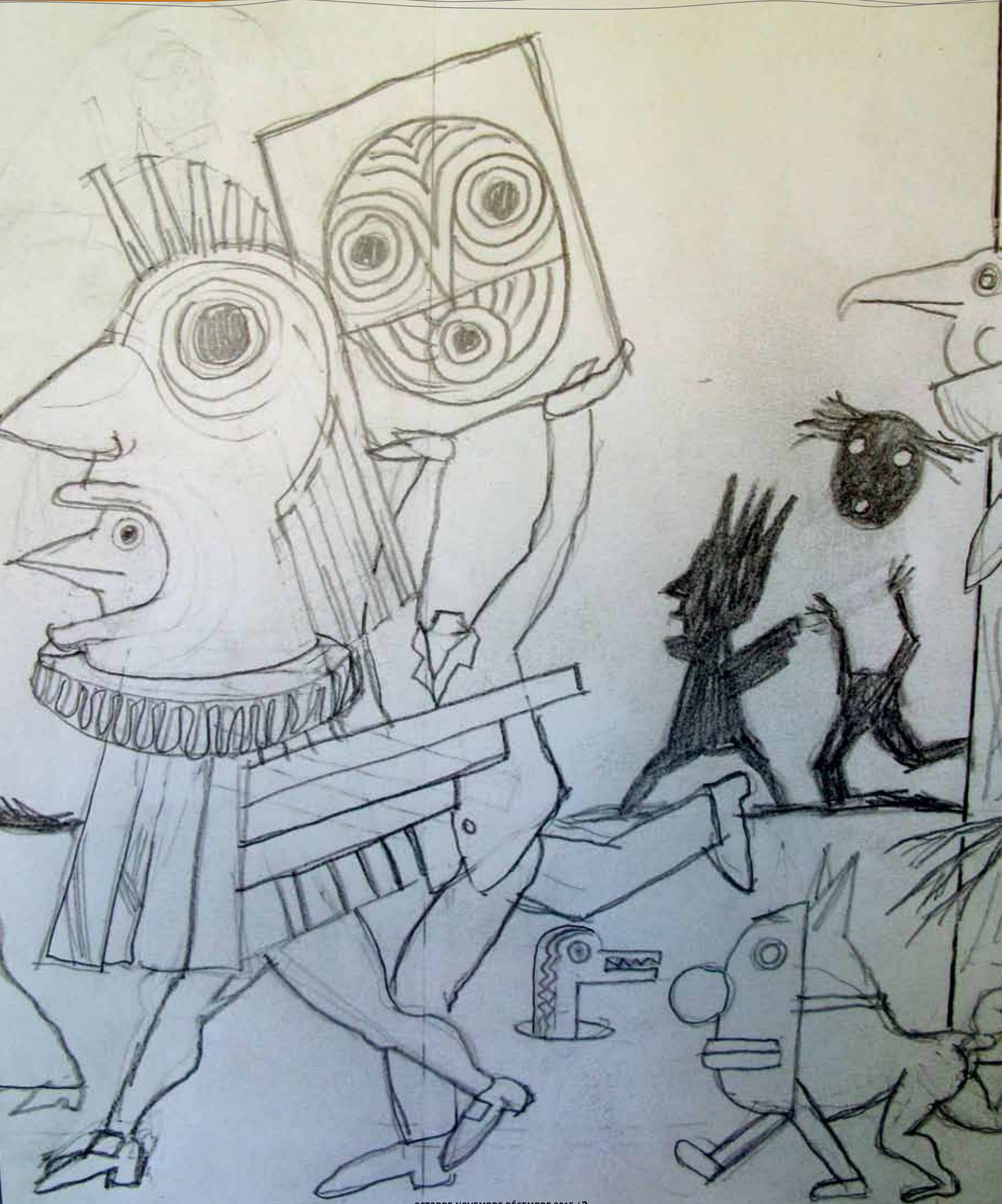


LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE





Actualités

04-06 Actualités THEMMA

- > Poétiques de l'illusion – Appel à communication
- > B.A BA saison 2 : quelle stratégie de compagnie ?

06-07 Au fil de l'actu

- > Les Cahiers du Masque
- > Lancement d'une enquête régionale sur le spectacle vivant en Pays de la Loire
- > Le patrimoine marionnettique – Accent marionnette
- > Le Diplôme National Supérieur Professionnel de l'acteur-marionnettiste en voie de validation

08-09 La culture en question

- > Quelle est la place de la culture dans la réforme territoriale ? Kit de survie. par Jean-Pierre Saez

Côté Pro

09 Dans l'atelier

Créations en cours

10 Traversée d'expérience

Monter une production par Sarah Favier

Vue du terrain

11-12 Conversation

Sur le Théâtre d'ombres avec Fabrizio Montecchi

13-16 Regards croisés

Sur le compagnonnage par Angèle Gilliard et Pierre Tual, Erika Faria de Oliveira, Yvan Corbineau, Séverine Coulon

17 La marionnette comme outil

De l'action artistique avec Jean-Christophe Canivet par Aline Bardet

18-19 Territoires de création

Regard croisé artiste / élu sur un projet culturel et un territoire : Dunkerque

19 Mémoire d'avenir

Arno Wögerbauer, compagnie Les Maladroits

20-21 Frontières éphémères

Le *wayang golek* de Java Ouest en Indonésie par Sarah Anaïs Andrieu

22 Espèce d'espace

Le CYAM par la cie Pipa Sol

23 Au cœur de la question

La marionnette sur toutes les scènes par Carole Guidicelli et Didier Plassard

THEMAA est depuis toujours une association professionnelle engagée aux côtés des artistes et de tous ceux qui défendent l'art de la marionnette afin de lui apporter la reconnaissance indispensable à son développement.

Aujourd'hui plus que jamais, nous avons besoin que ses adhérents continuent d'insuffler des dynamiques de projets et qu'ils usent de cet outil que nos pairs ont construit.

Cet outil utopique qui rassemble toute une profession, peut, si on en ouvre largement les portes, si on place les marches et les trempins avec acuité, nous épargner un isolement artistique voire économique et générer une synergie qui portera notre profession, notre art, vers une multitude de possibles et de nouveaux enjeux.

Je crois profondément en la force de notre association et en sa démarche reliant artistes, chercheurs, amateurs et directeurs de structures autour de l'art, de cet art, unique, mystique, ludique, singulier et fédérateur de la « marionnette ».

Cet art venu du plus loin des origines et qui possède toutes les qualités pour devenir l'art de l'avant-garde de demain.

Cet éditio se veut un appel à l'action, à l'investissement dans notre association pour travailler ensemble à notre avenir commun.

Les chantiers de réflexion sur la formation, sur l'accompagnement, la communication, le territoire, la politique culturelle, menés au sein de THEMMA sont autant d'endroits où chacun peut apporter sa pierre et s'investir en désir et en énergie.

Car si la culture est devenue ce qu'elle est, cela n'a pas été sans se battre.

Il faut aujourd'hui rappeler que la culture n'est pas une question d'organisation ou d'institution, mais une question de pensée. Et c'est un besoin vital.

Et ce besoin doit être reconnu comme le besoin à l'éducation et à la santé, et comme une nécessité maintenant en lutte contre l'obscurantisme et la violence de notre civilisation.

La situation difficile dans laquelle nous sommes aujourd'hui n'est pas une fatalité.

Je finirai cet éditio, qui je l'espère saura nous rassembler et nous galvaniser, par cette phrase de Jack Ralite citant José Balmès, peintre chilien, lors des « Ateliers de la pensée », cet été en Avignon : « *Si ce n'est pas moi qui agit, alors qui ? Si ce n'est pas maintenant, alors quand ?* »

> Angélique Friant, présidente de THEMMA
Septembre 2015

 **Couverture et dos de la couv : Manip a donné carte blanche à Roland Shön, figure incontournable des arts de la marionnette pour illustrer ce numéro 44 consacré à la transmission. Le dessin figurant en couverture est un détail d'une fresque (3x10 m) qui sera exposée à la Scène Nationale L'Apostrophe, Théâtres des Arts, Cergy-Pontoise, du 9 octobre 2015 au 25 juin 2016.**

manip 44 / OCTOBRE NOVEMBRE DÉCEMBRE 2015

Journal trimestriel publié par l'ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS (THEMAA)

24, rue Saint-Lazare 75009 PARIS

Tél. : 01 42 80 55 25 • Mail : contact@themaa-marionnettes.com

Pour le journal : manip.redaction@gmail.com • Site : www.themaa-marionnettes.com

THEMAA est le centre français de l'UNIMA. THEMMA est adhérent à l'UFISC. L'association THEMMA est subventionnée par le ministère de la Culture (D.G.C.A.).

Directrice de la publication : **Angélique Friant** // Rédactrice en chef : **Emmanuelle Castang**
Secrétaire de rédaction : **Angélique Lagarde** // Comité éditorial du n°44 : **Aline Bardet, Patrick Boutigny, Claire Duchez, Hubert Jégat et Angélique Lagarde**. // Ont contribué à ce numéro : **Sarah Anaïs Andrieu, Francis Bassemon, Emmanuelle Castang, Yvan Corbineau, Séverine Coulon, Claire Dancoisne, Sarah Favier, Erika Faria de Oliveira, Angélique Friant, Agnès Gaulin Hardy, Angèle Gilliard, Carole Guidicelli, Angélique Lagarde, Didier Plassard, Jean-Pierre Saez, Pierre Tual, Didier Well et Arno Wögerbauer**. //

Agenda : **Claire Duchez et Angélique Lagarde**

Relecture et corrections (sous réserve de modifications ultérieures) : **Josette Jourdon**

Conception graphique et réalisation : www.aprim-caen.fr // ISSN : 1772-2950



POÉTIQUES DE L'ILLUSION

[Automne 2016 – Région parisienne]

> Appel à communication Rencontres nationales THEMMAA

Espaces de création entre marionnette et magie

Tous les trois ans, THEMMAA – Association nationale des Théâtres de Marionnette et des Arts Associés – met en place des rencontres nationales qui interrogent la connivence des arts de la marionnette avec un autre champ disciplinaire. Ces rencontres reposent sur l'idée que la marionnette est au carrefour des arts et que la création contemporaine continue à développer et à approfondir des hybridations ou passerelles avec l'ensemble des arts. Pour cette nouvelle édition, nous proposons aux participants d'explorer la thématique de l'illusion, en lien avec la magie nouvelle.

En effet, si, au fil de son histoire, l'art a su confier à l'illusion une part de ses mystères (Gombrich), la marionnette et la magie ont placé cet objet au centre de leur développement contemporain.

L'art de la marionnette, qui repose sur l'illusion consentie du spectateur, base son langage sur le jeu trouble entre l'animé et l'inanimé pour créer des effets de présence. De son côté, la magie nouvelle s'affranchit des canons de l'illusionnisme (et va au-delà de la performance technique) ; jouant des défaillances des sens et perceptions de l'Homme, pour retrouver l'émotion esthétique du détournement du réel. Les évolutions esthétiques récentes et les croisements artistiques qui animent ces deux arts en font, sans nul doute, les champs disciplinaires les plus propices à questionner, voire à bouleverser notre rapport au réel.

Par-delà leur rapport à l'illusion et leurs évolutions parallèles vers un langage contemporain, magie et marionnette ont tissé de nombreux liens historiques à travers un patrimoine de pratiques spectaculaires,

croisant les héritages du rituel et des arts populaires. À l'occasion des rencontres nationales « Poétiques de l'illusion », nous souhaitons explorer les rapports historiques, esthétiques, anthropologiques, dramaturgiques et techniques qui unissent ces deux disciplines.

Nous invitons les artistes, chercheurs, étudiants en Arts, Esthétique, Sciences humaines et sociales, Ethnoscénologie, Sciences cognitives... mais aussi acteurs du monde professionnel à partager leurs recherches et réflexions.

Voici quelques-unes des questions (non exhaustives) que nous nous proposons d'examiner.

Histoire, fondements conceptuels et incidences politiques

Histoire de la marionnette et histoire de la magie croisent des notions et des pratiques communes : ombre, reflet, projection, fantasmagorie, trucages, passage du rituel (vaudou, palo monte et autres formes de chamanisme) au divertissement avant de devenir espace de création artistique... Après avoir longtemps partagé le plateau des cabarets parisiens jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, certains praticiens de ces deux arts ont progressivement abandonné le principe de numéros et la surenchère dans la virtuosité pour explorer de nouvelles dramaturgies.

*Quels sont les enjeux esthétiques, anthropologiques, cognitifs, associés à la représentation de l'impossible ?
Entretiennent-ils le même rapport au réel ?
Quel est l'apport spécifique de l'effigie dans les pratiques magiques rituelles ?
Comment magie et marionnette - dans leurs formes rituelles originelles, puis dans leurs déclinaisons spectaculaires - se sont-elles positionnées face aux interdits dans les processus de figuration (par exemple : iconoclasme, tabou du sang au théâtre etc.) ?*

*Comment arts de la marionnette et arts de la magie (mentalisme en particulier) élaborent-ils des dramaturgies qui interrogent leur propre mode de production et de fonctionnement en tant que métaphore du rapport de l'individu au monde ou du citoyen à la société (êtres manipulés, manipulables, manipulant, illusions volontaires) ?
Quelles évolutions artistiques et quels possibles ?*

Représentations de l'impossible : esthétiques, techniques et dramaturgies

Se pencher sur l'illusion dans les arts de la marionnette et de la magie interroge trois notions :

- **L'objet visible ou invisible** occupe une place centrale dans les effets d'illusion, qu'il soit investi en tant qu'actant ou qu'il constitue un aménagement fonctionnel au sein d'une scénographie.

*Quels sont les éléments matériels constitutifs de la création d'une illusion ?
La rencontre entre marionnettistes et magiciens ouvre-t-elle de nouveaux possibles pour la manipulation des espaces et de la matière ?*

- **La dramaturgie** : dans leurs manifestations contemporaines, les deux disciplines - arts de la marionnette et magie - se caractérisent par une recherche centrée sur le renouvellement des écritures scéniques.

*Quels sont les codes qui guident les approches de la représentation ? (travail sur les temporalités, l'espace, effets de continuité ou de rupture, jeux d'échelles etc.)
Qu'implique le choix entre la force du simulacre, la puissance de l'illusion consentie et l'étrangeté du détournement du réel dans le réel ? Le texte a-t-il un statut particulier ? Quel rapport à l'objet physique, visuel, textuel et/ou sonore dans la construction dramatique des spectacles ? Quelle place pour la dramaturgie face à la virtuosité technique ?*

COMITÉ DE PILOTAGE

Brice Berthoud, Brigitte Bertrand, Denis Bonnetier, Solène Briquet, Anne Decourt, Isabelle Drubigny, Raphaële Fleury, Eloi Recoing, Etienne Saglio, Cyril Thomas, Isabelle Bertola, Morgan Dussart
Pilotes du comité : Hubert Jégat, Raphaël Navarro, Valentine Losseau

Coordination THEMMAA : Emmanuelle Castang, Claire Duchez

Les Rencontres nationales sont organisées par THEMMAA en partenariat avec la cie 14:20, l'Institut international de la marionnette (IIM), HorsLesMurs/Stradda, le Centre national des Arts du Cirque (CNAC), CIRCA, le Mouffetard - Théâtre des arts de la Marionnette, l'Académie Fratellini.

• La fabrique de l'inquiétante étrangeté.

La perception du réel par le spectateur repose sur les codes du théâtre : unité de temps, d'espace et des règles physiques. S'appuyant sur le cas de la marionnette, à travers une analyse de *L'homme de Sable* de Hoffmann, mais aussi sur celui du spectacle de magie, Jenstch se penche sur la notion d'inquiétante étrangeté en définissant, avant tout, une émotion naissant du doute que suscite l'animation d'un objet inanimé, ou l'explicable immobilité d'un objet vivant. L'illusion a ceci de particulier qu'elle nous permet de nous mettre en présence de réalités imaginaires, virtuelles ou fictives. En effet, à l'inverse de l'effet spécial cinématographique, la marionnette, incarnation (presque) vivante de l'image, et la magie, célébration de l'irréel, prennent place dans l'espace concret de la rue, du plateau.

Comment s'articule l'espace métaphorique créé au plateau et le réel de l'espace de représentation ?

Quelles sont les techniques qui permettent de représenter les « non-humains » (divinités, esprits, fantômes, âmes...), les mondes imaginaires ?

Quels sont les outils de maîtrise des émotions du public par l'illusion ?

De quelle nature est le pacte conclu entre le spectateur et le performer ?

Quels sont les processus cognitifs qui rendent possible l'illusion (dissuasion de l'appareil perceptif, dissonance cognitive...) ?

Comment ces processus sont-ils pris en compte dans les écritures contemporaines ?

Comment les marionnettistes et les magiciens jouent-ils des représentations que le public se fait de leur art ?

Comment expliquer le sentiment que provoque la confrontation à l'illusion, qu'elle soit consentie ou subie, rationnelle ou inexplicable ? Peut-on définir une émotion esthétique commune à la magie et à la marionnette ?

Quels rapports magie et marionnette entretiennent-elles avec l'illusion réaliste (quête ou rejet, inspiration ou contre-modèle) ?

Pour participer

Artistes, chercheurs, ethnologues, anthropologues, journalistes, scientifiques, médiateurs... nous vous invitons à répondre à cet appel à communication pour croiser les regards et expériences sur ces thèmes.

> Formats

Plusieurs formes de propositions sont possibles pour ces rencontres nationales.

1/ Témoignage, partage d'expériences : paroles d'artistes, de journalistes, d'acteurs culturels...

2/ Communication scientifique

3/ Démonstration pour mise en débat : conférence manipulée, performative, ateliers

> Merci de préciser dans votre réponse la forme choisie et d'envoyer un texte précisant :

- le sujet de votre intervention en 3 000 signes maximum.
- une présentation de votre parcours, de vos publications et/ou

un dossier de présentation de vos projets de spectacles ou de recherches en lien avec le sujet que vous souhaitez aborder.

Pour le 3^e format, merci de préciser en complément

- la forme que prendrait la démonstration : mini-conférence, atelier, performance participative, installation...
- la mise en espace que vous imaginez.

Les dates des Rencontres Nationales seront en ligne à compter de novembre sur le site de Thémaa : themaam Marionnettes.com

Votre proposition est à renvoyer par mail avant le 15 mars à l'adresse suivante : contact@themaam Marionnettes.com

B.A. BA saison 2

[17 NOVEMBRE – Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris]

> Quelle stratégie de compagnie ?

Après avoir proposé lors d'une première saison des B.A. BA autour des notions de base que sont l'administration, la diffusion et la production au sein du spectacle vivant, la saison 2 des B.A. BA s'attaque à des notions plus avancées qui traversent les compagnies, faisant toujours écho aux problématiques rencontrées par les administratifs autant que par les artistes dans le secteur.

Ce premier rendez-vous de l'année abordera la « stratégie de compagnie » et s'interrogera notamment sur la façon d'intégrer ou de changer de cercle de production/diffusion, de prévoir la/les présences sur des festivals d'envergure, ou encore de trouver des partenaires.

Intervenants

Laurence Menner, directrice adjointe du TJP CDN d'Alsace Strasbourg

Nadine Lapuyade, directrice de l'association de diffusion Les Gomères

Maud Gérard, co-directrice artistique de la cie Drolatic et Industry

Réservé aux membres de THEMAA. ENTRÉE LIBRE, sur réservation dans la limite des places disponibles. Renseignements et réservation : administration@themaam Marionnettes.com

Les B.A. BA s'inscrivent dans un dispositif plus large de coopération entre pairs mis en place depuis 2014. Dix adhérents de THEMAA sont retenus dans le cadre de ce programme de coopération entre une personne dont c'est le premier poste en compagnie et un(e) administrateur/trice et ou chargé(e) de production/diffusion expérimenté(e).



EN DIRECT DU PAM

Compagnonnage et transmission, Manip, n° 8

Manip n° 8 incluant un dossier sur le compagnonnage THEMAA, Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés



Site du PAM : www.artsdelamarionnette.eu
Accès au document : <http://bit.ly/1XPvCX3>

BRÈVES

Figures du Dédoubllement

Cette exposition propose un regard sur le monde de la marionnette sous le point de vue du dédoublement et du concept d'altérité. La marionnette est comme un processus de dédoublement des humains qui nous permet le dialogue intérieur. Cette thématique traverse les champs de la marionnette : marionnette traditionnelle, théâtre d'ombre, théâtre populaires à gaines mais aussi théâtre visuel contemporain, robotique et intelligence artificielle. Du 8 octobre 2015 au 10 janvier 2016, au Centre d'Arts Santa Mònica à Barcelone, dans le cadre du festival IF Barcelona.

Plus d'informations :

www.artssantamonica.cat et
www.ifbarcelona.cat

Cendres, Prix du meilleur design

Le spectacle *Cendres* de la compagnie Plexus Polaire mis en scène par Yngvild Aspeli a reçu le prestigieux prix théâtral *Hedda-prisen* en Norvège pour le « meilleur design visuel ». La metteuse en scène d'origine norvégienne est issue de la septième promotion de l'ESNAM.

Plus d'informations :

www.plexuspolaire.com

Loutkar en Anglais

Loutkar, la revue polonaise, publiée pour la première fois en 1912, fut la première au monde consacrée à la marionnette ! Avec six numéros par an, elle relaie les actualités, rencontres et événements du secteur à l'échelle internationale en relayant notamment les informations de l'UNIMA. Désormais disponible en anglais, en version papier et en ligne, elle devient accessible à tous.

Plus d'informations : www.loutkar.eu

La marionnette à la Comédie-Française

L'association d'un sociétaire passionné, Christian Hecq et d'une constructrice, Valérie Lesort, met actuellement à l'honneur la marionnette au Vieux-Colombier Comédie-Française jusqu'au 8 novembre dans *20 000 lieues sous les mers* de Jules Verne.

Plus d'informations :

www.comedie-francaise.fr

L'enfant spectateur au TGP de Frouard

Riche de ces différentes expériences en direction de l'enfance et de la jeunesse et dans le cadre de La Belle Saison, le Théâtre Gérard-Philippe propose un séminaire de réflexion et d'échanges sur L'enfant spectateur le 4 décembre 2015 à Frouard en partenariat avec le centre culturel Pablo-Picasso à Homécourt, Scène Conventionnée Jeune Public. Séminaire coordonné par ARTECA Lorraine.

Plus d'informations : tgprouard.fr



© Giorgio Stary

Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov, mise en scène de Lisa Wurmser, 2000, Comédie d'Amiens.

> Les Cahiers du Masque

L'association Les Créateurs de Masques prépare son troisième numéro des *Cahiers du Masque*. Le premier numéro de cette revue met en lumière le travail de l'association et les ressources de la discipline. Le second est consacré à une figure méconnue du masque de théâtre au 20^e siècle : Cyrille Dives, et à ses « héritiers » actuels.

Cette revue a pour ambition d'apporter par l'écrit et l'image des éléments de réponse à ces trois questions : Quels masques pour aujourd'hui ? Quelles dramaturgies pour ces masques ? En quoi consiste la spécificité du théâtre de masques et que nous dit-il de notre monde ?

L'association regroupe des créateurs de masques de scène (théâtre, danse, cirque etc.) ainsi que des comédiens, metteurs en scène, chercheurs... tous concernés par les masques en scène. Elle est née de la certitude pour les créateurs de masques de « s'inscrire dans une histoire longue et riche, dans une géographie foisonnante et pourtant [du] sentiments un peu amers d'une création en pointillé, marginalisée ou en déshérence, en tout cas peu présente dans les théâtres français et mal connue des praticiens de la scène. Il fallait au

moins faire le point : quels masques ici et maintenant ? » Francis Debeyre (Premier numéro des *Cahiers du Masque*).

Le numéro double 3 et 4 qui est en préparation sera entièrement consacré à Werner Strub, créateur disparu en 2012. La sortie est prévue début 2016. L'association propose une offre de souscription pour soutenir la parution du numéro en réservant un (ou plusieurs) exemplaire(s) au tarif de 15€ au lieu de 20€ (Prix public).

Plus d'informations : www.lescreateursdemasques.fr
lescreateursdemasques@yahoo.fr

Les sommaires et quelques pages des numéros 1 et 2 sont disponibles en ligne.

> Lancement d'une enquête régionale sur le spectacle vivant en Pays de la Loire

Depuis sa création en 2007, le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire mène une observation participative et partagée (OPP) respectueuse de la diversité culturelle et des porteurs de projets.

Les données produites permettent aux acteurs de mieux connaître l'environnement dans lequel ils évoluent, de prendre conscience collectivement de leurs forces et de leurs fragilités. Elles révèlent l'impact économique, social et culturel du spectacle vivant en Pays de la Loire (musiques actuelles, théâtre, danse,...). À travers les connaissances qu'elles produisent, ces études permettent également une meilleure compréhension des enjeux culturels par les pouvoirs publics.

Pour donner à voir et à comprendre l'étendue des initiatives culturelles sur la Région, le Pôle a conduit en 2011 une Observation du spectacle vivant en Pays de la Loire dans le cadre de la Conférence régionale consultative de la culture (CRCC). Toujours avec le soutien de la Région et de la DRAC Pays de la Loire. L'Observation est relancée en 2015 pour les structures de spectacle vivant disposant d'une licence d'entrepreneur de spectacle et toutes les structures agissant dans le champ des musiques actuelles en Pays de la Loire.

Toutes les données récoltées viendront nourrir les publications du Pôle en 2016 et seront restituées aux participants à travers des temps d'échanges permettant l'élaboration de diagnostics constructifs.

Pour ce qui est des arts de la marionnette, la précédente enquête a permis de révéler que les compagnies d'arts de la marionnette interrogées pratiquaient uniquement la vente en directe (sans intermédiaire). Ce champ d'activité représentait 7% du total des ventes de spectacle vivant en 2010 avec principalement des CDD-U (CDD d'Usage des intermittents du spectacle notamment) et des CDI (à hauteur de 25%). Les CDD-U embauchés dans le champ des arts de la marionnette ne représentaient néanmoins que 2% du volume total des CDDU du spectacle vivant.

Plus d'informations : gimic.org

Claire Hannecart, chargée de l'observation et des études au Pôle, claire@lepole.asso.fr

Aude Bruneau, chargée de projets transversaux, aude@lepole.asso.fr

> Le Diplôme National Supérieur Professionnel (DNSP) de l'acteur-marionnettiste en voie de validation

Actuellement en cours, cette validation représente un événement important pour notre profession : ce diplôme validera en effet, à l'horizon 2016, la formation dispensée actuellement à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette - Charleville-Mézières (ESNAM) par un diplôme de niveau licence comme l'ensemble des écoles supérieures d'art françaises et étrangères. Dans le prolongement de cette validation, c'est la reconnaissance administrative d'un métier qui est à l'œuvre avec, en toile de fond, l'évolution du contexte professionnel et une meilleure visibilité des arts de la marionnette.

Petit retour en arrière

Le processus a été engagé en 2006-07 par les premiers contacts de l'ESNAM avec la Direction de l'enseignement supérieur de la DMDTS (aujourd'hui DGCA). Le Diplôme des Métiers d'Art sanctionnant les études menées à l'ESNAM (diplôme de niveau 3, soit une année de remise à niveau suivie de deux années de formation reconnues) était devenu obsolète depuis plusieurs années pour deux raisons :

- la mise en adéquation nécessaire avec le dispositif Licence-Maîtrise-Doctorat (LMD) devenu la norme en Europe
 - l'évolution des études elles-mêmes avec l'intégration de candidats français passés de plus en plus souvent par une préparation pré-professionnelle jouant le rôle de l'année initiale de mise à niveau
- Une commission Formation, réunissant un certain nombre de professionnels et placée sous la présidence de l'Institut International de la Marionnette,

s'est mise au travail dans le cadre des Saisons de la Marionnette (2007-2010) afin de réaliser un état des lieux de la formation pour mieux cerner les besoins. Se réunissant à intervalles réguliers, cette commission a dressé un bilan général et pointé en particulier la nécessité urgente de faire évoluer le DMA. À travers les échanges et les différents constats, il devenait désormais évident que la reconnaissance des études par un diplôme national de niveau supérieur était devenu indispensable et représentait un enjeu capital pour notre profession.

Vers le DNSP

En décembre 2012, aux côtés d'une délégation de représentants de THEMAA et de marionnettistes, l'ESNAM recevait le feu vert de la Direction de la Formation et de l'Enseignement supérieur pour travailler sur le profil de compétences de l'acteur marionnettiste du futur DNSP, annexe au DNSP de comédien. Tout au long de 2013 et 2014, un certain nombre de réunions de la commission Formation (marionnettistes, représentants de THEMAA et de Latitude) ont permis de travailler sur les compétences, en s'interrogeant sur les pratiques et les évolutions, et d'aboutir à une première version du futur référentiel. Entre 2014 et 2015, ce travail de longue haleine a été passé au crible au cours de quatre réunions pilotées par Didier Brunaux, chef du Bureau des enseignements et de la formation de la DGCA : regard critique et questionnements en retours pour définir au mieux le métier d'acteur marionnettiste, option retenue par la commission

Formation. Au final, ce temps de réflexion, visant à nommer et décrire avec précision les compétences qui composent le métier, s'est révélé passionnant pour tous les membres. Différents points d'étape avec la profession, notamment lors des AG de THEMAA, ont permis de partager l'essentiel de ces travaux.

Le DNSP et son contexte professionnel seront mis en discussion dès cet automne auprès de la Commission Professionnelle Consultative (CPC), où siègent partenaires sociaux, artistes venus de différents champs du spectacle vivant et représentants du Ministère de la culture, pour une validation définitive du diplôme qui devrait pouvoir être attribué pour la première fois sous sa nouvelle forme aux élèves de la 10^{ème} promotion : une grande première très attendue !

Lucile Bodson, ex-directrice de l'Institut International de la Marionnette (IIM) et de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette (ESNAM) et **Éloi Recoing**, actuel directeur

Retrouvez le DNSP en téléchargement PDF sur le site de Themaa :

themaa-marionnettes.com, rubrique actus Themaa



Accès au document :
<http://bit.ly/1Q6HD4J>

[21 novembre à 16h30 -
LE MOUFFETARD - PARIS]

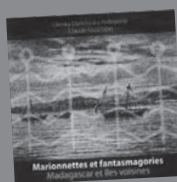
> Le patrimoine marionnettique Accent marionnette

Moment de rencontre et d'échange, les Accents marionnette organisés par le Mouffetard-Théâtre des Arts de la Marionnette, sont des occasions de temps forts invitant à découvrir et discuter de l'actualité marionnettique. Le 21 novembre prochain, en partenariat avec THEMAA, l'accent sera mis sur l'ouvrage coordonné par Simone Blazy et Évelyne Lecucq, *Carnets de la marionnette : Actualités du Patrimoine* et aura pour thème « Art et transmission, le patrimoine marionnettique ». Il sera question du patrimoine qui, au-delà de sa conservation par la constitution de collections, se transmet entre artistes et se constitue par les savoirs, les formes et les gestes artistiques.

Avec deux contributeurs de l'ouvrage : **Brice Coupey**, élève du maître de marionnettes Alain Recoing, et **Évelyne Lecucq**, auteure et critique de théâtre.

Entrée libre sur réservations au 01 84 79 44 44

PUBLICATIONS



MARIONNETTES ET FANTASMAGORIES : MADAGASCAR ET ÎLES VOISINES

Olenka Darkowska-Nidzgorski et Claude Razanajao

Nous sommes heureux de vous annoncer la sortie de cet ouvrage dont nous avons publié quelques aperçus dans la rubrique « Frontières éphémères » du numéro 41 de *Manip*.

Magie du bois, de la hache, de l'argile, du sable blanc, du chaume, des pailles tressées, des graines, des cailloux, des plumes, des reliques, du tissu rouge, des talismans, du verre coloré, du miroir, du sol sonore, de l'homme et de la femme, des rois et des reines, du mythique Kalanoro, des oiseaux, du retournement des morts, des faux cadavres, des déguisements en bêtes sauvages, des masques, des statuettes animées, des fétiches, des poupées et de la poupée Mri, des MARIONNETTES...

Co-édition Institut International de la Marionnette et Studio 27, 2015 - Prix Public : 9,50 € Commande en ligne : www.marionnette.com



DU DÉCOR À LA SCÉNOGRAPHIE : ANTHOLOGIE COMMENTÉE DE TEXTES SUR LA SCÉNOGRAPHIE

Romain Fohr

Depuis le glissement du terme de décor vers celui de scénographie en 1970, la thématique de l'espace de la représentation inspire de nombreuses réflexions pratiques et théoriques. Il nous a semblé nécessaire de réunir dans un même ouvrage les textes qui permettent de mieux comprendre les différents carrefours qui ont jalonné l'espace scénique depuis l'Antiquité. Comme il le pratique lors de ses cours au conservatoire, à l'université ou en écoles d'art visuel et de design, Romain Fohr propose une amorce de réflexion avant chaque texte pour contextualiser le propos de l'auteur dans la situation de l'espace scénique de l'époque et du pays.

Éditions L'Entretemps, Collection, Les Points dans les poches, 2014 - Prix Public : 18 € Commande en ligne : www.entretemps.org

LA CULTURE EN QUESTION

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLESQuelle la place de la culture dans la réforme
Kit de survie

> PAR JEAN-PIERRE SAEZ

Directeur de l'Observatoire des Politiques Culturelles

La nouvelle réforme de la décentralisation réorganise les territoires, fait évoluer les rôles des collectivités de façon substantielle. Elle soulève des défis passionnants mais compliqués. Peut-il y avoir danger pour la culture dans ce contexte ? Oui, forcément si l'on n'y prend garde. Mais l'essentiel résidera dans le maintien d'une volonté politique pour la culture. Or celle-ci tend à fléchir en même temps que les moyens viennent à manquer.

Mais la réforme de la décentralisation, c'est quoi ?

Elle devait comprendre trois lois, puis deux et finalement elle comprend bien trois lois :

- La loi dite MAPTAM (ou MAPAM) : loi du 27 janvier 2014, dite de *modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles*
- La loi du 16 janvier 2015 *relative à la délimitation des régions, aux élections régionales et départementales et modifiant le calendrier électoral*
- La Loi NOTRe : loi du 7 août 2015 *relative à la nouvelle organisation du territoire de la République*

Place de la culture dans cette réforme

Limitée. Mais c'est une sorte de tradition législative. Les réformes précédentes ont peu mis l'accent sur le sujet culturel.

Compétence générale des collectivités ou pas ?

La compétence générale des collectivités territoriale représentait le principe permettant à une collectivité d'investir tout champ d'action autant qu'elle le souhaitait dès lors qu'elle n'empiétait pas sur les obligations ou compétences d'autres collectivités publiques. Elle donnait ainsi à chaque collectivité la liberté d'investir très largement la culture.

Où en est cette compétence ?

Elle a fait l'objet d'une étrange valse-hésitation de 2010 à aujourd'hui. Pour bien la comprendre, résumons les épisodes précédents. La loi du 16 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales supprime la clause de compétence générale pour les départements et les régions... La loi MAPTAM la rétablit en janvier 2014... La loi NOTRe la supprime en janvier 2015... Mais, car il y a un mais : la loi NOTRe instaure un principe de compétence partagée. Cela concerne la culture, le sport et le tourisme. On peut considérer qu'il s'agit d'une forme d'exception législative à la suppression

de la clause générale de compétence. L'implication des collectivités territoriales dépendra de toute façon de l'ambition de chaque collectivité d'une part, de la qualité de leur coopération ainsi que de la préservation d'un partenariat actif avec l'État. Pour ma part, j'étais favorable à une compétence culturelle, obligatoire, partagée et non fléchée. Mentionner son caractère obligatoire aurait permis de disposer d'un principe moral opposable. Certes la digue aurait été fragile mais en l'articulant avec d'autres principes (celui de la reconnaissance des droits culturels dans la loi NOTRe, celui de la liberté de création dans la loi Création, architecture et patrimoine en discussion au Parlement dès fin septembre), elle aurait constitué un outil de dialogue et de négociation supplémentaire pour les acteurs culturels et les élus. Cela dit, cette idée se serait aussi heurtée au législateur qui ne conçoit pas qu'une compétence « obligatoire » ne définisse pas une claire délimitation des rôles de chacune des collectivités.

Autres dispositions générales de la réforme

Cette réforme a pour ambition de donner un rôle plus large aux régions et aux métropoles ainsi que de réorganiser et de dynamiser l'intercommunalité.

CTAP, qu'est-ce à dire ?

La loi MAPTAM prévoit l'instauration d'une Conférence Territoriale d'Action Publique (CTAP) dans chaque région destinée à rassembler les représentants pour débattre de la gouvernance territoriale et définir des consensus entre les collectivités sur leurs responsabilités respectives. Des élus et des organisations professionnelles ont réclamé la possibilité de créer des CTAP culture. Ce principe n'a pas été retenu par le législateur mais rien n'empêche chaque région d'instituer un organe équivalent.

Délégation de compétences : là où le bât a pu blesser

Il s'agit avec cette disposition de permettre éventuellement à une collectivité territoriale ou une intercommunalité d'assumer des responsabilités assumées par l'État. Délégation ne signifie pas transfert de compétences mais on peut imaginer qu'elle constitue une disposition transitoire. Certains acteurs considèrent que la mise en œuvre d'une délégation dans le domaine culturel affaiblira l'État en région et surtout ne souhaite pas que certains champs artistiques en fassent l'objet considérant que notre système repose sur un équilibre des rôles qui serait remis en cause.

La culture apparaît cependant çà et là

Dans la loi MAPTAM, les régions se voient confier une responsabilité en matière de langues régionales ; elles se voient également reconnaître une compétence « pour promouvoir le développement économique, social, sanitaire, culturel, scientifique et l'aménagement du territoire ». Une responsabilité qui n'est pas évoquée pour les départements. Ainsi, si les régions et les départements n'ont pas de compétence culturelle obligatoire, au moins pourra-t-on rappeler cette disposition aux futurs exécutifs régionaux.

Les métropoles et la culture ?

On dit que la réforme territoriale met l'accent sur la problématique intercommunale de plusieurs points de vue. Mais qu'en est-il par rapport à la culture ? Les métropoles se voient attribuer une compétence uniquement en ce qui concerne « la construction, l'aménagement, l'entretien et le fonctionnement d'équipements culturels, socio-culturels ». En réalité rien de nouveau sous le soleil par rapport aux obligations des communautés urbaines. Le texte de loi est sur le sujet quasi-identique. Pas de quoi favoriser la production de politiques de territoire du côté des métropoles si l'ambition et le consensus politique viennent à manquer. Alors que faire pour dynamiser les choses de ce côté ? On peut remarquer que dans la phase précédente de l'intercommunalité culturelle, les acteurs artistiques et culturels se sont peu investis ou ont été peu sollicités. Un peu plus de sensibilisation des élus, d'implication des acteurs et de présence de la société civile pourrait peut-être aider à faire bouger les lignes pour aller vers des politiques de territoire articulées avec les territoires de vie.

Droits culturels. Et s'il s'agissait de la disposition la plus importante des lois de décentralisation pour la culture ?

Le Sénat s'est beaucoup mobilisé pour introduire un article original dans la loi NOTRe. L'adoption de cet article ne fut pas évidente mais finalement les parlementaires ont trouvé une base d'accord pour adopter l'idée de droits culturels : « La responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ». Si la reconnaissance de ces droits correspond à une suite logique de la position de la France par rapport à son discours et son positionnement dans les débats sur la diversité culturelle, certains acteurs ont

me territoriale



exprimé la crainte que ce principe introduise une forme de relativisme dans la conception des politiques culturelles, là où d'autres estiment qu'ils font plus de place à la reconnaissance des personnes et de leurs identités. Mais si on élargit le débat, on pourrait plutôt considérer que ce principe, qui mérite d'être encore précisé, renforce l'idée de politique culturelle et constituera un élément de défense au même titre que la future loi Création et patrimoines qui joue sur d'autres registres et commence par un rappel précieux en son article 1 : la création artistique est libre. En ces temps de régression idéologique, un tel discours législatif a également tout son sens.

Mais la réforme ne dit pas tout. Comment être certain de l'avenir des départements ? Quid des DRAC dans un contexte politique plus qu'incertain ? Une phase d'invention qui sera aussi une phase dangereuse s'ouvre. Dangereuse si la seule question budgétaire constituait l'alpha et l'oméga de la mise en œuvre de la réforme. Il reste à définir un projet de territoire, à penser son aménagement dans un nouvel espace, à renforcer les logiques de réseau, à préserver ou stimuler des dynamiques artistiques et culturelles perturbées ces dernières années par les incertitudes de la politique de l'État, le reflux culturel de bon nombre de collectivités et certains signes de remise en cause de projets artistiques ou culturels qui masquent le désir populiste sous l'argument populaire.

www.observatoire-culture.net

POUR ALLER PLUS LOIN

LA REVUE DE L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES



Les activités de l'Observatoire des Politiques Culturelles donnent lieu à une abondante production de publications, prolongement

et reflet de ses travaux. L'OPC édite l'*Observatoire*, la revue des politiques culturelles, qui paraît deux fois par an. En écho à cet article :
> Décentralisation et culture : vers un grand chambardement ?, n°43, Hiver 2013
> Vie et statut de l'artiste, n°44, Été 2014

ESPACE BLANC MÉDÉE LA PETITE

ADO-ADULTES

Mise en scène : Cécile Givernet

Nb de personnes en tournée : 2

Médée la petite retrace le parcours chaotique de Médée à Corinthe lors de sa répudiation par Jason et offre une relecture poétique de cette sombre légende. Une femme est dans l'ombre. Elle guide le spectateur dans les tumultes intérieurs de Médée, quelques heures avant l'irréparable. La lumière scintille, les objets s'animent, des voix se font entendre... Car au fil des heures, l'étau se resserre sur celle dont le destin traversera les siècles.

Création : mars 2016, Île-de-France

Contact : Cécile Givernet 06 12 08 32 92
unespaceblanc@gmail.com
espace-blanc.wix.com/accueil

THÉÂTRE LA LICORNE BESTIOLES DE LÉGENDES

TP

Mise en scène : Claire Dancoisne

Nb de personnes en tournée : 6

Des plasticiens, des bricoleurs, des mécaniciens, des trafiquants de bois, de métal, de tissus, des artistes fêrus de machines et de mécanismes, des artisans, des sculpteurs, des passionnés de la bidouille, des fantaisistes, vont s'accaparer l'espace pour créer un zoom grandeur nature sur la vie des bêtes de ferme qui eurent un jour une vie d'acteur de cinéma.

Création : juin 2016 au Centre de Création pour la Marionnette Contemporaine et le Théâtre d'Objets-Théâtre La Licorne à Dunkerque, Nord-Pas-de-Calais

Contact : Laure Meyer 06 84 18 43 79
diffusion@theatre-lalicorne.fr
www.theatre-lalicorne.fr

THÉÂTRE DE CUISINE MECCANO® DU MONDE [BOÎTE N°9]

TP

Mise en scène : Christian Carrignon

Nb de personnes en tournée : 2

Sur la table de salle à manger, la maquette du monde d'un naïf, éclairée comme un mécanisme précieux, presque sous cloche. Découpée avec amour dans de la tôle de boîtes à gâteaux, c'est de guingois, mal boutiqué, ça sent la mécanique, la pénombre, la baladeuse. *Meccano® du monde [boîte n°9]* ne marche pas tout à fait en boucle... ça se coince un peu des fois... Le bricoleur tourne autour de sa machine folle qui chuinte et crache de la vapeur verte ! C'est du théâtre d'objet fait au marteau et à la tenaille.

Création : 1^{er} semestre 2016 à Marseille, PACA

Présentation d'étape : 9 et 16 décembre 2015 au 3 bis F à Aix-en-Provence et 19 et 20 décembre 2015 à La Friche Belle de Mai à Marseille, PACA

Contact : 04 95 04 95 87
thcuisine@free.fr
www.theatredecuisine.com

CIE TOURNEBOULÉ LA REMPLAÇANTE DES ENFANTS AU POUVOIR !

TP À PARTIR DE 7 ANS

Texte : Audren

Mise en scène : Marie Levavasseur

Nb de personnes en tournée : 2 + 1 groupe d'enfants sur place

C'est l'histoire d'une femme dépassée par la maturité de ses élèves qui préfère s'enfoncer la tête dans le sable plutôt que d'affronter la réalité. Un théâtre pour rire et grincer des dents ! Nous avons choisi de monter ce texte avec des enfants avec la même logique de production et de programmation que nos créations habituelles. La mise en scène sera une expression joyeuse de la capacité des enfants à nous pousser dans nos retranchements, à nous questionner, nous faire grandir.

Création : 29 et 30 avril 2016 au Channel à Calais, Nord-Pas-de-Calais

Contact : Stéphanie Bonvarlet 06 76 35 45 84
diffusion@tourneboule.com
www.tourneboule.com

LA COMPAGNIE DU THÉÂTRE DE L'ÈVRE

LE MOULIN BARIOLÉ

JP

Mise en scène : Olivier Mavré

Nb de personnes en tournée : 1

Le moulin bariolé est un spectacle pour enfants mêlant marionnettes, théâtre d'ombres, danse et vidéo, adapté du conte éponyme écrit par Olivier Mavré. Il raconte l'histoire d'un garçon trop curieux qui part à la recherche d'un moulin fantastique.

Création : 2^e trimestre 2016 au Théâtre de l'Èvre à Notre-Dame du Marillais, Pays-de-la-Loire

Contact : 02 53 20 20 21
contact@theatredelevre.fr
theatredelevre.fr

> Monter une production

Au fil des numéros, *Manip* interroge un professionnel sur sa pratique avec une question susceptible de traverser le parcours de chacun. Sarah Favier, chargée de développement de la compagnie Plexus polaire auprès d'Yngvild Aspeli et co-fondatrice de la compagnie Les Yeux creux avec Antonin Lebrun, nous expose ici les étapes nécessaires au montage d'une production.

1 Partir de l'artistique

Il n'y a pas de méthode miracle, mais toutefois des *habitus* en la matière. Voici que l'envie d'un nouveau spectacle jaillit. Par où commencer ? Et bien justement, par cette idée première, de l'artistique. Il faut creuser la proposition autant que possible même si le projet reste lointain, afin de pouvoir en parler, réunir une équipe, commencer à bâtir. De ces prémices, on peut dégager une vision globale, que le calendrier prévisionnel vient structurer. Celui-ci doit tenir compte des particularités de chacun, sans oublier que le temps des partenaires n'est pas forcément identique à celui de la création. Et, si plusieurs spectacles sont en effervescence, réfléchir à l'équilibre des enchaînements dans le développement de la structure. Je fais toujours en sorte que les équipes et les partenaires soient informés des évolutions de planning. Deux années pour mener le spectacle à son terme - artistiquement et financièrement, sont souvent nécessaires. Toutefois, ce temps peut être raccourci en fonction du projet, des possibilités de résidences. Actuellement, du fait des nombreuses restrictions budgétaires qui impactent à toutes les échelles, le nombre de partenaires à réunir va croissant. Ceci accroît d'autant le temps de recherche pour rassembler les moyens permettant la mise en œuvre.

2 Créer une dynamique

Dès que possible, il faut regrouper des premiers éléments autour du spectacle en devenir : dossier de présentation, images, budget prévisionnel, montants de cession et pré-achats, pistes techniques... Et adapter ces éléments en fonction des interlocuteurs. C'est le moment où l'on s'approprie le projet. Trois budgets sont préparés : le budget idéal, le budget à minima, le budget de suivi. Ce sont de véritables outils de discussion en interne et avec les partenaires. Parallèlement, il faut rassembler autour de la création et mobiliser les soutiens de longue date tout en cherchant à agrandir le réseau. Puis savoir quoi demander : du conseil à la mise en réseau, de l'apport matériel et/ou de l'apport en numéraire. Il est intéressant parfois d'informer des structures dont on sait qu'elles ne peuvent soutenir directement la création, mais qui ont la possibilité d'ouvrir d'autres portes. Les agences régionales sont des interlocuteurs précieux, et leurs enjeux étant différents, le rapport l'est également (malheureusement, celles-ci n'existent pas partout). Puis réfléchir à la place de chacun dans ces échanges, savoir qui porte quel élément ? Il est essentiel d'apprendre à connaître les différents interlocuteurs, afin de développer des partenariats plus aboutis, de les rendre plus vivants et d'inscrire les relations humaines au cœur de ces dialogues. Les refus ne sont pas des échecs, le temps n'est parfois pas le bon...

3 Planifier les étapes

Une fois que des personnes suivent l'aventure, il faut veiller au partage des avancées. Pour autant, des présentations systématiques en fin de résidence ne sont pas forcément utiles, voire peuvent mettre en péril la création. En revanche, on peut toujours envoyer un petit mot, quelques photos... faire ressentir l'effervescence. C'est ainsi que chacun pourra essayer à propos de la création. Il serait confortable d'avoir l'assurance de mener à bien un projet avant d'entamer les résidences, mais certaines réponses arrivent tardivement, parfois même après les premières dates. Faut-il alors créer à tout prix ? Certes, il est possible de réajuster en cherchant l'équilibre entre contraintes et envies, mais parfois, pour ne pas mettre en péril la création, il peut être prudent de reporter. Le chargé de production est à l'endroit de l'ajustement entre le rêve de départ des artistes et sa réalité financière. Toutes les décisions sont prises collectivement (baisser le coup de cession, choisir les temps de présence du chargé de diffusion et les budgéter...). Le temps des premières représentations est celui qui vient équilibrer le budget de création.

Quelques pièges à éviter

- En aucun cas, la proposition artistique ne doit être conditionnée par les attentes. Les spécificités et l'originalité d'une proposition sont aussi sa force, même si ceci peut parfois compliquer la mise en œuvre.
- Côté budget, notamment pour des compagnies ne bénéficiant pas d'aide au fonctionnement, il est essentiel d'intégrer les salaires des personnes en charge du montage de cette production.
- Deux ans c'est long, il faut trouver comment ne pas s'essouffler, comment redonner régulièrement du dynamisme au projet. Et pendant tout ce temps, ne pas délaissier les activités annexes, ce sont aussi ces éléments qui permettront de faire parler de la création en cours.
- Connaître ses limites, les siennes en tant que chargé(e) de production, mais également savoir positionner le projet artistique.
- La création est souvent répartie en périodes distinctes, portée parfois par des personnes intervenant auprès de différentes structures. Malgré cela, il faut garder la sensation d'une permanence structurelle contre ce temps fragmenté.

Quelques conseils

- Méthodologie, anticipation et rigueur, voici des clefs pour avancer sereinement. Par exemple : prévoir un temps de reprise, la possibilité d'un souci technique, le désistement d'un partenaire, numéroté les documents de travail, rassembler les courriers d'engagements...
- L'intégrité des échanges est essentielle, trouver



sa formule, son approche. De mon côté, j'aime bien envoyer quelques cartes postales...

L'artistique est donc essentiel, c'est bien un spectacle qui voit le jour, et non un produit. Car oui, si ce vocable a beaucoup évolué, il représente souvent un résultat, un bénéfice, une donnée commerciale. Et le terme production/produire, que nous utilisons ici s'en détache heureusement, de pro / « en avant » et ducere / « conduire », il s'agit plus d'un cheminement, d'une démarche. Alors oui, amener ces créations à voir le jour, quel plaisir ! ☺

Ressources

CNT - Le Centre National du Théâtre

Fiches juridiques thématiques à télécharger en ligne sur leur site.
www.cnt.asso.fr

Observatoire des politiques culturelles
Travaille sur l'articulation entre l'innovation artistique et culturelle, les évolutions de la société et les politiques publiques.
www.observatoire-culture.net

ONDA

Encourage la diffusion, sur le territoire national, d'œuvres de spectacle vivant, et stimule les échanges. Voir notamment :

Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées. Étude 2014 réalisée par l'ONDA, auprès de 29 structures.
www.onda.fr

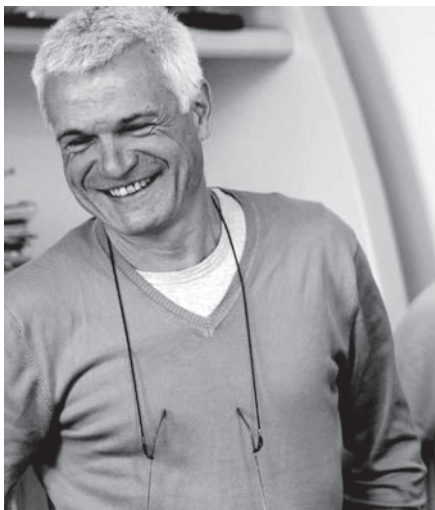
THEMAA

Dropbox-administration / production / diffusion avec des documents sources et des synthèses des rencontres B.A.BA 2014/2015
administration@themaa-marionnettes.com

Pour les droits d'auteur : Adami, Spedidam, Sacem...

Et en région :

Les sites des agences régionales (spectacle vivant en Bretagne, Le Lab, Arcadi, La Nacre...) et les sites des DRAC



AVEC **Fabrizio Montecchi**

MANIP : Quelle est selon vous la particularité du théâtre d'ombres comparé aux autres formes de théâtre de marionnettes ?

FABRIZIO MONTECCHI : Il y aurait de multiples façons de répondre à cette question, mais pour moi, ce qui définit une forme, c'est la qualité de présence qu'elle utilise. Dans le théâtre d'acteurs ou même dans la danse, c'est une présence corporelle, vivante, animée, tandis que dans le théâtre de marionnettes il y a deux qualités de présence, celle de l'interprète-manipulateur également et celle de l'objet, inanimé, mais corporel aussi et qui prend vie grâce à l'acteur. Mais dans le théâtre d'ombres, il y a trois niveaux : les deux que nous venons d'évoquer et une troisième présence très étrange, immatérielle et incorporelle : l'ombre, et qui interagit avec les autres qualités de présence. Il me semble donc que la métaphysique du théâtre d'ombres, n'est pas la même que celle de la marionnette ou de l'acteur. Le théâtre d'ombres n'est pas une technique du théâtre de marionnettes, mais une forme d'art théâtral autonome avec son ontologie, sa philosophie et ses techniques.

Considérez-vous qu'il en aille de même de tout théâtre d'ombres à travers le monde, comme le Karagöz en Turquie ou le Wayang en Indonésie ?

Oui, cela ne concerne pas uniquement le théâtre d'ombres contemporain occidental ; même si nous avons la particularité et la chance de pouvoir détacher l'ombre de l'objet et de projeter l'ombre véritablement dans l'espace. Cela rend plus visible cette idée de troisième présence. Dans les techniques plus traditionnelles où la silhouette est collée à l'écran, il est plus difficile de percevoir l'ombre comme quelque chose d'autonome par rapport à l'objet. Toutes les techniques du théâtre d'ombres se fondent sur le même principe, même si certaines

Architecte de l'ombre

Fabrizio Montecchi a reçu en 2013 le prix de la transmission délivré par l'Institut International de la Marionnette au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières. Avec le thème du compagnonnage comme fil conducteur de ce numéro, nous avons eu envie de retracer ensemble le parcours de ce maître et passeur du théâtre d'ombres.

seulement permettent de mettre en évidence ce troisième niveau, il existe dans toutes les traditions du théâtre d'ombres.

Serait-ce cette forme particulière de projection qui permettrait, selon vous, à cet art ancestral de continuer de s'inscrire dans le paysage spectaculaire contemporain ?

Oui, je dirais même que ce n'est pas pour cette raison et, qu'en même temps, c'est essentiellement pour cette raison ! Dans un paysage spectaculaire où il y a de plus en plus la présence de dispositifs de projection, le théâtre d'ombres qui, à l'origine, ne peut pas vivre sans ce dispositif, a sa place par définition. Ce dispositif serait comme la boîte qui transformerait la réalité en ombre, en revanche, la façon de créer cette projection avec les nouvelles technologies est complètement différente. Il y a quelque chose dans le langage de l'ombre qui est absolument contemporain, mais en même temps, la qualité de cette image a quelque chose d'ancestral. Nous avons besoin de voir des ombres parce que c'est une sorte de fenêtre ouverte sur notre imagination et nous voyons parfois plus dans l'ombre noire que dans une image très riche et colorée.

Dans notre société contemporaine emplie d'images, pensez-vous que le théâtre d'ombres, avec les trois niveaux de perception que vous évoquiez, provoque un rapport à l'imaginaire particulier chez le spectateur ?

Oui, parce que dans ce monde d'images que nous avons tout autour de nous, il y a l'image certes, mais pas la réalité. Parfois l'image virtuelle, « numérique » comme on l'appelle aujourd'hui, ne contient aucune forme de réalité, tandis que dans le théâtre d'ombres, l'image qui sort de l'expérience de l'ombre est quelque chose qui ne peut pas exister sans la réalité. Pour créer cette ombre, il faut des éléments réels : un objet, un corps, une lumière, un espace... Nous ne pouvons pas créer d'ombres technologiques. Nous pouvons utiliser des instruments, des dispositifs technologiques en complément, mais pas les créer. L'ombre donne l'impression d'une image plate mais elle est tridimensionnelle et a besoin de la réalité pour être. Il

y a beaucoup de scènes contemporaines qui utilisent l'image projetée pour faire naître des corps ou des objets au-dessus de la scène, pour créer une autre réalité. Avec le théâtre d'ombres, ce n'est pas possible, nous avons besoin de la réalité parce que l'ombre est une partie de la réalité et pas autre chose.

Vous nous proposez là une définition quasi philosophique du théâtre d'ombres, comme la mise en application de « la caverne » de Platon...

Oui, en effet, et c'est un sujet de réflexion permanent ! Je trouve dommage qu'il n'y ait pas beaucoup de gens qui travaillent sur les fondamentaux du théâtre d'ombres parce qu'il y a beaucoup à découvrir, beaucoup à réfléchir autour de cette problématique.

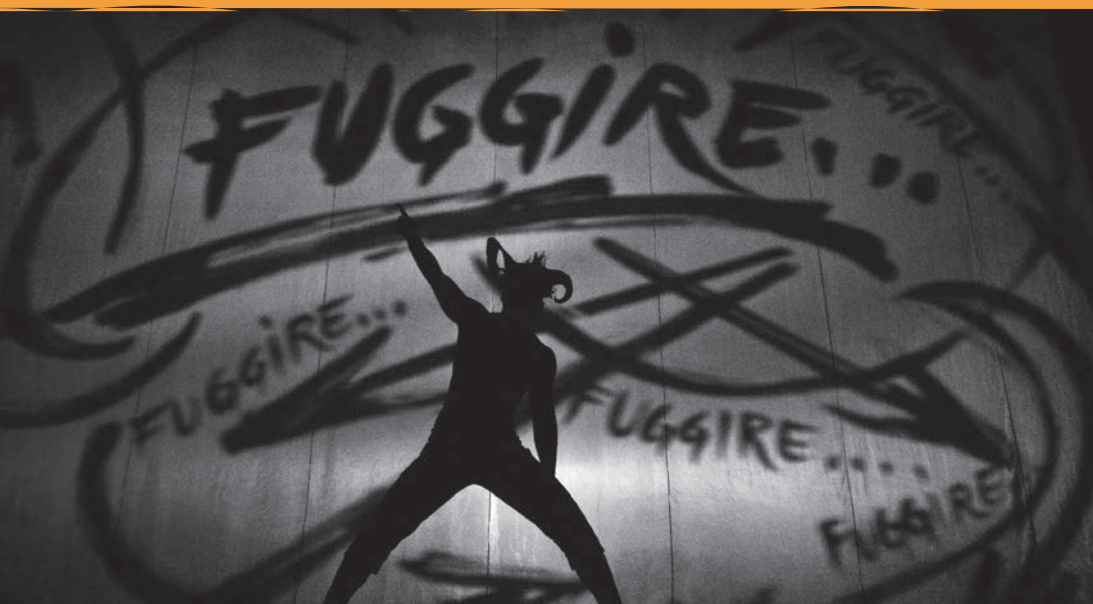
Avez-vous reçu l'enseignement d'un « maître » qui vous aurait transmis cette vision du théâtre d'ombre ?

J'ai commencé à une période où il y avait beaucoup de « maîtres », qui d'ailleurs sont encore là ! Je pense à Jean-Pierre Lescot, Alain Lecucq, Roland Shön et le Théâtre de l'Ombrelle qui faisait du grand et beau théâtre d'ombres. J'ai eu plus de rapport avec Jean-Pierre Lescot mais je ne peux pas dire que ce fut lui véritablement mon « maître » parce que je n'ai jamais travaillé avec lui sur un spectacle ou suivi ses cours, mais je le connais depuis le début de mon parcours. Et il y a une autre personne qui m'a donné une « petite graine » qu'ensuite j'ai plantée : Mariano Dolci. Il m'a fait comprendre quelque chose que j'ai depuis développé, qui est à l'origine de tout mon travail.

Précisément, quelle est cette « petite graine » que vous a offerte Mariano Dolci ?

C'est l'idée qu'il était possible de détacher la silhouette de l'écran et de travailler avec l'ombre projetée. C'est lui qui m'a offert ça à un moment où il n'y avait pas encore un grand intérêt pour cette question de l'ombre projetée et non de l'ombre portée. Il y avait là une source de possibilités qui n'avaient pas encore été développées. Je ne peux pas dire que j'ai été le premier parce que dans les années 50 cela a existé, et même dans les années 30. Mais

>>



>> CONVERSATION AVEC FABRIZIO MONTECCHI : ARCHITECTE DE L'OMBRE

« La poétique, c'est la technique qui rencontre la biographie, et chaque biographie est différente. »

Le songe d'une nuit d'été, mise en scène de Fabrizio Montecchi, 2011, Italie.

c'est à partir de là que l'on a commencé à découvrir d'autres possibilités au théâtre d'ombres et c'est à ce moment qu'est né ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre d'ombres contemporain, qu'on a découvert les techniques du théâtre d'ombres contemporain.

Seraient-ce vos études d'art et d'architecture qui vous auraient naturellement mené vers cette approche du théâtre d'ombres contemporain fait d'ombres projetées ?

Quand j'ai commencé le théâtre d'ombres je n'étais pas un enfant disons, mais un tout petit peu plus qu'un adolescent, j'avais 17 ans, je faisais mes études aux Beaux-Arts et il est vrai que je voyais à l'époque le théâtre d'ombres comme un mélange entre les possibilités du théâtre, que j'aimais beaucoup à l'époque, et l'art visuel. C'est pour cette raison que j'ai commencé avec cette vision du théâtre d'ombres comme un théâtre d'images. Ensuite, l'architecture m'a enseigné le travail sur l'espace. C'est une dimension très importante dans mon travail qui vient de l'intérêt que j'avais pour l'espace tridimensionnel de l'architecture mêlé à l'image bidimensionnelle.

Vous avez rejoint il y a quarante ans le Théâtre Gioco Vita et aujourd'hui, chose très rare en Italie, il est l'équivalent d'une Scène conventionnée. Comment êtes-vous parvenu à hisser votre projet à cet endroit ?

En effet, le Théâtre Gioco Vita a été créé en 1971, et en 1977 il a commencé à produire du théâtre d'ombres. Diego Maj, le directeur, gère la programmation, la promotion des artistes, l'administration, etc. Il laisse les artistes s'occuper des questions artistiques, mais c'est lui qui a fait et continue à faire ce formidable travail auprès des pouvoirs publics pour nous offrir de belles conditions de travail. À l'origine, le Théâtre Gioco Vita faisait ce qu'on appelle de l'animation théâtrale (action culturelle) et, à la fin des années 70 quand tout a changé en Italie, c'est Diego Maj qui a eu l'intuition de commencer à faire du théâtre d'ombres, sans expérience. J'ai donc eu la chance inestimable d'intégrer ce lieu à ce moment-là où, depuis, je peux me consacrer exclusivement au travail artistique. Je suis en quelque sorte ce que vous appelez

l'« artiste associé » au Théâtre Gioco Vita. Mais j'avoue qu'il m'est difficile de dire « je », je dis toujours « nous » parce que je ne peux rien faire seul et pour moi, la notion de compagnie est très forte. Dans une pratique artistique comme la marionnette ou l'ombre où il y a beaucoup d'artisanat, c'est toujours un travail d'équipe. Gioco Vita, j'y suis plus qu'associé, c'est l'entité de ma compagnie, c'est chez moi !

Vous-même, avez-vous accompagné, de la même façon, de jeunes équipes sur leurs projets ?

Oui, car j'aime beaucoup découvrir différentes poétiques et je peux apporter des connaissances techniques. Quand je fais de la mise en scène, c'est ma poétique qui utilise ces techniques. Quand je donne les techniques à quelqu'un d'autre, il est libre de les mettre au service d'une autre poétique et c'est là où j'ai l'impression de beaucoup apprendre. J'ai mon univers mais cela me plaît qu'un autre artiste utilise des techniques que je lui transmets pour aller vers une autre poétique. C'est pour cela que j'apprécie donner des conseils, faire des collaborations artistiques...

Ce que vous avez envie de transmettre, ce serait donc un cadre « idéal », une façon de faire le théâtre d'ombres ?

C'est une grande question parce que je peux transmettre les techniques, le langage, mais sur la question de la poétique c'est très difficile. La poétique, c'est la technique qui rencontre la biographie, et chaque biographie est différente. On ne peut pas créer avec la biographie de quelqu'un d'autre et s'il n'y a pas de biographie, cela devient maniériste, académique.

Vous apprenez donc à l'artiste à s'écouter et à trouver sa propre poétique...

Oui, c'est exactement ma façon de travailler. C'est ce que j'ai envie de transmettre. L'équilibre dans la transmission est toujours difficile, c'est la différence entre former et éduquer, aider quelqu'un à grandir et pas seulement à faire du théâtre d'ombres ! Je peux transmettre facilement les techniques, ensuite il faut que je l'aide à construire sa vie artistique et c'est ce qui est le plus difficile à oraler. Nous avons la responsabilité de l'éducation.

Voyez-vous de jeunes marionnettistes marcher sur vos pas en Italie ?

Oui, mais pas en Italie. J'ai beaucoup de « fils » partout dans le monde mais pas chez moi ! Au Teatro Gioco Vita, Nicoletta Garioni et Federica Ferrari sont indispensables à mon travail, elles développent les nouvelles possibilités de l'ombre avec l'atelier et la construction, mais n'ont pas de velléité de mise en scène. De toute façon, je ne cherche pas de successeur, je n'ai pas besoin que mon nom soit repris. Ce que je veux transmettre c'est ma poétique de l'ombre, et mes « fils » à travers le monde en feront ce qu'ils voudront.

> **Propos recueillis par Emmanuelle Castang et Angélique Lagarde**

POUR ALLER PLUS LOIN



**JENSEITS DER LEINWAND
BEYOND THE SCREEN
SCHATTENTHEATER BAND 4**
Fabrizio Montecchi

Quatrième ouvrage consacré au théâtre d'ombres des éditions Einhorn Verlag, *Au-delà de l'écran* de Fabrizio Montecchi présente le théâtre d'ombres moderne comme une forme organique plus mobile que les ombres asiatiques traditionnelles qui sont à la base de cette discipline.

Éditions Einhorn Verlag, en version bilingue allemand/anglais, 2015 – Prix Public : 30 € Commande en ligne : einhornverlag.de



**THÉÂTRES D'OMBRES
Tradition et modernité**
Sous la direction de Stathis Damianakos.
Avec la collaboration de Christine Hemmet

Cette publication regroupe des paroles d'artistes et notamment les textes présentés lors du colloque international organisé par l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières du 28 au 30 septembre 1982.

Co-éditions L'Harmattan – Institut International de la Marionnette, 2000, Prix éditeur : 24,13 € Prix Public : 25, 40 € Commande en ligne : www.editions-harmattan.fr

> Tracer un chemin ensemble

Il y a sept ans, l'État reconnaissait par un financement dédié une pratique qui s'exerce depuis longtemps dans les arts de la marionnette : le compagnonnage d'artistes. Huit compagnies disposant d'un lieu ont été reconnues entre 2008 et 2014. Ce dispositif est devenu indispensable, notamment pour la professionnalisation de nombreux jeunes artistes. En parallèle, le 21 septembre dernier a eu lieu à Charleville-Mézières la 4^{ème} rencontre *Paroles de compagnons* organisée par Angèle Gilliard et Pierre Tual, initiateurs du groupe de travail *Compagnons*, en collaboration avec THEMMA. C'est en écho à ces rencontres et au combat quotidien des huit lieux-compagnies missionnés compagnonnage que THEMMA a souhaité donner la parole à Erika Faria de Oliveira et Yvan Corbineau, anciens compagnons, et à Séverine Coulon, artiste qui accompagne.

PAR ANGÈLE GILLIARD ET PIERRE TUAL ♦ ERIKA FARIA DE OLIVEIRA ♦ YVAN CORBINEAU ♦ SÉVERINE COULON

Entretenir une mémoire vive

♦ ANGÈLE GILLIARD ET PIERRE TUAL, initiateurs et coordinateurs du groupe *Compagnons*

Depuis le printemps 2014 le groupe *Compagnons* se réunit. Un état des lieux subjectif des différentes expériences vécues par les compagnons commence à se dresser grâce aux contributions de chacun (témoignages et débats pendant les rencontres ou réponses à un questionnaire). Chaque apport permet d'alimenter les réflexions et les expériences des autres. Le plus marquant étant la rencontre entre deux artistes, et leur envie commune de faire une bout de chemin ensemble, dans un esprit de réciprocité.

Le groupe *Compagnons* réunit des artistes ayant vécu un compagnonnage avec un ou des artistes plus expérimentés. Certains d'entre nous ont fini depuis plusieurs années, d'autres viennent tout juste de débiter le leur. Nous partageons une interrogation : comment notre génération peut-elle contribuer aux différents combats menés par nos pairs pour améliorer les conditions d'exercice de nos professions, et pour défendre la place de la marionnette dans le paysage artistique français ?

Notre envie de nous mobiliser s'est en grande partie affirmée au cours d'une expérience forte que nous avons vécue : le compagnonnage. Nous sommes convaincus que le compagnonnage n'est pas uniquement un moyen d'apprendre à exercer un art. Il est aussi l'endroit qui permet à une génération d'artistes engagés de transmettre aux suivants la conviction qu'il est nécessaire de dialoguer, de s'unir pour avancer ensemble, et ainsi renforcer nos outils et continuer de questionner notre profession et notre art.

Les formules sont aussi variées que les individus et leur projet. Cela peut être : l'accompagnement

d'une première création, l'aide à la structuration d'une jeune compagnie, un projet de médiation culturelle et artistique épaulée par un lieu, de l'assistantat à la mise en scène... Les temporalités et les moyens financiers sont également très divers, en fonction des compagnonnages. La variété des territoires, les différences de moyens, les spécialités de chacun font qu'aucun compagnonnage ne ressemble à un autre, il s'agit à chaque fois d'une histoire à écrire ensemble. Au-delà de l'expérience individuelle, une cartographie artistique, économique et politique commence à se dessiner.

Les rencontres du groupe *Compagnons* sont également l'occasion de soulever des questions qui dépassent le simple cadre du compagnonnage et de l'émergence. Comment accompagner un artiste dans son parcours au-delà d'un seul projet ? Aider à la résidence est un premier pas essentiel pour un jeune projet, mais accompagner sur trois ans ou plus prend un sens tout différent. Il permet parfois à l'artiste de redéfinir son projet professionnel, de le faire évoluer, de s'adapter à la réalité du terrain, tout en étant épaulé. Dans le cadre de ce groupe nous n'entendons pas donner une réponse universelle à ces questions, mais plutôt donner aux plus jeunes les moyens de se les poser, et d'agir en conséquence.

Suite à un premier bilan de nos échanges nous pouvons dire que le compagnonnage a été globalement vécu par les artistes comme un tremplin à leur vie professionnelle, l'occasion de tester concrètement leurs idées, un temps riche de professionnalisation, une rencontre forte avec une équipe artistique plus expérimentée. Pour la plupart d'entre nous c'est la possibilité d'un

dialogue artistique tout en découvrant les réalités d'un métier, et ses contraintes matérielles.

Le compagnonnage permet avant tout de prendre confiance en soi. Forts de cette confiance, nous souhaitons agir ensemble et prendre part à la bataille.

Au quotidien, l'ensemble de la profession se bat pour que les quelques outils qui lui ont été concédés puissent se développer, voire tout simplement pour qu'ils ne soient pas supprimés. C'est aussi sur ce point que nous avons souhaité nous réunir. Il nous semblait important que notre génération prenne vite conscience que ces acquis ne sont pas indéboulonnables, et qu'ils n'auraient jamais vu le jour sans un combat acharné mené depuis des années par la profession. Si l'on arrête de se battre, alors on risque de voir sacrifié sur l'autel de l'austérité ce qui a été durement gagné.

Nous avons donc pensé qu'il y avait une vraie nécessité à entretenir une mémoire vive en racontant à ceux qui commencent ce qui a été gagné ces dernières années. Et aussi comment cela a été gagné. Ainsi, les nouveaux pourraient mieux réaliser l'impérieuse nécessité de continuer à se battre comme l'ont fait leurs prédécesseurs. Nos acquis sont fragiles, évidemment, et donc à défendre. Et puis, il ne faudrait pas se satisfaire trop vite, il y a encore beaucoup à faire pour une vraie politique culturelle ambitieuse et volontaire en faveur des arts de la marionnette contemporaine.

Il y a donc encore de nombreuses batailles à mener, et de beaux nouveaux défis à rêver ensemble. 🎭



Répétition pour *De fil en aiguille* à Cannes.

>> TRACER UN CHEMIN ENSEMBLE

Balthazar Daninos et
Yvan Corbineau en atelier
au Tas de Sable - Ches
Panses Vertes
à Amiens.



Voyage accompagné vers la marionnette

◆ **ERIKA FARIA DE OLIVEIRA**, membre fondatrice du collectif Projet D constitué de six anciens élèves de la 8^e promotion de l'ESNAM

J'ai découvert la marionnette en mai 2006 lors d'un festival au Portugal. À cette occasion, j'y ai vu mon premier spectacle de marionnette, il m'a complètement chamboulée. En septembre 2006, je suis partie en aventurière en France découvrir le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes. À Charleville-Mézières, j'ai découvert pour la première fois l'exposition de marionnettes de la compagnie Arketal. J'ai été "scotchée" ; c'était extraordinaire ces personnages rangés par famille, avec chacun le potentiel de bouger différemment. Cela m'a donné envie de construire moi aussi des personnages à animer !

En 2007, je suis donc partie deux semaines en France pour faire un stage de construction avec Greta Bruggeman dans les ateliers d'Arketal. J'y ai construit ma première « vraie » marionnette. Cela m'a donné envie d'en savoir plus. En 2008, je suis retournée à Cannes pour faire un stage professionnel au sein de cette compagnie, avec le projet d'intégrer l'ESNAM. Mais je ne savais pas du tout parler français, en connaissais peu sur la façon de construire une marionnette et encore moins celle d'être sur un plateau.

« Même pas peur ! », Arketal relève le défi de me préparer pour l'ultime épreuve du concours d'entrée à l'école. Au programme de ce mois intensif, les matinées consacrées aux échauffements et aux recherches plastiques autour d'un personnage proposé par Greta Bruggeman et les après-midis, consacrées aux préparations des épreuves de l'école ; construction, manipulation, monologue. Petit bonus : vendredi matin cours de français ! Fin prête, je passe le concours le jour de mon anniversaire, je suis prise au stage et une semaine plus tard, j'appelle Arketal pour leur annoncer mon admission à l'ESNAM.

À compter de ce moment, on ne s'est plus perdus de vue, Arketal a suivi mon évolution artistique tout au long de mes études. Greta Bruggeman et Sylvie Osman ont assisté à mes diverses présentations de travaux. C'est ainsi qu'en 2011, j'ai reçu leur appel pour me proposer un compagnonnage avec elles. J'ai dit « oui ». En octobre 2011, je me suis retrouvée de nouveau à Cannes dans les ateliers Arketal, là où tout avait commencé.

Le compagnonnage a été pour moi comme un digestif qui accompagne un grand repas. Trois ans d'école, trois ans de buffet où j'avais décidé de goûter à tous les plats. C'était le moment de stimuler la digestion. L'exercice : créer un spectacle avec la compagnie qui

m'accompagnait depuis le début. J'ai pu vraiment me mettre face à moi-même et faire un grand bilan actif de mes apprentissages et de mes préférences. Beaucoup de gens m'ont accompagnée pendant cette phase de tri émotionnel et technique. Et à partir de là, j'ai pu me construire une base solide, pour moi et pour le spectacle.

Les convictions artistiques d'Arketal et notre goût partagé des marionnettes, ont rendu évidente notre collaboration. Je crois que nos échanges ont principalement été basés sur la confiance. Nous avons établi des objectifs au fur et à mesure que les choses évoluaient. Ainsi toute l'équipe fut très engagée dans l'ensemble des étapes, de l'idée à l'accomplissement vers le public.

Chez Arketal tout se base sur la « transmission ». Leur philosophie se catégorise par une autonomie des artistes. Comme l'oiseau qui doit quitter son nid, j'ai dû affronter les difficultés, sans les éviter, ni les contourner. Avec leur aide, j'ai regardé en face les défis qu'elles m'ont proposés. C'était un exercice de mise en pratique de l'école un peu comme « l'Université de la marionnette ». C'était un dernier travail que je devais rendre, mais cette fois-ci, à moi-même.

Le compagnonnage a duré officiellement six mois, avec une extension de quatre mois pour finaliser mon spectacle *De fil en aiguille* créé en mars 2013. S'est alors très vite enchaînée la création de *L'homme qui plantait des arbres* où j'animais, entre autres, Elzeard Boufier, le personnage principal qui évolue dans un paysage imaginaire de Jean Giono (créé en novembre 2013). Pour moi le compagnonnage a finalement duré deux ans.

Cette expérience m'a permis de découvrir les difficultés réelles du métier, comme un « saut dans le grand bain ». Cela m'a mis face à moi-même, à mes difficultés et à mes forces. Cela m'a obligée à travailler en solo, seule face au regard de l'autre. J'ai pris confiance en moi et appris à travailler avec ma fragilité émotionnelle sur ce projet qui me tenait tant à cœur. De plus, l'opportunité de participer à *L'homme qui plantait des arbres* en tant qu'interprète fut une première expérience riche pour moi. Ce spectacle m'a permis de reprendre confiance et plaisir dans le jeu sur scène. L'écoute et la disponibilité de l'équipe ont rendu cette aventure positive et épanouissante. 🍷

« Aucun
compagnonnage
ne ressemble à un autre,
il s'agit à chaque fois
d'une histoire à écrire
ensemble. »

Angèle Gilliard et Pierre Tual

POUR ALLER PLUS LOIN

LA CHARTE DES CENTRES
DE DÉVELOPPEMENT DES ARTS
DE LA MARIONNETTE (CDAM)

www.saisonsdelamarionnette.fr

Rubrique cdam/pour-une-chartre-des-cdam



Bricoler ensemble

◆ **YVAN CORBINEAU**, auteur, comédien et directeur artistique du Collectif 7 au soir

Auteur et comédien, j'ai commencé le théâtre à Noisiel dans la banlieue est de Paris, puis j'ai continué à me former à Strasbourg au TNS. Il y a une dizaine d'années, nous avons créé, avec trois amies, le collectif de théâtre *le 7 au Soir*. En 2012, nous avons arrêté le collectif mais j'ai gardé la structure administrative. *Le 7 au Soir* est désormais composé de Sara Bartesaghi-Gallo, Zoé Chantre, Balthazar Daninos, Elsa Hourcade, Thibault Moutin, Jean-François Oliver et Judith Morisseau qui nous a rejoints pour la prochaine création *Quelle(s) tête(s), la mort, l'amour, la mer* (titre provisoire). *Mamie rôtie*, mon premier texte, fut aussi le premier spectacle de théâtre d'objets du 7 au Soir. Nous l'avons mis en scène collectivement, nous avons tous construit des objets.

J'ai rencontré le Vélo théâtre grâce aux n+1 (les Ateliers du spectacle et Jean-Pierre Larroche évidemment). Ils étaient les compagnons avant moi et nous travaillons ensemble régulièrement, nous nous apprécions et nous avons des choses en commun, des vies, des esthétiques, des idées, des divergences, de l'amitié et de l'entraide. Quand j'ai commencé à chercher des partenaires pour monter *Mamie rôtie*, Balthazar Daninos (n+1) m'a présenté Tania, Charlot, Sébastien et tout le peloton du Vélo théâtre. Cela s'est passé comme cela devrait toujours se passer : ils nous ont invités à manger un midi sur la terrasse du Vélo au soleil et nous nous sommes plu. Charlot et Sébastien ont lu *Mamie rôtie*, je suis allé voir *Et il me mangea* à Strasbourg, les uns ont été touchés par le travail des autres et c'était parti !

Si la collaboration fut très vite évidente, le compagnonnage a pris plus de temps à se mettre en place, c'est bien de prendre son temps. Les spectacles du Vélo tournent beaucoup et nous n'avons pas eu l'occasion

d'échanger avec Charlot et Tania pendant les répétitions de *Mamie rôtie*. Finalement, nous avons joué au Vélo en fin de première saison pour le festival Greli-grelo et non seulement Charlot, Tania et Sébastien m'ont fait de beaux retours sur le spectacle, mais presque toutes et tous dans l'équipe sont venus me dire un mot. Tentative de liste exhaustive de tout ce que nous avons a bien pu bricoler au Vélo (en vrac) : répétition, construction, traversée du Luberon sous la neige, réunions, mails et coups de fil à gogo, ateliers autour de textes en travail avec des ados, la cuisine pour tout le monde, mettre les pieds sous la table, un *vélit* (hybride en bois et métal d'un vélo et d'un lit de mamie), festival Greli-grelo, ma visite officielle de la chaudière pour la réouverture, un pâté au sanglier, atelier d'écriture avec des enseignants, montée des marches de la mairie avec une chèvre dans les bras, retour du Dieu Pan, après 2000 ans de sommeil, dans une cave du centre ville, un salon du livre aux cheveux rouges, 2 lectures musicales, des boums, des questionnaires sur la tête de la mort, concerts des groupes Poutre et Les morts vont bien, des rencontres qui voient une suite, d'autres pas, le T-gricole, discussion avec Pierre Lieutaghi, récolte de piments au *Potager d'un curieux*, un campement scientifique avec les n+1, découverte d'une grosse truffe sous un manteau...

Le Vélo théâtre est un bel outil : la salle est à notre dimension, l'atelier fonctionnel, l'équipe adorable, la cuisine équipée, le public présent et habitué à y voir des propositions très différentes. L'équipe est plus que chaleureuse et le Vélo est un peu comme une maison, d'où cette sensation de grande famille. Un compagnonnage qui dure longtemps comme ça, ça permet de bien rencontrer certaines personnes et après, ils manquent. À dire vrai, j'ai hésité un

moment à m'installer dans le coin, c'est beau le Luberon et les gens aussi. Finalement, je pose mes valises en Bretagne et là-bas, on travaille à y faire une sorte de Vélo : demain est incertain et on doit encore pouvoir travailler librement, accueillir, échanger, s'entraider. Ce hangar de 2000 m² se trouve à Pont-Menou, entre Lannion et Morlaix et on achète bientôt !

Aujourd'hui, le compagnonnage se poursuit. Le Vélo me permet de tester de nouvelles choses. Charlot me donne ses impressions sur mes textes en cours, ça se fait sans politesse mais avec douceur. Si nous appelons notre compagnonnage 'tandem', j'ai plutôt l'impression que nous sommes deux vélos côte à côte et parfois il me soulage en poussant un peu sous ma selle... (merci Vélo !) Et je tiens enfin à remercier aussi évidemment Sylvie Baillon, Éric Goulouze et tout le Tas de sable qui nous a soutenu aussi dès le début !

*tandem O tandem
tandem, on se sent moins seul
tandem, si on s'écoute pas, on tombe
tandem, on fait confiance
à celui qui est devant
tandem, on prend toujours la même direction
tandem, on ne réduit pas forcément l'effort
mais on va plus vite et plus loin
tandem, c'est marrant, ça fait se retourner
les passants
tandem, ça me fait penser à mon amie
Marion qui est partie
elle m'avait embarqué une fois sur le sien
et on avait sacrément ri
tandem O tant d'aime
temps d'aime eh! vélo j'aime tant
ton anagramme
avec Charlot*

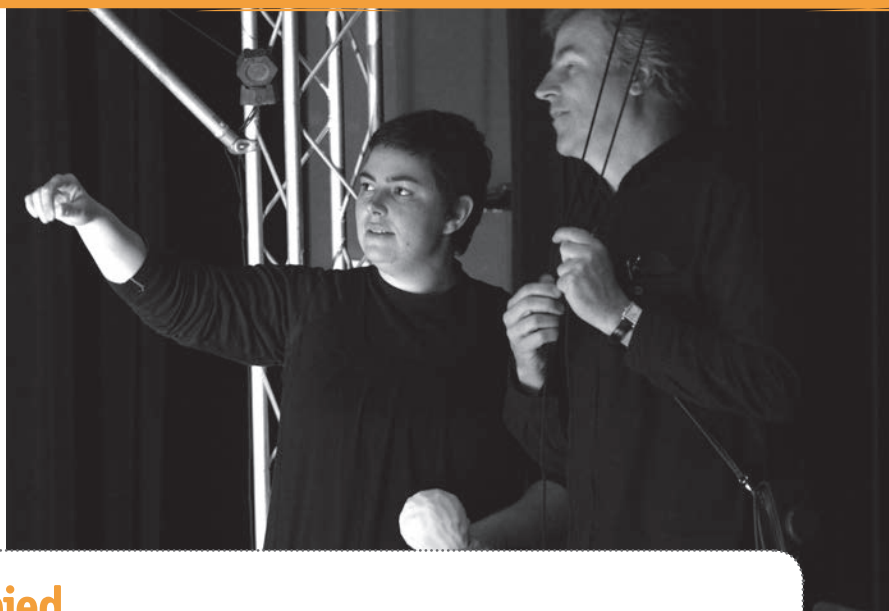


>> TRACER UN CHEMIN ENSEMBLE

Répétition au Bouffou
Théâtre à la Coque.

« Accueillir donc, échanger, apporter son expérience, appuyer là où ça fait mal, parler de dramaturgie et...dédramatiser toujours. »

Séverine Coulon



La transmission comme chausse-pied

◆ SÉVERINE COULON, artiste associée au Bouffou Théâtre à la Coque

Je suis toujours surprise de l'innocence et de la naïveté qui accompagnent chaque processus de création. Entre omniprésence des spectacles de qualité déjà créés par nos pairs et tension inhérente à la production artistique, où irions-nous sans cette presque folie, cette fierté démesurée qui nous prête à penser que notre parole est primordiale. Qui s'y attèlerait sans cela ?

Alors que je me mets en scène dans mon prochain spectacle (*Filles & Soie*, création octobre 2016), cette question de la nécessité de créer et de la légitimité de la parole me traverse à nouveau. Aussi quand je rencontre un artiste, j'aime comprendre de quelle façon il a répondu à ses propres questionnements.

Une autre source de curiosité se trouve dans l'appréhension qu'a chaque artiste du travail et de sa mise en place. Pratiquement, aucun n'a de méthode et quand bien même, toutes sont singulières.

Mon accompagnement d'artistes se situe à ces endroits, dans cette dichotomie entre leurs questionnements presque existentiels et d'autres très pragmatiques et concrets.

Au Bouffou Théâtre à la Coque, c'est toute une équipe (technique, administrative et artistique) qui accueille autant qu'elle accompagne. Nous ne voulons pas que le théâtre soit une coquille vide, au contraire, il ressemble plutôt à un nid : pratique, bienveillant, accueillant. Mais aussi : promontoir, piste d'entraînement, plongeur... L'accompagnement y fonctionne de façon perméable. C'est ce que nous y pratiquons depuis des années, c'est-à-dire créer, produire, diffuser des spectacles de et pour la compagnie qui transpire et se transmet aux artistes accompagnés. C'est très simple, tout à fait simple. Paresseusement, c'est d'ailleurs ce qui me plaît quand je travaille avec un compagnon. C'est presque facile, plus évident, par rapport à l'interprétation ou bien la mise en scène.

Quand je me mets au service du projet d'un artiste, je suis comme un chausse-pied ; c'est-à-dire que je ne suis pas indispensable mais je

peux certainement lui faire gagner du temps, lui permettre de prendre de la distance, le replacer dans un chemin plus direct. J'essaie aussi que tout glisse.

Évidemment la perméabilité est réciproque, pour être au service du projet, je dois saisir son état d'évolution, ses points de fragilité, les questionnements des artistes (encore !), l'ambiance générale du groupe, le degré de solitude de l'artiste isolé. Ça aussi c'est un processus singulier ; avec certains compagnons, il a suffi d'un coup de fil et de compulser nos agendas mais la plupart du temps, c'est plutôt une présence dans le théâtre, dans la cuisine, à l'atelier, une sorte de disponibilité nonchalante qui mène ensuite au "Viens voir" puis au travail concret. Et à partir de ce moment-là, celui où je suis dans les gradins, je donne mon avis et je m'engage. C'est inexorable !

Concrètement, j'interviens très souvent en direction d'acteur/marionnettiste (un poste rarement pourvu dans les équipes actuelles de création et notamment pour les arts de la marionnette), et surtout parce que j'aime, j'adore le travail du détail. C'est très souvent aussi ce qu'on appelle un regard extérieur.

On m'a aussi appelé *coach*, drôle mais assez juste car ne faisant pas partie de la mêlée de la création, j'ai le recul pour voir venir les coups et dispenser les conseils pour les esquiver. Accueillir donc, échanger, apporter son expérience, appuyer là où ça fait mal, parler de dramaturgie et... dédramatiser toujours. Éthiquement et pragmatiquement, j'essaie de ne pas avoir de point de vue sur les choix esthétiques et fondamentaux des projets. Encore une fois, je me mets à leurs services, quels qu'ils soient. Les difficultés arrivent avec les limites extrêmes de la perméabilité. Avec la porosité, le risque est que je m'investisse trop dans le projet. Les artistes sont parfois très en demande, d'autant plus quand la rencontre s'est bien passée ou bien simplement par contrainte budgétaire.

Nous gardons une position très claire à ce sujet

avec Serge Boulrier (directeur artistique du Bouffou Théâtre à la Coque). Je ne suis absolument pas là pour faire la mise en scène des spectacles.

Parfois, j'ai l'impression d'avoir généré un besoin et des questionnements et de devoir les laisser en suspens chez l'artiste. Ça peut être frustrant pour moi également, mais c'est peut-être cela aussi accompagner : emmener tout au bord du plongeur et disparaître. À l'opposé, de rares fois, il ne se passe rien. Pas d'échange ou bien même de la méfiance, c'est en général dû à un malentendu. Il se peut aussi qu'une équipe soit intrinsèquement en grande souffrance. Je tente de diluer la situation, la cafetière, les croissants et le sourire en guise de drapeau blanc. En fait, ce travail d'accompagnement d'artistes m'accompagne dans ma propre création.

Pour en revenir à l'inconscience inhérente à chaque création, je n'ai pas trouvé une réponse chez les compagnons. Disons au moins qu'il est rassurant d'en observer une multiplicité.

Pour *Fille & Soie*, je suis accompagnée dans cette envie d'être seule en scène et de porter un projet intime et personnel. Je dis souvent aux artistes qui travaillent avec moi pour ce spectacle : « Je ne sais pas encore précisément ce que je veux mais je sais que ça, je n'en veux pas ». Et je ne voulais pas monter une compagnie actuellement. Le Théâtre à la Coque m'accompagne donc en tant que producteur délégué, c'est ce qui m'était le plus indispensable. Il est important que l'artiste sache aussi définir son besoin et son envie d'être accompagné.

Chaque accompagnement est singulier et doit le rester, de par la nature des projets à mener et surtout grâce à la diversité de ses protagonistes. Puisqu'il faut bien finir par admettre qu'il n'y a guère de méthode de travail inhérente à la création, acceptons aussi qu'il en aille de même pour le compagnonnage. Ne cherchons pas plus de définition à cet étrange mot. À moins que nous ne nous posions la question du féminin de *compagnon*. Si vous avez une idée. 🧐



ENTRETIEN RÉALISÉ PAR ALINE BARDET

> Quelle place pour l'artiste-intervenant ?

On constate aujourd'hui une évolution des activités de l'artiste. Avec les changements économiques - diffusion et ressources en baisse - l'artiste est sollicité pour de nouvelles activités autour de ses créations. En menant rencontres, ateliers, résidences, dans des lieux non dédiés au spectacle vivant ou en intégrant les spectateurs au plateau, l'artiste n'est plus le seul créateur. Ces changements entraînent une confusion entre l'action artistique liée à la création, et l'action culturelle destinée en partie à créer du lien social. L'artiste se retrouve aussi acteur de l'action territoriale et citoyenne. Les définitions tendent à se confondre et entraînent incompréhensions et dysfonctionnements dans la conduite des projets. Il semble important de rappeler que sous l'angle de l'action artistique, l'artiste reste chargé d'initier des moments d'échange au sein desquels la découverte d'un processus artistique doit amener à une expérience de la création et in fine du spectacle vivant.

JEAN-CHRISTOPHE CANIVET

Théâtre d'Illusia

Comment s'est construit le projet entre le château de Harcourt (Haute-Normandie) et le Théâtre d'Illusia ?

En 2010, le château de Harcourt nous a sollicités pour une résidence de création sur deux ans et demi avec la commande d'un spectacle *in situ*, *L'histoire des oiseaux qui voulaient connaître le bout du monde*, par l'intermédiaire de l'élus au Conseil général de l'Eure chargé du Patrimoine et la directrice du site. Le cahier des charges prévoyait de mener en amont un travail sur le territoire. Je suis donc allé rencontrer pendant quatre mois les partenaires potentiels pour imaginer les possibles collaborations possibles. J'ai été guidé au départ par la directrice du château, mais j'ai rempli cette mission de médiation sans plus de relais au sein de la structure accueillante. Ce travail était nécessaire mais extrêmement prenant.

Comment s'est-il déroulé et quels sont les points positifs ?

Leurs attentes ont progressivement bougé et modifié notre implication. On nous a demandé de développer des ateliers de pratique artistique. Nous y avons répondu mais toujours pour servir notre création. Nous avons pu consacrer tous les temps de rencontre et d'ateliers à la construction d'éléments du spectacle, de la scénographie, au test des écritures, du jeu et à la fabrication de marionnettes. Il a fallu s'adapter constamment et jongler entre le rythme de la création et les demandes fluctuantes des techniciens de la culture. Donc, pour ce qui est du temps de résidence, il a fallu rester vigilants pour profiter de notre présence en articulant les moments prévus autour de la création. Pour ce qui est de la commande, nous avons eu une totale liberté du point de vue artistique et un appui technique et humain satisfaisant pour la création.

Ce projet a-t-il connu des écueils ?

Comme dans la plupart des projets, les relations au monde politique ont nécessité énormément de pédagogie. Le Conseil général n'avait pas de service culturel avant notre arrivée. L'équipe a inventé ses missions et construit ses outils avec nous, entraînant quelques déboires techniques et logistiques. Il nous a fallu des mois pour comprendre les rouages d'un service administratif, et pour celui-ci, d'acquiescer les compétences requises. Tous ces ajustements ont pris une part non négligeable des



© Théâtre d'Illusia

heures dédiées à la création pure. En faisant le bilan, il semble que nous ayons passé beaucoup de temps, la compagnie, le Conseil général et le lieu d'accueil, à tenter d'essayer de se comprendre en fonction des objectifs de chacun.

Pouvez-vous évaluer le temps passé et l'énergie investie ?

En deux ans et demi, nous avons passé la moitié du temps sur de l'action artistique en lien direct avec la création, et l'autre sur de l'action culturelle, du non artistique. Comme le territoire était vierge, nous devions le faire pour que cela fonctionne.

Cette démarche de résidence et de médiation est-elle intrinsèque à la compagnie ?

Oui, car nous avons un atelier mais pas de lieu. Nous sollicitons des résidences plus ou moins longues en fonction des besoins. Cela permet de visiter d'autres lieux, de rencontrer d'autres publics, et de travailler en réseau. Dans notre démarche il nous faut rapidement porter les choses au regard du public. La condition étant que la création reste le moteur du projet et que chaque action nous permette de penser, construire ou répéter.

Avec les nouveaux rythmes scolaires, êtes-vous plus sollicités pour des interventions ?

Oui, mais nous avons toujours répondu négativement. Il n'est pas question pour nous de « faire de l'art » pendant trois quarts d'heure, auprès d'enfants épuisés et non réceptifs. Nous le faisons s'il y a une réelle volonté de monter un projet avec un sens et une thématique pouvant servir notre compagnie. Même si très vite nous avons cherché à défricher des lieux non conventionnels pour nos spectacles en extérieur, nous avons toujours poursuivi la création de spectacle pour lieux plus

traditionnels et théâtres. Nous ne menons des actions « périphériques » en milieu rural que depuis une quinzaine d'années car il est vrai que l'intérêt des institutions est grandissant et nous a amené dans le rôle de médiateurs ou artistes « couteaux suisses ».

Est-ce que l'objet marionnette, médiateur, facilite la mise en place d'actions artistiques ?

Nous le vérifions tous les jours. Nous travaillons la marionnette anthropomorphe ou zoomorphe, non réaliste. Il suffit bien souvent de montrer une marionnette pour que quelque chose s'installe entre le public et nous, via l'objet. Il se crée une relation avec la marionnette quasi mystique qui permet l'émission d'émotions à partir desquelles nous pouvons échanger. Travailler la marionnette crée et ouvre des circulations d'émotions.

Avez-vous un outil de médiation pour aller à la rencontre des publics ?

Nous avons un outil « pédagogique-spectaculaire », une yourte de marionnettes nomade. C'est un spectacle-conférence de marionnettes traditionnelles et de marionnettes de nos spectacles. Les spectateurs vivent de l'intérieur cette conférence animée et peuvent expérimenter la manipulation.

Quelle place pour l'artiste-intervenant ? Et pour la marionnette ?

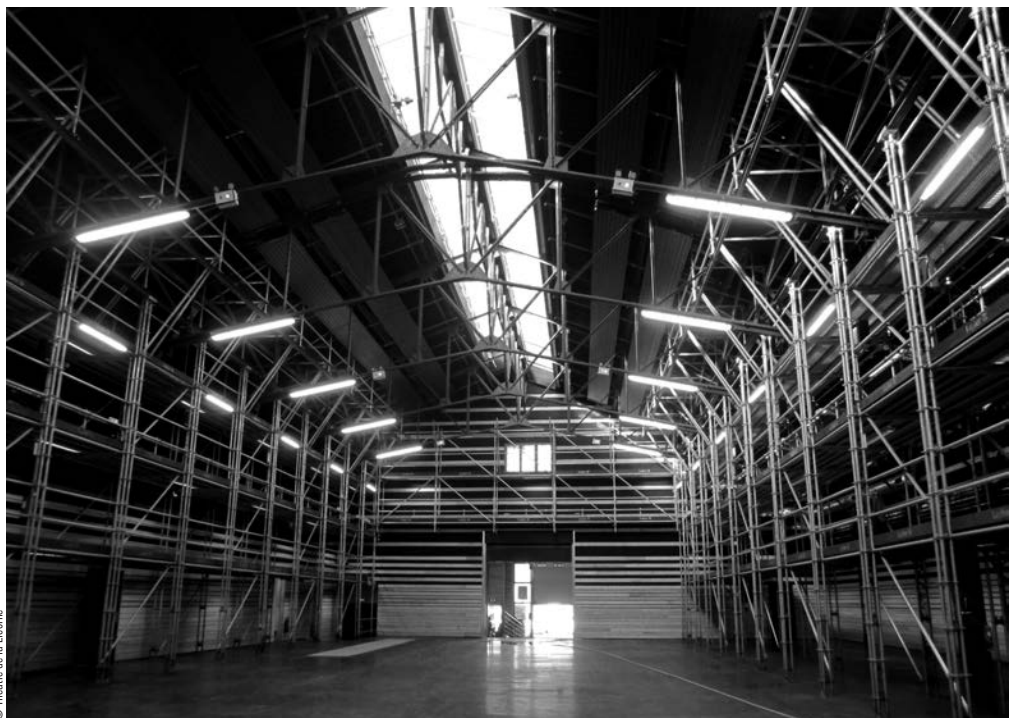
Il doit rester au centre et avoir l'entière adhésion de ses partenaires et relais. Il est le chef d'orchestre qui doit créer l'appropriation et le suivi du projet par tous. Mais cette place de chef d'orchestre reste plus un constat qu'une place réellement choisie et valorisée. La marionnette, c'est la baguette du chef d'orchestre, c'est l'outil. 🎭

> Entretien réalisé par Aline Bardet

PAR CLAIRE DANCOISNE ET FRANCIS BASSEMON

> Regard croisé artiste / élu sur un projet culturel et un territoire

Les politiques culturelles n'ont de sens que si elles se construisent ensemble, acteurs, techniciens et élus, dans le souci des gens et identités multiples qui y habitent, des projets qui y co-existent, des ambitions artistiques à partager. La rubrique *Territoires de création* vient explorer la manière dont les artistes fabriquent un projet lié à un territoire et s'approprient son identité. Nous avons donc souhaité regarder les projets qui se créent par le regard d'un élu et d'un acteur. Pour ce numéro, ce sont Claire Dancoisne et Francis Bassemon qui nous racontent leur regard sur la ville de Dunkerque et sur ce tout nouveau projet de lieu dédié aux arts de la marionnette et au théâtre d'objets.



© Théâtre de la Licorne

Pourquoi ouvrir ce lieu sur le territoire de Dunkerque ?

PAR **CLAIRE DANCOISNE**, directrice artistique du Théâtre de la Licorne

Au-delà de nos spectacles qui sillonnent depuis longtemps la France mais aussi l'international, il m'est apparu comme une évidence à un moment de l'histoire de la Licorne, de pouvoir poser nos valises, de travailler dans de bonnes conditions, de pouvoir partager un outil digne de ce nom avec d'autres compagnies.

J'ai toujours été très attachée à la nécessité de pouvoir partager mon univers artistique avec le public, le plus large possible. C'est ainsi que j'ai créé de grandes formes théâtrales pour de « grands théâtres », mais aussi des spectacles de petites formes pour des lieux insolites, des événementiels urbains, des spectacles pour appartements.

L'envie donc depuis quelques années de développer autrement un travail privilégié de création avec le public en souhaitant nous installer durablement dans un quartier, dans une ville, non pas pour mettre des charentaises, mais pour inscrire davantage encore la Licorne dans un grand projet de lieu de création à la rencontre du public. Un vieux rêve que d'imaginer un magnifique outil de travail pour y partager de belles rencontres artistiques avec des artistes et compagnies professionnels, mais aussi en faire un lieu de formation, d'exposi-

tions... Cinq années de combat militant pour la compagnie. Cinq années de promesses d'installation sur la Métropole lilloise de ce grand projet. Et puis... la communauté urbaine de Dunkerque qui nous propose de nous établir dans les locaux d'anciens garages de 4 000 m². Un espace incroyable qui m'a séduit pour toutes les possibilités artistiques qu'il offrait. Cette proposition c'était enfin l'espoir du possible de ce projet dans une région dans laquelle je souhaitais rester.

Les habitants nous attendent avec grande impatience. C'est extraordinaire d'entendre dans une ville à quel point notre arrivée sera un plus ! Les sollicitations de partenariat avec les associations du territoire sont nombreuses, les comédiens amateurs nous attendent... La barre est haute puisque nous ne voulons en aucun cas louper ce rendez-vous artistique avec les habitants.

Ce projet de la Licorne : une utopie ? Très certainement et en particulier dans un contexte politique difficile dans cette Région, maintenant. Mais nous nous lançons aujourd'hui à corps perdus dans cette nouvelle aventure. La fin des travaux est prévue dans une semaine...

« Il n'y a plus qu'à... !! »

La Licorne et le centre de création pour la marionnette contemporaine

PAR **FRANCIS BASSEMON**, maire de Bourbourg, vice-président de la communauté urbaine en charge du développement culturel de l'agglomération.

Pourquoi ouvrir ce lieu sur le territoire de la communauté urbaine de Dunkerque

Notre volonté est avant tout guidée par le souci de soutenir la création artistique et d'offrir par ce biais à chaque habitant de l'agglomération dunkerquoise un accès égalitaire à la culture. Et cela, sous toutes ses formes, y compris à travers l'art de la marionnette contemporaine qui a la particularité d'être un genre d'expression théâtrale peu connu sur notre territoire. Car il est également important de défendre l'idée que la marionnette n'est pas réservée aux enfants et que cet art s'adresse à tous les publics. Ouvrir un lieu dédié à cette pratique nous semble par conséquent participer de cette démocratisation de la culture. D'autant que cette démarche s'inscrit dans une logique de solidarité et de cohérence territoriale. En choisissant comme lieu d'implantation le quartier excentré de la basse-ville de Dunkerque, nous voulons non



itoire : Dunkerque

Grande Halle.

seulement aller vers ceux qui sont les plus éloignés des structures culturelles, généralement situées en centre-ville ; mais aussi montrer qu'un projet culturel tel que celui de la compagnie de la Licorne peut devenir un formidable vecteur d'attractivité et d'engouement lorsque les populations y sont associées. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les habitants de ce quartier en pleine rénovation urbaine ont témoigné leur enthousiasme à l'idée de voir arriver ce projet. Car au-delà de sa dimension culturelle, ils sont conscients que cette initiative va aussi créer de l'animation, une nouvelle dynamique et susciter des opportunités en termes d'ouvertures de petits commerces de proximité, de restauration, etc. Tout est lié. C'est un projet qui a du sens et qui montre que l'ouverture d'un tel pôle artistique sur la ville peut être autant un levier de cohésion sociale que de régénérescence économique.

Pourquoi avoir choisi une compagnie d'objets et marionnettes pour occuper ce lieu

L'arrivée de la Licorne à Dunkerque ne date pas d'aujourd'hui. Il faut rappeler, en effet, que cette compagnie était déjà bien connue du public de l'agglomération. D'abord à travers ses nombreux spectacles présentés ces dernières années au Bateau-Feu – Scène nationale. Mais aussi dans le cadre de Dunkerque 2013 – Capitale régionale de la Culture où la Licorne est intervenue à la fois dans sa programmation artistique – à l'image du spectacle de rue *Le grand voyage* – mais aussi et surtout dans son investissement au sein du quartier de la basse-ville de Dunkerque. Elle a joué un rôle important dans cette installation et permis, par la dynamique qu'elle a nourrie, de fédérer d'autres partenaires que sont l'État et la Région. Suite à cela, la nouvelle équipe à laquelle j'appartiens a décidé de poursuivre ce projet et de le mener à son terme.

Aujourd'hui, je ne peux que m'en réjouir car la compagnie de la Licorne possède en la personne de Claire Dancoisne une artiste d'une profonde humanité et d'une attention permanente à l'égard du public. Elle recherche toujours la plus grande qualité artistique dans ses créations mais en s'assurant à chaque fois d'être accessible à un large public. C'est là un critère essentiel dans la réussite du projet et le fait de lui permettre d'être en contact quasi constant avec la population abonde dans ce sens. 🍷



ARNO WÖGERBAUER, co-directeur artistique de la Compagnie les Maladroits

Prises multiples

> C'est elle qui nous manipule !

Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

J'ai sans doute croisé Guignol dans un square. Mais mon souvenir le plus marquant, c'est à l'âge de huit ans environ. Mon père m'emmène en ville, les rues de Nantes grouillent déjà de monde. Je ne sais pas très bien ce qu'il va se passer, mon père ne me dit rien, moi, je ne comprends pas très bien... Soudain, il arrive... immense... le géant tombé du ciel du Royal de Luxe. Il mesure... 20 fois ma taille, c'est sûr. Il nous regarde, nous, petits Lilliputiens, il me regarde, moi, c'est sûr, du haut de mes 1 m 20. Enfin, j'y ai cru.

Quel est votre dernier souvenir ?

Deux spectacles qui m'ont plu et touché dernièrement. Le premier, c'est *Je n'ai pas peur* de la compagnie Tro Héol. La salle est bondée, le metteur fait une courte introduction, voit quelques gamins en dessous de l'âge conseillé et les avertit avec bienveillance : « j'espère que vous n'aurez pas trop peur ». Bizarrement, je le prends pour moi aussi. Pendant le spectacle, je retiens mon souffle. Le second, c'est *Fastoche* de Pierre Tual, c'est une très belle manipulation et un très beau jeu d'acteur, une histoire contemporaine qui, je pense, parle bien à notre génération. C'est ce genre de spectacles où je me dis que la marionnette est essentielle à la narration, qu'elle a sa place, qu'elle a du sens et, paradoxalement, je l'oublie au fil du spectacle.

Un spectacle en particulier vous a-t-il décidé à faire ce métier ?

C'était la période de fin du lycée. Avec mes compagnons de route (Benjamin Ducasse, Hugo Coudert et Valentin Pasgrimaud), nous sortons du spectacle 4.50 de la compagnie les Pilleurs d'épaves et, presque en chœur, nous nous disons que l'on souhaite faire ça. Nous venions tout juste de créer la compagnie les Maladroits. 4.50, croisait le mouvement, la manipulation d'objet et la marionnette. Trois personnages cohabitent sur un îlot de 4m50 de diamètre. Il y est, entre autres, question de hiérarchie et de jeux de pouvoir, des thématiques qui nous sont chères. Les Pilleurs d'épaves créent

en collectif, il n'y a pas un unique auteur... Autant d'éléments qui nous ont marqués et que nous avons conservés au sein de la compagnie.

Que conservez-vous du spectacle de marionnette qui vous a le plus marqué ?

Je pense tout de suite à *The Table* du Blind Summit Theatre. J'ai été fasciné par la manière dont ils jouaient avec les codes de la marionnette et du récit. Dans *The Table*, j'ai vu un sentiment de grande liberté... mêlé à une belle sobriété de l'image. C'est le spectateur qui travaille. J'aime bien la citation de Meyerhold : *l'œuvre d'art doit ne pas tout donner à nos sentiments, mais juste assez pour placer l'imagination sur la bonne voie en lui laissant le dernier mot*. Et, il y a la puissance de l'adresse, cette marionnette, faite de carton et de toile de jute, elle nous emmène, elle existe. C'est elle qui nous manipule.

Quel est le spectacle que vous auriez aimé faire ?

De nos jours (note on the circus) du collectif Ivan Mosjoukine et *Germinal* de l'Amicale de production. Les deux m'ont émerveillé. Je crois que j'aimerais faire ce que finalement je ne sais pas faire : être musicien pour faire danser les foules, faire du cirque comme les acrobates de Mathurin Bolze, danser comme dans les spectacles de Pina Baush... Et puis je reviens sur terre, je regarde mes objets, et je me dis que je les aime bien, et qu'avec eux je peux faire tout ça.

Y-a-t-il un artiste dont vous avez la sensation d'être porteur de l'héritage dans votre travail ?

Un seul, sûrement pas. Entre autres, la première génération du théâtre d'objet avec notamment le Théâtre de cuisine. J'aime beaucoup le duo Christian Carrignon et Katy Deville. Je ne sais pas si nous portons leur héritage dans notre travail, car c'est un mot lourd de sens, mais ils ont nommé le théâtre d'objet. Avec eux, on parle de faire le pas de côté, il est question de point de vue, de métaphores, des codes du cinéma, de bouts de ficelles. Avec eux, nous avons découvert un langage et nous continuons de l'explorer. 🍷

> Le wayang golek de Java Ouest en Indonésie

Sarah Anaïs Andrieu est anthropologue. Elle vit en Indonésie et partage depuis 2006 le quotidien d'un village de marionnettistes. Sa thèse *Corps de bois, souffle humain. Le Théâtre de marionnettes wayang golek de Java Ouest* a été publié l'année dernière aux Presses Universitaires de Rennes car elle a gagné le 1^{er} prix UQAM-RESPATRIMONI en recherches patrimoniales. C'est en tissant des liens humains très forts qu'elle a pu s'insérer dans le monde du wayang golek et dans sa communauté.

Le wayang golek sundanais est un théâtre de marionnettes à gaines très populaire aujourd'hui à Java Ouest. Le wayang golek a été très peu étudié de façon approfondie, hormis par Atik Soepandi (1988) et M. A. Salmun (1942) en Indonésie ainsi que K. Foley (1979) et A. Weintraub (2004). Classiquement, les performances ont lieu en plein air et durent sept à huit heures (de 20h à 3-4h du matin) et sont généralement données lors de célébrations de mariages ou de circoncisions. L'accès est libre. J'ai choisi de me concentrer d'une part sur les processus de construction et de déroulement d'une performance, les procédés de création et l'imbrication inextricable avec le tissu social. D'autre part, je m'intéresse à la patrimonialisation du wayang golek. En effet, l'Unesco a proclamé le « Wayang Indonésien » comme chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 2003. Le wayang golek faisait partie des formes incluses sous ce terme générique. J'ai donc cherché à savoir si cela avait un impact sur la pratique et à l'époque où j'ai commencé ma recherche (2005) il n'y en avait (presque) pas. En revanche, la Proclamation a servi de déclencheur qui a permis d'identifier de nombreux enjeux autour du wayang golek, parfois très politiques comme la construction de l'identité et la culture nationale indonésienne ou encore le statut des minorités depuis la colonisation néerlandaise, en passant par l'Indépendance (1945) et par 30 ans de dictature (1967-1998).

Un medium originel

Les marionnettistes et les musiciens sont des personnes extraordinaires et le wayang golek est une forme esthétique totale, éblouissante, qui regroupe une multitude de techniques : marionnettes, manipulation, travail de la voix, musique, chant, invocations, narration, danse, sculpture... Le dalang est au centre de la performance : manipulateur unique, il raconte, donne voix aux marionnettes et dirige le gamelan (instrument collectif) qui l'accompagne. Il n'a en tête qu'un scénario sur lequel il improvise, en respectant des codes stricts (démarches, danses, disposition des marionnettes, hauteur des différentes voix...). Chaque performance est unique, éminemment adaptative et dynamique. Le dalang l'ajuste à son contexte, aux réactions du public et à l'actualité locale, nationale et internationale.

Le wayang golek est également très intimement lié à la société sundanaise et fait référence à toutes les dimensions de la vie sociale, qu'il s'agisse de codes



Le dalang Asep Sunandar Sunarya (décembre 2008, Bandung).

sociaux, de religion, d'économie ou de politique, toujours avec beaucoup d'humour. Historiquement, le wayang golek aurait été inventé à la fin du 16^e siècle en distinction du wayang kulit (ombres) afin de diffuser l'Islam à Java, à travers des histoires venues du Moyen-Orient. Or, aujourd'hui, si l'immense majorité de la population de Java Ouest se revendique comme musulmane, les histoires racontées sont toutes issues ou dérivées des épopées indiennes du Mahabharata et du Ramayana, et l'on voit donc fréquemment intervenir les différents dieux hindouistes. Il s'agit d'un fabuleux « branchement » (*Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, J.L. Amselle) qui nous rappelle que les pratiques culturelles ne sont que des processus éternellement transformatifs. Pour les Sundanais, le wayang golek a toujours été un média, bien avant la télévision ou la radio. Aujourd'hui c'est un espace de dialogue et de critique où le marionnettiste, en médiateur, exprime les aspirations de la population et/ou véhicule les messages du gouvernement régional ou national (planning familial, procédures électorales et autres). Le dalang lui-même est un personnage prestigieux au sein de la société sundanaise, car il regroupe de réels pouvoirs, qu'ils soient artistiques, religieux et mystiques, économiques, ou encore une fois politiques. On vient fréquemment le

trouver pour lui demander conseil. Traditionnellement, la troupe est composée de membres de sa famille, ce qui crée une ambiance toujours très détendue. Le public participe activement, y compris en s'installant sur scène.

Le mot wayang lui-même fait référence à la fois à la marionnette, la performance et l'événement global au sein duquel se déroule la performance. C'est donc à la fois l'objet, le jeu et l'événement. En fait, le wayang golek, c'est la vie. Il s'agit davantage d'une présentation que d'une représentation. Assister à une performance de wayang golek stimule d'emblée tous les sens et implique immédiatement une participation. Il semble impossible de 'regarder' uniquement le wayang : si la dimension visuelle est indéniable (les marionnettes marchent, dansent, se battent), les sons, les mélodies et les fracas de la voix du dalang, des chanteuses et du gamelan s'imposent également. On ne peut ignorer l'odeur des cigarettes au clou de girofle, fumées en continu sur scène et par les spectateurs, ou encore le fumet des petites brochettes grillées sur de petits braseros, ou celui des cacahuètes cuites à la vapeur au sein du marché autour de la scène.

On n'échappe pas, selon les circonstances, à la touffeur du début d'après-midi ou à la fraîcheur de la nuit et à la chaleur des voisins, musiciens ou



Disposition scénique du gamelan de la troupe Putra Giri Harja 3. (septembre 2011, Kuningan).

spectateurs, contre qui on est pressé. On consommera au moins un verre de thé ou de café pour se réchauffer. Et puis une performance de wayang est une occasion pour se retrouver, pour discuter, rire, séduire, parier, vendre, acheter, échanger, jouer... Même sur scène, les musiciens échangent des petits mots écrits sur des paquets de cigarettes, des SMS sur leurs téléphones portables. Ils sont très sollicités : on leur demande des informations sur le *dalang*, les *wayang*, on leur offre des cigarettes, on commente la performance, on plaisante... Le *wayang* est bien une expérience esthétique et sociale totale, basée sur la stimulation de tous les sens, y compris la perception interne, qui dépend moins de l'attention à ce qui se passe que de celle qui perçoit ce qui passe, ce qui se joue à plus grande échelle. À Sunda, ceci correspond à un idéal de perception qui prend en compte les dimensions internes et externes de celle-ci (lahir dan batin). Le *wayang* s'impose comme une forme particulière de vie partagée.

L'héritage du *dalang*

Giri Harja est une référence dans le monde du *wayang golek*, même si Sunda compte de nombreux marionnettistes. C'est le lieu de résidence d'une immense famille où l'on est *dalang* de père en fils depuis cinq générations. Le plus jeune a aujourd'hui 12 ans. La majorité des autres hommes de la famille sont musiciens. En Indonésie on parle de la « Dynastie Sunarya ». Des *dalang* illustres en sont issus, comme Abah Sunarya (décédé en 1988) et ses fils Ade Kosasih Sunarya (décédé en 2007) et Asep Sunandar Sunarya (décédé en 2014), dont la renommée est allée bien au-delà des frontières de la province de Java Ouest, à l'international. Ils font non seulement partie de ceux qui ont porté à son sommet l'art du *wayang golek* mais également de ceux qui ont le plus innové, non sans parfois entrer en conflit avec les apologistes de la soi-disant pureté de la tradition. Longtemps, il y a eu compétition entre les frères Ade Kosasih Sunarya et Asep Sunandar Sunarya qui ont excellé chacun dans des types très distincts de performance, le premier accentuant le travail de la voix et la dramaturgie ainsi que la dimension mystique, le second insistant sur l'aspect visuel spectaculaire et l'innovation. À partir des années 1980, ils ont tout naturellement trouvé des media de relai privilégiés respectivement dans la radio et la télévision.

Asep Sunandar Sunarya rêvait de créer un lieu spécifique, un Padepokan, où le *wayang golek* serait joué et enseigné. Le bâtiment a été terminé à

« Le wayang est bien une expérience esthétique et sociale totale, basée sur la stimulation de tous les sens »

grands frais grâce à des aides importantes du gouvernement en 2013, mais le décès subit d'Asep Sunandar Sunarya l'an dernier a freiné l'enthousiasme et actuellement le Padepokan est très peu utilisé. Depuis, un litige subsiste sur la finalité du lieu : est-il destiné aux seuls héritiers d'Asep Sunandar Sunarya ou à tous les héritiers d'Abah Sunarya (et donc toutes les troupes du village) ? Ceci réactive des tensions existantes au sein de la famille dont la nouvelle génération peine pour l'instant à se dégager.

Patrimoine et transmission du *wayang golek*

Je crois que le *wayang golek* touche vraiment à l'universel de par les histoires contées, la multiplicité des techniques employées et la façon dont il implique les participants. Je montre aussi que la patrimonialisation officielle du *wayang golek* peut être à double tranchant et amener à une fixation de la forme qui perdrait toute vie et donc tout intérêt aux yeux de la population. En d'autres termes, en faisant du *wayang golek* un objet patrimonial, l'État dénie à ses acteurs la possibilité de s'en sortir par eux-mêmes et selon des choix qui leurs sont propres (c'est une forme de primitivisation). Par exemple, le *wayang golek* est souvent considéré comme trop peu raffiné par rapport aux critères de performance du *wayang kulit* issus des palais de Java Centre et qui restent la norme aujourd'hui encore dans le domaine académique. Or historiquement, le *wayang golek* s'est développé au sein de la population locale, rurale notamment, bien après que le dernier royaume sundanais, *Pajajaran*, soit tombé en 1579. Les choix d'innovation des *dalang* sundanais se sont donc faits en interaction avec leur audience, et non suivant des standards élaborés dans des cercles intellectuels. De plus, le *wayang golek* lui-même constitue un discours sur le patrimoine et la transmission en des termes spécifiques à la société sundanaise, et je pense que c'est plutôt cela qu'il faut chercher à étudier et valoriser.

J'ai le projet de faire venir une troupe au complet pour jouer en France une performance qui serait la plus proche possible de la forme jouée à Sunda, y compris dans sa durée. Je travaille donc, notamment grâce à une résidence de recherche accordée par l'Institut International de la Marionnette, à identifier des éléments et procédés créatifs qui pourraient être utilisés comme des outils de traduction : rendre accessible et perceptible cette expérience de vie extraordinaire du *wayang golek* pour un public français ou européen. ☺

POUR ALLER PLUS LOIN



CORPS DE BOIS, SOUFFLE HUMAIN. LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES WAYANG GOLEK DE JAVA OUEST,
S. A. Andrieu, 2014, Rennes,
Presses universitaires de Rennes.

SOURCES

BRANCHEMENTS. ANTHROPOLOGIE DE L'UNIVERSALITÉ DES CULTURES,
J.L. Amselle, 2001, Paris, Flammarion.

TETEKON PADALANGAN SUNDA : PATOKAN PADALANGAN SUNDA SEJAK PRIANGAN,
Soepandi Atik, 1988, Jakarta, Balai Pustaka.

THE SUNDANESE WAYANG GOLEK. THE ROD PUPPET THEATRE OF WEST JAVA
K. Foley 1979, thèse de doctorat, Université d'Hawaï.

PADALANGAN
Salmun M.A., 1942, Jakarta, Balai Pustaka.

POWER PLAYS. WAYANG GOLEK PUPPET THEATRE IN WEST JAVA
A. N. Weintraub, 2004, Ohio, Centre for International Studies.

INNER AND OUTER VOICES: LISTENING AND HEARING IN WEST JAVA
Wim van Zanten, 1997, In: The World of music 39 (2), 1997.

PAR LA COMPAGNIE PIPA SOL

Chaque trimestre, *Manip* rencontre une espèce d'espace, un lieu alternatif en devenir, en chantier, accueil d'expérimentation et de fantaisie.

> L'art du passage

Impulsé et inauguré en 2009 par la municipalité d'Andrésey sous la forme d'une convention triennale de mise en résidence de la compagnie Pipa Sol, le centre yvelinois des Arts de la Marionnette (CYAM) est un foyer de recherches, de fabrication, de formation, de transmissions d'expériences, d'accueil de compagnies et de ressources (fonds marionnettes, bibliothèque thématique...). Niché au cœur du chalet de Denouval, lieu classé maison remarquable, il a été scénographié, et est administré par la compagnie.

Le CYAM se veut être un espace privilégié de travail plastique, scénique et administratif pour Pipa Sol, un centre de rayonnement marionnettique sur les Yvelines, territoire arpenté depuis 20 ans par la Cie, et enfin une structure d'accueil pour les laborantins extérieurs. L'équipe travaille à développer une approche du théâtre de marionnettes nourrie de l'expérience humaine et professionnelle des membres de la compagnie et des artistes associés. Cette machinerie se traduit notamment par des ateliers jeune public et adultes, et des stages. Les enseignements se déclinent entre initiation et approfondissement, encouragent la réalisation concrète (esthétique plastique et scénique) et font l'objet d'un rendu public lors de rendez-vous : « La SoUPe ».

Tresser des ponts

Si les ateliers annuels favorisent un apprentissage centré sur les fondamentaux de la marionnette, les stages abordent des pratiques transversales telles que l'art numérique, les régies son et lumière, la mise en scène, le travail de la voix, du corps manipulé, manipulable, objet... Une façon de tresser des ponts entre « classicisme » et évolution de la sphère marionnette contemporaine ou encore un désir de contredire une tendance à la mise en case des pratiques artistiques et enfin, surtout, de répondre à l'appétit croissant d'aficionados de la compagnie. Ces usagers de la première heure, éclairés, actifs, investis, et assidus, pourvoyeurs de publics au-delà de la sphère du Département,

imposent une attention redoublée entre ancrage et innovation.

Des compagnies sont accueillies en résidence tout au long de la saison et disposent d'un accès libre aux différents ateliers de fabrication ainsi qu'à un espace de répétition aux dimensions originales (une ancienne écurie), d'un lieu d'hébergement en bord de Seine mis à disposition par la municipalité et d'un accompagnement « œil extérieur », administration, technique... des membres de la compagnie Pipa Sol. À l'issue de leur passage, il n'est pas rare d'organiser d'un commun accord, une rencontre avec les locaux pour une présentation de travail en chantier, une répétition goûter, une représentation débat... Ces rencontres sont relayées et alimentées par les partenaires culturels de la commune comme la bibliothèque, les associations... Enfin, la marionnette étant souvent une histoire de famille, les compagnies sont également invitées à revenir pour « la SoUPe » de fin de saison et surtout pour une autre étape de travail.

Ouvrir à la création

Cette prise de position d'une volonté de partage et d'ouverture à d'autres créateurs est consécutive à l'histoire de Pipa Sol ; longtemps en recherche d'espace de travail, confrontée à la nécessité de faire ses preuves, de se construire une identité... la compagnie n'a jamais oublié les coups de pouce et autres prises de risque de certaines structures et autres personnalités décisionnaires qui ont permis sa construction.

Après six saisons d'existence, le CYAM se réjouit de la confiance renouvelée de la municipalité et de la découverte par un public de plus en plus large de cet espace des possibles. L'équipe envisage alors son avenir avec entrain, gourmandise malgré une épine financière conséquente ; les prochaines saisons dépendant en partie des moyens financiers et de l'intérêt des décideurs politiques notamment. Donc... Plan A : sans moyens financiers, le CYAM reste un lieu d'échanges artistiques basées sur les énergies volontaires des membres de la compagnie Pipa Sol et des artistes accueillis, tout en consolidant et en s'amusant de l'existant. Plan B : avec des moyens financiers, l'équipe se renforce, travaille sur l'élargissement de son réseau, œuvre à devenir un lieu alternatif de ressources marionnettiques départemental et régional pouvant notamment offrir aux compagnies davantage de moyens, de confort et de sérénité... au risque de... Il existe, forcément un plan C à inventer, se dit-on alors... 

> Par la Compagnie Pipa Sol



Atelier marionnette
2015.



PAR CAROLE GUIDICELLI ET DIDIER PLASSARD

> La marionnette sur toutes les scènes

En complément du mensuel *artpress*, la revue trimestrielle *artpress2* est consacrée à de grands événements, dossiers ou débats d'actualité, confrontant les opinions, accueillant de nombreux auteurs de tous pays. *Manip* se fait l'écho de ce numéro événement dédié à la marionnette contemporaine en vous offrant ici un extrait de l'éditorial de Carole Guidicelli et Didier Plassard, rédacteurs en chef de ce numéro.

Ce que peut la marionnette [...]

On peut en effet constater, depuis la fin du 20^e siècle, un engouement croissant pour la marionnette dans l'ensemble du champ artistique et, au-delà, dans celui de l'industrie culturelle et du divertissement. Cet engouement, toutefois, emprunte pour une large part des voies qui lui sont propres. Bien loin des esthétiques très diversifiées et souvent sophistiquées des scènes marionnettiques actuelles, c'est l'objet marionnette, dans ses représentations les plus banales, les plus désuètes ou les plus kitsch, qui mobilise généralement l'imaginaire du *showbusiness*, du cinéma et de la télévision, comme il peut aussi hanter, sur un tout autre plan, celui de l'art contemporain. Les marionnettes à fils de Dennis Oppenheim ou de Pierre Huyghe, les variations autour de Pinocchio de Paul McCarthy, les poupées de ventriloques de Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija n'ont en définitive que peu à voir avec les évolutions modernes et contemporaines de la marionnette : elles citent bien plutôt, dans un mouvement de torsion plus ou moins appuyé, l'imaginaire de l'enfance placé sous le regard des adultes, son attente vide, ses rapports ambivalents avec la société de consommation. Seul le théâtre d'objet, qui travaille avec les mêmes restes symboliques, se rapproche d'une certaine manière de ces enjeux. Mais l'extension actuelle du domaine de la marionnette trouve aussi son explication dans la porosité de ses frontières : tandis que les marionnettistes hésitent parfois à revendiquer pleinement leur inscription dans ce champ, préférant définir leur travail sous les appellations plus ouvertes de théâtre de figure, de formes animées ou d'effigies par exemple, nombre d'artistes venus d'autres disciplines (le théâtre d'acteur, la danse, la performance, le cirque, la magie nouvelle) se rapprochent des techniques de la marionnette pour animer la matière, élaborant la dramaturgie de leurs spectacles dans la mise en jeu conjointe du corps, de l'image et de l'objet. Les dialogues avec la physique des matériaux de Pierre Meunier, les chorégraphies de choses d'Étienne Saglio, les ballets de sacs en

plastique de Phia Ménard participent aujourd'hui, à part égale avec l'héritage des grands réformateurs de la marionnette que furent Alain Recoing, Philippe Genty, Jean-Pierre Lescot et tant d'autres, à la dissémination d'un imaginaire marionnettique à travers les territoires de la création et aux processus de décomposition / recomposition de ses repères identitaires.

Les scènes de la dissociation

Sans doute faut-il en conclure avec Pierre Blaise, directeur du Théâtre sans toit et ancien président de l'association professionnelle Themaa, qu'on est passé « d'un théâtre de marionnettes à un théâtre de marionnettistes », en ce sens que la sortie du castelet et la présence visible par le public des manipulateurs, généralisées depuis les années 1970 sous la double influence du bunraku japonais et des nouvelles conditions de représentation offertes par les scènes institutionnelles, ont progressivement entraîné une reconfiguration du regard du spectateur. Celui-ci ne se focalise plus sur le seul objet manipulé, mais il inclut dans son champ de vision le geste de la manipulation et son inscription dans l'espace. Aussi le jeu de l'acteur-marionnettiste, qu'on définit traditionnellement par la délégation du rôle à un objet, se caractérise-t-il plutôt sur son versant actuel par la dissociation ou la désynchronisation des différentes composantes de l'action scénique : corps et voix (comme le manifeste le regain d'intérêt pour la ventriloquie), geste et image, etc. *Twin Houses* (1994), création chorégraphique de Nicole Mossoux et Patrick

Bonté, reposait par exemple sur une série de mouvements contradictoires, l'impulsion venant tantôt de la danseuse, tantôt, par déplacement du centre de gravité, de ses doubles gémeaux greffés sur son corps. Dans un autre registre, *Petites Âmes* (2008) de Paulo Duarte jouait de légers décalages temporels entre les mouvements d'une marionnette et la trace vidéographique qu'ils avaient laissée, comme un reflet retardé des gestes vus quelques instants auparavant : s'ouvrait ainsi, entre la présence matérielle de la figure et le différé de son image projetée, une brèche dans laquelle l'imagination du spectateur pouvait s'introduire. 🎭

CAROLE GUIDICELLI est docteur en études théâtrales (université Paris 3), chargée de mission à l'ENSAD-Maison Louis Jouvet (Montpellier) et chargée de cours à l'ESNAM. Elle a dirigé la publication des actes du colloque *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains* (L'Entretemps / Institut international de la marionnette, 2013).

DIDIER PLASSARD est professeur en études théâtrales à l'université Paul Valéry de Montpellier. Il a notamment publié *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* (L'Âge d'homme, 1992), *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* (Institut international de la marionnette, 1996, rééd. 2004). Récemment, il a dirigé le volume *Mises en scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (CNRS Éditions, 2014) et l'édition bilingue du *Théâtre des fous* d'Edward Gordon Craig (L'Entretemps / Institut international de la marionnette, 2012).



**SEMAINE DES MARIONNETTES DU MONDE
SUR LA ROUTE DE L'ASIE DU SUD-EST**

du 19 au 25 octobre 2015

(Re)découvrez l'exceptionnelle
collection des marionnettes
d'Indonésie, du Cambodge,
de Thaïlande...

Spectacles, visites guidées,
contées, ateliers...



Gadagne
musées

VILLE DE
LYON

musée des marionnettes du monde
musée d'histoire de Lyon l'édifice Renaissance



**un nouveau
théâtre
de marionnettistes**

INAUGURATION
DU NOUVEAU THÉÂTRE
LES 13, 14, 15
ET 16 JANVIER !

**théâtre
aux mains
nues**

DIRECTION : PIERRE BLAISE
45 RUE DUCLOS
75020 PARIS
01 43 72 60 28
www.theatre-aux-mains-nues.fr

**CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL**
D'ALSACE STRASBOURG



SAISON 1516

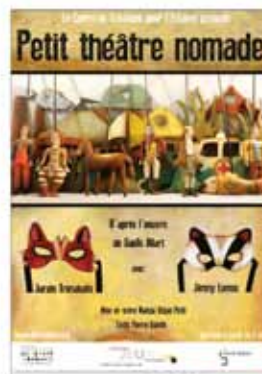
INFORMATIONS & RÉSERVATIONS

1 RUE DU PONT SAINT-MARTIN / STRASBOURG / 03 88 35 70 10

BILLETTERIE EN LIGNE www.tjp-strasbourg.com

LE TJP, CENTRE EUROPÉEN DE CRÉATION ARTISTIQUE
POUR LES ARTS DE LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE
DIRECTION **RENAUD HERBIN**

LE CENTRE DE CRÉATIONS POUR L'ENFANCE



EXPOSITIONS ITINÉRANTES / SPECTACLES / ÉDITIONS / POÉSIE / EDUCATION ARTISTIQUE
8 rue Kléber - 51430 Tinqueux - 03 26 08 13 26 - www.danslalune.org