

J'aimerais conclure mon voyage dans le territoire de la mise en scène avec les paroles de Giorgio Strehler¹ auxquelles je m'associe entièrement:

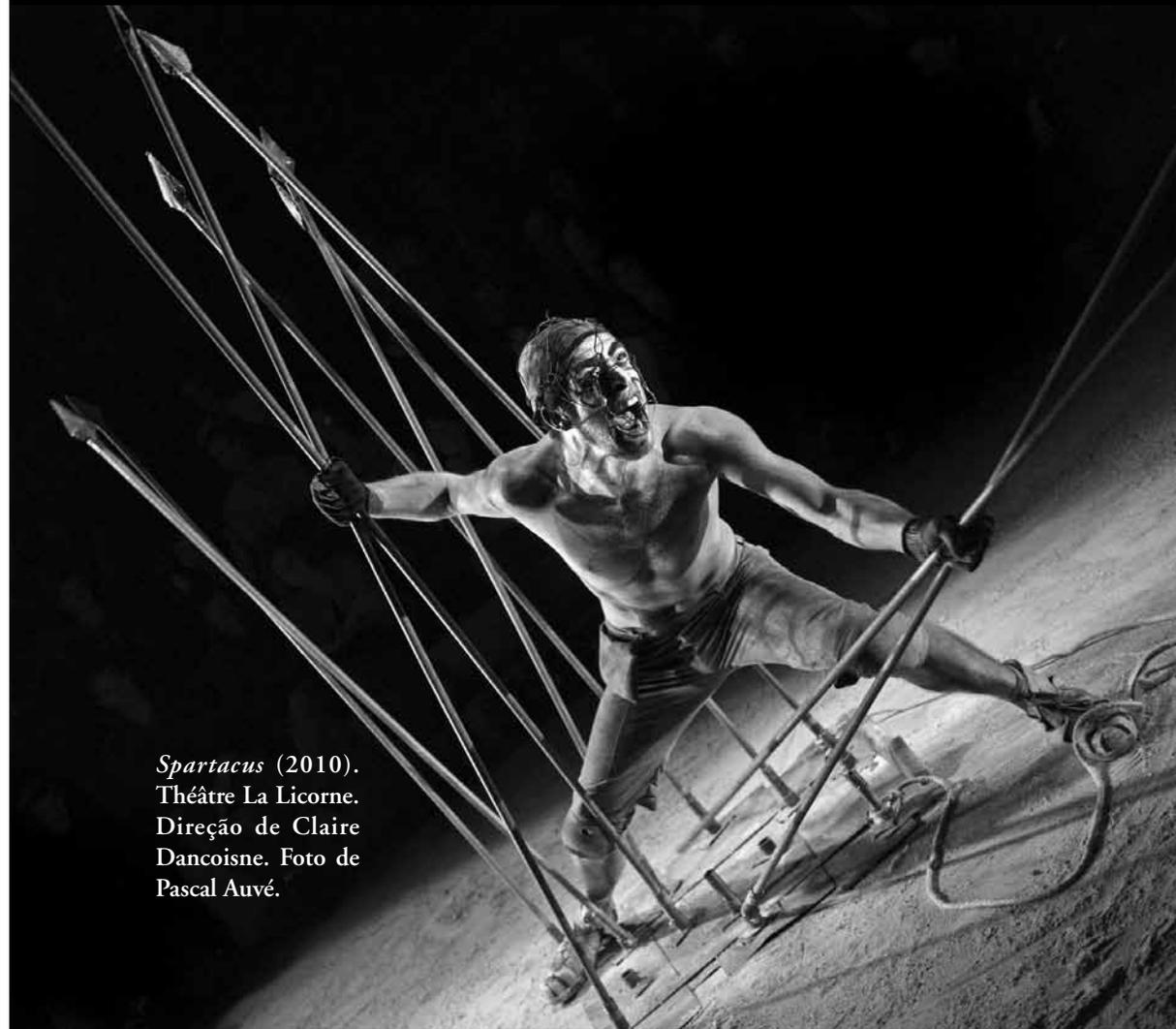
«Le travail de théâtre est un itinéraire dans le monde des ombres, de l'imaginaire, de la fiction qui recrée le réel. Aujourd'hui encore, à l'époque des moyens de communication de masse, de la confusion toujours plus grande du langage, de l'indifférence, de l'égarement, de l'horrible névrose de la communication et de la terreur consciente ou inconsciente du nucléaire, les spectacles sont bien fragiles...Comment certains d'entre nous ont-ils réussi et réussissent-ils encore à raconter aux gens tant d'histoires...?...Et parfois faire vibrer le cœur des hommes avec des mots qui brillent, les éclairent et les aident à vivre? Un théâtre qui ne parle pas des problèmes contemporains aux contemporains peut très vite tomber dans l'esthétisme et le formalisme...Mettre en scène veut dire avant tout aimer et comprendre». (STREHLER, 1980).

Amuse-gueule

Voici quelques-uns des surnoms du metteur en scène que j'ai trouvés lors d'une recherche sur l'histoire de la mise en scène: *jardinier des esprits, docteur des sensations, accoucheur, accoucheur du non-dit, cordonnier des situations, cuisinier des discours, roi du théâtre et servant du plateau, jongleur et magicien, diplomate, économiste, infirmier, chef d'orchestre, interprète (traducteur), peintre et costumier, guide dans le noir.*

Minha história¹

Claire Dancoisne
Théâtre La Licorne (França)



Spartacus (2010).
Théâtre La Licorne.
Direção de Claire
Dancoisne. Foto de
Pascal Auvé.

¹ STREHLER, Giorgio. *Un théâtre pour la vie* (en original, *Per un teatro umano*). Paris: Fayard, 1980.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na UDESC.



Les Encombrants font leur Cirque (2012). Théâtre La Licorne, Direção de Claire Dancoisne. Foto de Pascal Auvé.

Sous-sols (2007). Théâtre La Licorne. Direção de Claire Dancoisne. Foto de Patrick Devresse.



Estudei na Escola de Belas-Artes de Lille, na França, e me formei em Escultura. Limitações materiais não me deixaram continuar nessa área, e me tornei enfermeira psiquiátrica, por sinal um trabalho que me agradava muito. Paralelamente, comecei a fazer teatro amador, me empenhando nisso cada vez mais. Antes de ter vontade de criar espetáculos, o que me fascinava era, principalmente, a vida de uma companhia como eu a imaginava. Eu me via ali, entre aqueles atores de rua, em cima das barcas, ao redor de grandes mesas, nunca no mesmo lugar. Imaginava os encontros, as noites passadas em refazer o mundo. Nós o refizemos. Muito. E experimentamos. Muito. Não é raro ver-nos à noite utilizando um velho retroprojetor e projetando em cima do bafo de uma panela de pressão. Procurar a projeção na farinha que jogávamos das janelas. Começar a reaproveitar materiais encontrados nas calçadas e que começávamos a transformar ou a fundir. De dia, eu cuidava dos “loucos”, e à noite, nos entregávamos também a inventar um mundo onírico para nós. Quando digo “nós”, trata-se de amigos que são artistas plásticos, músicos. Não havia atores. Não falávamos de teatro. Procurávamos resolver concretamente problemas que impúnhamos a nós mesmos, como, por exemplo, o modo de criar um fantasma no palco, o modo de projetar e contar uma história sobre os movimentos de uma barriga, o modo de pensar um cenário que, de um minuto para outro, fosse capaz de se construir e de se desconstruir. Começaram a nascer fios, polias, máquinas. Um artesanato enorme e engenhoso punha-se em movimento. Parei de exercer meu ofício de enfermeira e me lancei no teatro. É claro que pouco a pouco me dei conta de que se tratava também de um ofício difícil e exigente. Um estágio com Ariane Mnouchkine, diretora extraordinária, me marcou de modo especial. Ela não tolerava o menor movimento impreciso, cuidava do mínimo detalhe — da dobra do figurino ao primeiro passo em cena... Amei o seu grande rigor. Também descobri

Resumo: A diretora teatral Claire Dancoisne apresenta, de modo muito pessoal, seu percurso artístico na direção do Théâtre La Licorne; nomeia as influências de artistas em seus trabalhos como Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, o escritor Gabriel García Márquez e o escultor Jean Tinguely. O texto evidencia a sua opção por trabalhar com máscaras e objetos, e as estreitas relações entre teatro e artes visuais; a frequente opção por encenar espetáculos sem texto e as características profissionais e artísticas do elenco que dirige. Anuncia um novo projeto de trabalho, a criação do Centro Europeu para a Marionete Contemporânea e para o Teatro de Objetos, em Dunquerque, no norte da França.

Palavras-chave: Teatro de máscaras e objetos. Théâtre La Licorne. Encenação teatral.

Abstract: Theater director Claire Dancoisne presents in a very personal manner her artistic path as director of the Théâtre La Licorne. She discusses the influence on her work of artists such as Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, writer Gabriel García Márquez and sculptor Jean Tinguely. The paper reveals her option to work with masks and objects and the close relationship between theater and the visual arts; the frequent choice to stage presentations without text and the professional and artistic characteristics of the cast she directs. She announces a new work project, the creation of the European Center for Contemporary Puppetry and for the Theater of Objects, in Dunquerque, northern France.

Keywords: Theater of masks and objects. Théâtre La Licorne. Theatrical staging.

— e principalmente com ela — o trabalho com máscara. E compreendi para onde eu queria ir. Ainda mais que o objeto, a máscara me fascinava. Ela propunha tantas possibilidades para criar personagens não naturalistas que se tornou completamente indispensável para mim. Ainda hoje, permanece incontornável no meu trabalho. Tenho especial interesse pela máscara inteira. Próteses sobre o ator, ela acentua a transformação. O ator torna-se um ser *puppet* [marionete]¹. É um trabalho próximo da escultura. O código de jogo que esse tipo de máscara requer — que ocupa o crânio todo — se declina em mim por meio de diversos materiais (couro, couro e tecidos, às vezes madeira, mais raramente ferro) e possui olhos fixos e recobertos com arame. Tenho verdadeira obsessão pelos olhos fixos, nas minhas personagens. Recentemente, criei personagens para um Desfile de Alta Costura em que todos os manequins tinham olhos fixos pintados sobre as pálpebras.

Criei *La Licorne* [O unicórnio] tornando a companhia especializada em máscara e em teatro de objetos. E, por fim, dediquei a vida inteira a pesquisar e a criar esse teatro diferente. Um trabalho muito fortemente baseado nas artes plásticas. Esculturas-atores com atuação física muito pronunciada, esculturas-objetos como parceiros. Nunca me perguntei se estava fazendo Teatro de Marionetes. Eu estava fazendo teatro. Acontece que o objeto ocupou cada vez mais espaço na cenografia, na dramaturgia, e, mais simplesmente, em toda a escrita de um espetáculo. Hoje em dia, finalmente pela primeira vez, criei um espetáculo em que a marionete se tornou central. Marionetes de tamanho natural: são carregadas pelos atores. Necessitam sempre muito empenho físico do ator, mas levam a uma verdadeira decalagem na leitura do espetáculo. De fato, em *Les Encombrants font leur cirque* [Os importunos fazem bagunça], são atores jovens que carregam ma-

rionetes que representam velhos de feira².

A maioria dos artistas-marionetistas é favorável à assimilação do marionetista ao ator. Para o ator, é mais difícil ser assimilado a um marionetista. Aconteça o que acontecer com os debates que continuam a agitar o teatro e o lugar da marionete na hierarquia das artes, trata-se aqui, sem dúvida alguma, de um verdadeiro desempenho de atores. Cada um tem a sua personagem, que carrega à sua frente. Cada um serve à marionete. Está a serviço da marionete. É responsável por seus movimentos, por sua respiração. Cada um fala e atua em seu nome. É uma grande responsabilidade. Visualmente, o ator jovem carrega a velha personagem, mas ela ocupa o espaço inteiro e impõe as suas exigências técnicas. Um depende do outro. Uma complexidade reforçada, visto que a marionete manipulada também manipula outros objetos. Os atores se afeiçoaram à sua personagem. Em suma, demiurgos e criadores de seu duplo. Tentaram compreendê-lo, olhá-lo bem, antes de realizar a transferência anímica! Trata-se de um verdadeiro empenho físico, na interpretação, na gestualidade, na precisão dos movi-

² Forain [forâneo]: proprietário ou empregado em parque de diversões ou em feira (com seus carrosséis, estandes, barracas de feira e de mercado). Trata-se em geral de trabalho em empresas familiares. O exercício da sua atividade feirante é móvel, muda de lugar. Em francês antigo, um “forain” é alguém “de fora”, externo, estrangeiro ao local. — A tradição das festas de feira (*fêtes foraines*) recuará até aos saltimbancos da Idade Média e aos espetáculos apresentados durante festas religiosas. Já no século XXI francês (década de 2000), cerca de 30 mil famílias exerciam essa atividade. Parques de diversão de verão, circos e espetáculos de rua podem ser incluídos na categoria, cujas manifestações, segundo as estatísticas oficiais, são frequentadas atualmente por mais de 90% da população francesa de 15 anos ou mais, pelo menos uma vez de dois em dois anos. V. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Forain>. — “Lugares de encontros comerciais, as feiras sempre incluíram atividades de diversão: malabaristas, funâmbulos, charlatões, mostradores de curiosidades”. No teatro de feira, os textos mostravam uma sátira dos teatros oficiais, muita obscenidade, farsa, a onipresença de Arlequim com todos os disfarces possíveis, e também ogros, fadas, muçulmanos, deuses gregos, gatos, galinhas, todo um zoológico. “Um teatro sem regras, um mundo sem limites”. (Mademoiselle de Rougemont. In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995. p. 364-365). Assim, as atividades de feira contribuíram para a atividade teatral e continuam a enriquecer o teatro [N. dos Ts.]

¹ Em inglês no original francês [Nota dos Tradutores]

mentos da marionete...

Um trabalho que requer uma humildade muito grande! O ator deve estar “a serviço de”. Uma energia que deve passar através da matéria. O ator já não existe, é antes de tudo aquele que transporta, e, ao mesmo tempo, deve ser um grande intérprete. Dá vida ao inanimado e deve “fazer com que se acredite em”.

Teatro sem texto...

Em meus espetáculos, existem vários níveis de escrita: visual, gestual, musical e, às vezes, também com palavras! Embora não haja longos monólogos, não quer dizer que não haja texto! Para evitar, porém, toda e qualquer redundância, muitas vezes retiro o texto de que parti, a fim de privilegiar a imagem, a qual, para mim, vai dizer a mesma coisa de outro modo.

Esses espetáculos muito visuais nos permitiram atravessar o mundo, pois possuem uma linguagem universal. No entanto, não se trata de uma generalidade nas criações, já que encenei textos como *Macbeth*, de Shakespeare, ou *Lisístrata*, de Aristófanes, e também fiz encomendas de escrita a autores contemporâneos. Antes de tudo, escolhi textos que vão suscitar o meu imaginário e provocar uma multidão de imagens. Frequentemente, estabeleci, como no cinema, um *story board*! Digamos, pequenos croquis, um tanto informes, que são necessários para eu visualizar o que poderá ser o espetáculo, seus diferentes movimentos, o lugar das máquinas. Do início ao fim do espetáculo, e antes dos ensaios, desenhei a sinopse do espetáculo.

E se a confrontação do *story board*, depois, nos ensaios e com os atores, felizmente traz mudanças, isso permanece um ponto de referência e uma caderneta de intuições à qual me remeto quando nos perdemos no palco com as diversas improvisações de cada quadro.

Ao entrar no mundo do teatro, calculei logo que cada espetáculo era uma aposta de peso, uma batalha em que não se tem o direito de errar... Lembro ainda da minha primeira criação, na qual um ator não suportava ser “comandado” por uma mulher.

Percebi a que ponto não é fácil impor-se e ter reconhecimento num mundo artístico duro, às vezes implacável. Quando comecei, o teatro de objetos para adultos era raro. Difícil de classificar: não era marionete, não era bem teatro. O que fazíamos no La Licorne era singular. Único na França, naquele equilíbrio teatral entre os atores com máscaras e as máquinas. E ainda que, muitíssimo numeroso, o público sempre nos tenha acompanhado, foi preciso lutar para convencer. Sobretudo no início de carreira, quando pesquisa, paixão, fracassos, experiências, bricolagens de todos os tipos davam a imagem de uma companhia em que reinava a maior confusão. Chegávamos com caminhões repletos de entulhos encontrados nas calçadas... Mas trabalhávamos arduamente. Dia e noite. Apesar de tudo, nunca estávamos realmente prontos na estreia! Mas eu tinha gana. Hoje, nada é incontestável, ainda que atualmente a companhia seja reconhecida nacional e internacionalmente. A paixão e o frio na barriga continuam a existir. Quase já não trabalhamos com materiais reciclados. A não ser elementos em caixas mecânicas ou achados que descobrimos aqui e ali e que nos inspiram, trabalhamos com materiais novos que depois envelhecemos. É um ganho de tempo e também uma confiabilidade mecânica para espetáculos que apresentamos muito. As avarias hoje em dia são muito menores do que antigamente!

Os lugares

Atualmente, o meu trabalho é diversificado. Crio pequenas formas itinerantes, leves tecnicamente, que podem se deslocar para qualquer lugar, posto que são tecnicamente autônomas. Em eventos urbanos, por exemplo: criei espetáculos num antigo navio quebra-gelo em canais, ou em caixas d'água, em apartamentos; também criei espetáculos para apresentar nos teatros grandes e espetáculos para serem apresentados na rua. Para mim, é essencial buscar todos os públicos e encontrá-los, e, assim, propor criações com cenografias muito diversas.

O tamanho do espetáculo, a sua cenografia é o meu primeiro questionamento antes da criação. *Spartacus*: bem antes dos pri-

meiros ensaios, eu desejava que o público ficasse em arquibancadas, eu queria que o espaço fosse oval e que o público ficasse no máximo a uma distância de menos de três metros, que fosse apresentado num palco, em ginásios esportivos ou... Em galpões. *Les Encombrants font leur cirque* [Os importunos fazem bagunça] é apresentado em teatros equipados. Com o tipo de marionetes utilizadas, só poderia ser frontal. Em contrapartida e ao contrário de *Spartacus*, que só pode receber 200 pessoas, eu gostaria que esse espetáculo, que trata do circo, pudesse ser apresentado para um número considerável de espectadores (em média, 700). Em *Fantastik Peplum*, a ação transcorre numa banheira. O espetáculo é autônomo tecnicamente, mas visível por apenas 80 pessoas. O meu próximo projeto em teatro será *La Métamorphose* [A metamorfose], de Kafka. Eis a minha primeira pergunta: que tamanho? Que cenografia? Ela implicará o tamanho dos objetos, a atuação; indicará os limites e a liberdade.

Tenho uns cinquenta projetos nas gavetas, e de repente um deles se impõe como evidente. Um dia, eu disse para mim mesma que era o momento certo, por exemplo, para *Spartacus*, que aquela história de revolta de escravos repercutia bem em relação ao que acontece hoje em dia. Então, eu me nutri com o filme de Kubrick e com uma cura de filmes passados na Antiguidade, mais ou menos improváveis, que olhei em série. Para mim, agora, os melhores momentos numa criação são os que precedem a preparação no palco. Imagino os objetos, a estrutura do espetáculo, a cenografia, as cores, a decisão de conjunto previamente tomada. É o momento em que tudo é possível. Não há limitações, não há obstáculos. Como apresentar a revolta de 5.000 escravos com três atores? Que objetos? Que máscaras? Estou sozinha, só com a minha cabeça, sonhando no espetáculo que desenho. Faço um *story board* com a maior precisão possível. Quando termino a escrita visual, disponho da lista dos objetos necessários, reúno a equipe artística e elaboro um orçamento. A seguir, explico aos artistas plásticos aquilo que desejo, e começam as idas e vindas com o ateliê. E

depois é o teste do palco. No primeiro dia de ensaio, peço que os atores façam um ensaio corrido, que representem a peça sem parar. É um momento particularmente difícil para eles, e decisivo para mim. O da verificação ao vivo dos meus encadeamentos, da visualização das minhas decisões tomadas antecipadamente. Essa prova é complicada para os atores, pois na verdade não olho para a interpretação deles: eu os considero unicamente como matéria animada a serviço de uma escrita visual. Vejo imediatamente o que funciona, o que não funciona, as deficiências. Se, para *Spartacus*, as decisões previamente tomadas pouco mudaram entre a escrita visual e a confrontação no palco, já aconteceu de eu me enganar durante muito tempo e de mudar toda a cenografia de um espetáculo alguns dias antes da estreia! Em determinada época, os objetos chegavam em cima do palco ao mesmo tempo que os ensaios, e até no dia do ensaio... Evidentemente, era complicado construir a dramaturgia. Muitos objetos já não encontravam o espaço deles, pois era tarde demais. Hoje em dia, a grande maioria dos objetos é construída à contracorrente por uma bela equipe de artistas plásticos e são integrados desde o primeiro dia dos ensaios. Eles se tornam parceiros dos atores desde o início, e isso muda tudo. Evidentemente, existem sempre ajustes, reparos, e o pingue-pongue incessante com o ateliê. Os cantores líricos, às vezes, acabaram cantando com uma lixadora de disco³ como fundo musical. O processo de criação dura cerca de três meses, e o espetáculo vai ao encontro do público.

Eu me pergunto a cada espetáculo: haverá necessidade de máscaras e de máquinas? E sempre concluo que sim. Acredito que não conseguiria encenar — ou seja, olhar atores — se não estivessem usando máscaras. Em *Spartacus*, por sinal, são rostos pintados,

³ Uma *disqueuse* ou *meuleuse d'angle* é um instrumento elétrico portátil no qual se monta um disco abrasivo. Em sua utilização, é semelhante a uma serra circular. Essa ferramenta eletroportátil permite amolar ou cortar diversos materiais em função do disco utilizado [N. dos Ts.]

mais do que máscaras ou fios de arame que deformam os traços do rosto, mas isso fornece uma dimensão suplementar. A transformação é imediata: os corpos já não se movem da mesma maneira, uma arquitetura corporal se impõe. Isso produz imagens. Usar uma máscara é entrar num mundo que me fala, me faz vibrar. Encontro grande beleza plástica na atuação dos atores com máscaras. A máscara implica também grande envolvimento físico. Se o ator não estiver totalmente imbuído da sua personagem, dos pés à cabeça, imediatamente a atuação soa falsa. Também utilizo objetos cuidando para que os espectadores não tenham tempo de se ater à sua beleza, com o risco de provocar frustração. Sou impaciente por natureza e me aborreço facilmente. Desconfio das demonstrações de virtuosismo, do excesso. Portanto, os meus espetáculos têm um ritmo muito rápido, com as cenas que se encadeiam, com inúmeros objetos. A atenção do espectador é solicitada incessantemente. Ele é sorvido pelo espetáculo. Em *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* [Um senhor muito velho com asas imensas] (adaptação de um romance de Gabriel García Márquez), um cavalo — que duas pessoas levaram dois meses para construir — só aparecia alguns segundos em cena. Isso lhe dava grande força. Ele era magnífico, surpreendente e violento. Não é preciso se eternizar na contemplação. Os objetos têm algo para dizer num tempo de vida muito curto. Se nos detivermos num objeto, quebraremos a ilusão, sairemos da história.

Como você nutre o seu imaginário?

Vejo muitos espetáculos que não são necessariamente teatro de marionetes. Posso me ater a detalhes. Por exemplo, fiquei fascinada com a utilização das luzes em *Secret* [Segredo], de Johan Le Guillerm, e pedi ao seu iluminador, Hervé Gary, para criar as de *Spartacus* a fim de romper com o teto tradicional de projetores. Ele inventou um sistema genial baseado em refletores que remetem a luz para cima de umas espécies de escudos motorizados que se integram ao espetáculo. A luz se torna um objeto, um elemento dramático, e é magnífico. Mais ainda do que o teatro,

porém, o que me nutre é a literatura. Sou uma grande leitora, e quase todas as minhas criações são adaptações de romances. Fiquei muito marcada pela leitura de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Tudo se tornava possível: os mortos estão em contato com os vivos, uma personagem pode diminuir e depois se transformar num gigante, outros podem voar... A estética um tanto barroca do meu teatro deve muito a ele. Descobri com esse romance que, afinal de contas, tudo era possível, que podíamos afastar-nos do realismo ao mesmo tempo em que falávamos, apesar de tudo, da realidade.

Atualmente, são novos projetos que me animam e particularmente a criação de um *Centre Européen pour la Marionnette contemporaine et le Théâtre d'objets* [Centro Europeu para a Marionete Contemporânea e para o Teatro de Objetos], que finalmente será criado em 2014, em Dunquerque (norte da França), após uma fase de trabalhos necessários para um belo projeto arquitetônico espantoso, no qual estamos trabalhando: 4.000 m² de área, locais que abrigarão salas de ensaio, ateliês de construção enormes, um ateliê de artes gráficas, um espaço de exposições, escritórios... Um espaço original para os artistas do mundo inteiro que trabalham sobre a marionete contemporânea. Um espaço de formação não só para os artistas, mas também para o público.

Trecho de uma entrevista recente:

DM: O teatro é uma vocação?

Se falarmos de uma forte tendência para... Sim. Se falarmos de destino, não.

Certamente, eu poderia ter exercido outra profissão. E depois, já perguntei a mim mesma: será que eu saberia fazer outra coisa?... Creio que sim. Poderia me apaixonar facilmente por alguns outros projetos desde que fossem desafiadores, fora da rotina, fora do cotidiano.

DM: Da escultura ao teatro, é só um passo?

É mais do que um passo! Precisei de três a quatro anos antes de fazer teatro, quando saí da Escola de Belas-Artes. Alguns des-

vios como enfermeira psiquiátrica, depois uma passagem importante por uma companhia de rua que criamos com alguns loucos furiosos. Por fim, o teatro ocupou cada vez mais espaço na minha vida. Esqueci a escultura, e voltei a ela com La Licorne. Para mim, o teatro e as artes plásticas permanecem muito ligados.

DM: Como alguém consegue fundar uma companhia e abrir sozinho o próprio caminho?

Fundei uma companhia por não encontrar nas companhias existentes na época o que me apaixonava artisticamente. Quer dizer, aquela escrita teatral em que a máscara, o objeto, o ator “marionetizado” me são indispensáveis.

Ademais, eu não estava sozinha. Fomos alguns os que acreditaram na forma teatral em que a imagem, o objeto constituem um texto. Diretores de teatro confiaram em mim. Se, afinal, o caminho de La Licorne não mudou em suas opções artísticas, fomos precursores nessa forma teatral. O caminho foi longo. Jamais conquistado definitivamente. Sobretudo quando se é uma mulher. Os obstáculos foram rudes.

Em suma, eu trabalhei. Muito. Percorri milhares de quilômetros para convencer. Mas o público era cada vez mais numeroso, entusiasta, e sempre me acompanhou. Graças a ele, prossigo aquilo que continua a ser uma luta.

DM: Que lhe ensinaram todos esses anos de trabalho — desde o seu primeiro espetáculo, *Le Marathon* [A maratona], em 1986?

A nunca largar nada.

DM: As suas influências estilísticas?

Kantor, com o espetáculo *La classe morte* [A classe morta]: um choque plástico; Ariane Mnouchkine, por seus espetáculos populares e exigentes; Fellini, por sua ousadia, e principalmente o escritor Gabriel García Márquez, por seu universo barroco e onírico; Tinguely, em suas esculturas e máquinas.

DM: O teatro de rua e o circo são referências para você?

O que faz o Royal de Luxe, o que faz hoje François Delaro-

zières com as suas máquinas não são propriamente uma referência, mas fazem parte da minha família artística. *Le Petit Cirque* [O pequeno circo], de Calder, é uma bela referência pela ingenuidade, pelo artesanato, pela poesia. Sou tocada tanto pelas realizações monumentais quanto pelas miniaturas. Mais do que o circo, me apaixonam as artes da feira.

DM: O seu envolvimento profissional é totalmente vinculado à sua companhia?

Sim.

DM: Quais são as dificuldades que você encontra em seu ofício?

Eu teria tendência para dizer que só existem dificuldades!

A maior dificuldade é certamente não ter nenhuma certeza nem sobre o presente nem sobre o futuro. É um ofício cheio de dúvidas, de buracos negros, de renúncias.

Felizmente, existem algumas pepitas inesquecíveis na relação com o público, momentos de pura felicidade no encontro, instantes mágicos nos ensaios que fazem com que se esqueçam as dificuldades ligadas à precariedade, às urgências cotidianas, ao estresse, à angústia de não estar à altura. A falta de tempo na criação é uma verdadeira dificuldade, também.

DM: Há quanto tempo La Licorne estava instalada nos antigos prédios da aeronave da Rua Colson, em Lille, quando você foi para Dunquerque no final de 2012?

Há pouco mais de dez anos. Um espaço magnífico, repleto de história. Um espaço que nos fez sonhar, que nos permitiu trabalhar e inventar, ainda que o frio glacial daquela sala extraordinária muito frequentemente nos tenha gelado os ossos. Transportamos 13 semirrebocadores com objetos, com materiais acumulados, com vestígios de antigos espetáculos, e depois com os cenários de todos os espetáculos que ainda se apresentam! Como os mambembes, levamos tudo junto conosco.

Esta é a minha história. Além do mais, os materiais são fontes de inspiração... Por isso, não jogamos nada fora. Com frequência,

Mon histoire

Claire Dancoisne

Théâtre La Licorne (France)

J'ai fait des études aux Beaux Arts de Lille en France et j'ai obtenu un diplôme de sculpteur. Des contraintes matérielles ne m'ont pas permis de continuer dans ce domaine et je suis devenue infirmière en psychiatrie, un travail qui me plaisait d'ailleurs beaucoup. J'ai commencé en parallèle à pratiquer le théâtre en amateur en m'y investissant de plus en plus. Avant de vouloir créer des spectacles, c'est surtout la vie imaginée d'une compagnie qui me fascinait. Je m'y voyais, parmi ces acteurs de rue, sur les péniches, autour de grandes tablées, jamais au même endroit. J'imaginai les rencontres, les soirées passées à refaire le monde. Nous l'avons refait. Beaucoup. Et nous avons expérimenté. Beaucoup. Il n'était pas rare de nous voir la nuit utiliser un vieux rétroprojecteur et projeter sur la vapeur d'une cocotte minute. Chercher la projection sur de la farine que nous jetions des fenêtres. Commencer à récupérer des matériaux sur les trottoirs que nous commençons à transformer ou à fondre. La journée, je soignais «les fous» et le soir nous nous laissions aussi aller à nous inventer un monde onirique. Quand je dis nous, ce sont des amis plasticiens, musiciens. Il n'y avait pas de comédiens. Nous ne parlions pas théâtre. Nous cherchions à résoudre concrètement des problèmes que nous nous imposions comme par exemple comment créer sur un plateau un fantôme, comment projeter et raconter une histoire sur les mouvements d'un ventre, comment penser un décor qui d'une minute à l'autre serait capable de se construire et de se déconstruire. Ficelles, poulies, machines ont commencé à naître. Un artisanat énorme et ingénieux démarrait. J'ai arrêté mon métier d'infirmière et me suis lancée vers le théâtre. J'ai bien sûr peu à peu réalisé qu'il s'agissait aussi d'un métier difficile et exigeant. Un stage avec Ariane Mnouchkine, très grande metteur en scène m'a particulièrement marquée. Elle ne tolérait pas le plus petit mouvement approximatif, veillait au moindre détail du pli de costume au premier pas sur le plateau... J'ai aimé sa grande rigueur. J'ai aussi découvert et surtout avec elle le travail du masque. Et compris vers où je voulais aller. Le masque, plus encore que l'objet me fascinait. Il proposait tellement de possibilités pour créer des personnages non naturalistes qu'il m'est devenu complètement indispensable. Il reste aujourd'hui encore incontournable dans mon travail. Le masque complet m'intéresse tout particulièrement. Des prothèses sur l'acteur, accentue la transformation. Le comédien devient un être «puppet».

digo para mim mesma que um dia será preciso triar, um dia... Em Dunquerque, o nosso depósito de 1.000 m² está lotado!

DM: La Licorne é uma equipe fiel, mas baseada em que critérios você contrata atores jovens?

Evidentemente, eles precisam gostar da manipulação de objetos, gostar da máscara, ser criadores inventivos e generosos, saber criar um mundo com um pedaço de barbante e também saber viver uma aventura teatral coletiva durante as longas turnês que fazemos. Peço muito aos atores. Assim, a energia, o entusiasmo deles são tão importantes quanto a qualidade da sua interpretação. Como os contrato? Depois de um estágio, de uma audição? Não necessariamente. Não sei. Será que tenho vontade de passar um momento longo da minha vida com aquela pessoa? Será que ela tem imaginação? Humor? Coração? Já está "cimentada"? Será que tem "algo além" para oferecer? Será que é corajosa? Alegre? Será que está mais interessada pelos cachês do que por um trabalho teatral que obriga a ficar "atrás" do objeto ou da máscara que requer humildade e empenho total? Existe uma parcela de intuição. Tenho verdadeiras e belas surpresas quando encontro jovens atores.