

plus d'informations sur
le spectacle *Caligula* et
les *pupi* siciliennes

arcall

LE POÏME HARMONIQUE
Vincent Descombes

athénée
théâtre
Louis-Jouvet



compagnie nationale de théâtre lyrique et musical

Créé en 1983 par Christian Gangneron, et dirigé depuis 2009 par Catherine Kollen, l'Arcal a pour but de rendre l'opéra vivant et actuel pour tous nos contemporains, y compris ceux qui se pensent les plus éloignés de cet art, pour « rendre sensible » et être source de questionnement à soi-même et au monde.

L'esprit gourmand de découverte qui guide l'Arcal s'est traduit depuis 29 ans par 54 spectacles d'œuvres lyriques revisités ou commandés, de Monteverdi à aujourd'hui, dont 16 partitions nouvelles, pour un total de 1715 représentations. L'Arcal se produit dans des opéras, mais aussi dans des lieux non spécialisés, comme les scènes nationales, les centres dramatiques nationaux, les scènes conventionnées, les théâtres de ville, touchant ainsi un large public. De plus, l'Arcal crée des projets spécifiquement conçus pour des lieux atypiques, tels que *Zaina* joué dans des écoles primaires et des hôpitaux, ou *Le pauvre Matelot* joué dans des cafés et des prisons, et d'autres spectacles en appartement, ou dans des églises, permettant de provoquer des rencontres passionnantes avec des personnes qui ne connaissent pas l'opéra.

Pour atteindre son rêve, l'Arcal travaille selon des axes complémentaires :

- La création de spectacles de théâtre lyrique et musical,
- L'accompagnement de jeunes artistes des arts de la scène lyrique par des actions de formation, d'insertion professionnelle, de rencontres, d'expérimentations, lors de résidences, de compagnonnage, et de prêt de salles de répétition,
- La diffusion de ses spectacles en tournée
- L'accompagnement de nouveaux publics par des actions spécifiques de sensibilisation ou de pratique artistique, dans les écoles, collèges et lycées, les conservatoires, les quartiers en difficultés, les maisons de retraite, les prisons, les hôpitaux...

Parallèlement à une diffusion nationale, l'Arcal creuse des sillons sur le long terme dans deux régions :

- l'Île-de-France, en s'appuyant sur le lieu de fabrication de la rue des Pyrénées à Paris
- et la Champagne-Ardenne en s'appuyant sur la résidence à l'Opéra de Reims,

L'ARCAL est soutenu par : la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île de France, le Conseil Régional d'Île de France, la Mairie de Paris, la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, le Conseil Régional de Champagne-Ardenne. L'Arcal est en résidence à l'Opéra de Reims et en Région Champagne-Ardenne. L'Arcal est membre du collectif "Futurs composés" et du syndicat Profedim.

CALIGULA DELIRANT

Le baroque a été fasciné par la folie, comme en témoigne cet opéra. Caligula, empereur de Rome, tombe follement amoureux d'une belle reine étrangère éplorée de la mort de son époux, Teosena, au point de répudier sa femme.

Tout irait bien si sa femme Cesonia ne lui versait pas un filtre d'amour un peu trop puissant, si le mari Tigra ne était vraiment mort, si son ennemi pacifié Artabano n'était pas aussi son rival en amour, si la belle Teosena l'aimait vraiment, s'il ne la confondait pas avec la Lune, si le Sénat ne tentait pas de le destituer... de quoi devenir fou !

EMERVELLEMENT ET ILLUSION ; L'ÉTINCELLE DES RENCONTRES

par Catherine Kollen, directrice de l'Arcal

Ces textes rassemblés dans ce programme sont une invitation à votre intention pour vous permettre d'approfondir à votre guise a posteriori certains aspects du spectacle, que ce soit au niveau des univers artistiques baroque et des marionnettes siciliennes, ou au niveau d'une réflexion sur la folie, l'illusion et le rêve...

En effet, ce spectacle original nous interroge sur la frontière ténue entre réalité et irréalité, folie et rêve, théâtre et vie, acteurs réels et de bois, jouant avec notre complicité sur l'illusion et l'émerveillement du spectacle.

Il fait aussi écho à trois rêves que je porte avec l'Arcal depuis deux ans :

Le premier, qui est la raison d'être de cette compagnie, est d'aller à la rencontre de publics variés, car avec les artistes qui partagent ce rêve, nous croyons profondément que l'opéra est un art vivant d'une force incroyable qui peut toucher intensément le public d'aujourd'hui.

Le deuxième était de retravailler avec Vincent Dumestre et son ensemble à la poésie unique, amoureux défricheur des terres baroques, après des aventures liant musique, théâtre et danse, menées ensemble en d'autres lieux, telles que *Cadmus* et *Hermione* ou leur fameux *Bourgeois Gentilhomme* dont d'ailleurs Alexandra Rübner était déjà complice au travers des personnage irrésistibles de Nicole et du Maître de Musique.

Le troisième était, en tant que compagnie en résidence à l'Opéra de Reims et en Champagne-Ardenne, de pouvoir créer une complicité avec le monde de la marionnette, composante si emblématique de l'identité culturelle de cette région, grâce au travail sans relâche du Festival Mondial et de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières.

Avais-je, comme Caligula, demandé la Lune ? Faut-il toujours avoir les pieds sur terre ? Pourtant, lorsque Vincent Dumestre a découvert la partition de ce *Caligula* dans la bibliothèque Marciana de Venise, que l'idée a germé chez Vincent et Alexandra d'explorer l'univers des marionnettes comme au temps de la création de *Caligula*, que le grand maître *puparo* Mimmo Cuticchio a accepté cette aventure, que petit à petit l'équipe s'est constituée avec chanteurs & marionnettistes, que les marionnettes ont commencé à prendre corps, puis vie et voix, il m'a semblé voir mes rêves descendre sur terre.

Vous voir nombreux dans la salle partager ces rêves avec nous est ma plus belle réalité.

En espérant que ces rencontres artistiques vont à leur tour littéralement vous é-mouvoir, c'est à dire vous mettre en mouvement, et provoquer en vous des étincelles communicatives...

Pour en savoir plus au-delà des textes présents dans le programme :

Sur l'Arcal : www.arcal-lyrique.fr

Sur l'univers baroque porté par le Poème Harmonique : www.lepoemeharmonique.fr

Extraits & liste des enregistrements DVD & CD, agenda des concerts...

Sur le monde des Pupi de Mimmo Cuticchio : www.figlidarte.com - Théâtre des pupi, via Bara à Palerme.

Mimmo est également le personnage du pêcheur dans le film *Terraferma* (terre ferme) d'Emanuele Crialesi (réalisateur remarqué de *Respiro*) qui vient de remporter le Grand Prix du Jury à la Mostra de Venise.

En clin d'œil, vous pourrez aussi le voir dans une scène du *Parrain 3*.



Caligula et Gelsa
au second plan



Caligula avec
Cesonia



Cesonia et
Nesbo



Teosena

PORTRAIT DE L'EMPEREUR EN MARIONNETTE,

par Alexandra Rübner, metteur en scène et Vincent Dumestre, directeur musical

Caligula, l'empereur fou qui voulait la Lune. De Suétone à Camus, Caligula n'a cessé d'inspirer historiens, poètes et dramaturges, au point de devenir un archétype, un mythe : celui d'une folie saturée de cruauté, qui fait jouer jusqu'au cynisme l'arbitraire du pouvoir, et qui se pose comme figure de l'hybris, cette idée grecque de la démesure humaine, qui caractérise la faute tragique, qui est le noeud même où s'origine la tragédie. Mais à côté de cette lecture tragique, il me semble particulièrement intéressant de poser sur lui un autre regard, de l'éclairer sous un jour nouveau, peut-être plus lumineux. Et d'entendre à la lumière de la pensée baroque la parole de celui qui disait exercer le pouvoir parce qu'il donne ses chances à l'impossible.

La vie est un songe : folie baroque et illusion

Donner ses chances à l'impossible : cette formule me semble étrangement résumer le credo de la pensée baroque. Cette pensée qui postule que la vie est un songe, que la matière même du réel est tissée d'illusion, et que nos rêves ont une charge de réalité plus dense que ce qu'il est commodément convenu de désigner sous ce nom. Ce sont nos rêves qui secrètent la réalité, et, dès lors assurément, Caligula est un reflet de l'homme baroque. Caligula délire, Caligula a perdu la raison, Caligula est fou, mais dans sa folie il trouve autre chose, à quoi la raison est aveugle : le monde sous ses yeux se peuple de visions poétiques, étranges, monstrueuses. Son regard est celui du visionnaire, son dérèglement de tous les sens est une ouverture au merveilleux.

Or c'est précisément dans cette dimension merveilleuse que s'inscrit la fable mise en musique à Venise en 1672, par Giovanni Pagliardi, qui déploie le délire comme un véritable ressort dramatique créateur de visions et de simulacres. Et l'on songe alors aux grands délirants visionnaires qui peuplent le théâtre baroque : le Matamore de Corneille, l'Oreste d'Andromaque, le Sigismond de Caldéron, le Malade Imaginaire de Molière, les Visionnaires de Desmarets de Saint-Sorlin, et quelque part au lointain le spectre du Chevalier à la triste figure, Don Quichotte. La folie apparaîtrait dès lors comme un motif dramaturgique baroque, comme le pli et la volute seraient ceux de l'architecture. Au merveilleux il faut encore ajouter la dimension comique, un comique plaisant, subtil, où affleure le pastiche : sourire corroboré par les relations déformées, renversées, que Caligula, dans sa confusion, entretient avec les personnages, qui deviennent naïade, monstre infernal, Hercule...

Le merveilleux de la marionnette

Mais surtout ce portrait d'un Caligula en héros de l'impossible, en montreur de merveilles, se parachève avec une soudaine évidence : Caligula, et tous les personnages qui l'entourent, ne pouvaient être que des « acteurs de bois », des marionnettes. Pourquoi justement la marionnette pour représenter cet opéra ? La marionnette, c'est la merveille par excellence, au sens propre, elle réalise l'impossible, elle est prodige. Une marionnette, c'est un assemblage de morceaux de bois inerte, et pourtant, par un artifice pour ainsi dire magique, ce corps de bois sans vie, se met à bouger, à parler, à danser, à vibrer de puissantes émotions. Ce paradoxe fascine immédiatement le regard et l'âme du spectateur.

La Venise de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe avait fortement senti cette puissance de fascination : le théâtre lyrique de marionnettes est une forme de spectacle qui s'y est alors remarquablement développée. À côté de la tradition populaire des marionnettes à gaine dans les baraques de rue, s'articule une pratique plus sophistiquée et savante, qui a cours dans les palais et dans les théâtres. Cette forme de mélodrames pour marionnettes associe aux *bambocci* de bois ou de cire, qui figurent l'action, les voix de chanteurs accompagnés de musiciens, cachés derrière le castelet des marionnettes, de sorte à rendre l'illusion la plus parfaite possible. Les marionnettes utilisées dans ces mélodrames étaient des marionnettes à fils, qui permettaient de reproduire avec le plus grand réalisme les mouvements du corps. Enfin, leur répertoire visait aussi un registre dramatique plus savant, qui n'est pas sans évoquer les arguments opératiques pour acteurs en chair et en os : *Didon*, *Orphée et Eurydice*, *Ulysse en Phéacée* en sont de bons exemples. Cependant, par la simplification de l'action, le systématisme d'un *happy end*, l'introduction fréquente de personnages burlesques, la juxtaposition d'un registre comique voire grotesque à celui, plus élevé, de la fable, font clairement entrevoir la dimension parodique du mélodrame de marionnettes à l'égard de l'*opera seria*.

Les pupi de Palerme : un génie épique

La marionnette traditionnelle palermitaine – qui met en scène les fameux *pupi* – à laquelle nous avons choisi de faire appel, n'est pas, contrairement à celle des palais vénitiens de la fin du XVIIe, une marionnette à fil. C'est une marionnette manipulée à l'aide de tiges de fer fixées à la tête du personnage de bois et à l'un des bras du *pupo*, notamment pour les scènes de combats, l'autre bras étant relié par un fil. Le génie propre aux *pupi* est non pas mimétique comme à Venise, mais bien poétique. Mieux encore : épique. Il s'adosse à la tradition de la Chanson de geste, telle que la *Chanson de Roland*, et de l'épopée des Paladins de la Première Croisade, telle qu'on la rencontre par exemple dans la *Jérusalem Délivrée* du Tasse ou dans l'*Orlando Furioso* de l'Arioste. Mais surtout, il faut mesurer l'impact décisif de la tradition orale : au XVIIIe siècle, à Palerme, les aèdes des places publiques se réapproprient l'immense matériau épique hérité des poètes, mais aussi des troubadours français – qui, au Moyen Âge avaient importé oralement ces récits en Italie et en Sicile – et ravissent le public de la rue. C'est donc sur cet art oral et populaire des aèdes que s'appuie l'apparition des premiers *pupi*, comme un prolongement en corps et en mouvement du récit. On passe ainsi du poème au jeu dramatique, de la rue au théâtre, de la récitation à la marionnette. Les *pupari* (marionnettistes de *pupi*) et leurs petits théâtres de structure familiale se sont multipliés à Palerme au cours des XVIIIe, XIXe, et XXe siècles, et ont perduré jusqu'au début des années trente, où l'arrivée du cinéma marque un moment charnière à partir duquel s'enregistre un déclin. Déclin qui s'accroît jusqu'à une quasi disparition. Dès lors de la survivance de cet art populaire adossé à une culture savante, ne demeure qu'un seul représentant : Mimmo Cuticchio, qui, grâce à son père Giacomo qui lui a transmis son art par une pratique à la fois itinérante, de village en village, et locale, à Palerme, se trouve véritablement le dépositaire d'une tradition qui, quelle que soit son évolution, est demeurée vivante et ininterrompue depuis son apparition au XIXe siècle.

Entre tradition et création : l'élan vital

C'est donc dans une double perspective que l'art de Mimmo Cuticchio nous a paru le plus juste pour incarner notre opéra de marionnettes : d'abord parce que son mode de représentation épique et non réaliste est en parfaite analogie avec la stylisation poétique du corps théâtral baroque, défini justement par son refus de tout naturalisme. En ce sens le théâtre des *pupi* pourrait s'éprouver comme un pendant marionnettique du théâtre baroque, dont nous cherchons, de création en création, à évoquer le souffle et l'esprit. Dans un second temps, et cela est peut-être le plus fondamental, l'art des *pupi* nous interroge quant à notre propre manière d'envisager la tradition théâtrale baroque : Mimmo Cuticchio, nous l'avons compris, est un artiste qui oeuvre au coeur d'une tradition vivante, il en est à la fois la mémoire, au sens où il thésaurise les formes et les techniques de l'art, et le prolongement, en tant qu'il ne cesse, au sein même de ce langage théâtral, de créer des formes nouvelles, de se confronter à de nouveaux répertoires et récits, de raconter des histoires à sa manière singulière. Il ne se pose jamais la question de la reconstitution, puisque l'art dans lequel il s'exprime n'est jamais mort. Il ne s'interroge pas, avec scrupules et anxiété, sur l'exactitude historique, mais, librement et joyeusement, sur la cohérence esthétique, et la vérité émotionnelle. J'aime à penser qu'il y a là une source de méditation et de joie à glaner pour nous qui travaillons avec un art musical et théâtral baroque qui a, au contraire, subi une profonde éclipse, non pas mort, mais caché pendant plus de deux siècles. Si en effet nous cherchons à le ressusciter, alors que ce soit en en réveillant la vie souterraine, la mémoire secrète, l'infini génie créateur, plutôt que des objets historiquement informés qui sacralisent dangereusement les idées d'historicité et de conformité au modèle. Le baroque est par définition transhistorique et non conforme. Le baroque n'est pas un moment de l'histoire, c'est un élan vital, c'est une façon d'être au monde. L'art n'a nullement besoin d'instruire, mais il a le devoir de bouleverser. Puisseons-nous être les chercheurs d'une tradition vivante qui se souvient autant qu'elle invente, qui invente parce qu'elle se souvient. Que notre art de la mémoire soit un art du présent. Il faut être absolument moderne...

Caligula, Artabano et un soldat romain





Tigrane



Claudio et
Domitio



la marionnettiste
Claire Rabant
avec Gelsa



Artabano

SE CONSTRUIRE LES AILES

par Mimmo Cuticchio, maître puparo et metteur en scène

Le grand homme de théâtre Eduardo de Filippo disait, en parlant de la transmission de son métier : « Je peux aider les jeunes seulement à se construire les ailes. ».

Certains pensent que, comme je suis un « fils de l'art », j'ai dû hériter d'un patrimoine de savoir-faire qui peut me faire vivre. Ils se trompent ! Parce que les temps changent, et changent pour tous, de même que l'homme se renouvelle de jour en jour, ainsi les traditions cheminent au fil du temps avec leur public.

La recherche et l'expérimentation sont le bois et le feu pour continuer à porter de l'avant ce qu'il y a de positif dans ce qu'on appelle la tradition.

Dans mes quarante années d'activité, j'ai enregistré le cycle carolingien pour faire connaître aux jeunes la mémoire de cette forme de théâtre, mais j'ai aussi créé de nouvelles pièces pour les *pupi* et expérimenté des formes liant *pupi* et théâtre, opéra, cinéma, en les faisant sortir de leur castelet traditionnel.

Quand Vincent Dumestre et Alexandra Rübner sont venus à Palerme pour me proposer de représenter ce *Caligula délirant*, ils m'ont trouvé prêt à tenter cette expérience. Ce qui est une grande première pour moi, c'est d'avoir construit 18 *pupi* et animaux qui resteront hors de Palerme, à l'Arcal à Paris. Car en fait, je ne crois plus aux traditions comme fait culturel exclusif d'un lieu. Les traditions pour moi sont comme la vie des arbres, dont les racines se nourrissent de la terre où ils ont été plantés, mais dont les branches et les feuilles poussent continuellement pour continuer à croître. Parfois le vent ou les oiseaux transportent leurs pollens dans un autre lieu et c'est là que naît une autre vie.

Pour en revenir à la pensée d'Eduardo, moi aussi je tente d'aider à construire les ailes à mon fils Giacomo, à mes neveux et aussi aux jeunes qui me suivent, leur enseignant les règles fondamentales du théâtre des *pupi*. Mais comme il advient parfois avec les pollens des arbres, il me plaît aussi de communiquer ces règles à ceux qui ne sont pas nés en Sicile comme Claire et Sylvain, deux jeunes Français passionnés de théâtre de marionnettes, qui dans ce spectacle ont démontré que l'union de cultures diverses peut être une richesse.





Vincent Dumestre, directeur musical

Fondateur et directeur artistique du Poème Harmonique, Vincent Dumestre explore avec son ensemble le répertoire vocal et instrumental du XVIIe et du début du XVIIIe siècles. Entouré d'une troupe d'artistes fidélisés, il s'attache également à faire revivre les arts scéniques baroques, favorisant ainsi dans nombre de ses projets la rencontre entre les disciplines artistiques.

Vincent Dumestre est né en mai 1968. Après des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre et de guitare classique à l'École Normale de Musique de Paris, il se consacre au luth, à la guitare baroque et au théorbe qu'il étudie avec Hopkinson Smith, Eugène Ferré, au CRR de Toulouse avec Rolf Lislevand, et au CRR de Boulogne, où il obtient son diplôme supérieur à l'unanimité. Il participe dès lors à de nombreux concerts avec divers ensembles (Ricerchar Consort, La Simphonie du Marais, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy etc.), avec lesquels il réalise une trentaine d'enregistrements. C'est en 1998 qu'il fonde le Poème Harmonique – compagnie musicale spécialisée dans le répertoire baroque – dont il définit les orientations artistiques et assure la direction. L'ensemble est immédiatement remarqué, et la revue Diapason élit Vincent Dumestre « jeune talent de l'année 1999 ».

Son parcours artistique se confondant essentiellement avec celui de son ensemble, il occupe une place tout à fait singulière sur la scène baroque internationale : seul musicien à diriger une compagnie directement impliquée dans la production de spectacles scéniques de grandes dimensions, il contribue ainsi à une nouvelle perception des rapports entre musique et théâtre. Cette approche artistique suscite un immense engouement tant de la part des critiques que du public. Le même esprit d'innovation se retrouve dans les programmes de chambre, auxquels Vincent Dumestre continue à prendre part comme instrumentiste avec ses chanteurs et musiciens. Ce versant de son travail reste fondamental pour lui, même si l'évolution du Poème Harmonique l'amène à développer son activité de chef d'orchestre.

Ces quatre dernières années, la renommée de Vincent Dumestre et du Poème Harmonique a connu un développement spectaculaire, l'ensemble étant désormais accueilli par les programmeurs les plus prestigieux en France et à l'étranger.



Le Poème Harmonique

Formé en 1998, le Poème Harmonique est un ensemble de musiciens réunis autour de son directeur artistique Vincent Dumestre. S'il concentre son travail sur les musiques vocales et instrumentales du XVIIe et du début du XVIIIe siècles, l'ensemble s'enrichit régulièrement des apports d'autres disciplines artistiques. C'est cette synthèse des arts, assortie à un véritable

travail de troupe, qui signe la singularité du Poème Harmonique dans le paysage baroque aujourd'hui.

Ainsi, comédiens et danseurs se joignent aux chanteurs et musiciens, dans des productions scéniques comme *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully et Molière (mise en scène Benjamin Lazar) ou *Le Carnaval Baroque* (mise en scène Cécile Roussat). Dans le domaine de l'opéra, avec *Cadmus et Hermione* (mise en scène B. Lazar), le Poème Harmonique mène une réflexion approfondie sur les correspondances entre l'esthétique « d'époque » et celle de la scène contemporaine. Il apporte également un regard neuf sur les sources populaires des répertoires italiens et français : ainsi de l'enregistrement *Aux Marches du Palais*, consacré aux chansons françaises de tradition orale. Parmi les événements marquants de ces dernières saisons, citons le succès exceptionnel du *Bourgeois Gentilhomme*, du *Carnaval Baroque* et de *Cadmus et Hermione*, avec près de 130 représentations en France et à l'étranger, et plus de 100.000 spectateurs pour ces 3 spectacles. Parmi les projets de l'ensemble à la scène, la création d'*Egisto* de Cavalli, en février 2012, puis celle du *Malade Imaginaire* de Molière et Charpentier, avec l'Opéra Comique (Paris) et l'Opéra de Rouen Haute-Normandie.

Ses enregistrements pour le label Alpha connaissent un rare succès public et critique : Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Prelude Classical Award 2003, Prix de la Fondation Cini, Prix de la Presse Caecilia etc.



Alexandra Rübner, metteur en scène

Née à Varsovie en 1977, arrivée en France à quatre ans, Alexandra Rübner se forme au théâtre dès l'âge de douze ans, à l'atelier théâtre du collège-lycée P.Valéry (Paris), et aux cours du Théâtre du Petit Monde. Puis, passionnée par l'époque baroque et l'approche d'une dimension sacrée du langage, elle rencontre Eugène Green avec lequel elle suit un stage sur le théâtre symboliste. Parallèlement, elle approfondit une formation plus contemporaine au Théâtre des Quartiers d'Ivry et au Conservatoire du Centre, se forme au chant lyrique auprès d'Anne Charvet-Dubost et de Bernadette Val, et reprend ses études universitaires, obtenant en 2005 une maîtrise en lettres classiques.

Elle se produit dans de nombreuses lectures-spectacles en déclamation baroque, dont *Georges Dandin*, *les Juives* et *L'illusion Comique*, mises en scène par Benjamin Lazar.

En 2000-2001, elle assiste Anne Charvet-Dubost pour la mise en scène d'*Airs de famille*, spectacle autour du *Petit Livre d'Anna-Magdalena Bach*, au Lavoir Moderne, à la Cité de la Musique et à l'Opéra Bastille. Elle poursuit en 2003 son travail sur le baroque en stage à Royaumont, où se mêlent théâtre, danse et chant. De 2004 à 2011, elle joue dans *Le Bourgeois Gentilhomme* (direction musicale Vincent Dumestre, mise en scène Benjamin Lazar). Puis elle signe la mise en scène d'*Athalie*, créé en 2006 au Festival d'Arques-la-Bataille et accueilli en 2007 par la Scène Nationale de Dieppe. En 2008, elle joue à l'Opéra Comique dans la parodie *Pierrot Cadmus*, mise en scène par Nicolas Vial. En 2009, elle met en scène *Zémire et Azor*, opéra comique de Grétry et Marmontel, avec Les Lunaisiens (Fondation Royaumont et Festival d'Arques-la-Bataille) donné à l'Opéra Comique en mars 2010. Au cinéma, après un rôle dans *Toutes les nuits* d'Eugène Green, Agnès Jaoui la choisit pour incarner la voix de l'héroïne de son film *Comme une Image* (2004).

Au 1er plan: soldats sarrasins. Au centre: les 3 frères espagnols, Marsillo, Bulgurante et Falserone



Roger monté sur un hippogriff délivre Angélique du monstre marin. Toile peinte de Pina Patti. Cuticchio



LE THEATRE DES PUPI, ENTRE TRADITION ET CRÉATION

par Mimmo Cuticchio et Catherine Kollen

Les *pupi* sont des marionnettes à tringles présentes en Sicile depuis plusieurs siècles, tradition théâtrale emblématique de l'île que l'Unesco a reconnue comme « patrimoine immatériel de l'humanité » (proclamation en 2001, inscription en 2008). L'*opra dei pupi*, ce théâtre de marionnettes, regroupe à la fois un savoir-faire artisanal (la construction des *pupi*) et un art vivant de la scène (art théâtral, improvisation, interprétation).

Les caractéristiques des marionnettes

Contrairement aux *buratini* qui, comme notre Guignol, sont des marionnettes à gaine, et revisitent dans la rue les actualités du jour de façon satirique, les *pupi* sont des marionnettes en pied, jouées dans des castelets en intérieur. Par rapport aux *marionnette*, marionnettes légères à fils reliés à une croix, les *pupi* apparaissent plus pesantes (leur poids est compris entre 7 et 12 kg selon le bois et le métal utilisés) et le système de tringles (tiges en métal) pour la tête et la main leur confère une dynamique très spécifique.

Il existe quatre traditions distinctes de l'*opra dei pupi* :

*deux traditions siciliennes, où les *pupi* sont manipulées au moyen de tringles pour la tête et la main droite, qui donnent toute leur vigueur aux combats d'épée, et au moyen d'un fil pour la main gauche, qui permet une finesse d'expressivité :

-les *pupi* de Palerme, mesurant 80 cm de haut, avec les genoux articulés, et un mécanisme unique de prise en main d'accessoires via un système de fils de guidage,

-les *pupi* de Catane et en Calabre, de 120 cm de haut, aux genoux rigides, en bois évidé pour les rendre plus légères, l'épée inamovible à la main,

*deux autres traditions italiennes, à Naples et dans les Pouilles, où les deux mains de la marionnette sont manipulées par des fils, la tête toujours par une tringle.

Une forme analogue de théâtre populaire existe aussi en Belgique (Bruxelles, Liège) et dans le Nord de la France.

Chaque tradition privilégie certains types de répertoires.

Le répertoire traditionnel du théâtre de *pupi* palermitain

Le répertoire traditionnel des *pupi* est épique et chevaleresque. Les *pupari* (maîtres marionnettistes) improvisent à partir de canevas tirés des épisodes héroïques de plusieurs sources autour de l'Histoire des Paladins de France :

-la Chanson de geste médiévale (*La Chanson de Roland*, du 11^e siècle), que des jongleurs français, des siècles auparavant, avaient amenée vers l'Italie méridionale et en Sicile (La Sicile était gouvernée par les Normands aux 11^e et 12^e siècles puis brièvement au 13^e s. par les Angevins installés à Naples).

-les chefs d'œuvre de la littérature italienne de la Renaissance publiées entre 1473 et 1581 par Andrea da Barberino (*Les Rois de France*, *Le Pauvre Guerrin*), Luigi Pulci (*Morgante*), Boiardo (*Roland amoureux*), l'Arioste (*Roland furieux*) et le Tasse (*La Jérusalem délivrée*) qui apportèrent une veine plus courtoise et fantastique aux aventures des croisés.



Le Paladin Roland et la princesse Angélique chevauchant Veguandino



La tournée de Giacomo Cuticchio (Mondello 1952)

On suit ainsi les aventures des chevaliers paladins Roland et Renaud, du roi Charlemagne, des rois sarrazins Agolante, Medor, Rodomont, Agramant, en Espagne ou en Terre sainte, des princesses guerrières Bradamante, musulmanes Clorinde, Herminie ou venue de Chine Angélique, des mages Maugis, Atlant et enchanteresses Alcina, Armide, des traîtres Pinamonte, Ganelon, de dragons, géants, sphinx, hippogriffons, centaures, jardins féériques, châteaux enchantés, qui donnent l'occasion d'exalter les vertus chevaleresques de l'honneur, du courage, de l'amour courtois, de la foi et du secours aux plus faibles dans un contexte propice à exalter l'imagination.

La manipulation traditionnelle des *pupi* palermitaines

Les *pupari* officient dans un théâtre fermé, dans lequel est installé un castelet, avec une série de bancs pour le public. Seules les marionnettes sont visibles du public, les manipulateurs étant cachés dans le castelet. Celui-ci est composé de trois « rues » formées par quatre doubles séries de pendrillons de toiles peintes sur les côtés, avec au fond une toile peinte sur rouleau changeable rapidement selon chaque tableau et en hauteur une frise qui cache les mains de marionnettistes. Vu le poids des marionnettes, une lanière suspendue permet au *puparo* de soulager son bras ou de garder son équilibre. Le premier *puparo*, qui est le maître marionnettiste et metteur en scène, est situé dans la première rue (la plus « à la face ») et « à jardin » (gauche de la scène pour un spectateur), qui représente systématiquement dans cette tradition épique le camp des chrétiens. De là, il peut en effet commander la levée du rideau de scène et les commandes des lumières. C'est lui qui fait toutes les voix des personnages – à l'exception de la voix de l'ange, qui permet aux jeunes apprentis de s'exercer. Il connaît différents moyens de projeter sa voix jusqu'au dernier rang.

En face de lui, « à cour », se tient le deuxième *puparo*, qui représente le camp des sarrazins et va manipuler ses adversaires dans les combats.

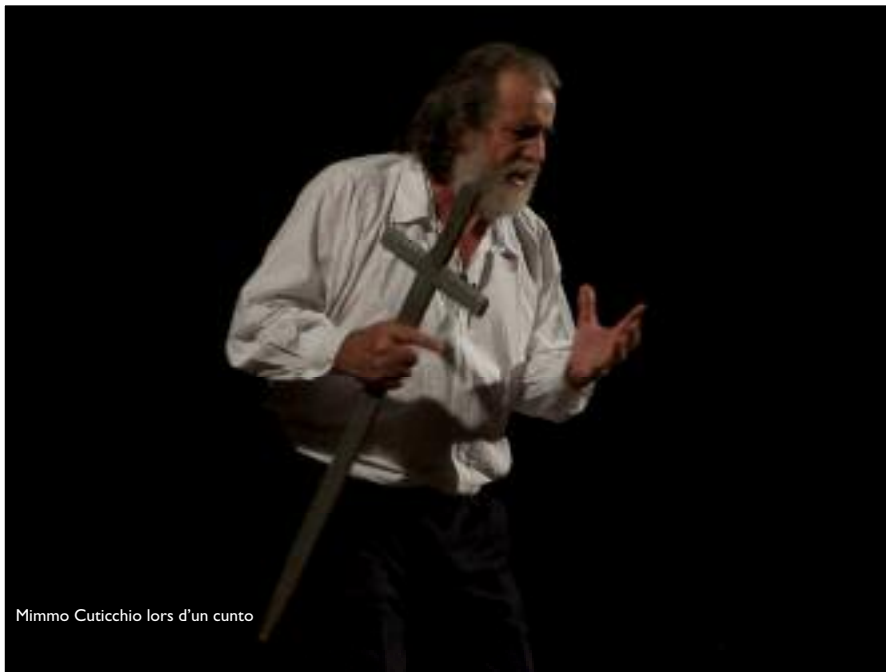
Dans les autres rues, selon les besoins des spectacles, se tiennent entre un et trois assistants, qui manipulent les personnages secondaires – y compris des combats, les monstres et animaux, changent les toiles de fond, mettent en place les accessoires et mobiliers.

La musique et les bruitages tiennent une place importante. L'atmosphère de chaque scène est donnée par un petit piano mécanique à cylindre actionné par manivelle permettant de jouer 10 pièces musicales différentes (vestige des 3 à 4 violons et violoncelles au début du XXe siècle). Les *pupari* ont à leur disposition quantité de petits instruments pour ponctuer l'action : cloche d'église, cloche d'horloge, petit cor, cornet, corne de brume, tambourin, grelots, semelle en bois pour donner le rythme de la bataille...

Outre la manipulation par les tiges et fils principaux, et un balancement spécifique des jambes qui permet la marche sans avoir de fils pour les pieds, des mécanismes spécifiques à la fabrication palermitaine permettent aux *pupi* différents effets théâtraux : descendre ou lever la visière du heaume, empoigner une épée ou la ranger dans son fourreau, couper un ennemi en deux de toutes les façons possibles, fumer en envoyant des nuages, voire pour certaines fermer et ouvrir les yeux ou la bouche.



Mimmo Cuticchio prépare la cavité dans laquelle les yeux en verre de Cesonia seront insérés.



Mimmo Cuticchio lors d'un cunto

La fabrication des *pupi palermitaines*

Elles sont en bois, avec une tige de métal dans le corps et la tête et aux articulations.

Elles sont le fruit d'une grande maîtrise artisanale, aussi bien dans la sculpture sur bois des têtes, corps et membres, que pour le travail du métal notamment pour la réalisation des boucliers et armures complexes entièrement articulées (plus d'une trentaine de pièces par armure, façonnées une à une et assemblées puis décorées), la peinture des têtes, la conception et la réalisation des costumes, l'articulation subtile pour les mouvements en scène.

Le choix des matériaux est primordial ; étain, laiton et cuivre pour les armures et boucliers, le bois noble comme le cyprès pour la tête permettant d'éviter les parasites, le bois de sapin ou de hêtre pour le corps donnant la densité nécessaire à la résistance au temps et à la présence théâtrale en scène. Certains personnages ont des yeux en verre pour un effet plus théâtral.

Il faut un minimum de 3 semaines de travail et des compétences multiples pour pouvoir réaliser une marionnette.

Mais auparavant, un long et grand travail de recherche, conception, dramaturgie, dessins, aura été réalisé par l'équipe pour choisir la forme et le mouvement ainsi que la personnalité de chaque marionnette.

Une tradition médiévale redécouverte au 19e siècle

L'origine du théâtre des *pupi* est très discutée parmi les chercheurs.

Certaines études du 18e siècle estiment que l'habileté des *pupari* est l'héritage d'une maîtrise dans la construction et le mouvement des marionnettes qui existait déjà à Siracuse à l'époque de Socrate et Senofonte.

L'art des marionnettes est présent dès le Moyen Âge, pour des spectacles donnés dans des cours ou des places, sacrés (passions, nativités) ou profanes, avec des *bavastelli* (marionnettes sur table), *burattini* et *marionette*.

Au 17e siècle, Cervantes décrit dans *Don Quichotte* un marionnettiste à l'oeuvre dans un spectacle de cavaliers en armure dans lequel les interprètes sont Don Gaïferos, neveu de Charlemagne, le Roi Marsile, Roland, la princesse Mélisandre... ce qui ressemble furieusement au répertoire défendu par les *pupi*.

Du 16e au 18e siècle, l'Italie devient un centre de diffusion de spectacles de *marionette* et *burattini* très important. Les spectacles raffinés des *marionette* passent peu à peu des castelets installés dans les palais de la noblesse aux théâtres ouverts aux spectateurs payants, jusqu'à une diffusion dans les couches populaires et villes plus reculées au 19e siècle. Les plus anciens témoignages directs, répertoriés dans les travaux de l'ethnographe Giuseppe Pitrè, attestent de l'existence de *pupi* aux armures très rudimentaires et incomplètes dans la première moitié du 19e siècle.

Une tradition liée à l'art des conteurs siciliens, le *cunto*

L'*opra dei pupi* a deux racines traditionnelles fondamentales en Sicile :

- le conte oral, le *cunto*, que les conteurs, *contastorie* –ou *cuntisti*–, comme les aèdes aux temps antiques, représentent sur les places publiques,
- la gestuelle de la danse avec épée, aux mouvements répétés et rythmés, antique

représentation du combat, qui dans la culture paysanne est associée aux rites de fertilité. Cette danse s'est maintenue dans les fêtes populaires de certains villages comme la danse du "Tataratà" à Casteltermini dans la province d'Agrigente.

L'art du *cunto*, de même que celui des *pupi*, provient d'une tradition très complexe, de transmission orale des histoires servant de base à la narration, et d'un long apprentissage sur l'art de les raconter avec le son et le rythme de la voix et quelques gestes: le battement du pied sur le sol, le tourbillonnement de l'épée. Il se développe à travers des moments de narration pure alternant avec d'autres où, par une métrique et un rythme particuliers de la narration, le *cuntista* rend plastiquement visibles les moments de duels, de batailles, l'emballement des chevaux, le choc des armes, les reflets de armures et des boucliers...

Des chercheurs ont établi un lien entre la métrique du *cunto* et celle des aèdes de l'Antiquité puis avec la métrique latine, via les chanteurs, jongleurs et ménestrels qui se déplaçaient de cour en cour au Moyen-Âge.

Le 19^e siècle fait revivre l'épopée médiévale, et parmi elles la Chanson de Geste. Le *cuntista*, narrateur professionnel du cycle carolingien et des histoires chevaleresques, a non seulement inspiré la naissance du *pupo* armé mais a certainement influencé sa représentation sous forme de cycles d'épisodes, où le *puparo* apprend à interrompre la narration à des moments cruciaux, divisant ainsi l'histoire en d'innombrables épisodes. On assiste ainsi à un transfert de la narration épique du *cunto* de son lieu traditionnel, les places, au théâtre où, à l'aide des *pupi*, elle prend corps et mouvement.

L'âge d'or en Sicile au 19^e siècle

L'âge d'or de l'*opera dei pupi* se situe entre 1840 et 1890. Autour de ce monde fantastique gravitent des artisans constructeurs, des tailleurs, des peintres, des graveurs, des sculpteurs... Le théâtre de *pupi* réunit une multitude de métiers complémentaires. Des liens étroits d'amitié, de parentèle, d'intérêts émergent entre *pupari* et artisans; mais dans cet environnement, la personne la plus respectée est l'*oprante* qui rassemble en lui le plus grand prestige et l'art le plus vivant.

C'est à la même époque que les usages se renforcent et les petites innovations techniques se diffusent. Les armures sont toujours plus richement sculptées et chères, les costumes toujours plus précis, les peintures toujours plus recherchées.

Du milieu du 19^e siècle jusqu'en 1950, l'*opera dei pupi* reste sensiblement la même. Les spectacles sont une composante très vivante de la communauté insulaire. Ils clôturent les longues journées d'ennui et d'effort au travail avec une lueur de rêve, de connaissance et de réflexion. Ils ravivent les passions, esquissent des modèles de comportement, offrent un champ à l'imaginaire collectif. L'oeuvre vit en symbiose avec son public. Le spectacle traditionnel tel qu'il est vu chaque soir représente une infime partie d'un champ narratif et scénique beaucoup plus vaste et étendu. Le cycle, soir après soir, peut durer des années. La seule histoire débutant par le mariage de Pépin le Bref de France et qui se termine par la mort de Charlemagne, dans les canevas de Mimmo Cuticchio compte 341 épisodes, soit 341 soirées.

La première et la seconde crises au 20e siècle

La première crise du *teatro dei pupi* peut être datée autour des années 1930, contemporaine de la diffusion du cinéma. Cependant c'est une crise à laquelle les *opranti* survivent facilement à tel point que leur nombre ne cesse de se multiplier. Tous ont leur public et chacun se distingue par des caractéristiques et des qualités différentes, qui pour les marionnettes les plus recherchées, qui pour la manœuvre la plus extraordinaire...

La seconde crise intervient dans les années 1950, avec l'apparition de la télévision, mais certainement pas uniquement pour cela non plus. Le déclin coïncide avec un désintéret général pour cette forme de théâtre populaire et son répertoire, par un refus idéologique vis-à-vis de ce patrimoine, comme un modèle et un code de conduite dans lequel les gens ne se reconnaissent plus. Surmonter les difficultés économiques issues de la seconde guerre mondiale devient la priorité. On assimile le *teatro dei pupi* avec le passé, un passé de misères, austère, à dépasser à tout prix et à oublier.

À la fin des années cinquante, l'*opera dei pupi* entre dans une crise importante avec la disparition du public traditionnel. Il doit sa survie aux spectateurs étrangers. Les *pupari* imaginent alors des spectacles plus adaptés à ce public occasionnel, montent des représentations qui racontent en un épisode toute l'histoire dans laquelle l'intrigue est simplifiée. Mais réduire ainsi l'*opera dei pupi* signifie l'appauvrissement de la structure narrative qui devient progressivement une série de duels couronnés par toutes les défaites possibles de l'ennemi. C'est ce qu'on appelait précisément "les spectacles pour touristes". Les quartiers populaires commencent à se dépeupler, de nombreux petits théâtres sont vendus et démembrés, les fils de *pupari* s'orientent vers d'autres métiers. D'éminents *pupari* accompagnés de leurs peintres et d'artisans extraordinaires baissent les bras. Dans cet énorme gâchis quant à la création, seul Giacomo Cuticchio réussit à impliquer sa famille mais surtout son fils aîné, Mimmo, dans la continuation de cet art vivant.

Une tradition d'art portée par la famille Cuticchio

A Palerme, la famille Cuticchio est l'héritière d'une longue lignée de transmission du métier de *puparo-oprante*.

Giacomo Cuticchio (1917-1985) élève des frères Greco et de Tano Meli (ces 3 personnes sont actives sur une période allant de 1830 à 1950), commence sa carrière avec l'aide de son père, Girolamo, après son succès à l'épreuve de qualification devant un jury d'experts: pour exercer leur métier, les jeunes apprentis devaient affronter le jugement d'une commission d'experts, constitués notamment d'*opranti* et constructeurs de *pupi* réputés et estimés, pour juger de leurs capacités et décider s'ils méritaient d'être soutenus dans l'acquisition de leur métier, dans la fabrication des *pupi* et des équipements scéniques, ces coûteux instruments de l'art, « métier » comprenant le savoir-faire (récitation et manipulation) et l'équipement, que le jeune artiste devait rembourser à son créateur, l'*oprante* qui le lui avait transmis.

Giacomo ouvre son premier théâtre de *pupi* en 1933 à Palerme dans la rue Aloisio Juvara. Dans les temps difficiles de l'après-seconde guerre mondiale, Giacomo Cuticchio se déplace de village en village, où il continue à représenter, soir après soir, le long cycle de l'Histoire des Paladins de France, avec ses enfants qu'il initie au métier.

Le tour à travers les villages de Sicile prend fin en 1969. Giacomo affronte la crise

consécutives à la diffusion de la télévision d'une part et l'émigration qui causera la perte du public traditionnel d'autre part. Il découvre le nouveau débouché offert par le public des touristes qui considèrent les *pupi* comme une expression lointaine d'un monde chevaleresque. Il s'installe à Cefalù puis à Palerme au "Super Teatro delle Marionette Ippogrifo", où il exerce son art jusqu'à la mort avec la "Compagnia Giacomo Cuticchio e Figli".

Une transmission familiale

Il y a des raisons de croire que c'est grâce à cette organisation familiale et à la possibilité donnée à ses enfants, ayant respiré inconsciemment cet imaginaire infini et stupéfiant, que Palerme et la Sicile occidentale peuvent s'enorgueillir de l'existence ininterrompue du *teatro dei pupi*.

Le domicile de la famille est la maison-théâtre, où, pendant la journée, chacun des fils a un rôle précis: celui qui polit les armures, celui qui époussette les visages des *pupi*, celui qui prépare le matériel nécessaire pour réparer les marionnettes suite aux petits dégâts issus des combats, celui qui réduit en poudre la colophane nécessaire aux effets de feu pour l'arrivée des démons ou l'embrasement des villes et des châteaux.

En soirée, chacun a également une tâche: qui joue le petit piano à cylindre et exécute les premières tâches sur scène ou présente un *pupo*, qui donne la voix à un petit ange, fait entrer un petit soldat de la coulisse du fond, tantôt du côté des païens, tantôt du côté des chrétiens. Chaque chose est réglée conformément au sérieux que la transmission du métier exige.

La jeune famille nombreuse (sept fils), dans sa tournée à travers les villages de Sicile connaît des années difficiles, où les besoins les plus élémentaires viennent à manquer, et l'entrée au théâtre se monnaie en nature: la confection d'une paire de chaussures neuves correspond à un abonnement pour un mois entier, les fromages, les oeufs et les fruits dédommagent l'entrée sur certains soirs.

Mimmo Cuticchio : La tradition ouverte à l'expérimentation

Mimmo Cuticchio, fils aîné de Giacomo, naît en 1948 quand son père s'établit à Gela.

En authentique « fils de l'art » et grâce à une rébellion salutaire et critique vis-à-vis de la situation dont il hérite, on le considère aujourd'hui comme le dernier maître *puparo*, le point de jonction entre la tradition et l'innovation, en mesure d'éveiller la curiosité et l'intérêt des jeunes générations.

En tant que fils de *puparo*, il vit dans le monde des *pupi* et, sous la direction de son père, à travers les étapes habituelles de l'apprentissage de l'*opra*, devient *puparo*. L'apprentissage se fait naturellement, quasiment en jouant, dans une ambiance emplies d'histoires chevaleresques et très rigoureusement organisée. Mais si cette atmosphère de discipline rigide représente un excellent apprentissage rigoureux et inspiré par les meilleures traditions, elle ne laisse aucune place à l'innovation.

Les raisons de sa crise de jeunesse doivent être recherchées dans la perception de nouveaux mondes expérimentaux possibles.

Après des spectacles à travers toute l'Italie puis à Paris où il reste six mois à diriger un petit théâtre de *pupi* sur le Bd St Michel, Mimmo fait un an d'apprentissage dans le cinéma,



Pina Patti peignant le grand fond de la bataille de Forres.



Mimmo Cuticchio parmi les pupi de Macbeth (Palerme 2001)

auprès de Aldo Rendine, directeur de l'Académie d'Art Dramatique P. Scharoff. Celui-ci le pousse à poursuivre la tradition des *pupi*.

De retour à Palerme, suite à un choix bien pesé et conscient, Mimmo ressent le besoin de rencontrer un autre maître, Peppino Celano (1903-1973), *puparo* et dernier *cuntista* de la tradition. L'apprentissage auprès de Celano ne dure que trois ans, jusqu'à sa mort. Mais avant sa disparition et grâce au dévouement avec lequel Mimmo l'a suivi, il parvient à assimiler les techniques de fabrication des *pupi* ainsi que celles du *cunto*.

Le théâtre de la rue Bara all'Olivella à Palerme et la compagnie

Après la mort de Celano, Mimmo ouvre son propre théâtre à Palerme rue Bara all'Olivella en 1973 et forme la Compagnie Figli d'Arte Cuticchio. C'est un acte audacieux car il place ses spectacles dans un contexte national et international de théâtre expérimental et de théâtre d'auteur. Il prend en même temps ses distances avec les spectacles touristiques et consolide sa structure évitant ainsi la dépendance à une économie gouvernée par des critères étrangers aux principes de l'*opera dei pupi*.

Il fonde en 1977 l'Association « Figli d'Arte Cuticchio » comme unité de production artisanale autonome, capable de réaliser des spectacles avec un contrôle absolu sur toutes les phases de fabrication, et réunissant, au niveau artistique, les trois principaux langages théâtraux: les techniques traditionnelles des *pupi*, celles du *cunto*, et enfin la recherche et l'expérimentation.

Pour Mimmo, la survie artistique de ces arts passe par la recherche d'un nouveau terrain d'expression qui valorise leurs techniques propres, langages encore loin d'être épuisés ou dépassés, pour expérimenter un théâtre de vérité et de poésie. Cette recherche dure depuis plus de trente ans et trouve une nouvelle vie dans la réinvention de l'*opra* et de son mélange avec d'autres genres où les *pupi*, les *pupari*, les manipulateurs, les acteurs, les paladins et les héros se retrouvent sous les étoiles du théâtre et du spectacle.

L'Association organise un festival de théâtre intitulé *La Macchina dei Sogni* (La Machine des Rêves) depuis 1984 (année qui célèbre les 50 ans d'activité artistique de Giacomo Cuticchio). Cet évènement réussit à instaurer des rapports féconds de collaboration avec les artistes, les opérateurs et institutions culturels, donnant ainsi vie à des parcours créatifs, des échanges et moments fructueux de formation. Le festival devient le lieu où tout ce qui se trouve être nouveau et positif dans le monde du théâtre est accueilli.

Le 18 mai 2001 l'*opera dei pupi* est reconnu par l'UNESCO comme "patrimoine culturel immatériel de l'Humanité". La raison de cette reconnaissance unique dans le paysage culturel européen se situe dans le défi traversé par la compagnie.

L'exigence de transmission se fait sentir, en dessinant les contours d'un art encore vivant et en dehors de tout compromis. La création par Mimmo Cuticchio de l'Ecole pour *pupari* et *cuntisti* en 1997 est une étape importante : la formation des jeunes âgés de 18 à 26 ans, à de multiples compétences (peinture, sculpture, scénographie, manipulation) et l'exigence d'un apprentissage continu et constant sont les piliers d'un enseignement artistique, qui prend concrètement tout son sens à la fin de la troisième année, lorsque les élèves les plus

méritants peuvent prendre part à un spectacle dirigé par Mimmo Cuticchio. Le projet collabore avec de prestigieuses institutions culturelles de niveau européen; l'International School of Theater Anthropology, l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières, il Corso di Laurea in DAMS et L'Université Rome 3, les chaires d'histoire du théâtre-dramaturgie de l'Université de L'Aquila.

Le répertoire de la compagnie inclut l'héritage classique du cycle de l'Histoire des Paladins de France et le patrimoine dans lequel la tradition est réinventée. Dans ces spectacles la conservation est un valeur; la principale préoccupation pensée contre l'annulation de la mémoire, contre la disparition et l'homogénéisation des cultures.

À partir des graines du *teatro dei pupi* et du *cunto* la compagnie développe un répertoire nouveau, qui dépasse ses propres frontières et va au-delà de sa demeure traditionnelle. Lors des spectacles – grâce à la dramaturgie et à la mise en scène de Mimmo Cuticchio – les *pupi* dialoguent avec les acteurs, entrent et sortent de leur petit théâtre, sont insérés de façon contemporaine sur deux niveaux, celui de la narration et celui de la recherche. Il ne s'agit pas d'une union opportuniste de styles, mais d'une union solide qui repose sur la dialectique entre tradition et innovation.

En parallèle, il y a les « soirées spéciales », nouveaux spectacles lors desquels l'histoire d'un héros, un fait historique, un évènement sont racontés en un épisode. La compagnie a créé un répertoire qui compte de nombreux spectacles dépassant les frontières du répertoire traditionnel des *pupari* parce qu'ils naissent d'une recherche continue.

Diverses productions sont nées de la conscience et du désir de rapprocher le *teatro dei pupi* et l'art lyrique.

Enfin, Mimmo porte le *cunto* dans les théâtres et sur les places du monde entier.





crédit photos: V. Jeannot, M. Podkosova, T. Giordano, G. Vivien, M. Borggreve, R. Spampinato, Archives Association Figli d'Arte Cuticchio