté, et le tout bien mélangé,
donne l'Elixir du Respect



3.2.Articles de presse

Le Réveil

LUNDI 25 NOVEMBRE 1985

Au théâtre «Capitole», Beit-Méry

TANTOUN ET SES AMIS: UNE NOUVELLE AVENTURE



A l'œuvre: ce n'est pas si facile de manipuler tous ces fils.



Tantoun et Zeina la ballerine.

Il y a un peu plus d'un an, un groupe d'étudiantes de l'école de Traducteurs et d'Interprètes de l'USJ donnait son premier spectacle de marionnettes, et l'on en avait d'ailleurs parlé dans cette même page. Depuis, nos jeunes marionnettistes sont de plus en plus sollicités: cette semaine, nous les avons suivis à Beit-Méry, au théâtre du Capitole, où trois représentations étaient données les 22, 23 et 24 novembre.

La représentation est prévue pour 16 heures. Cependant, les enfants commencent à arriver dès 15 heures 30, tout exités à l'idée de retrouver Tantoun et ses amis dans une nouvelle aventure. Cette fois-ci, le contexte est un peu différent: la dernière fois, nous suivions les déboires de Tantoun lors de son voyage à Beyrouth: il avait été délesté de son argent et ses amis Naoum, Zeina, Zarrouf et Ayouk l'avaient aidé à le retrouver et à capturer le misérable voleur... Aujourd'hui, c'est une aventure d'un autre genre, mais tout aussi palpitante: le soleil a perdu beaucoup plus dur, surtout au Liban, de nos jours, où il est rare de rencontrer des enfants qui se laissent encore tenter par les personnages provenant du monde du merveilleux. Cependant, ils entrent dans le jeu même en n'y croyant pas vraiment. L'on pouvait très bien remarquer cela dans la salle de représentation; en fait, les enfants ont besoin de rêve, d'une sorte d'échappatoire. Dans notre pays, ils ont très peu de loisirs, on parle d'eux puis on les oublie; Tantoun et ses amis viennent donc à point. De toute façon, nul besoin de faire leur panégyrique, les yeux des enfants suffisent...

Marie-Claire HATEM

Théâtre Monnot

THEATRE



Le sportif au lit *en partenariat avec la Mission Culturelle Française au Liban*

Objet poétique à partir de textes de Henri Michaux
Conception et interprétation: Richard Mitou
Mise en scène: Cécile Marmouget

Montage de textes écrits par Henri Michaux entre 1922 et 1942. Les thèmes principalement visités dans ce montage sont ceux de la maladie, de l'introspection, du rêve, de la solitude. Le choix des textes privilégie ceux à la première personne afin de rendre plus directe l'adresse au spectateur. L'enjeu étant moins de faire une représentation théâtrale des textes de Henri Michaux que de créer un espace d'écoute propice à la confidence secrète de cette parole.

du 28 au 30 mai à 20h30
dans la salle 205 de l'IESAV
Prix des billets: 15.000 L.L
et 10.000 L.L (étudiants)

Réservations au théâtre Monnot. Vente des billets à partir de 19h00 les jours de représentation à l'IESAV au (01) 611456

© Boris Conte

International Performance Group (IPG) présente

Comédies de Tchekhov

Mise en scène de Lucien Bourjeily
Avec Nancy Abou Jaoudé, Jean Paul Hage, Tarek Kannich et Lucien Bourjeily.

vendredi 28, samedi 29 et dimanche 30 mai à 19h30 à l'ACT
Prix des billets : 10.000 L.L.

MARIONNETTES



Les Amis des Marionnettes présentent

L'Elixir du Respect

à l'ACT (petite salle)
du Théâtre Monnot

- Séances en français: **samedi 5 juin** à 17h30 et **dimanche 6 juin** à 16h
- Séances en arabe: **samedi 5 juin** à 16h et **dimanche 6 juin** à 17h30

Prix des billets: 7.500 L.L.

DANSE

Zen

Chorégraphie Sandra Sabbagh
Avec Sandra Sabbagh et Rita Sabbagh

Zen (L'éveil) est un spectacle de danse utilisant comme disciplines le ballet classique, la danse moderne et une chorégraphie expressive mettant en valeur le corps et l'âme qui sont à la recherche de la lumière, de l'harmonie...

Les 5 et 6 juin à 20h30

Prix des billets: 25.000 L.L., 15.000 L.L. et 10.000 L.L. (étudiants)



Informations et réservations: (01) 202422 / (01) 320762

الأربعاء ٩ حزيران ٢٠٠٤- السنة الأولى- العدد ١٦٤
Wednesday 9 June 2004 | Year One | issue 164

"إكسير الاحترام"
مسرحية للأطفال عن عالم السحرة



المسرح هو عالم الضحك والابتسامة النابعة من القلب. فلدى المسرحيين هدف أساسي من كل مسرحية وهو ايصال الفرح الى قلوب المشاهدين. لعل هذه المهمة اكثر صعوبة مع الاطفال لانهم يتفاعلون مع المشاهد تفاعلا بريئاً ويضحكون من القلب.

ومسرحية الدمى التي تقدم حالياً على مسرح مونو تحت عنوان "اكسير الاحترام" تخاطب الاطفال بلغة قريبة من عالمهم :عالم السحرة. وللمسرحية المرتكزة على الدمى المتحركة هدف وهو بث الروح الخيرة في نفوس الاطفال بطريقة كوميدية، وتدور أحداثها على ساحرة خربت "مدينة رايقة" مما دفع الطفل "عيوق" الى الاستعانة بالسحرة لاعادة الهدوء الى المدينة. المسرحية حافلة بالاحداث الكوميدية.

وقالت السيدة تمارا كلداني المسؤولة عن المسرحية ،"ان العمل المسرحي يتطلب مثابرةً وعطاءً مشيرةً الى ان المسرحية استغرق تحضيرها نحو السنة: ورأت ان أي عمل فني بحاجة الى دعم ورعاية، وان هذا النوع من المسرحيات لا ينوخى الربح المادي بل المعنوي."

de Tantoun lors de son voyage à Beyrouth: il avait été délesté de son argent et ses amis Naoum, Zeina, Zarrouf et Ayouk l'avaient aidé à le retrouver et à capturer le misérable voleur... Aujourd'hui, c'est une aventure d'un autre genre, mais tout aussi palpitante: le soleil a perdu son rayon, un de ses enfants en somme. Il implore Tantoun et ses amis de le lui retrouver. Tout d'abord, nos compères vont aller dans le désert où ils rencontreront le bon génie; ce dernier les dirigera vers la forêt blanche, gîte de la méchante sorcière. Après maintes péripéties, le rayon retrouvera finalement sa liberté, en grande partie grâce à la danse de Zeina la ballerine, qui envoûte la méchante sorcière.

Le goût du merveilleux

Le scénario, écrit par May, ne manque pas d'imagination. En faisant intervenir des personnages fantastiques comme la sorcière et le génie, ou en personnifiant des éléments naturels comme le soleil, il répond au goût du merveilleux des enfants. Cette fois-ci, le travail s'est beaucoup plus «professionnalisé»: musique, jeux de lumière, bruits mimant l'orage... Bien sûr, il y a toujours des gaffes inévitables comme la musique qui vient trop tôt ou trop tard, les effets de lumière un peu à la va-vite, sans oublier la coupure d'électricité qui surgit au mauvais moment et qui risque de tout gâcher... Cependant, il ne faut pas oublier que nous avons affaire ici à des amateurs qui ne consacrent pas tout leur temps à cette occupation. De plus, il convient de signaler que les marionnettes sont fabriquées entièrement par eux. Je dis bien «eux», car l'équipe s'est élargie et comprend actuellement: Léna, Tamara, May, Ghislaine, Rita, Nassim, Michelle, Toufic et Nadim... Tous prennent leur travail très au sérieux, car, avec les enfants on ne peut pas tricher.

Avant la représentation, ils sont tous dans le même état de tension que s'ils allaient jouer devant de grandes personnes. En fait, c'est

la salle de représentation;

Marie-Claire HATEM

«Les amis des marionnettes»: en arabe, parce que pour tous



...Quand les marionnettes aussi complotent



Les enfants, les yeux rivés vers le castelet

L'arrivée des louveteaux



Pour assainir en quelque sorte le loisir des enfants, ils ont choisi de communiquer avec eux par le biais de marionnettes à fils. Pour atteindre leur but, ils se sont mis depuis un an, à huit dans un spectacle itinérant: Tamara et Toufic Abi Fadel, Rita Saadé, May Hobeika, Michèle et Nadim Homsy, Léna Menéem et Ghislaine Geagea. Leurs personnages sont inspirés du contexte réel et les scénarii sont de leur propre composition: «Nous ne pouvons pas nous produire bénévolement vues les dépenses que nous avons et qui comprennent le matériel, la campagne publicitaire, la location, etc.» confie Tamara Abi Fadel, après une vingtaine de représentations.

Ghislaine Geagea, qui a de plus à son actif, le spectacle des «4 saisons» du Noël dernier à l'Espace pense qu'«il est primordial de réaliser que c'est de la réaction des enfants que dépend la réussite du spectacle.

Au Liban, on ne s'occupe pas équitablement de tous les enfants. Cela en privilégiant une certaine classe au détriment de la majeure partie qui se retrouve privée de loisirs.»

La réponse en fait se trouve de l'autre côté des planches: dans la salle. La plupart des parents interrogés et qui maintiennent leurs enfants dans un climat francophone ont exprimé leur satisfaction. «S'exprimer en arabe est essentiel parce que nos enfants apprennent cette langue par le fait même. Le niveau est bon puisqu'on retrouve tous les éléments du conte: le djinn, la sorcière...»

Quant aux enfants, leur mine réjouie exprimait bien leur joie et leur dialogue avec les marionnettes n'a pas cessé durant le déroulement du spectacle.
Si dans le conte qu'ils ont présenté le soleil perdait ses rayons, les «amis des marionnettes», eux, feront long feu. ■

E. C.

"النهار" الجمعة ٤/٤/١٩٨٦ الصفحة ١١

صغار أقرب إلى الدّمى وَالى "طنطون" في الغَابَة



الدمى.



القاعة.

(كميل حداد)

القاعة تضج بالصغار...وايضا بالكبار. والنشيد الوطني بأصوات الجميع حين اطلت زينة الدمية تدعو الى الوقوف له.

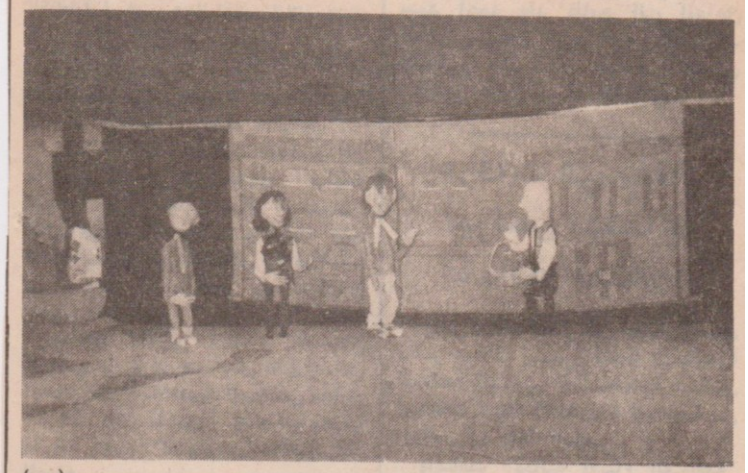
مسرح مارون نقاش - الاشرفية استعاره "اصدقاء الدمى" من الجمعية اللبنانية لانماء الثقافة - "الدك" فجال فيه "طنطون" يبحث عن شعاع ضائع في صقعة الغابة.

والكراسي امتلأت بانتظام في البداية، وتطورت الحكاية فجعلت الصغار ينزحون الى حافة الخشبة، لوضوح الرؤية والسمع، واكفهم تصفق وحناجرهم تصرخ كلما تعرضت الدمى للخطر، او نسيت احداها كلمة يجب ترادها ليؤدي الجن الطيب عمله السحري. حتى الاهل الذين افادوا من فسحة امن ليعطوا صغارهم تسلية "غير شكل" انساقوا وراحوا يغنون ويردون على اسئلة الدمى.

مشاركة حقيقية تبين كم نحتاج الى تطوير مسارح الصغار، وكم هي افضل من اشرطة الفيديو التي تملأ نهاراتهم منذ حرمتهم الاحداث متعة الهواء الطلق. وعلى "اصدقاء الدمى" تطوير اسلوبهم ونصوصهم وطلب الجديد من القادرين على الكتابة حتى لا يقعوا في روتين "طنطون والشعاع الضائع". ففي فرحة الصغار الخارجين مساء الاربعاء نفحة امل ان التسلية الجيدة لها جمهور، ودليل على ان "الدك" لا تخطىء اذ تترك احيانا الهموم الكبيرة وتعقيدات السياسة وتنحو تطوير ثقافة الاجيال المهملة وحجتها ان الحرب لعبة الكبار ولا مشاركة لغيرهم فيها.

م.ك.

دُمَى بعدَ ظهر السبت لبنانيَة مقتربة من الأطفال



الدمى: لا غول ولا ذئب.

(م.م)

حديقة القصر البلدي في زوق مكايل، بعد ظهر كل سبت، ملتقى مكثف للاولاد وذويهم ومجموعة من الدمى، مدة ساعة في قصة لبنانية الطابع، تحرك ذكاءهم وتلتمس مساعدتهم فيزداد الشوق والحماسة ويعلو الصراخ لمعاقبة الشر.

ست دمى ابتكرها وصممها وبثها هوية مجموعة شبان وشابات نذكر منهم: تمارا ابو فاضل، مي حبيقه، لينا منعم، مارون تابت، توفيق ابو فاضل، انطوان كلداني، زياد سعيد، وبها تسلية تعد نهايتها بأخرى، وبعلب من العلكة والسكاكر توزع وتزيد من الاقبال.

"اصدقاء الدمى" - هذا هو لقبهم - صنعوا دماهم في حجم الامور اليومية، دون ان تتلاعب بها الاسطورة والمخيلة. فلا غول ولا ذئب ولا جنية ولا حيوانات تتكلم بل جماعة من العاديين تعيش حدثا مألوفا ينبه فطرة المشاهد الصغير ويطلب منه حلولا.

ودمى "اصدقاء الدمى" ليست مرتفعة عن نظر الطفل ولا تتطور داخل اطار ضيق انما تنمو وتتحرك على الارض ذاتها التي يمشي عليها الاولاد، فتخلق جوارا حسنا وتهدم العوائق المعتادة بين المسرح والمشاهدين. حتى لتكاد تشبه عدوهم وتحركاتهم وقلقهم مذ وضعت في متناول اجسادهم، وحركت خيوطها في شكل تعبيري قريب من ايماءاتنا.

"جدو" هو الشخصية الاساسية، يطل في كل حكاية فولكلوريا بسرواله وشاربيه وقامته، وفي سلته بضاعة للبيع وايضا حكايات. وحول الجد ثلاثة فتيان بلباس حديث: الجينز والاسبادري والقمصان الملونة، وهنالك الشرطي رمز العدالة، واللص رمز الانحراف.

دمى "اصدقاء الدمى" في جو لبناني ترقص على ايقاع فولكلوري وعالمها من انتاج لبناني كلاما وتعبيرا وموسيقى، وصانعوها نجحوا في روحنتها وتسيير اعضائها فبدت مؤنسة يحلو الاقتراب منها. لكن المشاهدين الكبار شعروا بما لم يأبه له الصغار المنهمكون بحثا عن اللص نيابة عن الشرطي، وهو ان العمل الجماعي وراء الستارة في القصة وتسيير الاوتوبيس وانزال الركاب واصعادهم والاصوات المتكلمة لم تأت متزامنة ومنسجمة ناهيك بالاغلاط التقنية التي تكررت مرارا، وكأن هذه المشاهد لم تدرس وتجرب مرارا من قبل.

"اصدقاء الدمى" نجحوا في بناء فكرة هي الاولى، في لبنان، تصميم دمى لبنانية وتحريكها على الارضية ذاتها التي ينمو عليها الطفل المتفرج. وحول هاتين الميزتين كان لا بد من حوار متقن وايماءة اكثر مهارة فتتحرك الدمية بخفة ورشاقة تنسيان طبيعتها المجبولة من ورق ولون. ومتى اكتسب اصحاب الدمى الرشاقة المطلوبة فلا ريب سيتصرفون داخل ورشة غير منظورة، فتبدو الدمية لاصدقائها الصغار وكأنها مستقلة عن خيطانها ولاسيما عن الايدي الممسكة.

م. م.

"النهار" الثلثاء ١٩٨٧/٩/١٥

Théâtre Écologie

«Un arbre, une histoire», l'écologie en marionnette



«Un arbre, une histoire» est une représentation en marionnette destinée à éveiller l'esprit écologique des enfants en mettant en relief l'importance de la préservation de la nature et des forêts et l'impact de la pollution et des incendies des forêts sur la vie.





Cette campagne, lancée par l'AFDC (L'Association pour le développement et la conservation de la nature), sous le patronage du ministère de l'Éducation et en partenariat avec Eventa et les amis des marionnettes fin mai, vise les enfants à travers le Liban. La campagne entre dans le cadre d'un projet soutenu par l'agence allemande de développement GTZ et le Programme de coopération libano-allemand ainsi que d'un projet financé par l'ambassade d'Italie à travers le bureau de coopération italienne. Elle vise à éduquer environ 100.000 enfants de la communauté publique à travers la présentation de 100 shows dont 50 seront donnés gratuitement dans les bibliothèques publiques durant les mois de juin et de juillet et 50 autres dans les écoles publiques au début de l'année scolaire 2009-2010.

À la suite de chaque représentation, les enfants partiront avec un cadeau en main, le jeu de sept familles adapté sur le thème des arbres.

Rendez-vous

Le programme des représentations pour le moi de Juin :

Le 16 juin à Hasbaya à 10h30 et à 12h00
Le 16 juin à Fardisse à 16h00
Le 17 juin à Haret Hreik à 11h00
Le 17 juin à Sin el Fil à 18h30
Le 19 juin à Bachoura à 10h00
Le 22 juin à Bint Jbeil à 10h30 et à 12h00
Le 25 juin à Kamed el Lozz à 11h00
Le 25 juin à Kabb Elias à 17h00
Le 26 Juin à Aytat à 11h00
Le 26 Juin à Hamana à 16h00
Le 30 juin à Sir el donnieh à 9h30 et à 11h30
Le 30 juin à Amyoun à 18h00

حملة تربوية «من دون مياه لا حياة»: مسرح دمى في المناطق لتوعية التلامذة.. والأهل

تغريد عبد الله

«من دون مياه، لا حياة»، عنوان الحملة التربوية التي أطلقتها أمس «فرقة أصدقاء الدمى»، بالتعاون مع مؤسسة «ايفنتا» والسفارة الاسبانية في لبنان ومؤسسة الحريري، في مقر نقابة الصحافة. وتهدف الحملة التي تأتي متزامنة مع اليوم العالمي للمياه في ٢٢ آذار، الى الوصول الى عشرة آلاف تلميذ في القطاع العام من أجل لفت انتباههم الى أهمية المياه كطاقة أساسية للاستقرار والتقدم البشري.

وتأتي الحملة أيضاً في إطار مشروع فتكامل يتضمن عرضين للدمى تحت عنوان «خلف المياه» و«نقوط، قصة مياه»، على أن تبدأ العروض اليوم، بداية في بلدية صيدا التي ستستقبل تلامذه من المدارس الرسمية، على أن يتبعها نشاط في مدرسة الحريري (صيدا) والمكتبة العامة في حارة حريك.

ويتلقى المشروع الدعم من السفارة الإسبانية الناشطة في المجال التربوي والنشاطات الترفيهية والتثقيفية، ومؤسسة الحريري، التي قررت المشاركة في المشروع، انطلاقاً من برنامجها التنموي «المجلس البلدي للأطفال» الذي يعمل لتوجيه بلديات الأطفال نحو القضايا الصحية والبيئية والتربوية.

كما تلقى المشروع الدعم من وزارتي الثقافة والتربية، ومن البنك اللبناني الكندي.

افتتح اللقاء نقيب الصحافة محمد البعلبكي الذي أثنى على أهداف الحملة، شاكراً الجهات الداعمة لها، وشرحت المسؤولة عن تنظيم الحملة من شركة «ايفنتا»، نينا أبو فاضل حيثيات المشروع وأهدافه التي تتوخى الوصول الى أكثر من عشرة آلاف طفل، في كل المناطق اللبنانية، وبشكل مجاني.

وقال القائم بأعمال السفارة الاسبانية «سانتوس أغوداو»: إن هذه المبادرة ليست الأولى من نوعها في لبنان. وثمة دوافع عدة للمساهمة في هذه الحملة، انطلاقاً من أن اطفال لبنان يستحقون أن يشاهدوا مجاناً نشاطات تربوية ترفيهية وثقافية. وذكر أن السفارة ستقترح تقديم أفكار ورسوم الشباب اللبناني، ضمن النشاطات المتصلة بمعرض ساراغوستا الذي يقام في أيار/ مايو ٢٠٠٨ تحت عنوان «المياه مصدر فريد».

وقالت مديرة التنمية البشرية في مؤسسة الحريري روبينا أبو زينب شاهين، إن المؤسسة ومنذ أنشأها الرئيس الشهيد رفيق الحريري، على شعار «مستقبل لبنان الاستثمار في الإنسان»، تعمل على أن تحقق المبادرات البيئية والتربوية والثقافية غاياتها الإنمائية والإنسانية. وأضافت، نتطلع من خلال مشاركتنا في هذا البرنامج، الى تعميق وعي أطفالنا لأهمية المياه القضية الأكبر في القرن الحادي والعشرين، من أجل حسن التعامل معها وحسن استخدامها.

وأشارت شاهين الى أن مؤسسة الحريري وانطلاقاً من برنامجها التنموي «المجلس البلدي للأطفال»، قررت أن تشارك في الحملة، داعمة كل شراكة تهدف الى تعزيز المواطنية والتربية على الديموقراطية من أجل مجتمع أفضل.

ثم تحدثت تمارا كلداني باسم فرقة الدمى عن العروض المسرحية الهادفة الى توعية الأولاد (ابتداء من سبع سنوات)، ومن خلالهم عائلاتهم، لأهمية المياه. وقالت، «هدفنا تقديم مسرح تفاعلي، مسل وتثقيفي يتحول فيه المشاهد (الطفل) الى بطل القصة».

وذكرت أنه سيتم توزيع كتيب معلومات مع لعبة، الى جانب دفتر نشاطات وسيعرض بعض صفحاته لاحقاً ضمن معرض، إضافة الى تقديم أغنيات للمناسبة وبطاقات متابعة تربوية للأساتذة.



المستقبل
AL-MUSTAQBAL

«أصدقاء الدمى» تختتم حملة «المياه مصدر الحياة»



● الحضور في احد العروض

اختتمت فرقة أصدقاء الدمى حملتها التربوية المياه مصدر الحياة التي نظمتها بالتعاون مع مؤسسة إيفنتا، والتي انطلقت في آذار/ مارس ٢٠٠٧، وذلك ايمانا بدمج المعرفة بالطرافة.

وتضمنت الحملة مسرحية خلف المياه، عرضت أمام أكثر من ٢٣ الف مشاهداً في مختلف المناطق اللبنانيّة. كما قدمت الفرقة مئة عرض مجانيّ في مختلف المدارس الرسمية من جنوب لبنان إلى شماله، برعاية السفارة الإسبانية، ومؤسسة الحريري، ووزارة الثقافة، والبنك اللبناني الكندي، وشركة فورد وشركة صحة. وتعاون وزارة التربية.

وذكرت الفرقة في بيان، أن المسرحية عرضت في قطر، برعاية شركة السلام بنيان، بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم القطرية، و تتجه في أوائل شهر تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل إلى الشارقة للمشاركة في المعرض الدولي للكتاب.

الى ذلك، أصدرت الفرقة نشرتها الاولى أخبارعيوق، التي تتضمن اخبار الفرقة ومشاريعها، لابقاء المتابعين على اطلاع كامل على آخر المستجدات. ودعت لحضور العرض الاول من مسرحيتها الجديدة مدينة الشمس المفقودة المندرجة ضمن حملة توعية حول اهمية الشمس، وذلك في ١ تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل الساعة الرابعة في مسرح مونو في الجميزة.

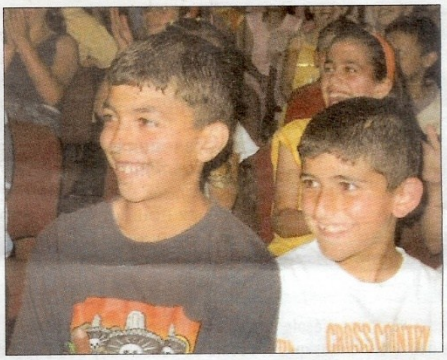

Page 3

Page 6


« À la poursuite de l'eau ! »



Malo écoute le verseur d'eau parler de pollution.



« À la poursuite de l'eau », un spectacle pour les enfants âgés de 7 à 12 ans.

Pour sensibiliser les jeunes aux problèmes de l'eau et les faire réfléchir sur les moyens de la préserver, la troupe « Les amis des marionnettes » mène une vaste campagne* dans les écoles et les bibliothèques publiques sur le thème de l'eau.

« Notre but est d'atteindre 10 000 élèves dans le secteur public et leur famille », explique Tamara Keldany, fondatrice de la troupe, conceptrice et marionnettiste. « Pour lancer notre première représentation, Fadia Tannir (actrice et marionnettiste), Tatiana Sabbagh (décoratrice et ingénieur du son) et moi-même, avons choisi la journée internationale de l'eau, célébrée le 22 mars. » C'est à la municipalité de Saïda, que la troupe a produit son premier spectacle de marionnettes « À la poursuite de l'eau ». Dès lors, ces trois femmes, embarquant les marionnettes qu'elles ont soigneusement confectionnées, sillonnent le Liban pour divulguer leur message.



Photo AFP

Apprendre en se divertissant

Avec Malo, la sorcière Brouhaha, Malice et le Verseur d'eau qui remplit les rivières et les fleuves, les enfants découvrent le cycle de l'eau. Ils réalisent que l'eau est un bien précieux et que de la gaspiller ou de la polluer peut être grave pour la survie des hommes. Au cours du spectacle, le public est appelé à réagir pour aider Malo à retrouver la goutte d'eau qui s'est évaporée. « Au théâtre des marionnettes, les enfants s'identifient souvent au héros de l'histoire. Le spectacle les transporte dans un monde de rêve. De plus, cette approche, tout en étant ludique, permet de leur mettre le doigt sur leur responsabilité face à la protection de l'eau. »

Approche pédagogique

Après la représentation, la troupe distribue aux professeurs une fiche pédagogique qui les aidera à développer les thèmes abordés dans le spectacle. Quant aux enfants, ils reçoivent un livret informatif qu'ils emporteront chez eux. Ils apprennent alors en famille comment ne pas gaspiller l'eau : prendre une douche au lieu d'un bain, ne pas laisser le robinet ouvert quand on se brosse les dents, réparer un robinet qui fuit goutte-à-goutte… Ils recevront aussi un cahier d'activités (expériences, dessins et jeux) qu'ils compléteront durant les vacances d'été. Quelques pages de ce cahier pourraient faire l'objet d'une exposition.

* Les sponsors de cette campagne : l'Ambassade d'Espagne au Liban, la Fondation Hariri, le ministère de la Culture, le ministère de l'Éducation, la Lebanese Canadian Bank et Sohat.



مسرحية دمى من لبنان الى قطر

المياه مصدر الحياة



عرض للمسرحية في قطر

بيروت والدوحة - **"البيئة والتنمية"**

"المياه مصدر الحياة" ليس مثلاً شائعاً يردد ولا حقيقة علمية تعاش فحسب، إنما أيضاً عنوان لحملة تربوية حول أهمية المحافظة على المياه وعدم هدرها، قامت بتنظيمها مؤسسة Eventa وفرقة "أصدقاء الدمى".

تستهدف هذه الحملة طلاب المدارس الذين تتراوح أعمارهم بين 7 سنوات و12 سنة، من خلال عرض مسرحي بعنوان "خلف المياه" ومجموعة مطبوعات تربوية. وهي تعمل بمقولة "العلم في الصغر كالنقش في الحجر" لتدمج معادلة التسلية والتثقيف من خلال مسرح الدمى.

انطلقت حملة التوعية المائية هذه في لبنان في 20 آذار (مارس) 2007، فشملت مدارس رسمية وخاصة ومكتبات عامة في مختلف المناطق، وبلغ عدد مشاهدي العرض المسرحي نحو 20 ألف شخص. وكانت حصة القطاع العام 81 عرضاً مجانياً للمسرحية أمام 11,500 تلميذ، تعرّفوا بأسلوب مسل على أهمية المياه وسبل المحافظة عليها. والحملة مستمرة بالتعاون مع السفارة الاسبانية ومؤسسة الحريري ووزارتي الثقافة والتربية والبنك اللبناني الكندي وشركة "صحة".

وقد فازت "إيفنتا" بمنحة من برنامج فورد للمحافظة على البيئة بقيمة 5000 دولار، سوف تستخدم لدعم استمرار تقديم العروض للقطاع العام حتى تصل الى 100 عرض لـ 15,000 تلميذ في المدارس الرسميّة.

بعد نجاح الحملة في لبنان، توجهت أنظار "ايفنتا" نحو الأجيال الناشئة في بلدان عربية أخرى. وحطت حملة التوعية رحالها في قطر، برعاية شركة "السلام بنيان" وبالتعاون مع وزارة التربية والتعليم. فنُظمت عروض مسرحية مكيّفة مع واقع دولة قطر، تفاعل معها الطلاب فحفظوا أغنية المسرحية ورددوها وأجابوا عن الأسئلة المطروحة وأصغوا بانتباه الى المعلومات المقدمة اليهم. فوعوا أهمية المياه، وكلفة تحلية مياه البحر، وضرورة الحد من مواد التنظيف المستخدمة في البيوت لتخفيض كلفة معالجة مياه الصرف بهدف اعادة استعمالها في مجالات الصناعة والزراعة وغيرها.

والآن تطمح فرقة "أصدقاء الدمى" ومؤسسة Eventa من خلال دعم المؤسسات الخاصة عبر برامج التنمية الاجتماعية، الى تكملة حملة "المياه مصدر الحياة" في المجتمعات العربية كافة. فتبدأ بالطلاب وتصل الى عائلاتهم وأقاربهم وأصدقائهم، مساهمة في التخفيف من وطأة كارثة الشح المائي التي دُق لها ناقوس الخطر في البلدان العربية بحسب ما ورد في تقرير للبنك الدولي. ■



مسرح

"شجرة وحكاية" نحن والشجرة شركاء مصير

كما أنّ لكل إنسان حكايته كذلك لكل شجرة حكاية. "شجرة وحكاية" هو عنوان المسرحية التي سيقدّمها أصدقاء الدمى غداً السبت 30 حزيران على خشبة مسرح مونو عند الخامسة بعد الظهر. المسرحية تتوجّه إلى الأطفال من عمر السبع سنوات وما فوق، ويمكن أن يشاهدها الكبار أيضاً لما تحتويه من معلومات غنية تفيد الجميع.



مشهد من "شجرة وحكاية".

يوليوس هاشم

المسرحية تقدّمها فرقة "أصدقاء الدمى" التي أسستها تمارا كلداني عام 1984 قبل أن تتوقّف بسبب الأوضاع في لبنان لتعاود عملها عام 2008 بنشاط كبير أدّى إلى أن تقدّم حتّى اليوم ما يفوق الألف عرض. المسرحية يمكن أن نفهم مضمونها بشكل واضح بمجرّد أن نعرف هدف الفرقة الأساسي وهو التركيز على الإنسان وعلى البيئة مع الإشارة إلى العلاقة المتينة بينهما. "نحن والبيئة نعيش في دائرة واحدة، مصيرنا يتعلّق بها ومصيرها يتعلّق بنا" تقول فاديا تنيّر، عضو فرقة "أصدقاء الدمى".

"شجرة وحكاية" تتحدّث عن عيّوق، بطل مسرحيات هذه الفرقة، وعن نزهته في الغابة بهدوء حيث يستمع إلى صوت أشجار السنديان والصنوبر والزيتون والأرز ويكتشف أخبارها مع صديقه أبو الحن. النص يكتبه عادة أعضاء الفرقة ويتعاون الجميع في الإخراج. هذه المسرحية هي واحدة من تسعة أعمال مسرحية حضّرتها الفرقة حتّى اليوم حيث يمكن جمعة ما أن تختار واحدةً منها فتقدّمها الفرقة باللغة العربية أو الفرنسية. "ليلة عيد"، "الشجرة الذهبية"، "مدينة الشمس المفقودة"، "خلف المياه"، "شجرة وحكاية"، "مغامرة في عيد الميلاد"، "الذهب الأخضر"، "ملكة الألوان"، "إكسير الإحترام"، كلّها أعمال نقلت إلى الأولاد وإلى كل الذين شاهدوها معرفةً وتوعية بقالب مسلٍّ وطريف. بعض هذه المسرحيات تمّ تقديمه ضمن حملات توعية فكانت الفرقة توزّع على الجميع ألعاباً من وحي المسرحية يتشارك خلالها الأولاد مع أهلهم فتساعدهم على حفظ المعلومات التي شاهدوها وسمعوها خلال العرض وتفتح مجالاً أمام أشخاص لم يشاهدوا المسرحية كي يكتشفوا

> "نحن والبيئة نعيش في دائرة واحدة، مصيرنا يتعلّق بها ومصيرها يتعلّق بنا"

معلومات مهمة عن البيئة. أمّا الذين يعتقدون أنّ ما تعلّمه وتكشفه هذه المسرحيات لا يستفيد منه سوى الأولاد فنخبرهم بأنّهم سيفاجؤون حين يلاحظون أنّ معظم المعلومات جديدة حتّى على الكبار. وهذا ما لاحظناه بأنفسنا!

خلال حديثنا مع فاديا تنيّر اكتشفنا الكثير الكثير من المعلومات عن البيئة وعن كيفية احترامها، ومنا كان لا بد من السؤال: أليس باكراً أن ننقل كل تلك المعلومات إلى الأطفال، وخصوصاً أنّ بعضها مستواه عالٍ، وأن نحمّلهم مسؤولية ربما تكون أكبر منهم فنشغل بالهم مثلاً بكمية المياه التي يمكن أن يهدروها أو بالأشجار المعرّضة للإنقراض؟ "في الواقع لا، ليس باكراً" تقول فاديا تنيّر. "فنحن لا نحمّل الأطفال أية مسؤولية ولا نطلب منهم بشكل مباشر أن يفعلوا أي شيء، بل نحن نعكس واقعاً ما من خلال شخصية عيّوق الذي يشبههم وعمره يقارب أعمارهم، ونكشف ما قرر عيّوق فعله أمام مشكلة ما، ومنا نرى الأولاد الذين يتماهون مع بطلهم قد قرروا وحدهم أن يتبنّوا رأيه وأن يفعلوا مثله كي يساعدوه". وتشرح تنيّر أنّ المسرحية لا تضع الأولاد تحت ضغط أن يجدوا حلولاً جذرية للمشكلات بل تدعوهم الى أن ينتبهوا قليلاً كي لا يتسببوا بتفاقم مشكلة ما، "فإذا أخذنا مثلاً مشكلة المياه، لا أعتقد أنّها مهمة مستحيلة أن يتنبّه الطفل كي لا يترك المياه مفتوحة بعد أن يغسل يديه، بل على العكس، هذا الأمر البسيط سينمو معه شيئاً فشيئاً كي يصل في مرحلة النضوج إلى وعي كامل يمكن أن يتجسّد في كل قرار أو فعل يقوّم به تجاه البيئة أو تجاه محيطه بشكلٍ عام". وتلفت الى أنهم يحاولون من خلال لعبة مسلية أن يجعلوا الطفل يكتشف مثلاً كم ليتراً من المياه يستهلك يومياً، وهكذا تصل الرسالة والمعلومة من خلال التسلية واللعب فلا يشعر أنّه يُلام أو أنّه مجبر على القيام بأي شيء.

العمل على المضمون واضح، وتؤكّد تنيّر أنّ ذلك ليس على حساب الشكل. "فقد حاولنا أن نجمع بين المضمون المفيد والشكل اللافت والجميل". وردّاً على السؤال عن الحماسة لمشاهدة الدمى في زمنٍ تقوده الألعاب الإلكترونية تقول: "مهما يجلس الأولاد أمام الكومبيوتر ومهما يتمتّعوا بألعاب فيها الكثير من الanimation، ترهم حين يشاهدون عرض الدمى كأنهم في عالم سحري يشبههم".

في النهاية تجدر الإشارة إلى أنّ "أصدقاء الدمى" يقدّمون على مسرح مونو "إكسير الإحترام" في 28 تموز (بالفرنسية)، "الذهب الأخضر" في 6 تشرين الأول (بالعربية)، و"مغامرة في عيد الميلاد" في 3 تشرين الثاني، 8 و22 كانون الأول (بالفرنسية).



Le père Noël et son traîneau.

SCÈNE « Les Amis des marionnettes » présentent, au théâtre Monnot, le « Complot père Noël », en langue arabe le 8 décembre et en français le 22 décembre à 17h30. Un spectacle familial de 50 minutes, à partir de l'âge de trois ans.

«Personne ne l'aurait cru. Mais lorsque la une des journaux du monde entier annonce "Le père Noël n'existe pas", tout le monde y croit. Les adultes, les enfants, tous, sauf un: Malo. Bien sûr, il l'a déjà rencontré, lui, le père Noël! Quitte à parcourir le monde entier, Malo décide de partir à sa recherche...» C'est ainsi que se résume ce spectacle adapté du livre d'Ute Krause, traduit en arabe par «Les Amis des marionnettes» et disponible aux éditions Asala.

Fondée en 1984, la compagnie «Les Amis des marionnettes» était formée d'une dizaine d'étudiantes passionnées et soucieuses de mettre la touche finale à ce projet palpitant. Les années ont passé. Certaines sont parties. Les spectacles se sont arrêtés quelque temps pour reprendre avec de nouveaux venus. Seule Tamara Kaldany est restée pour refaire équipe avec Fadia Tannir, auxquelles se sont greffés de nouveaux membres. Les marionnettes aussi ont subi un changement. Elles ne sont plus uniquement à fil. On peut y trouver

pédagogique, de pièces interactives, de jeux.»
«J'ai toujours préféré la folie des passions à la sagesse de l'indifférence», disait Anatole France et cet adage s'applique beaucoup à nos deux passionnées. Amies des marionnettes, mais également des enfants, elles organisent des ateliers de travail pour sensibiliser ces jeunes à cette discipline. Elles ont également comme prochain sujet: le rôle de la femme dans les milieux ruraux.
«Si ce n'est pas du sérieux çà!», s'exclame l'une d'entre elles.
Art vivant ou art virtuel? «La marionnette se situe entre les deux, conclut Tamara Kaldany, car ce sont des figurines mais elles parlent à l'enfant d'une manière humaine.» Dans Complot père Noël, un spectacle «live» où tout se fait en direct, une interaction se produit. Une sorte de magie.
N'hésitez donc pas à embrasser cette magie des fêtes en emmenant les enfants et tous ceux qui ont encore une âme d'enfant au théâtre Monnot.

Billets à 15 000 LL, en vente dans toutes les branches de la librairie Antoine et au théâtre Monnot.

Partager A+ A- ✉ 🖶
Recommander 7

Réactions des internautes à cet article

- Père Noël, dire que certains veulent l'interdire car c'est contraire à leur religion
Talaat Dominique

zoom

عروض كثيرة في رصيد الفرقة التي انطلقت عام 2005 بمبادرة من تمارا كلداني، وفاديا التنير، وتاتيانا بوشاروفا. تضع الأطفال نصب عينيها، وتأخذ واقعهم المعيشي في الاعتبار، لتساعدهم في التأقلم معه من خلال أنشطة مسرحية مختلفة

«أصدقاء الدمى»: 30 عاماً من التوعية و... التسلية

خلود ناصر



فاديا التنير في أحد الورشات مع الأطفال

لطالما كان للمسرح دوره الاجتماعي والنفسي في تطوير مهارات شخصية من خلال ورشات عمل أو من خلال عروض تهدف الى نشر التوعية حول مشاكل اجتماعية أو الى مقاربة علاجية نفسية، بالإضافة الى دوره الثقافي. في الآونة الأخيرة، عملت فرق لبنانية عدة في هذا المجال مثل فرقة «أصدقاء الدمى» وجمعيات «كاتارسيس»، و«رقاق»، و«البن»، و«خيال»، وغيرها.

منذ عام 2005، تنخرط فرقة «أصدقاء الدمى» (تمارا كلداني، وفاديا التنير، وتاتيانا بوشاروفا) في العمل التربوي والاجتماعي الذي يحتاجه أطفال اليوم من شرائح اجتماعية مختلفة من بينهم أطفال الريف وأطفال اللاجئين السوريين. وفي مناسبة عيد الفرقة الثلاثين، كان لـ«الأخبار» حديث خاص مع أفراد هذه المجموعة من أجل إلقاء الضوء على بعض مشاريعها التي تؤكّد أهمية المسرح في التوعية الاجتماعية والنفسية، وانخراط الفنانين في العمل الاجتماعي ذي الطابع المسرحي.

تعمل الفرقة في إطار شعارها «التوعية من خلال التسلية» مع جمعيات تعنى بالشؤون الإنسانية والاجتماعية للأطفال، انطلاقاً من واقعهم المعيشي، وتساعدهم في التأقلم مع هذا الواقع من خلال أنشطة مسرحية مختلفة آخرها ثلاثة مشاريع تعمل عليها الفرقة الآن وهي: مشروع «المياه كنز ثمين... فلنستخدمه جيداً» بالتعاون مع «الرؤية العالمية World Vision» وبتمويل من مؤسسة نيوزلندية بهدف نشر التوعية لأطفال اللاجئين السوريين في بقاع لبنان عن أهمية المياه وكيفية استخدامه والمحافظة عليه. وقد اختير هذا المشروع انطلاقاً من واقع أزمة المياه في مخيم اللاجئين. بعد تقديم الفرقة عرضاً مسرحياً عن أهمية المياه ومصدرها، تقدم اسكتشاً مسرحياً يهدف الى نشر التوعية حول أهمية النظافة الشخصية وطرق التوصل اليها في ظل شح الموارد المائية. ثم تنتهي العروض التي تقام في خيمة من خيم اللاجئين، بورشة عمل للتصنيع لمسرح مسطّحة حيث يبتدع كل طفل دميته الخاصة التي قد تكون مستوحاة من العروض التي شاهدها.

وتتوجّه الفرقة الى أطفال الريف بهدف نشر التوعية حول تعزيز دور المرأة. هناك في مشروع تحت عنوان «حكايات من ضيعتنا» بالتعاون مع «المرصد الوطني للمرأة في الزراعة والريف - نوارة» ومع جمعية إيطالية CIM ONLUS، ينطلق هذا المشروع من كتاب يحتوي على قصص غير مكتملة تحمل نهايات مفتوحة كتبتها وطبعتها الفرقة وورعتها وزارة التربية على صفوف بعض المدارس الرسمية للمرحلة أعمارهم بين 12 و14 سنة على أن يقرأها التلاميذ ويبتدعون الأدوار التمثيلية في ما بينهم قبل أن تشرف الفرقة على التمارين المسرحية. هذه القصص التي تبرز أهمية المرأة اجتماعياً واقتصادياً وتحمل نهايات مفتوحة على كل الاحتمالات، تفسح المجال أمام الطلاب لخلق نهايات متعددة وطرح نقاشات مفتوحة. وفهم جدي لواقع المرأة وتحدياتها وفعاليتها في المجتمع. كما أنّ التمثيل في وضعيات نابعة من الواقع، يدفع التلميذ الى معايشة هذا الواقع وطرح حلول للمشاكل التي قد تواجه المرأة، ما يطوّر لديه مهارات شخصية. خصوصاً أنّ التدريبات تقوم على أسس النقاش والتأليف والارتجال. يستكمل المشروع قوامه حين يكتب الأولاد قصصهم الخاصة عن موضوع المرأة مع رسومات مرافقة تنشر في كتاب سيوزّع على المدارس. ويتوّج المشروع في السنة المقبلة بإنتاج عرض مسرحي ينطلق من هذه القصص، إضافة إلى قصص الفرقة نفسها وسيُعرض في المناطق اللبنانية.

على الصعيد الثقافي، تعاونت الفرقة مع «المركز الثقافي الألماني» في مشروع يهدف الى تعزيز فكرة السلام في مواجهة الحرب من خلال قصة «مؤتمر الحيوانات» للكاتب الألماني إيريش كستنر. تتناول القصة فكرة رفض الحيوانات للحروب التي يقوم بها البشر، ما يؤدي الى إقامة مؤتمر للحيوانات يناقش استراتيجيات مختلفة لإيقاف الحروب وإنقاذ أطفال العالم من حروب البشر. في هذا المشروع، تقوم الفرقة بثلاث ورشات لأمناء مكتبات تزودهم فيها بتقنيات مسرحية مختلفة وأدوات يستخدمونها عند إقامة أنشطة مسرحية للأطفال مستوحاة من الكتاب. الهدف الأساسي من ذلك هو تحفيز الطفل على عملية الخلق والإبداع من خلال استخدام مواد بسيطة في تنفيذ الأفكار مسرحياً.

تكمل فرقة «أصدقاء الدمى» مسيرتها الطويلة وتعد جمهورها بمشاريع جديدة، بالإضافة الى العروض الدائمة التي تجول بها المناطق اللبنانية، وقد أصبحت ريبرتوراً في رصيدها. كذلك تحتفل الفرقة بعيد ميلادها الثلاثين يوم 25 أيار (مايو) على خشبة «مسرح مونو»، فتستقبل جميع من عمل معها ومن يرغب في معرفة المزيد حول أعمال الفرقة.

الاحتفال بالعيد الثلاثين لـ «أصدقاء الدمى»: 10:00 صباح 25 أيار (مايو). «مسرح مونو» ـ 71/301025 www.lesamisdesmarionnettes.com

L'ORIENT - LE JOUR · Mardi 6 Novembre 1984

«LES AMIS DES MARIONNETTES» DE SEPT UNIVERSITAIRES DE L'U.S.J.

UNE MANIERE AGREABLE D'APPRENDRE AUX ENFANTS LES US ET COUTUMES DU PAYS

Elles sont sept. Sept jeunes universitaires qui ont décidé d'amuser agréablement et utilement les enfants de quatre à 12 ans. Tamara, May, Rita, Lena, Nada, Zeina, Ghislaine, toutes des futures interprètes, ont monté un théâtre de marionnettes. Construction du castelet, confection des personnages, scénario et mise en scène, tout est signé par elles. Il y a, bien entendu, une distribution organisée du travail, mais le résultat est des plus spectaculaires Une idée-force se dégage de cette initiative: faire découvrir aux tout petits l'histoire, la géographie, les us et coutumes du pays à travers, justement, les petites situations et les dialogues de leurs personnages en chiffons. Il fallait y penser.

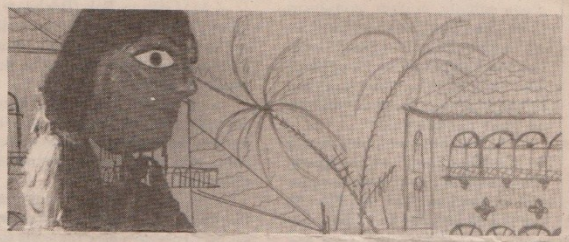
Elles ne sont peut-être pas plus intelligentes que les autres, et n'ont certainement pas plus de temps libre, bien au contraire. Mais elles sont dynamiques et bourrées d'idées. Elles veulent surtout réaliser quelque chose et elles foncent.

Tout à commencé avec Tamara qui semble être le véritable chef-d'orchestre du groupe. En Allemagne, où elle avait passé quelque temps avec sa mère, allemande elle-même, elle avait eu l'occasion d'assister à des théâtres de marionnettes, organisés par des professionnels et qui donnaient à voir de véritables pièces, des ballets («Aida» de Verdi par exemple), etc. L'idée l'avait séduite. Elle s'est aussitôt documentée en faisant l'acquisition d'ouvrages spécialisés et a confectionné son premier personnage «Arthur», qui est, en somme, le père de la troupe libanaise. Car, en rentrant à Beyrouth, elle a su intéresser quelques amies qui préparent toutes la même spécialisation: l'interprétariat à l'U.S.J.. Encore fallait-il saisir le monde des marionnettes dont raffolent grands et petits. En chœur, elles se sont mises à la recherche et à la documentation, Tamara apportait un savoir récent à propos du sujet, et c'était le savant du groupe. Mais c'est Claire Maassab, l'amie des enfants qui, non seulement les conseille et leur fait partager une longue expérience, mais les encourage encore plus en mettant à leur disposition son «Jardin d'enfants» de la rue Saint-Maron après le départ des enfants, bien sûr, et pendant les week-ends.

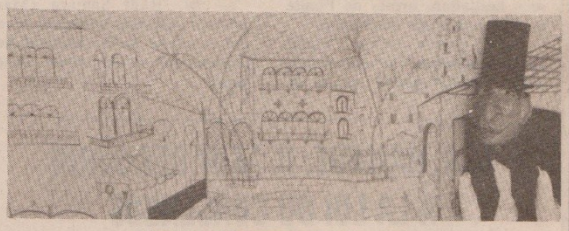
Sept premiers personnages sont nés la première année. **«C'est par ce que notre première représentation nécessitait sept personnages,** explique Tamara. **Chacune de nous a confectionné une marionnette; c'est comme cela qu'on apprend vraiment. Nous avions remarqué que les enfants n'avaient aucune distraction agréable, pas assez d'activités, et c'est pourquoi nos deux premières représentations ont été organisées, l'une au «Collège de la Sainte-Famille» de Jounieh, et l'autre à «l'Ophelinat de Aïn-Warka». Nous avons toutes appris à confectionner des personnages, un castelet. Certaines dessinaient mieux que d'autres, elles faisaient alors les décors.»** Mais dans ce groupe, le travail est bien organisé. May compose le scénario, mais chacune d'elles campe un personnage.

Et puis, c'est au cours d'une réunion générale qu'on discute le texte. On propose d'ajouter une phrase, une scène qui apporterait des détails supplémentaires ou une situation plus amusante. Et c'est après cette concertation à huit que le travail de mise en scène commence.

Ces jeunes filles de 18 à 21 ans ont compris les enfants. Et la durée des séances varie entre trente minutes pour les tout petits, et une heure pour les plus grands, c'est-à-dire les 5 à 10 ans. Arthur, Tantoun, Ayoub, Naoum et Charrouf sont aujourd'hui des personnages connus par les petits qui viennent au jardin d'enfants de Claire Maassab chaque samedi matin, comme d'ailleurs par tous ceux auquels ils se sont présentés pour les fêtes de fin d'année, l'an dernier, dans «Antoun et le voleur».



Un travail minutieux dans la confection des personnages.



Un décor libanais pour le castelet.

LES MEMBRES DE LA TROUPE

Tamara Abou Fadel
May Hobeika
Lena Menhem
Nada Abboudi
Zeina Maalouf
Ghislaine Geagea.
Rita Saadé

SPECTACLE DE LA SEMAINE

Ce vendredi 9 novembre à 16 heures, «Les amis des marionnettes» donneront une séance à «Mon jardin d'enfants» de Claire Maassab, rue Saint-Maron.

«Nous faisons de temps en temps une séance payante, lorsque nos spectateurs peuvent payer l'entrée explique May. **Ceci nous permet, d'une part d'assurer le matériel nécessaire au théâtre, et d'autre part de donner des représentations gratuites aux enfants des orphelinats et des centres de déplacés».**

«Actuellement, souligne Tamara, **le spectacle que nous présentons est basé sur deux idées principales: «L'union fait la force» et «L'habit ne fait pas le moine».**

Dans ces représentations, il s'agit surtout d'enfants. Des enfants qui dialoguent. Seuls le policier et le voleur sont adultes. Et puis c'est la salle entière qui finit par dialoguer avec «Antoun» qui vient de la montagne, «Ayoub» qui est, lui, de Beyrouth, «Naoum» qui arrive de Saïda, «Charrouf» du Chouf et «Zeina» de Tripoli. Les petits spectateurs essaient d'apprendre un peu la géographie du pays, l'histoire, les us et coutumes. Ils feront la promenade Tripoli-Beyrouth avec Zeina qui leur raconte par où elle passe chaque fois qu'elle vient en ville: Jbeil avec ses sites archéologiques, Batroun et sa bonne limonade etc. Ils arriveront de Saïda. Ils feront le trajet avec «Naoum» qui vante les charmes du littoral sud, «Antoun», qui parle des richesses de la montagne et de ses bienfaits. Ils apprendront avec «Charrouf» l'histoire de son Chouf mêlée à celle du Liban. «Ayoub», lui, leur fera le tour des grands ducs évoquant le beau Beyrouth, ses grandes rues, ses quartiers, son accueil... **«Enfin,** explique May, **nos jeunes spectateurs comprennent, même s'ils ne retiennent pas tout, qu'il n'y a pas que leur quartier, et que leur pays est beau et un peu plus grand quand même qu'ils ne le croient»,** insiste-t-elle en souriant. C'est en fait l'horizon des tout petits que ces universitaires pleines de talents et d'enthousiasme essayent d'élargir, à la mesure de leur rêve.

Infatigables, les sept jeunes filles ne perdent pas de temps; il y a le week-end et parfois elles sont là après les cours. Elles préparent les spectacles de fin d'année. Mais avant d'en arriver là, elles ont reçu déjà le week-end dernier à «Mon jardin d'enfants» chez Claire Maassab. Elles ont ainsi présenté deux séances le samedi et deux autres le dimanche. Le 24 novembre, elles consacrent leur spectacle aux louveteaux de «Brummana High School», et ceci dans le cadre du bazar organisé par eux. **«Ce qu'on aimerait,** souligne Tamara, **c'est donner des représentations aux enfants du village S.O.S. de Bhersaf. Cela doit tellement leur faire plaisir. Nous sommes déjà sollicitées de part et d'autre, mais nous essayons de freiner un peu nos activités en raison du manque de temps et de nos études. Mais à la fin de l'année universitaire, nous avons l'intention de faire une tournée dans les écoles. Car, en temps normal, si tout va bien à la Faculté, les études se terminent en mai, alors que dans les établissements scolaires, cela se fait bien plus tard».**

Tantoun, Ayoub, Naoum, Zeina et Charrouf parlent l'arabe. Bientôt, et à la demande du public de temps en temps, ils s'exprimeront en français. Pourquoi pas en anglais ou dans une autre langue, puisqu'il s'agit justement de futures interprètes? Ce seront de belles séances de travaux pratiques.

Maria CHAKHTOURA

Les marionnettes font revivre le père Noël

Scène « Les Amis des marionnettes » présentent, au théâtre Monnot, le « Complot père Noël », en langue arabe le 8 décembre et en français le 22 décembre à 17h30. Un spectacle familial de 50 minutes, à partir de l'âge de trois ans.



Le père Noël et son traîneau.



Le hakawati.

Colette KHALAF

« Personne ne l'aurait cru. Mais lorsque la une des journaux du monde entier annonce "Le père Noël n'existe pas", tout le monde y croit. Les adultes, les enfants, tous, sauf un : Malo. Bien sûr, il l'a déjà rencontré, lui, le père Noël ! Quitte à parcourir le monde entier, Malo décide de partir à sa recherche... » C'est ainsi que se résume ce spectacle adapté du livre d'Ute Krause, traduit en arabe par « Les Amis des marionnettes » et disponible aux éditions Asala.

Fondée en 1984, la compagnie « Les Amis des marionnettes » était formée d'une dizaine d'étudiantes passionnées et soucieuses de mettre la touche finale à ce projet palpitant. Les années ont passé. Certaines sont parties. Les spectacles se sont arrêtés quelque temps pour reprendre avec de nouveaux venus. Seule Tamara Kaldany est restée pour refaire équipe avec Fadia Tannir, auxquelles se sont greffés de nouveaux membres. Les marionnettes aussi ont subi un changement. Elles ne sont plus uniquement à fil. On peut y trouver des personnages à gaines, des masques ou des ombres chinoises. « L'idée du départ, explique Kaldany, était d'informer et de sensibiliser les enfants d'une manière divertissante. Leur expliquer que le Liban ne se restreint pas au petit bout de terre qu'ils occupent (un quartier, une région...), mais qu'il est très diversifié. »

Marionnette d'hier et d'aujourd'hui

Quel est donc l'ingrédient, voire la recette idéale pour la réussite d'un spectacle de marionnettes ? Fadia Tannir répond sans hésiter : « C'est la franchise. Il ne faut jamais se moquer des enfants, ni leur raconter des bobards. Ils le sentent très vite. Par contre, si un lien secret (comme une complicité) se tisse entre l'enfant et les comédiens, il ne sera jamais rompu. » Kaldany ajoutera : « La marionnette est un outil extraordinaire. On peut à travers elle faire parvenir différents messages. C'est pourquoi de plus en plus d'associations, d'ONG ou encore d'écoles et de municipalités nous font confiance et nous commandent des sujets. Sinon, nous avons nos propres sujets et scénarios. »

La marionnette n'est plus limitée à son castelet. Elle est libre et voyageuse. Elle peut s'adapter à de multiples thèmes et les emporter avec elle, comme « À la poursuite de l'eau », « Histoires d'arbres », « L'arbre doré », « L'or vert » et « La ville sans soleil ». « Chaque spectacle, précisent les deux artistes, est aujourd'hui accompagné d'une fiche pédagogique, de pièces interactives, de jeux. »

« J'ai toujours préféré la folie des passions à la sagesse de l'indifférence », disait Anatole France et cet adage s'applique beaucoup à nos deux passionnées. Amies des marionnettes, mais également des enfants, elles organisent des ateliers de travail pour sensibiliser ces jeunes à cette discipline. Elles ont également comme prochain sujet : le rôle de la femme dans les milieux ruraux. « Si ce n'est pas du sérieux ça ! », s'exclame l'une d'entre elles.

Art vivant ou art virtuel ? « La marionnette se situe entre les deux, conclut Tamara Kaldany, car ce sont des figurines mais elles parlent à l'enfant d'une manière humaine. » Dans *Complot père Noël*, un spectacle « live » où tout se fait en direct, une interaction se produit. Une sorte de magie. N'hésitez donc pas à embrasser cette magie des fêtes en emmenant les enfants et tous ceux qui ont encore une âme d'enfant au théâtre Monnot.

Billets à 15 000 LL, en vente dans toutes les branches de la librairie Antoine et au théâtre Monnot.

les copains
N° 940 - Samedi 3 mai 2008
L'Orient LE JOUR
2

« L'eau, source de vie » s'exporte à Qatar

Le théâtre des Amis des marionnettes a voyagé pendant une semaine à Qatar pour montrer à près de 7 000 enfants un spectacle libanais* intitulé « L'eau, source de vie ».



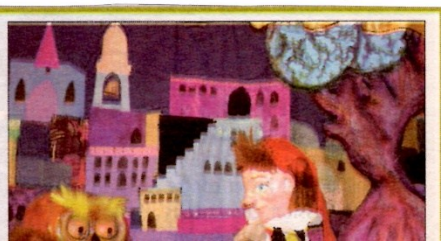
Malo accompagné de la sorcière Brouhaha, de Malice et du Verseur d'eau qui remplit les rivières et les fleuves, a sensibilisé le jeune public de Qatar aux problèmes liés au manque d'eau. Malo qui est à la recherche de la goutte d'eau qui s'est évaporée, leur explique comment s'accomplit le cycle de l'eau. L'enfant découvre dans ce spectacle de marionnettes, que l'eau est un bien précieux qu'il faut préserver. Si elle est gaspillée ou polluée, la survie des hommes est en danger.

Après le spectacle, chaque enfant a reçu un livret éducatif adapté aux besoins du Qatar. Ils pourront le lire en famille et apprendre qu'il suffit de quelques gestes simples pour préserver l'eau de notre planète.

Après Qatar, la troupe des Amis des marionnettes espère pouvoir poursuivre sa tournée au Proche-Orient où la sécheresse est un problème d'actualité.

* Près de 20 000 spectateurs dont 12 000 élèves des écoles publiques ont pu voir ce spectacle qui continue à se produire à travers le Liban.

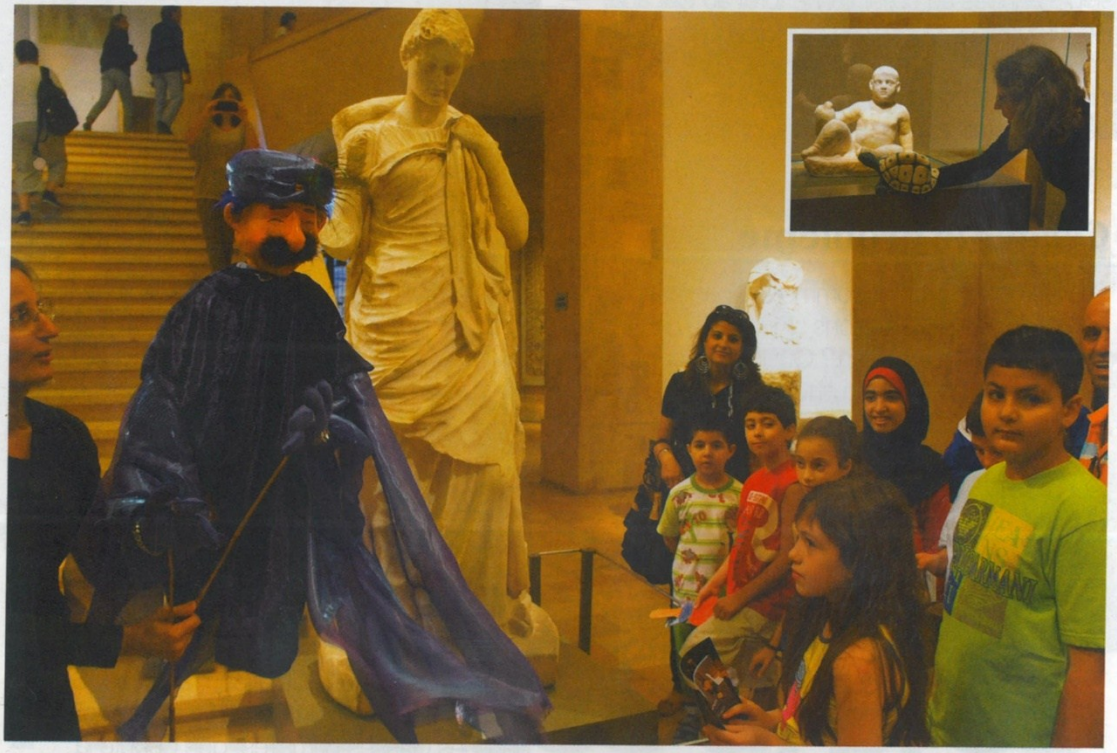
Nouveau spectacle de marionnettes pour le mois de la lecture



La ville sans soleil est le nouveau spectacle de la troupe des Amis des marionnettes. Au cours du mois d'avril, ce spectacle

Patrimoine

Le Musée national a 70 ans



Entrée gratuite et activités ludiques et instructives durant toute une journée pour célébrer l'anniversaire du Musée national.



L'histoire du sarcophage d'Ahiram racontée.

« Notre musée n'est pas le plus vaste musée du monde, rappelle le ministre de la Culture, mais il est grandiose car il a survécu aux guerres qui ont déchiré le pays. Situé sur la ligne qui séparait l'est de l'ouest de Beyrouth, le musée est encore associé par de nombreux Libanais, à un point de passage. Il était donc nécessaire de le faire connaître et de rappeler que c'est le gardien de notre mémoire vivante. Il préserve les objets qui racontent notre passé depuis la préhistoire. »



Découvrir les trésors du musée

Pour fêter les 70 ans du musée, le ministère de la Culture, en collaboration avec la Fondation nationale du patrimoine et l'ONG Biladi, a prévu un parcours ludique pour découvrir ce lieu de culture. Pour cette journée exceptionnelle, la visite était guidée par des marionnettes et une conteuse, qui ont raconté l'histoire du musée et présenté ses objets. Des mimes ont animé des scènes sculptées sur les bas-reliefs. Nasser Makhoul, collectionneur d'anciens instruments de musique, a exposé lyres, tambourin, pipeau que l'on retrouve sculptés sur les sarcophages et a montré en jouant de la flûte et du oud comment ils ont évolué.

Pour un premier essai, ce fut une réussite vu le grand nombre de visiteurs venus en famille de toutes les régions du Liban. Il faudrait renouveler l'expérience plus souvent.



Les mimes animent une procession sculptée sur la tribune d'Echmoun et les enfants aussi.

La musique au musée

Nasser Makhoul a exposé d'anciens instruments que l'on voit sculpter sur le bas-relief du sarcophage « Des enfants ivres ». Puis il a séduit le jeune public en jouant au oud.







Table des matières

INTRODUCTION GENERALE 10

Premières démarches de notre recherche 10
Première enquête de terrain à Beyrouth 14
Deuxième et troisième enquêtes de terrain, à Beyrouth et en France 18
Axes de réflexion et questions de recherche de la thèse 21
Corpus 23
Méthodologie des entretiens 24
Difficultés rencontrées 27
Annonce du plan 28

PREMIERE PARTIE : LE THEATRE DE MARIONNETTE AU LIBAN : HISTOIRE DE SA RENAISSANCE (1958) ET SON EVOLUTION JUSQU'A NOS JOURS 30

CHAPITRE 1 : LES ANNEES 1950-1960 : FIGURES PIONNIERES, PREMIERS ESPACES DE PROGRAMMATION DE LA MARIONNETTE 32

1.Les années avant la guerre civile 33
1.1.Contexte politique et culturel 33
1.2.La compagnie libanaise de télévision (CLT) : un outil de promotion des arts 35
1.3.La télévision, nouveau média dans la société libanaise 36
1.4.Le canal 9 : canal libanais francophone, lanceur des émissions de marionnettes 38
1.5.Le canal 7 : premières émissions de marionnettes en langue arabe 43
2.Contribution des artistes au développement du théâtre de marionnettes 46
2.1.René Tarabo et ses apports au théâtre de la marionnette 46
2.1.1.Brève biographie de Tarabo 46
2.1.2.Influences italiennes de René Tarabo 47
2.1.3.Les premiers lieux de représentation de spectacles de marionnettes de Tarabo 50
2.1.3.1.Le premier spectacle de marionnettes donné en salle 50
2.1.3.2.Le stade Armand de Chayla 51
2.2.Joseph Fakhoury, un artiste à plusieurs fonctions 53
2.2.1.Les débuts des activités artistiques de Joseph Fakhoury 53
2.2.2.Premières marionnettes de Joseph Fakhoury : de la Tchécoslovaquie au Liban 55
Conclusion du chapitre 1 59

CHAPITRE 2 : LA GUERRE CIVILE LIBANAISE : UN CONTEXTE FAVORISANT LA CREATION DE COMPAGNIES DE THEATRE DE MARIONNETTES 60

1.Naissance de la première compagnie de théâtre de marionnette au Liban : Les Épis……..60
1.1.Le territoire libanais sous tensions 61
1.2.La Chorale populaire (al Kawras al chaabi) : un moteur de création de théâtre de marionnettes 63
1.2.1.De la Chorale Populaire à la compagnie Les Épis 64

1.2.2.*Badna el Chames* (On veut le soleil) : premier spectacle des Épis 68
1.3.Le développement du théâtre de marionnettes par des bénévoles pendant la guerre 70
1.3.1.La grande implication de Paul Mattar 70
1.3.2.Les activités de Maha Nehmée 74
1.4.Les lieux d'échanges culturels pendant la guerre 76
1.4.1.Le Club culturel arabe 76
1.4.2.Le Centre culturel soviétique / russe 78
1.4.3.Le théâtre de l'Unesco 79
2.Histoire de compagnies nées durant la guerre civile…… ….80
2.1.Sandouk el Ferje (la Boîte à Image) 80
2.2.Asdikaa Al Douma (Les Amis des marionnettes) : une troupe à l'initiative d'étudiantes 84
2.2.1.La réalisation d'un projet 84
2.2.2.Une intensification de la guerre 86
Conclusion du chapitre 2 88

CHAPITRE 3 : RENOUVEAUX DANS LES THEATRES DE MARIONNETTES DEPUIS LES ANNEES (1990) 89

1.Les années 1990 : une nouvelle génération d'artistes 90
1.1.Le Liban à la fin de la guerre 90
1.2.Une formation acquise à l'étranger 91
1.3.Fondation de la compagnie du Théâtre libanais de la marionnette (TLM) 93
1.3.1.Les premiers temps de La Troupe libanaise de la marionnette 93
1.3.2.L'Association Khayal (Ombres) 96
1.3.3.Le Théâtre Tournesol : siège de la compagnie et de Khayal 96
1.3.4.Premières expériences de Karim Dakroub : révélation pour une carrière de marionnettiste. 99
1.3.5.L'engagement de Karim Dakroub 102
1.4.La fin de l'époque Hariri 104
2.Après les années 2000 : naissance de nouvelles compagnies 105
2.1.La guerre de 2006 : une guerre israélo-libanaise de 34 jours 105
2.2.Un projet artistique commun pour les futurs artistes du Collectif Kahraba 107
2.2.1.*La famille Tombola* : petite forme théâtrale pour jeune public 110
2.2.2.Les ateliers d'expressions artistiques 111
2.2.3.Une collaboration franco-libanaise 112
2.3.Le conflit syrien de 2011 113
2.3.1.Les causes du conflit 113
2.3.2.L'arrivée des réfugiés syriens au Liban et ses conséquences 115
2.4.One Hand Puppet : un théâtre de marionnettes pour les jeunes réfugiés syriens 121
2.4.1.Les camps palestiniens et Chatila comme siège de la troupe One Hand Puppet 121
2.4.2.L'organisation internationale UNRWA et ses missions d'aide 123
2.4.3.L'association Najda Now 124
Conclusion du chapitre 3 126

DEUXIEME PARTIE : FORMES ET USAGES DE LA MARIONNETTE DANS LES COMPAGNIES LIBANAISES 127

CHAPITRE 4 : L'IDENTITE ARTISTIQUE DE LA MARIONNETTE LIBANAISE, ENTRE TRADITION ET MODERNITE 129

1.Tentative de retrouver une identité pour le théâtre de marionnettes libanais 129

1.1.Le concept d'identité 130
1.2.L'identité au Liban 131
2.La littérature arabe classique 132
2.1.*Kalila et Dimna,* conte aux racines anciennes 133
2.1.1.Kalila et Dimna dans le théâtre de marionnettes libanais 135
2.1.2.Les origines de *Géologie d'une Fable* 137
2.1.3.Un voyage dans le temps à travers les contes 138
2.2.Les contes des *Mille et une nuits* : un répertoire incontournable 142
2.2.1.La diffusion des *Mille et une nuits* 142
2.2.2.Les contes des *Mille et une nuits* revisités par les artistes libanais 144
3.La littérature populaire au Liban 148
3.1.Le patrimoine folklorique libanais 148
3.2.Adaptations de la littérature occidentale au théâtre de marionnettes libanais 152
3.2.1.Premier spectacle adapté par La Boîte à images 154
3.2.2.Utilisation des personnages populaires dans le répertoire du théâtre de marionnettes au Liban 156
4.Folklore et traditions populaires 160
4.1.Le conteur ou personnage qui raconte (Al Hakawati) 160
4.2.Le théâtre d'ombres arabe 164
4.2.1.Les origines du *Karageuz* 165
4.2.2.Premières traces de la marionnette dans les pays arabes 167
4.2.3.La mise en scène de l'ombre 169
4.3.Conservation des traditions folkloriques dans les spectacles de marionnettes 170
Conclusion du chapitre 4 175

CHAPITRE 5 : LES GRANDES EVOLUTIONS ESTHETIQUES DES THEATRES DE MARIONNETTES AU LIBAN DANS LA SECONDE MOITIE DU XXE SIECLE 177
1.Les techniques de manipulation de la marionnette 177
1.1.Les premières formes de marionnettes et leur manipulation 177
1.2.L'ombre, une tradition qui résiste 186
1.3.Combinaison des techniques anciennes et modernes dans les spectacles contemporains 191
2.La taille et la forme de la marionnette 195
3.Des marionnettes plus réalistes 201
4.Le castelet multifonctionnel 207
5.Visibilité du marionnettiste dans les spectacles 211
5.1.Intervention du marionnettiste 211
5.2.La marionnette comme guide du marionnettiste 215
6.La place de l'objet dans les spectacles au Liban 216
6.1.L'objet usé comme innovation dans les spectacles libanais 216
6.1.1.L'objet de récupération comme élément dramaturgique ou scénographique 217
6.1.2.Matériaux de récupération pour la confection de la marionnette 220
7. Construction à vue dans *Géologie d'une fable* 222
Conclusion du chapitre 5 226

CHAPITRE 6 : LA MARIONNETTE AU-DELA DES THEATRES : PEDAGOGIE ET THERAPIE 227
1.Théâtre de marionnettes pédagogique vs théâtre de marionnettes éducatif 228
1.1.L'enfant : entre éducation et pédagogie 228
1.2.Le théâtre de marionnettes vu par Abido Basha 232

1.3.Activités théâtrales et expériences des artistes dans les écoles 234
1.3.1.Les marionnettes des premiers artistes à visée éducative ou pédagogique 234
1.3.2. Activité éducative des artistes bénévoles dans les années 1980 237
1.3.3. Exploitation des spectacles des Amis des marionnettes à travers des activités proposées aux enseignants 241
1.3.4. Les thèmes des spectacles à but pédagogique 244
1.4.Activités et spectacles dans les camps et zones sensibles 247
1.4.1.One Hand Puppet : une implication dans l'éducation des enfants 247
1.4.2.Les activités éducatives du Collectif Kahraba auprès des déplacés 250
1.4.2.1.Un dispositif adapté à l'extérieur 252
1.4.2.2.Exemples d'ateliers proposés par le Collectif Kahraba 254
1.4.3.Expérience des Amis des Marionnettes 255
2.La marionnette : entre éducation et thérapie 260
2.1.Le rôle du groupe 261
2.1.1.La méthode de l'Association « Marionnette et thérapie » 263
2.2.La thérapie à travers la marionnette : les ateliers de One Hand Puppet 264
2.2.1.La fabrication de la marionnette comme aide à l'expression de soi 264
2.2.2.Identité de la marionnette *vs* identité de l'enfant 268
2.2.3.L'élaboration d'un scénario 271
2.2.4.La marionnette comme outil d'expression de soi 274
2.3.L'Association Khayal « Soigner les soignants » : une expérience de Karim Dakroub 277
Conclusion du chapitre 6 282

CONCLUSION GENERALE 283

BIBLIOGRAPHIE 296

ANNEXES 322
ANNEXE I - ENTRETIENS 323
1.Karim Dakroub (directeur de la compagnie TLM) 323
2.Aurélien Zouki (artiste du Collectif Kahraba) 326
3.Marylise Aad (marionnettiste du Collectif Kahraba) 329
4.Ghazi Mekdachi (directeur de la compagnie al Sanabel – Les Épis) 332
5.Paul Mattar (metteur en scène et réalisateur d'émissions de marionnettes) 334
6.Fadia Tannir (artiste dans la compagnie Asdikaa Al Douma - Les Amis Des marionnettes) 342
7.Tamara Kaldani (directrice d'Asdikaa al douma- Les Amis des marionnettes) 346
8.Najla Khoury (directrice de Soundouk al ferji - La Boite à images) 351
9.Janah Fakhoury (fille de Joseph Fakhoury), ... 356
10.Salah Fakhoury (fils de Joseph Fakhoury), ... 361
11.Abido Bacha (Artiste et marionnettiste : les Épis et La Boîte à images) 361
12.Samir Youssef (marionnettiste dans le TLM) 369
13.Maryam Samaan (co-directrice de la compagnie One Hand Puppet), ... 374
14.Abdel Aziz al Aaidi (co-directeur de la compagnie One Hand Puppet) 376
Entretien avec les enfants de la compagnie One Hand Puppet 379
15.Muayed (10 ans) 379
16.Amani (11 ans) 379
17.Omar (12 ans) 379
18.Hussein (13 ans) 380
19.Entretien collectif : tous les enfants parlent ensemble 380
20.Vivianne Tarabo (épouse de René Tarabo) 381

21.Bassem Nasser (ancien réalisateur à la CLT) 384
22.Joseph Azoury (artiste et technicien à la CLT, collaborateur de René Tarabo) 388
23.Karim Dakroub (directeur du TLM) 393
ANNEXE II - DOCUMENTS DES METTEURS EN SCÈNE R. TARABO ET J. FAKHOURY 402
1.René Tarabo 402
1.1.CV de René Tarabo 402
1.2.Articles et photos des spectacles de René Tarabo 406
1.3.Article de Michel Corvin sur René Tarabo 430
1.4.Correspondance et lettres de la Mission laïque 432
2.Joseph Fakhoury 438
2.1.Documents de l'exposition de Michel Khattar (2013-2015) 438
2.2.Photos de marionettes de Joseph Fakhoury 446
2.3.CV de Joseph Fakhoury (En langue arabe) 447
ANNEXE III - DOSSIERS DU COLLECTIF KAHRABA 454
1.Dossier de *Géologie d'une fable* (2015) 454
2.Dossier de *Paysage de nos larmes* (2016) 465
ANNEXES IV : DOCUMENTS D'AUTRES COMPAGNIES 478
1.Compagnie Al Sanabel (Les Épis) 478
1.1Articles de presse 478
1.2.Brochures d'activités 479
2.Documents de la compagnie La Boîte à Images 481
2.1.Brochure du speatcle *La maiso*n (1998) 483
2.2.Photos de spectacles et marionnettes 483
3.Documents de la compagnie Les Amis Des Marionnettes 485
3.1.Fiches pédagogiques 485
Spectacle *L'arbre Doré* 485
Spectacle *La Reine des couleurs* 488
Spectacle *À la poursuite de l'eau* 492
Spectacle *La ville sans soleil* 496
Spectacle *Histoires d'arbres* 500
Spectacle *L'Elixir du Respect* 504
3.2.Articles de presse 509

TABLE DES MATIERES : 529

TABLE DES ILLUSTRATIONS : 534

Table des illustrations :

Fig. 1 : René Tarabo manipulant la marionnette de Nounours. Photo tirée de ses Mémoires (1963) 39
Fig. 2 : Division du Liban pendant la guerre civile et répartition des camps palestiniens 67
Fig. 3 : Évolution des réfugiés syriens au Liban entre 2012 et 2014. Sources : UNHCR 117
Fig. 4 : Tente du conteur installé à Beyrouth (1994) 146
Fig. 5 : Photo du spectacle *Les trois fileuses* images tirée des Mémoires de René Tarabo ... 153
Fig. 6 : *Geha, et son âne* . Photo tirée d'un dessin d'un livre sur les aventures de Geha(1992) 158
Fig. 7 : La Boite à images. Photo tirée du spectacle *Geha et son âne* (1987) 159
Fig. 8 : Capture d'écran du spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre (2012),* Collectif Kahraba 162
Fig. 9 : Les Amis des marionnettes. Photo du conteur 163
Fig. 10 : Les marionnettes des Trois fileuses (1964), à l'intérieur et à l'extérieur du castelet. Photos tirées des Mémoires de René Tarabo 178
Fig. 11 : René Tarabo animant une marionnette à fils et une autre à gaine à la CLT pour le spectacle *L'étoile des Mages* a disparu (s.d) 179
Fig. 12 : Cinq marionnettes de Joseph Fakhoury 180
Fig. 13 : Marionnettes de Joseph Fakhoury Photos photo tiré du document de Michel Khattar 181
Fig. 14 : Photo d'un mécanisme d'une marionnette de Joseph Fakhoury. Photo tiré du document de Michel Khattar 181
Fig. 15 : Capture d'écran du spectacle *On veut le soleil* (1977), Les Épis 182
Fig. 16 : Captures d'écran du spectacle *Voyage d'un rêve au pays des animaux* (1983), Paul Mattar 183
Fig. 17 : Le spectacle Comment Salem va grandir (1981). Photos tirées du livre de Maha Nehmée 184
Fig. 18. Capture d'écran de la série télévisée *Hikayat Oum Ouyoun* (1984), Paul Mattar 185
Fig. 19 : Les Amis des marionnettes. Photo tirée du journal Le Réveil, ... 185
Fig. 20 : Logo de la compagnie La boîte à images. Photo tirée du répertoire de Najla Khoury 187
Fig. 21 : Photos des marionnettes d'ombres de *La chèvre et les chevreaux* (1994), La boîte à images 187
Fig. 22 : La Boîte à images. Photo tirée du spectacle Geha et son âne (1987) 188
Fig. 23 : La Boîte à images. Photo d'ombres du spectacle *La maison* (1998) 188
Fig. 24 : Le spectacle *Histoires de notre village* (s.d.), Les Amis des marionnettes 190
Fig. 25 : Capture d'écran du spectacle *Jour et nuit* (2012), Collectif Kahraba 191
Fig. 26 : Photo du spectacle *La maison de ma grand-mère* (2006), TLM 192
Fig. 27 : Le spectacle *Full Moon* (2016), TLM 193
Fig. 28 : Captures d'écran du spectalce *Full Moon* (2016), TLM 193
Fig. 29 : Manipulation d'un même personnage, photo du spectacle *À cause de Zaibak* (2018), TLM 194
Fig. 30 : Photo du spectacle *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM 197
Fig. 31 : Les adolescents défilant avec leur marionnette dans le camp de Chatila. Photo prise des pages Facebook de *One Hand Puppet* 198
Fig. 32 : Capture d'écran de *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM 198
Fig. 33 : Le spectacle *Pour que Merjane dorme* (1997), TLM 199

Fig. 34 : Le spectacle *Pour que Merjane dorme* (1997), TLM..... 200
Fig. 35 : Le speatcle *Karakeeb* (2004), TLM 202
Fig. 36 : Le speatcle, *Du château à la chaumière*. Photo tirée des Mémoires de René Tarabo, (s.d.)..... 203
Fig. 37 : Capture d'écran du speatcle *Paysage de nos larmes* (2016), Collectif Kahraba..... 204
Fig. 38 : Capture d'écran du spectacle de *Paysage de nos larmes* (2016), Collectif Kahraba 205
Fig. 39 : Capture d'écran tirée du spectacle *Full Moon* (2016), TLM 206
Fig 40 : Encastrement du castelet passant d'un seul élément à trois éléments autonomes Captures d'écran de *Full* Moon (2016), TLM..... 210
Fig. 41 : Le spectacle *Autoportrait* (2018)*,* One hand Puppet..... 210
Fig. 42 : Le spectalce *Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar* (1993), TLM..... 211
Fig. 43 : Le spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba..... 218
Fig. 44 : Marionnette du spectacle *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba 221
Fig. 45 : Captures d'écran de la vidéo de *Géologie d'une fable* (2015), Collectif Kahraba.. 224
Fig. 46 : Exemples du jeu de carte édité par Les Amis des marionnettes pour le spectacle *l'Or Vert* (s.d)..... 243
Fig. 47 : Marionnettes de la compagnie One Hand Puppet. Photo des tirée de la page officielle de la compagnie..... 248
Fig. 48 : Arrière-scène du dispositif installé dans le camp de réfugiés Al Wazani – *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba..... 252
Fig. 49 : Capture d'écran du spectacle joué dans le camp Al Wazzani– *Il y avait un oiseau sur l'arbre* (2012), Collectif Kahraba 253
Fig. 50 : Montage du castelet de la compagnie les Amis des marionnettes 256
Fig. 51 : Le spectacle *L'eau source de vie*, (s.d), Les Amis des marionnettes..... 256
Fig. 52 : Capture d'écran du répertoire des Amis des marionnettes durant des ateliers avec de jeunes Libanais..... 257
Fig. 53 : Atelier entre les jeunes de Bab el Tebbaneh et Jabal Mohsen, Les Amis des marionnettes 258
Fig. 54 : Photo du dessin d'Amani, (12 ans) venant de Deir el Zour 266
Fig. 55 : L'atelier de fabrication de marionnettes de One Hand Puppet. Photo tirée de la page officielle de la compagnie 268
Fig. 56 : Marionnettes de One hand Puppet..... 270

Le théâtre de marionnettes au Liban. Histoire, formes et usages de 1958 à nos jours

Résumé : Cette thèse retrace l'histoire de la marionnette au Liban depuis ses premières apparitions à la télévision libanaise jusqu'à nos jours constituant la première étude universitaire d'ensemble sur le sujet. Elle vise à mettre en lumière la multiplicité de ses formes et examine ses divers usages, en se concentrant sur trois périodes successives : le tournant des années 1960, la guerre civile (1975-1995), l'après-guerre civile. À la faveur de cette étude, il apparaît que chacune de ces périodes a été marquée par une série d'innovations, que ce soit du point de vue de la formation des marionnettistes, des techniques de manipulation, du castelet polyfonctionnel ou encore du réalisme des marionnettes. Le Liban a toujours été un territoire d'échanges et de confrontations culturels, ayant accueilli divers peuples réfugiés, et chacun a participé à l'édification de son identité. Les compagnies de théâtres de marionnettes, ayant presque toutes été fondées dans un contexte de guerre, essayent de donner à leurs spectacles une forme de ''libanité'', en s'appuyant sur des traditions, que ce soit le théâtre d'ombres ou les récits folkloriques, ou sur les contes de la littérature classique, orientaux et occidentaux. Mais les compagnies s'inspirent aussi de l'actualité et des réalités quotidiennes pour créer des spectacles. Ce travail rend également compte des grandes innovations apparues progressivement dans le théâtre de marionnettes, La thèse s'attache enfin aux usages de la marionnette, et montre que, loin d'être seulement un divertissement, elle joue un rôle tant éducatif que thérapeutique, en particulier auprès des enfants réfugiés.

Mots-clés : *théâtre de marionnettes – spectacle – compagnie – Liban – formes – usages - ateliers de théâtre – marionnettes – théâtre et éducation*

The Lebanese puppet theater. History, shapes and uses from 1958 until the present day

Abstract: This thesis retraces the history of the puppet in Lebanon since its first appearance on the Lebanese television company (CLT) to this day, making it the first general university study on the subject. More precisely, it puts forward its multiple form and its diverse usage concentrating on 3 successive periods: the turn of the 1960s, the civil war (1975-1995), the post-civil war. Thanks to this study, it appears that each of these periods was marked by a series of innovations, whether from the point of view of the training of puppeteers, of handling techniques, of the polyfunctional castelet or even of the realism of the puppets. Lebanon has always been a territory of cultural exchange and confrontation, having welcomed various refugee peoples, and each has participated in building their identity. Puppet theater companies, almost all having been founded in a context of war, try to give their shows a form of "Lebanesity", drawing on traditions, be it shadow theater or folk tales, or tales from classical literature, eastern and western. However, companies also draw inspiration from current events and everyday realities to create shows. This work also accounts for the great innovations that have gradually appeared in puppet theater. Finally, the thesis focuses on the uses of the puppet, and shows that, far from being just for entertainment, it plays both an educational and a therapeutic role, in particular with refugee children.

Keywords: *puppet theater - show - company - Lebanon - forms - uses - theater workshops - puppets - theater and education*

UNIVERSITE LUMIERE – LYON 2 ED 484 – Lettres Langues Linguistiques et Arts - Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) - EA 4160 - 3LA - Maison Internationale des Langues et Cultures, 35 rue Raulin, 69007, Lyon

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 267–Arts & médias
IRET–Institut de Recherche en Etudes Théâtrales - EA 3959
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris