

# manip

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

**20072010**  
Saisons de la marionnette

**Etats généraux  
de la Marionnette :**

**4 - 5 avril 2008**

*Giboulées de la Marionnette  
Strasbourg*

Avec ce numéro de Manip, nous fêtons les trois premières années de son existence. Trois ans à croiser les acteurs jeunes et moins jeunes de notre métier, à débattre, à donner des nouvelles des compagnies membres de THEMMA, de leurs créations et de leurs programmations. En bref : à donner une visibilité à l'art de la marionnette. Trois ans c'est aussi le temps du développement avec les Saisons qui démarrent et qui vont réunir artistes et publics un peu partout en France et à l'étranger. Beaucoup de projets, d'espoirs, avec en point de mire les Etats Généraux qui se tiendront à Strasbourg en avril prochain, rencontres qui devraient nous ouvrir de nouvelles pistes et, qui sait, nous donner de nouvelles avancées tant attendues pour une reconnaissance pérenne de cette forme théâtrale. La marionnette est une des formes du spectacle vivant, nous ne le répéterons jamais assez.

Nous avons décidé d'ajouter quatre pages à notre journal :

- de l'ouvrir aux programmeurs en les questionnant sur leurs raisons de s'intéresser à la marionnette,
- de donner plus de place à l'international en créant la page UNIMA, association dont nous sommes la section française et qui tiendra son Congrès Mondial à Perth, en Australie, en avril,
- de permettre à nos amis étrangers de prendre connaissance de son contenu en proposant un résumé en anglais des pages les plus significatives,
- enfin, et dès le prochain numéro, de questionner un artiste sur ce qui l'a marqué dans sa relation au monde artistique, sous toutes ses formes.

Parler des autres, parler aux autres, c'est aussi ce qui fonde notre action.

Au-delà de ces initiatives, l'année qui débute est importante. Soyons convaincus que l'implication de tous est nécessaire.

> Alain Lecucq  
Président de THEMMA

## /Lu...

### Rue haute, dans une cave.

Chaque fois que je revenais de l'internat de Nice, avec ma sœur dont alors je ne me séparais pas, j'explorais les recoins de cette maison hétéroclite, pour finir invariablement au grenier. Nous y hissions un gramophone à manivelle pris dans le salon et un jeu de marionnettes appartenant à ma sœur, qui représentaient différents animaux, un chat, une grenouille, un hérisson ; tendant un drap entre deux poutres, nous mettions en scène, juste pour nous, des pièces et des opéras. Notre spectacle préféré était *La flûte enchantée* de Mozart : la grenouille figurait alors Papageno, le hérisson Tamino, le chat Pamina, et une poupée à forme humaine, la Reine de la Nuit. Debout dans ces décombres, les yeux écarquillés, je croyais pouvoir entendre la musique, saisir le jeu féerique des marionnettes.

> Jonathan Littell  
*Les Bienveillantes* (Gallimard)

manip 13 / JANVIER FÉVRIER MARS 2008

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

24, rue Saint Lazare 75009 PARIS  
Tél./ fax : 01 42 80 55 25 - 06 62 26 35 98

E.mail : themaa.unima.f@wanadoo.fr

Pour le journal : boutigny.patrick@wanadoo.fr

Site : www.themaa.com :

Sur le site, une bande défilante vous accueille. Ce sont les dernières informations que nous avons reçues. Il suffit de cliquer sur le titre qui vous intéresse pour voir l'information développée. THEMMA est le centre français de l'UNIMA.

L'Association THEMMA est subventionnée par le Ministère de la Culture (D.M.D.T.S.)

Directeur de la publication : Alain Lecucq

Rédacteur en chef : Patrick Boutigny

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

Pour aider MANIP, le journal de la Marionnette, vous pouvez participer à son développement en nous versant 10 € (chèque à l'ordre de « Association THEMMA »).

# /Sommaire

## Editorial 02

### Portrait : Grégoire Callies 03-04

Grégoire Callies, director of the only National Theatre dedicated to puppet theatre in France

## Actualité :

### • La marionnette pour adultes, quels enjeux artistiques ? 05

Bruno Tackels, about the meeting on puppet theatre for adults on the 1<sup>st</sup> of December in MAR.T.O Festival

### • Exposition temporaire : Jacques Chesnais 06

The Chesnais exhibition in Lyon

### Du côté des programmeurs : Espace Jean Vilar - Ifs 07

The manager of Jean-Vilar space talks about her career

## Profession 08

- Odradek : un outil pour la marionnette
- Festival de Charleville : du nouveau

### International : Carnet de voyage au Chili... 09-10

Nathalie Battaglia, final part of a trip to Chile

### Bonne feuille : L'objet pauvre au théâtre 11-12

The poor object in theatre

### Qu'est-ce que l'UNIMA ? 13

News from UNIMA

### La revue des revues : Panorama des publications 14

New books and magazines

### Créations : L'actualité des compagnies 15-19

New shows in France

### En anglais dans le texte 19

### Les Saisons de la Marionnette 20

Puppet Seasons

Retrouvez les dates du trimestre dans l'agenda accompagnant le journal.



A l'occasion des Etats Généraux de la Marionnette les 4 et 5 avril prochains à Strasbourg, portrait du directeur du Centre Dramatique National d'Alsace, le T.J.P.



**Metteur en scène, marionnettiste, comédien, Grégoire Callies utilise la marionnette depuis une quinzaine d'années pour monter des spectacles aussi divers que *Paroles en voyage, Léonce et Léna, Modeste proposition, Othello...* Il dirige le Théâtre Jeune Public de Strasbourg, Centre Dramatique National d'Alsace, depuis 1997.**

**D'abord, on va parler de ton parcours de metteur en scène utilisant la marionnette avec l'acteur. Parler des fondations, des sources... *La mémoire d'un ruisseau*.**

**Y a-t-il des filiations de théâtre, des filiations de marionnettistes ? Y a-t-il eu des spectacles chocs ?**

Rencontre choc, oui, il y a eu la rencontre du Figure Theater Triangle, rencontre absolument de hasard : je rentre dans une salle à Avignon, je ne savais pas ce que j'allais voir et je suis tombé sur cette compagnie néerlandaise. Je me souviendrai toujours qu'à l'entracte, je me suis assis les pieds dans le caniveau et je me suis dit : « *Ça existe, ça !* ». Je ne connaissais pas la marionnette du tout, il n'y avait pas d'antécédent.

J'ai découvert la marionnette par rapport au travail d'acteur que je faisais et qui était quand même très marqué par le mime, la comedia dell' arte, le travail de masque, la sculpture. À l'époque, je travaillais aussi la sculpture, ferraille et plâtre, donc la figure. La marionnette, j'ai tourné autour avec Pierre Blaise qui m'a demandé de faire l'oeil extérieur sur un spectacle qu'il avait créé. On avait fondé Le Théâtre sans Toit en 1977 et pour le premier spectacle de marionnettes qu'on a monté, on avait installé un castelet dans mon salon, rue Rochechouart. Avec cette expérience-là, j'ai découvert que c'étaient les comédiens que je dirigeais derrière, et qu'en fait les marionnettes avaient le rôle principal, mais finalement un rôle secondaire. C'était l'acteur qu'il fallait convaincre derrière, qu'il fallait chercher dans ses retranchements. Comme pour le masque : c'était un signe, un dessin, mais la chose importante,

c'était l'acteur qui était en dessous et donc il fallait envoyer les mêmes mots que s'il avait été présent, sans marionnette.

**Qu'est-ce qui fait qu'un jour, le spectacle *Jean-Sébastien ou la mémoire d'un ruisseau* a existé ?**

En fait, la genèse de *Jean-Sébastien Bach*, j'allais dire qu'elle n'a absolument rien à voir avec la marionnette. Nous avons découvert la marionnette chinoise avec maître Li, trois semaines de travail durant un stage, donc autant dire : rien. Moi, je m'étais retrouvé par hasard à remplacer au pied levé une comédienne sur un spectacle de marionnettes chinoises de Pierre Blaise. Je n'avais grosso modo que l'expérience des trois semaines de stage, donc très peu d'expérience et je me suis vraiment raccroché à une seule chose, me dire : « *Tu dis savoir jouer, alors tu sauras ce que tu dois faire sur le plateau ; contente-toi de faire ça avec le bélier du Roman de Renart ou avec le lapin dans l'espace de la marionnette* ». C'était minimaliste, très certainement, mais ce n'était pas faux, et c'est ce que m'ont renvoyé les spectateurs et Pierre aussi. J'ai découvert la marionnette chinoise de cette manière empirique. Je savais ce que je faisais en tant qu'acteur et petit à petit, j'ai développé un langage avec la poupée. Pour en arriver à la question du premier spectacle mis en scène, le point de départ de *Bach*, c'est quatre mois d'écriture... Arbitrairement, j'ai choisi les chinoises et un bunraku. Nous n'avions jamais touché un bunraku. On m'avait expliqué que des compagnies de marionnettes de femmes dans les années 20 au Japon avaient adapté des bunrakus

pour être seules et elles les portaient avec un baudrier.

Ce qui m'a porté pendant toute cette période, c'était la vie de Bach, qui parlait de la mort et finalement c'était de ça dont il fallait que je parle. Il y avait quelque chose entre la vie et la mort que la marionnette pouvait traiter de manière directe et le sujet de *Jean-Sébastien ou la mémoire d'un ruisseau*, c'est ça.

Ensuite, on a travaillé... Pierre était un bon manipulateur, Nicolas Vidal aussi, ainsi que Jeanne Vitez, donc je me suis appuyé sur eux. Ce qui m'a apporté beaucoup, c'est le travail qu'on a fait sur le sens du spectacle, sur le texte, sur la musique et puis sur cet univers que Frédéric Marquis avait créé, blanc, sur lequel Anne Marin a mis des lumières. Dans le fond, la marionnette n'est pas anecdotique, mais elle n'est qu'un moyen de mettre vingt-sept personnes sur le plateau alors qu'il n'y a que trois ou quatre manipulateurs et un petit budget. Par la suite, quand j'ai repris le spectacle, je ne pouvais pas le reprendre moi-même, donc j'ai cherché un comédien. C'était Zbigniew Horoks. Je lui ai mis le bunraku de *Bach* que j'avais dans les mains, nous avions trois semaines de répétitions pour la reprise. Au bout d'une semaine, je me suis rendu compte qu'il n'en tirerait rien. À la fin de la semaine, on a enlevé la marionnette. Par rapport au spectacle initial, avec un acteur, ça n'avait pas du tout la même force. En réalité j'ai vraiment découvert avec Zbigniew Horoks, au-delà de la performance de l'acteur, qui était bonne, que la nature même du rapport de force sur le plateau était complètement différente. Quand je regarde le >>

>> film, c'est vrai que j'ai l'impression que le comédien en fait trop. Le bunraku, lui, ne pouvait pas en faire trop. Derrière, c'est le signe qui prédomine et c'était ça la force du spectacle.

**De Jean-Sébastien Bach à *Chambre à air*, est-ce que tu arrives à avoir des constantes, des lignes de force sur le fait de confronter l'acteur et la marionnette ? Et a contrario, arrives-tu à voir des évolutions, des ruptures, des changements de direction ? Y a-t-il des partis pris artistiques que tu aurais laissé tomber ?**

Il y a une constante : faire du théâtre sans se préoccuper vraiment si ça va être avec des acteurs ou avec des marionnettes. J'ai commencé par travailler avec des acteurs et dans le fond c'est très agréable pour moi. La seule ligne qui suit, c'est que pour certains projets, je me disais : « *il faut que ce soient des acteurs qui les portent* » et puis d'autres se font avec des marionnettes parce que c'est plus logique. Et puis dans d'autres projets encore, je mélange les deux, parce que c'est cette confrontation entre les deux qu'il faut. Pour raconter un voyage à travers le monde comme dans *Paroles en voyage*, si j'avais mis des acteurs sur le plateau, je n'aurais certainement pas embarqué les spectateurs dans le rêve et dans le voyage comme avec un castelet qui décline des signes, avec des oiseaux, des personnages et des couleurs multiples... Là, c'était l'envie de raconter aux enfants un voyage à travers le monde en treize langues.

*Fasse le ciel que nous devenions des enfants !* c'était la transmission entre femmes. L'idéal était bien de mettre des actrices sur le plateau et de leur mettre « dans les pattes » une petite fille imaginaire. Pour *Léonce et Léna*, ce qui prédominait, c'était la rencontre avec un texte. Je voulais traiter la pièce de Büchner alors qu'elle ne parle que de l'homme marionnette, en marionnettes. Il y avait une espèce de logique. Finalement, c'est le sujet de la pièce de théâtre qui va décider des partis pris de la mise en scène. Dans *Gavroche*, il y avait à la fois le conteur et l'acteur, et bizarrement on a fait jouer le conteur à l'acteur et l'acteur à la marionnette, c'est-à-dire que les personnages en action étaient des poupées et la partie narration, c'était l'acteur qui la portait. *Othello* c'est une pièce sur la liberté, sur le libre-arbitre, mais aussi sur la manipulation, la prison et l'enfermement, et d'un coup, ça s'imposait d'avoir des personnages en marionnette et presque la conscience de ces personnages en acteurs.

**Peut-être que c'est le sujet qui décide du parti pris, mais c'est peut-être aussi que les sujets qui t'intéressent finalement sont ceux qui mettent en frottement un récit du monde et une prise en charge du monde par une action. C'est une vision de l'homme qui est à la fois dans une action et dans la lecture de cette action.**

Oui, complètement. Sans faire de psychanalyse sauvage, c'est vrai que je me lis à la fois comme un être responsable et comme une machine ; c'est pour cela très certainement que des textes comme *Léonce et Léna* ou comme *Othello* peuvent me toucher et que je me pose des questions de transmission... Ce qui me préoccupe, c'est effectivement quelle liberté a-t-on réellement, ou quelle liberté j'ai moi, réellement, d'agir différemment de la façon dont on aurait voulu que j'agisse. Échapper au destin que les autres vous font ou l'accepter, et à ce prix, quelle transmission est possible. Trouver sa liberté, ou en tout cas la revendiquer, c'est se poser face au monde. Ça ne peut pas être passif, et là, très vite, on sort du psychologique pour rentrer dans ce dont parle Deleuze quand il dit : « *la psychologie c'est une politique du moi* ».

**Tu dis à un moment à propos de *Chambre à air* que « construire entre » c'est aussi se**

**raconter. Est-ce à travers ce « construire entre » l'acteur et la marionnette que tu cherches à raconter l'homme ?**

Oui, j'ai l'impression, qu'on le veuille ou non, que ce qui se passe quand on a une marionnette en face de soi et l'acteur juste derrière, de toute façon quel que soit le texte, quelle que soit la scène, l'acteur décline sa liberté ou sa contrainte face à la pesanteur, face au vivant et au mort, face à la loi. Je me souviens des scènes d'*Othello* qui pouvaient totalement me toucher, quand justement il y avait cette problématique entre l'acteur vivant et la marionnette. Par exemple la scène de fin de saoulerie où Cassio dit : « *Je suis cassé, je suis fini* », cette scène-là, c'est une tentative pour s'accepter, c'est un rejet de soi, un détachement, une quasi-séparation. La marionnette fait saisir immédiatement la mort de l'âme de Cassio et ce qui est intéressant, c'est cette forme de douleur, de va-et-vient entre je t'aime / je ne t'aime pas, je te supporte / je ne te supporte pas, je t'emmène plus loin ou je te laisse là. Sans psychologie, dans cette conversation silencieuse avec sa poupée, l'acteur nous donne le fond de l'être du personnage.

**L'acteur et la marionnette, est-ce que ce serait cette âme et cet esprit qui sont parfois ensemble, qui sont sur un fil qui se distend ?**

Oui, en sachant que dans le fond je ne sais pas qui porte quoi, je pense que l'esprit irait vers la marionnette et l'âme vers l'acteur, quelque chose de cet ordre-là. Dans le fond, avec n'importe quel art, on cherche tout le temps le geste juste, le geste sans arrière-pensée, sans passé, sans avenir, pur. La marionnette, dans la confrontation à l'acteur, ne fait que décliner cette tentative. Ce qui rendait la fin de l'ago terrible dans *Othello*, c'est quand l'âme de l'ago dit à l'esprit : « *Je ne dirai plus un mot* ». Ce lâcher prise de la marionnette, le geste où l'âme lâche l'esprit, c'est la folie ou la mort pour lui. Mais le spectateur ne porte pas de jugement de valeur sur lui, sur la marionnette... Si c'était un acteur, le spectateur se dirait : « *C'est vraiment un enfoiré ce type-là !* ». Mais là, il n'a pas le temps de se poser cette question, la problématique n'est pas là. Il n'y a pas de jugement de valeur, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas un avis. J'ai l'impression que pour le coup, si on dit que le théâtre a quelque chose à voir avec la philosophie, le théâtre de marionnettes, à plus forte raison.

**On parlait tout à l'heure d'évolutions dans ton travail : j'aimerais qu'on parle de la présence de l'image sur scène. Depuis l'utilisation que tu as faite du castelet de manière cinématographique dans *Contes à rebours*, il y a eu la neige dans le poste de télé de *Moussos*, les images dans le poste de télé de *Modeste proposition*, et dans *Chambre à air*, il y a des images vidéo très présentes qui arrivent. Il y a une insertion de l'image que je sens croissante. Est-ce un goût personnel, est-ce que ça a à voir avec la marionnette ?**

J'ai l'impression d'être plus en prise aujourd'hui avec le monde dans lequel je vis que je ne l'étais auparavant. Il y a vingt ans, je n'aurais su que faire de l'image vidéo. C'est anecdotique, mais j'ai commencé par le cinéma. La première expérience que j'ai faite dans la culture, c'était par le cinéma : on faisait des films amateur, on écrivait le scénario, on trouvait l'argent, on faisait le découpage, on était devant ou derrière la caméra, et j'ai fait comme ça pendant deux ans six films... C'est seulement après que j'ai fait du théâtre. Donc l'image est importante. J'ai démarré avec un prof de cinéma qui nous faisait passer des heures à couper du 16 mm et à faire du montage avec des pinces à linge. Je ne sais pas si c'est anecdotique, mais j'ai l'impression de fermer une boucle, de retrouver un langage que j'avais eu énormément de bonheur à découvrir, bonheur que je n'ai jamais retrouvé dans le théâtre. Si je n'avais pas trouvé,

au détour du chemin, la chance de faire des spectacles pour les enfants, je ne sais pas si j'aurais eu envie de continuer le théâtre. Je voyais bien qu'au bout d'un moment, sur les répétitions, il y avait une vraie lassitude. Pour moi, il y avait un problème presque d'appartenance à ce métier... La marionnette a retourné le problème et je me suis retrouvé à pouvoir raconter des histoires. Il y a eu les enfants et ces questions : Qu'est-ce que j'ai envie de leur raconter, de leur faire découvrir, qu'est-ce qui me fait délirer ? Grosso modo, à un enfant, on peut parler de tout. Aujourd'hui, d'une certaine manière, le théâtre doit traiter de l'image, surtout si on s'adresse aux enfants. On doit, non seulement la traiter, mais la maîtriser, la dominer, la mettre au service du théâtre, ne pas se faire manger par elle. Avec *Chambre à air*, j'ai l'impression pour la première fois d'avoir trouvé une espèce d'équilibre entre mettre des images en scène et faire jouer des acteurs et des marionnettes. Aujourd'hui, on ne peut pas faire comme si l'image n'existait pas, car elle nous formate une vision du monde. C'est quand même bizarre, mais c'est vrai qu'on y est soumis tout le temps. Qu'on en ait la maîtrise ou qu'on ne l'ait pas, nous ne pouvons pas ignorer qu'on est fabriqué de ça. Et du coup, au théâtre, je ne peux pas faire comme si elle n'existait pas. Avec toujours le souci qu'elle ne nous échappe pas.

**Dans *Modeste proposition*, l'image du présentateur dans la télé change de coupe de cheveux souvent. Est-ce pour « marionnettiser » ces gens qu'on voit à la télévision ? Y a-t-il un parti pris de marionnettiste dans le traitement de la vidéo ? J'ai l'impression que tu traites l'image en tant que marionnettiste.**

L'image telle qu'elle nous parvient par le poste de télévision, c'est comme un être vivant qui s'installe chez les gens, qui traverse le monde entier. Même dans le coin de savane le plus perdu, les gens sont au courant du coup d'état ou de la dernière flambée de violence en Irak. L'information est partagée par tout le monde, mais c'est une image unique qui est partagée, c'est toujours la même, quelle que soit la culture censée la réceptionner. Il y a un langage totalitaire qui est terrible, un laminage du cerveau. La télé, c'est un être presque vivant qui s'infiltré absolument partout, qui prend une place de plus en plus importante dans le temps et dans l'espace de la vie. Dans une maison, le centre de gravité, ce n'est pas la cuisine, c'est la télé, on n'y peut rien. Dans *Modeste proposition*, l'image dans la télé est prise exactement comme une chose vivante. Et du coup, on lui donne le même langage que le langage de la marionnette. Il y a peut-être d'autres manières beaucoup plus intelligentes de le faire. Mais une manière de lui rendre son caractère vivant, ce n'était pas neuf acteurs différents sur le plateau d'un studio de télévision, comme je le pensais à un certain moment, mais en fait un lieu beaucoup plus neutre et un seul acteur qui se métamorphose. Le personnage, de toute façon, c'est une marionnette : il est dans un écran et déjà on n'est plus dans le temps réel, on est dans un autre temps. L'acteur peut être mort, il continue à vivre dans la télévision. Et en même temps, on ne peut jamais s'identifier ou identifier ce discours comme le discours du journal télévisé, parce que l'acteur est toujours le même, mais avec cette tête déformée, transformée. Le sujet du spectacle justifie la mutilation de l'acteur pour rejoindre le sort fait aux marionnettes / enfants. Je voulais aller jusqu'à la scarification, mais des gens qui m'aiment bien m'ont raisonné...

> **Propos recueillis par Laurent Contamin le 5 décembre 2003**  
**Première publication dans (pro)vocations marionnettiques**  
**(collection Enjeux - TJP de Strasbourg)**

# > La marionnette pour adultes : quels enjeux artistiques ?

Il n'est parfois pas inutile de se relancer les questions les plus simples, qui ne sont pas forcément toujours les plus faciles à poser.

C'est ce que l'association THEMAA et le festival MAR.T.O. ont tenté au théâtre 71 de Malakoff, toute la journée du 1<sup>er</sup> décembre 2007, en interrogeant des professionnels de la marionnette sur ce thème : « La marionnette pour adultes, quels enjeux artistiques ? ».

En présence des écrivains Perrine Griselin et Daniel Lemahieu, des marionnettistes Emilie Flacher (compagnie Arnica), Ezéchiel Garcia-Romeu, François Lazaro (Clastic Théâtre), des directeurs de théâtre Pierre Ascaride (Théâtre 71 de Malakoff), Wilfrid Charles (Bourg-en-Bresse), Daniel Girard (ancien directeur de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon et président des Saisons de la Marionnette) et du metteur en scène Jacques Nichet (président d'honneur des Saisons de la Marionnette). Une journée animée par le journaliste Mathieu Braunstein.

Vision synthétique et panoramique de ces débats, riches et stimulants, rédigée par Bruno Tackels.

Etrange dénomination : « La marionnette pour adultes ». Ce n'est d'ailleurs pas vraiment une dénomination, encore moins un genre. On ne peut s'empêcher d'y sentir en sous-texte, comme Daniel Girard, une connotation d'interdit et d'exclusion, de la même façon que l'on dit « film pour adultes », avec la connotation sexuelle sous-jacente. Dans le même ordre d'idées, l'appellation « marionnettes » convoque immédiatement un public d'enfants. (D'où la ruse de Pierre Ascaride, qui a transformé « Marionnettes à Malakoff » pour en faire « MAR.T.O. »). Les compagnies de marionnettistes ne sont pas forcément faciles à cataloguer. Elles ont une forme de légèreté (dans la forme, mais aussi dans les conditions de production) qui ressemble à ce que pouvaient être les « jeunes compagnies théâtrales » des années 70. Souplesse et invention, mais avec un prix à payer : la difficulté de trouver son identité et sa visibilité. Réfléchir sur ces appellations oblige forcément à s'interroger sur l'identité de la marionnette, très longtemps genre *mineur* et peu reconnu. Aujourd'hui, l'art de la manipulation marionnettique passe sur les plateaux de théâtre, sans que cela pose de problèmes d'identité. François Lazaro se demande pourquoi nous sommes tenus d'en passer par ce questionnement sur la marionnette pour adulte (alors qu'on ne parle pas de « peinture pour adultes », ni d'« opéra pour adultes ») ? Cette question nous oblige forcément à interroger l'histoire de la diffusion des spectacles « pour enfants ». C'est également vrai pour le cirque, qui, dans l'esprit d'un large public, convie essentiellement un public d'enfants. Emilie Flacher, quant à elle, revendique plutôt cette appellation « marionnettes pour adultes », afin d'éviter tout malentendu avec les publics, mais également avec les programmeurs et les décideurs. Ezéchiel Garcia-Romeu va même plus loin, en reconnaissant qu'à ses débuts, il refusait la dénomination « théâtre de marionnettes », parce qu'il avait le sentiment de ne pas appartenir au monde du spectacle. Il a ensuite démenté et récusé son propre raisonnement. Mais il continue à se demander s'il y a une réelle spécificité de la marionnette. A-t-elle une singularité qui la rendrait différente de tout autre objet ? François Lazaro répond en disant que ce qui fait la singularité de la marionnette tient dans la *relation intime* que des hommes entretiennent avec elle (manipulateurs et spectateurs).

Ces questions peuvent être éclairées par la situation de nos voisins européens. *Figurentheater* et *Puppenspiel* sont deux termes de la langue allemande qui expliquent cette question du genre et de l'identité : la figure et la poupée participent d'une grammaire de la langue théâtrale. Dans le contexte italien, les choses sont plus claires encore, parce que la culture des régions et des dialectes n'a pas été laminée par le pouvoir central comme en France. La réalité des spectacles de marionnettes est donc beaucoup plus facilement acceptée et partagée. Quant au pays de l'Est, le théâtre de marionnettes y avait une fonction hautement idéologique, une fonction explicitement éducative et édifiaante.

Quant à la question de savoir ce qui est montrable à des enfants, François Lazaro précise qu'on ne voit que ce que l'on est prêt à voir : dans un spectacle pour enfants, accompagné par un pédo-psychiatre, il était question d'un gros rat, qui montrait sa grosse queue à des enfants. La fable était explicitement destinée à détecter les enfants qui ont subi des violences.

À revendiquer trop massivement un théâtre de marionnettes pour adultes, Jacques Nichet a peur que l'on minore le théâtre de marionnettes pour enfants, perçu comme un marché mineur et secondaire. Il faut au contraire considérer que ce qui se passe avec les marionnettes pour les enfants est absolument fondateur. Le théâtre de marionnettes est précisément un médium pour analphabètes, un outil éducatif. Non sans une dose d'humour et de provocation, Massimo Schuster va même plus loin, en soutenant que le théâtre d'acteurs est une réalité très jeune, qui est un genre mineur descendant du théâtre de marionnettes, en tant que genre majeur et fondateur ! On peut même dire que pour qu'il y ait des marionnettes, il faut nécessairement un acteur derrière.

La marionnette porte toujours une ambiguïté fondamentale : on ne sait jamais s'il s'agit du personnage, de l'acteur, du fabricant ou du manipulateur. Cette confusion rend très complexe l'identification du genre « marionnette » et du métier de celui qui en produit. Massimo Schuster en vient même à se demander si le fait d'annoncer « la marionnette pour adultes » n'est pas une bataille perdue d'avance, voire une fausse information, qui tendrait à faire sortir certains spectacles du champ de la marionnette. On peut même aller plus loin, et dire qu'en présentant un spectacle comme étant de marionnettes, on s'expose à n'être désiré que par des publics de « scolaires ». Et en même temps, la contradiction se redouble par le fait qu'en présentant des spectacles de marionnettes, le milieu professionnel désire malgré tout s'adresser à un public d'enfants. Quant au théâtre d'objets, il est souvent vécu et perçu comme le travail d'un conteur. Comme s'il était difficile de sortir des catégories traditionnelles. Et les marionnettistes eux-mêmes ne sont pas forcément sûrs de pouvoir relever d'une catégorie générique unifiante.

A rebours, on peut dire que ceux qui manipulent des marionnettes sont de plain-pied dans le champ du théâtre. Et ils sont de plus en plus programmés dans des lieux de théâtre, ce qui n'était pas le cas dans les années 80. Ce qui n'empêche pas que reste fermement ancrée la séparation entre théâtre pour enfants (le petit castelet) et le grand théâtre du monde (pour les adultes). Cette vision repose sur une distinction tranchée, dont le jouet est le critère fondamental : le monde de l'enfant a besoin des jouets, alors que l'adulte abandonne les jouets pour se fier aux acteurs à l'échelle un. L'art de la marionnette est mineur pour des mineurs, et l'art du théâtre est majeur pour des majeurs. C'est une distinction, hautement idéologique (et contestable), que le metteur en scène Antoine Vitez reprenait à son compte lorsqu'il dirigeait le TNP à Chaillot. Le théâtre pour enfants (« le théâtre des enfants ») reprend à son compte cette fonction *éducative et formatrice*, pour constituer un public d'adultes, susceptible d'appréhender le grand théâtre du monde. Et pourtant Vitez lui-même avait déjoué sa propre distinction, en disant à Massimo Schuster, qui avait monté *Macbeth* pour des marionnettes en conservant cinq phrases du texte : « Ce soir, j'ai vu *Macbeth*. » Et il proposait d'ailleurs qu'une version courte et complète de *Faust* en version marionnettes soit montrée au public pendant l'entracte de son *Faust* dans la grande salle. On peut dire que Vitez considérait la marionnette comme *un art adulte*,

ce qui n'est pas du tout la même chose que d'affirmer un « théâtre de marionnettes pour adultes ». Les élèves de l'école de Chaillot recevaient une formation avec des marionnettistes. Comme la danse a pu l'être, la marionnette est susceptible de transformer le champ théâtral et d'impulser de nouvelles manières de faire. C'est ce qu'appelle Novarina de ses vœux quand il réclame de l'acteur qu'il laisse parler sa « pantitude », sa capacité à devenir pantin. On songe également au travail de Claude Régy sur l'immobilité de l'acteur. De Kleist à Craig, la marionnette a été largement pensée comme un modèle, un au-delà de l'acteur qui est là pour l'élever.

L'une des raisons essentielles de cette réintégration de la marionnette dans le champ du théâtre tient au fait que les marionnettistes, durant ces vingt dernières années, ont largement importé le texte dans leur travail, y compris les textes contemporains. Et inversement, le corps de l'acteur étant de plus en plus pris en compte, y compris dans sa dimension déstructurée et fragmentée, le travail des marionnettistes commence à s'intégrer au travail des acteurs. On voit même des expériences où l'acteur est attrapé comme une marionnette. Ecrire 21 personnages pour un acteur (comme c'est le cas pour Perrine Griselin) suppose que l'acteur pose et dépose son corps comme une série de marionnettes. On peut donc pronostiquer que l'art de la marionnette va être amené à se fondre dans le champ théâtral (ce qui n'est pas du goût de tous les marionnettistes : il y a quelque chose de mineur dans l'art de la marionnette, et qui doit rester !) L'intérêt politique de la marionnette est qu'elle est nomade, qu'elle peut partir vite, s'installer partout, et reprendre son envol. Pierre Ascaride note que ce n'est peut-être pas un hasard si la marionnette n'a pas de lieu, ou de maison (en dur). Et le théâtre a sans doute beaucoup à réapprendre de cette capacité de mouvement qu'a la marionnette : une résistance à l'installation et au formatage. On se rappelle l'anecdote bouleversante, rapportée par Gatti et Mnouchkine, de cette femme qui, dans un camp de concentration, prélevait sur sa ration, du pain pour construire trois petites marionnettes : j'étais, je suis, je serai. Il y a une dimension sacrée dans la marionnette (contrairement à l'acteur ?), car elle ne peut exister, comme un fétiche, sans être « chargée ». Comme l'écrivait Jean Duvignaud, « La marionnette ne nous appartient pas, nous lui appartenons ». Et quand « la marionnette fout le camp dans la nuit, toute, seule, de cour à jardin », Raymond Devos en conclut que le marionnettiste n'a plus de boulot, et se doit de devenir lui-même sa propre marionnette ! Après avoir délimité les territoires et éclairci ces questions d'identité, la deuxième partie de la journée a permis de réfléchir aux questions de contenu et d'esthétique. Le devenir-adulte de l'univers des marionnettistes en passe très certainement par des liens nouveaux avec les écritures contemporaines, ces « langues étrangères d'aujourd'hui » (François Lazaro). La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, à l'époque où elle était dirigée par Daniel Girard, a permis de nombreuses rencontres, fécondes et stimulantes, entre écrivains et marionnettistes. Comment se pense le texte quand il s'adresse à l'univers de la marionnette ? Pour Ezéchiel Garcia-Romeu, le texte, comme l'acteur et la marionnette, est

apparenté à un matériau. Le marionnettiste a dans ses mains tous les éléments pour raconter le spectacle, à la manière d'un demiurge. C'est sans doute pour cette raison que bon nombre de marionnettistes ont le souci du répertoire et de la « permanence » (François Lazaro).

Y a-t-il une spécificité de l'écriture pour marionnettes ? Daniel Lemahieu répond en évoquant la notion de partition. Il écrit des textes très fournis, extrêmement détaillés, qui décrivent avec précision, de manière didascalique, des situations que le marionnettiste va devoir traduire dans et par son univers, par la fabrication de ses objets et de son espace. Mais le texte peut très bien n'y avoir qu'une très petite place. Jusqu'à se réduire à un petit texte sur « post-it », comme a pu l'expérimenter Perrine Griselin (un texte qui peut du coup oser ce qu'il ne pourrait se permettre au théâtre). Dans un tel contexte, *tout fait texte, au-delà du texte lui-même*. Le marionnettiste devient lui-même dramaturge, et il écrit, y compris quand il produit de l'image<sup>(1)</sup>. Et pour l'écrivain, la commande passée par un marionnettiste n'est jamais neutre, car elle s'accompagne souvent d'une proposition de marionnette, qui va nécessairement influencer l'écriture. D'autant plus que les arts connaissent de plus en plus d'hybridation. Cette notion d'une écriture spatiale et marionnettique appelle du coup la question de la trace et de la mémoire à conserver. Comment constituer ce répertoire ? Faut-il le filmer ? Est-ce suffisant ?

D'autres questions naissent de cette spécificité de l'écriture pour marionnettes : permet-elle de dire des choses que l'on ne peut montrer sur un plateau (exemple d'un viol collectif dans *Parle-moi d'amour* de Perrine Griselin, ou d'une scène de masturbation dans *Chimère et autres bestioles*, de Didier-Georges Gabily). La mort peut s'y montrer comme jamais elle ne le sera au théâtre (la marionnette vidée, éventrée, la marionnette qui traverse un cercle, ou qui gît au sol – un effet qui n'a rien à voir avec une comédienne couchée sur le plateau), et l'effet sur les spectateurs est paradoxalement redoublé ! Et elle produit ces effets parce qu'elle est une « convention consciente » (Jacques Nichet) qui ose sortir du réalisme et assume l'abstraction. Le tout avec une pauvreté de moyens, paradoxalement transfigurés par le plateau. D'où cette question, que pose Daniel Lemahieu : jusqu'où le théâtre de marionnettes peut-il faire peur et terrifier, lui qui manipule des corps qui ne souffrent pas, et ne vont pas venir demander leur salaire ?

Car la relation entre l'écrivain et le manipulateur se redouble d'un troisième terme : l'acteur, celui qui dit le texte. Une pratique qui n'est pas exactement celle de l'acteur, mais qui n'est pas non plus sans lien avec le jeu théâtral. Et le jeu théâtral n'existe que parce qu'il négocie avec l'art et la technique de manipulation : comment est-ce que j'existe face à la marionnette ? C'est parfois un « concours terrible » (Ezéchiel Garcia-Romeu). Il faut donc sans cesse réfléchir à l'état de la marionnette, et à l'accord que l'acteur peut trouver avec elle. Où l'on voit que le théâtre n'est jamais vraiment loin...

> Bruno Tackels

Le 5 décembre 2008

1. C'est le point de vue de François Lazaro ou d'Ezéchiel Garcia-Romeu. Emilie Flacher, par contre, se définit davantage comme artisan au service de matériaux textuels pré-existants.

Du 6 février au 18 mai 2008 au Musée Gadagne de Lyon

## > Exposition temporaire : Jacques Chesnais

Cette exposition sur le marionnettiste Jacques Chesnais présentée au Musée Gadagne s'inscrit :

- D'une part, dans le cadre des Saisons de la Marionnette 2007-2010.
- D'autre part, dans le contexte de la célébration du Bicentenaire de la naissance de Guignol. Parallèlement à l'exposition sur Jacques Chesnais, le musée Gadagne présentera une courte exposition sur Guignol, ceci dans différents espaces du musée. Ils permettront de symboliser, sous forme de clin d'œil, l'accueil fait à Jacques Chesnais par Guignol, le Lyonnais, figure emblématique des collections du musée Gadagne et de l'art de la Marionnette.
- Enfin, cette exposition sera la première traitant de l'univers de la Marionnette présentée avant l'ouverture du musée Gadagne, Musée international de la Marionnette, programmée au second semestre 2008. Pour accueillir cette exposition, le musée Gadagne, en complète rénovation, ouvrira ses nouvelles salles d'expositions temporaires (375 m<sup>2</sup>). Il s'agit d'une ouverture partielle du musée, le public ne pouvant pas encore accéder aux salles du futur Musée international de la Marionnette.

### Autour de l'exposition

- Visites guidées : français, langue signes (français), anglais.
- Ateliers et stages : enfants (en présence d'un marionnettiste) et adultes (week-end)
- 8 mars : Journée de la Femme : une dizaine de marionnettistes (femmes) proposeront des représentations courtes dans le musée.
- 21 mars : Journée internationale de la Marionnette : entrée gratuite au musée Gadagne.
- 8 avril : Rencontre de Gadagne : journée d'étude sur les Marionnettes et la télévision.
- L'exposition et le jeune public : un parcours spécifique dans l'exposition est conçu pour les enfants. Programmation spéciale pour les scolaires.

Contact :  
Musée Gadagne, 1 place du Petit Collège, 69005 LYON  
Tél. : 04 78 42 03 61. E-mail : gadagne@mairie-lyon.fr  
Site : www.museegadagne.com

Jacques Chesnais (1907-1971) est, avec son épouse Madeleine, l'un des plus grands marionnettistes du 20<sup>e</sup> siècle. Artiste, bricoleur de génie, collectionneur, il est impliqué dans la vie culturelle et artistique des années 1930/1960. Jacques Chesnais a travaillé avec les grands marionnettistes de son temps (Temporal, Desarthis, Blattner...) mais également avec Fernand Léger, Henri Sauguet, Paul Poiret, André Jolivet et a côtoyé Léon Chancerel.

Jacques Chesnais bénéficie de l'émulation intellectuelle et artistique des années 1930 et 40. Après des études à l'école des Beaux-Arts de Paris avec Ernest Laurent et à l'Académie moderne de Fernand Léger, il travaille comme

graveur et illustrateur, notamment dans l'atelier de François-Louis Schmied. Parallèlement, il explore le monde du théâtre et, en découvrant les spectacles du marionnettiste italien Podrecca, l'art de la Marionnette lui apparaît comme le mode d'expression idéal.

Dès lors, à partir de 1929, particulièrement intéressé par l'aspect formel et esthétique des marionnettes, il explore cet art aux côtés des piliers du courant avant-gardiste. En 1934, il fonde avec sa femme Madeleine sa première compagnie, la Branche de Houx. Il souhaite donner à la Marionnette sa juste place en renouvelant cet art. Après 1940, alors que sa collection de marionnettes a été pillée et dispersée, il recommence tout. Avec la compagnie des « Comédiens de Bois de Jacques Chesnais », créée en 1941, il parcourt le monde. A Paris, les plus grands théâtres l'accueillent.

Tout au long de sa vie, Jacques Chesnais foisonne d'idées et investit de nombreux secteurs. Il travaille pour la publicité (Philips, Nestlé et Catox), la mode, la presse, la télévision dès 1937, l'éducation (école Montessori) ou encore crée une mallette-jeu éditée par Le Père Castor / Flammarion. Il écrit un ouvrage de référence sur l'histoire de la Marionnette, conduit de nombreuses études pour le musée des Arts et Traditions Populaires (Georges-Henri Rivière).

Au-delà de cet itinéraire professionnel



**Le match de boxe.** Marionnette d'après une maquette réalisée par Fernand Léger pour Jacques Chesnais en 1934. Collection particulière. Photo © musée Gadagne/X Schwebel.

et personnel passionnant, l'exposition du musée Gadagne permettra au public de découvrir une collection de marionnettes conservée par son épouse et sa fille, Marion Chesnais, qui nous ouvre aujourd'hui les portes de cet univers.

## Rencontre avec Marion, fille de Jacques Chesnais

Alain Lecuq : **Avec l'accord de votre mère, vous rendez accessible le patrimoine familial. Comment abordez-vous l'aspect affectif de ce pan d'Histoire de l'Art ?**

**Marion Chesnais :** À la mort de mon père, ma mère m'a dit : « Si ça avait été des soupnières, ça aurait été beaucoup plus simple... ». Jacques Chesnais, comme beaucoup de marionnettistes et de collectionneurs, se défendait de l'ésotérisme et de l'animisme qui entourent souvent la marionnette, mais celle-ci est une chose vivante. Tous les objets ont une âme, et la marionnette d'autant plus... Dans la famille, la marionnette a toujours été considérée comme un simple objet. Néanmoins, il y avait des marionnettes qui étaient mieux manipulées par mon père et d'autres par ma mère. C'était clair. Ce n'est pas neutre, une marionnette.

**Vous avez donc tout gardé.**

Tout, y compris le théâtre. Je pense qu'on pourrait remonter la façade. On aurait du mal à remonter le pont parce qu'il est pliant et que les ferrailles doivent être ou faussées ou rouillées. Mais nous en avons le plan.

Pourquoi ? Parce que, lors d'une tournée très officielle, sous l'égide du Ministère de la Coopération, en Afrique noire dans les années soixante, il s'est trouvé que, dans les aléas du voyage, tout le matériel est arrivé sur un lieu de représentation, sauf le pont. C'était en plein Sahel, il n'y avait pas de bois et nous étions un 31 décembre. On a trouvé miraculeusement du bois, un menuisier, et on a reconstitué en catastrophe ce qui manquait. Nous n'avions pas le plan du pont avec nous, mais mon père a pris son crayon et l'a établi de mémoire.

On en a eu ainsi sur place un schéma approximatif suffisant. Les cotes véritables ont été rajoutées par la suite avec une mise au propre. Pour les rideaux, ils

étaient restés à la cave jusqu'à récemment et je suis en train de les sauver. Il y a des choses qui sont en mauvais état, mais nous avons le grand spectacle intégralement. Ce que j'appelle ainsi, c'est le spectacle le plus important des *Comédiens de Bois*<sup>(1)</sup>. Je sais exactement à quoi correspond chaque élément. J'ai beaucoup de photos et j'ai fait un inventaire complet et systématique de tout ce grand spectacle.

En revanche, il y a encore dans l'atelier beaucoup de marionnettes à fils et les quelques vestiges de la *Branche de Houx*<sup>(2)</sup> qui ont survécu à 1939, que je n'ai pas encore répertoriés. Il y a aussi quelques marionnettes dispersées correspondant à des échanges entre marionnettistes, mais très peu. Dans l'ensemble, tout a été conservé.

**Vous me disiez que vous aviez aussi un journal de bord...**

J'ai deux choses : le journal de bord complet, qui est un brouillon. C'est le journal d'origine qui commence en 34. Tout y est indiqué. Il s'arrête au voyage en Tchécoslovaquie pour l'UNIMA, en 69, au Congrès de Prague et Chrudim. Il recense à la fois les spectacles, les conférences sur les marionnettes et les expositions, parce qu'il y avait aussi des expositions... Il y est également question d'audiovisuel, en particulier d'un film que je recherche. L'ensemble du spectacle Chesnais a été filmé au Canada, à l'exposition de 67. Systématiquement, tous les spectacles qui venaient à Montréal étaient filmés alors par les télévisions. C'est, à ma connaissance, le seul film complet en couleur du spectacle des Chesnais.

La deuxième chose que je peux vous montrer est le même journal de bord, mais complètement redessiné par mon père...

**C'est devenu un superbe livre d'artiste !**

Oui. Il va jusqu'en 44. Après, mon père n'a plus re-

mis ce journal au propre. Il y a aussi énormément de textes. L'un d'entre eux serait précieux pour les marionnettistes : *L'histoire et l'expression de la technique des marionnettes à travers le monde et les âges*, avec, systématiquement, des planches de dessins. Quand le CNRS n'était qu'un organisme qui subventionnait des travaux, Rivière<sup>(3)</sup> avait fait donner par le CNRS à Jacques Chesnais une subvention pour écrire un ouvrage sur les techniques de marionnettes. Ça n'a jamais été publié et, à ma connaissance, l'équivalent n'existe pas. Le travail accompli a été considérable. On a là, par exemple, tout ce qui est révélé lorsqu'on décortique une marionnette chinoise...

Mon héritage n'est pas uniquement composé d'objets.

En fait, on ne peut pas penser la « collection Jacques Chesnais » comme on le fait pour une autre collection de marionnettes dans la mesure où ce qui passionnait mon père, c'était la technique. Non seulement l'objet parce qu'il était beau, mais parce qu'il appartenait à une lignée d'une certaine forme, d'une certaine technique. La collection a ainsi été constituée autour de l'exploration des différents spécimens de techniques de marionnettes. Jacques Chesnais poursuivait parallèlement une démarche historique en recherchant les familles de joueurs. Il a beaucoup travaillé avec Rivière, puis Soulier<sup>(4)</sup>. Il a été prospecteur pour le Musée des Arts et des Traditions Populaires.

> Extrait du numéro 4 des *Carnets de la Marionnette* « Actualité du patrimoine » (Editions L'Entretemps - Thémaa)

1. Le spectacle des *Comédiens de Bois* pouvait avoir une durée de 20 minutes à 2 heures parce qu'il était composé d'une suite de « numéros » de 3 à 6 minutes.  
2. La première troupe créée en 1934 par Jacques Chesnais s'est appelée *Théâtre de la Branche de Houx* et elle gardera ce nom jusqu'à la guerre de 39.  
3. Premier conservateur du musée des Arts et Traditions Populaires.  
4. Responsable du département Marionnette au Musée National des Arts et Traditions Populaires.

> Espace Jean Vilar, Ifs (Basse-Normandie)

## « Des formes croisées aux formes inclassables »

« ... Dring... Bonjour, c'est Patrick Boutigny : voilà, je voudrais que tu nous parles du projet artistique de l'Espace Jean Vilar, de votre travail, du public... Je te donne « page blanche » !!! ... »

Alors, me voilà à tenter de mettre des mots sur du papier, moi qui aime tant les spectacles où les corps, les objets, les images et les sons sont prédominants !!!

Cette page, je la voudrais « témoignage » du travail d'une équipe et d'un lieu au service d'un projet.

**1986...** J'imagine et je réalise un temps, un espace où se côtoient des musiciens, stylistes, plasticiens (peintres, sculpteurs, ...) et musiciens.

Le projet est simple : proposer à des peintres et des stylistes de créer des costumes, portés par des danseurs évoluant dans un univers plastique et accompagnés de musiciens : chacun devant mettre en valeur l'œuvre et le travail de l'autre...

Et puis le temps passe...

**1988...** Je travaille au poste d'administratrice au sein d'une équipe de création. Je m'occupe en même temps de la formation et je participe à l'accueil d'autres spectacles. Cette compagnie pratique un théâtre où le corps et la voix sont omniprésents. Elle explore des pistes de travail tant avec des musiciens qu'avec des artistes de cirque...

**1998...** Je deviens directrice de l'espace Jean Vilar. J'apprends mon métier... Je commence par faire une programmation que j'appellerais « classique » avec une programmation pluridisciplinaire. J'ai du mal à faire venir le public sur des propositions de théâtre contemporain car il existe d'autres lieux sur l'agglomération qui en présentent. Je vois beaucoup de spectacles et je découvre le travail d'Agnès Limbos, Luc Laporte, Patrick Conan... Le théâtre d'objets et/ou de marionnettes me séduit de plus en plus par :

- la proximité avec le spectateur : qui plus est, la capacité d'accueil étant réduite, inviter un spectacle pour une série de représentations devient possible.
- l'ingéniosité et le travail des artisans constructeurs
- le côté « plastique » des objets
- la dextérité de la manipulation
- le jeu très fin des manipulateurs
- l'insolence qui peut se dégager de ces objets. Ils peuvent tout faire, tout dire !
- les paradoxes qu'il génère : à savoir une empathie certaine avec l'objet et/ou la marionnette qui provoque l'émotion et une distanciation qui provoque la réflexion.

• les différents degrés de lecture qu'ils proposent, permettant à chacun d'apprécier ce qui lui est proposé.

**2003...** Je dois rédiger un projet de Scène conventionnée.

Je réfléchis à notre place au sein de l'agglomération, à la complémentarité que je dois trouver, aux différentes possibilités techniques qu'offre le lieu et au projet artistique que je souhaite développer.

Je me tourne alors vers le nouveau cirque et le théâtre d'objets et de marionnettes.

Alors, avec (au début de l'aventure) peu de moyens financiers et humains mais beaucoup de conviction, avec la volonté de trouver un public familial peu habitué à la fréquentation des salles de spectacles, et un public ayant une pratique culturelle mais a priori éloigné de la marionnette, en jouant tout le temps la carte de la sincérité et donc de la confiance, je commence à chercher des spectacles qui répondent au projet artistique défendu.

Ce choix des formes inclassables obéit à un refus des frontières, que ce soit entre les peuples ou entre les genres : car, s'il est utile de montrer les fractures de notre monde, je préfère travailler à trouver et préserver ce qui nous réunit.

Dès le départ, il y a des propositions à destination du public scolaire et des propositions à destination d'un public adulte ou familial. Pour les spectacles à destination des plus jeunes, je suis partie du postulat qu'un enfant ne vient jamais seul au spectacle et ainsi chacun, quel que soit son âge doit y retrouver son compte.

Pour les propositions à destination d'un public adulte, ce n'est pas toujours facile : la marionnette et le cirque étant connotés « spectacles jeune public ». Petit à petit, parce que nous avons toujours voulu trouver la légitimité de notre travail dans notre relation au public, des liens se tissent avec des spectateurs, dont certains deviennent nos relais et ambassadeurs.

Et puis bien sûr, l'accueil de spectacles de théâtre d'objets et/ou de marionnettes implique un investissement de l'équipe technique : construire une nouvelle boîte noire, monter le gradin, etc... (cf. témoignage de Christophe Curtat, régisseur général).

**Octobre 2006...** Nous organisons une tournée dans 4 villes de l'agglomération. Il ne s'agit pas de proposer un spectacle « clé en main » mais plutôt de tenter de partager avec les villes le travail et le plaisir liés à l'accueil d'une représentation. Cette première tournée se fera avec le spectacle « Hans et Greutel »

du Bob Théâtre. Dans chaque ville, nous organisons une séance sur temps scolaire et une autre en soirée. Le résultat est assez mitigé : beaucoup de monde en scolaire, mais en soirée, c'est plutôt le désert !!! Qu'importe, il s'agit de persévérer !!!

**Octobre 2007...** Deuxième tentative, cette fois avec « Historias Pequenas » de la compagnie Hugo et Ines. Pas de représentation sur temps scolaire, uniquement en soirée. Et cela marche. À l'heure où j'écris ces lignes, les 5 représentations sont complètes : les villes se lancent des paris quant à la meilleure fréquentation, elles s'impliquent dans l'histoire...

Cette saison, l'Espace Jean Vilar soutient deux compagnies : Les Anges au Plafond et Aïe Aïe Aïe. Ce soutien se manifeste pour ces 2 compagnies par un accueil en résidence de 15 jours où les salaires, l'hébergement, les transports et les repas sont totalement pris en charge par le théâtre, par l'achat de 2 à 3 représentations et par la mise en place d'ateliers de construction et manipulation d'objets. Lors des accueils en résidence, nous demandons aux compagnies accueillies d'entrouvrir, le temps d'une « Visite de chantier » les portes de leur fabrique. Il s'agit là de montrer l'investissement de chaque personnalité artistique, le rôle et la place de chacun, l'écriture au travail, les pistes explorées et à explorer, comme autant de brouillons ouverts. On rencontre et on échange avec les artistes et artisans de la création en devenir... et ça se termine toujours autour d'un verre !!!

Un mois après l'ouverture de la billetterie, les spectacles de théâtre d'objets et/ou de marionnettes entre octobre et décembre 2007 sont pratiquement complets (1 950 places), qu'il s'agisse de « Historias Pequenas », « Le Sas », « Ninioq », « Une Antigone de Papier » et/ou « Ivi sa vie ».

Je ne saurais expliquer précisément cette réussite. Toutefois, je suis certaine qu'elle est le résultat de l'adhésion et de l'investissement de toute une équipe et le fruit d'un travail réalisé sur le long terme.

Cette réussite est aussi, au-delà d'une programmation de qualité, le résultat d'une importance donnée à chaque spectateur avant, pendant et après la représentation. Spectateur qui nous accorde aujourd'hui une réelle confiance. C'est cette confiance et cette adhésion du public qui nous permettent aujourd'hui de prendre des risques sur des propositions toujours plus audacieuses.

> Brigitte Bertrand

Directrice - Octobre 2007

### Espace Jean Vilar

Scène conventionnée « des formes croisées aux formes inclassables » pour 2003-2005 et 2006-2008. Square de Niederwerrn, 14123 Ifs Plaine Tél. : 02 31 82 72 72. E-mail : espacejeanvilar@orange.fr Site : www.espace-jean-vilar.jadevoice.com

Salle de 429 places, située au sud de l'agglomération caennaise. Gérée par une association type Loi de 1901. Reçoit le soutien de la communauté d'agglomération Caen la mer, de la Région de Basse-Normandie, de la DRAC Basse-Normandie et du Conseil général du Calvados

### Programmation des spectacles d'objets et/ou de marionnettes depuis 2002 :

(Les spectacles en blanc sont des créations)

#### Saison 2002 - 2003

- **L'avar** : Compagnie Tabola Rassa
- **Papa** : Compagnie Contre-ciel
- **Souris, souris-rat** : Théâtre Exobus
- **Histoire de petit Paul** : Théâtre du Signe
- **Le nombril d'Adam** : Compagnie Les Rémouleurs
- **Le cirque de la Licorne** : Théâtre La Licorne

#### Saison 2003 - 2004

- **Rue Machaho** : Compagnie Les Pilleurs d'Epave
- **Ou 2** : Groupe Alis
- **La nuit des temps** : Compagnie Garin-Trousseboeuf
- **Musées Maison** : Compagnie Théâtre-en-Ciel
- **Roméo et Juliette** : Théâtre Mû
- **À distances** : Les Ateliers du Spectacle
- **Jesus Betz** : Compagnie La Troppa

#### Saison 2004 - 2005

- **Pft fff fff** : Théâtre Manarf
- **Chère famille** : Théâtre La Licorne
- **Princesse Angine** : Collectif 280 SE
- **Petit tango sur l'eau** : Hélène Bohy
- **Zigmunds Folies** : Compagnie Philippe Genty

#### Saison 2005 - 2006

- **La mano + Moscas** : Compagnie Tro-Héol
- **Phara-Ouest** : Théâtre Exobus
- **La crèche à moteur** : Compagnie O.P.U.S.
- **Nosfératu** : Bob Théâtre
- **Les petits silences** : Groupe Démons et Merveilles
- **Le Roi Grenouille** : Théâtre Meschugge
- **La petite imposture sous-titrée** : Compagnie Les Clandestines Ficelles
- **Hippothéatron** : Compagnie Aïe Aïe Aïe
- **Petit trésor des jardins** : Compagnie La Pluie qui Tombe

#### Saison 2006 - 2007

- **Hans et Greutel** : Bob Théâtre
- **Cabaret Décadance** : Compagnie Soma
- **Les castelets de fortune** : Théâtre Sans Toit
- **Gulliver** : Compagnie Jaime Lorca
- **Nomad** : Lulubelle Compagnie
- **La femme poisson** : Compagnie la S.O.U.P.E
- **Le montreur d'Adzirie** : Compagnie Théâtre-en-Ciel
- **Vanités** : Compagnie la S.O.U.P.E
- **Humeurs** : Compagnie la S.O.U.P.E
- **Andrée Krupp** : Compagnie Les Zanimos

#### Saison 2007 - 2008

- **Historias pequenas** : Compagnie Hugo et Ines
- **Le sas** : Théâtre Inutile
- **Ninioq** : Compagnie Par les Villages
- **Une Antigone de papier** : Compagnie Les Anges au Plafond
- **Ivi sa vie** : Compagnie Médiane
- **Les pieds dans les nuages** : Théâtre de Romette
- **Los mundos** : Fingerman Gaia Teatro
- **La fabrique à bébés** : Compagnie d'Objet Direct
- **Chambre 26** : Compagnie A
- **Beastie Queen** : Compagnie Aïe Aïe Aïe

## Du côté du régisseur...

« - Christophe... Il y a Patrick Boutigny qui vient de m'appeler : il me donne une page blanche dans le prochain Mani pour parler de notre travail autour du théâtre d'objets et/ou de marionnettes... Alors, je me suis dit que ce pourrait être intéressant que tu participes à cette page blanche en nous racontant de ton point de vue (la technique) ce qu'implique l'accueil de ces formes-là. Qu'en penses-tu ?... - Heu !!! oui... »

Le théâtre d'objets et/ou de marionnettes favorise la série : moins de temps de montage et démontage.

Cependant, accueillir un spectacle d'objets et/ou de marionnettes, c'est tout d'abord re-construire un théâtre dans le théâtre, en se servant des velours, en montant le gradin, en créant un autre rapport scène-public. J'aime que le public soit surpris lorsqu'il rentre dans la salle et qu'il ne la reconnaît pas.

Recevoir une équipe artistique implique, de notre part, d'avoir toujours l'autre à l'esprit. De plus en plus souvent, les compagnies sont autonomes d'un point de vue technique. Je

constate également une évolution dans le rapport à la lumière : il y a quelques années, on passait un temps fou à effectuer les réglages car le principe était de cacher le manipulateur. Aujourd'hui, le manipulateur ne se cache plus.

Les temps de démontage de ce genre de spectacles sont quelquefois plus longs : il s'agit d'être présent tout en respectant le matériel et les objets. Parce qu'on se met à leur place et l'on n'aimerait pas que des gars qui ne connaissent pas notre matériel y touchent et rangent n'importe comment... Et puis, le fait que des compagnies reviennent nous oblige à travailler sur le long terme.

Le théâtre d'objets et/ou de marionnettes est relativement « tout-terrain » : l'espace du jeu est assez petit, nécessite peu de hauteur de plafond et il reste de la place pour y installer un gradin. Avec ce genre de proposition artistique, il est possible d'organiser et réaliser la tournée dans les 4 villes de l'Agglomération en recréant une boîte noire dans chaque salle des fêtes nous accueillant. La tournée nous permet de sortir de nos murs, de notre routine, de rencontrer d'autres personnes

comme les techniciens des villes. J'aime le « coup de chaud » que procure la tournée, le fait aussi de montrer notre savoir-faire, et qu'ainsi, on considère mieux notre travail.

J'aime vous entendre parler des spectacles que vous avez vus, de ceux que vous avez envie d'inviter, parce que depuis le temps que l'on travaille ensemble je sais que si ce spectacle vient, il a 9 chances sur 10 pour que cela me plaise et je pense que c'est important pour le moral d'avoir ce plaisir. Et puis je travaille avec une réelle autonomie et je sais qu'à une demande « folle » de la direction, il y a des moyens qui sont débloqués. Entre le « je voudrais... » de la direction et le « j'aurais besoin... » des techniciens, la négociation est toujours de mise mais toujours dans un souci d'économies car nous travaillons avec de l'argent public.

Il y a aussi ce sentiment très fort d'appartenance à une équipe qui permet de mieux supporter les contraintes et les charges de travail.

> Christophe Curtat  
Régisseur général

### Marionnette et télévision

2008. Bicentenaire de Guignol et officielles « Saisons de la Marionnettes » sur le plan national, les chaînes TV et, en amont, les sociétés de production, stimulées par ce déclencheur « événementiel », vont nous solliciter pour des documentaires... C'est déjà le cas au théâtre du Fust, comme si la marionnette, besogneuse et indigente en France, ne pouvait faire l'objet de documentaires pour qu'on la découvre et la redécouvre... C'est insupportable et insuffisamment palliatif. C'est comme si, depuis que le cinéma existe, on n'avait fait que des documentaires sur le cinéma et jamais de films ! C'est l'occasion de résister et de demander des accès à la création de fictions ou, au minimum, des captations correctes de nos spectacles, avant toute collaboration à ces éternels documentaires.

Emilie Valantin

### Appel à projets à destination des compagnies de marionnettes

Le Théâtre aux Mains Nues, lieu de création, de recherche et de formation, dédié aux Arts de la marionnette, programme - sur le principe de la co-réalisation - pour la saison 2008/2009.

Nous serons particulièrement sensibles à des projets :

- fondés en poésie sur des dramaturgies consistantes,
- mobilisant effectivement la marionnette sous toutes ses formes,
- soucieux de la qualité des manipulations,
- à la croisée des autres arts,
- rêvant d'un autre état du monde,
- n'excluant pas que la pensée puisse être source de plaisir,
- s'adressant à l'enfant comme à l'adulte avec la même exigence,
- manifestant la beauté à leur intelligence.

Le directeur artistique, Eloi Recoing

CONTACT :

Théâtre aux Mains Nues. 7 square des Cardeurs, 75020 Paris. E-mail : administration.tmn@wanadoo.fr

### Marionnette et patrimoine

Les marionnettistes latino-américains ont lancé il y a quelques mois une campagne pour demander auprès de l'UNESCO la reconnaissance des marionnettes comme Patrimoine culturel de l'Humanité, pour favoriser la conservation du patrimoine, la transmission des techniques de fabrication et de manipulation et pour promouvoir la création.

Coordination : Sergio Herskovitz (Compagnie Payasiteras, Chili).

Pour soutenir le projet ou obtenir des informations : titerepatrimonial@gmail.com

### 12<sup>ème</sup> édition du Festival de l'Imaginaire

Cette année encore, le Festival de l'Imaginaire propose l'exploration inédite des formes d'expression artistiques du patrimoine immatériel mondial avec, entre autres, un cycle spécial autour de la marionnette :

• 15, 16 et 17 mars :

*Les Pupi de Sicile* (Les Marionnettes de Sicile) par la compagnie Bradamante, sous la direction de Nino Cuticchio.

• 24, 25, 26 et 27 mars :

Sortie de masques et marionnettes Bozo de Kirango (Mali).

CONTACT : Maison des Cultures du Monde. Tél. : 01 45 44 72 30. Site : www.mcm.asso.fr

### La junte birmane ne néglige aucun ferment de contestation

Un marionnettiste des Moustaches Brothers a été arrêté le 25 septembre à Mandalay puis libéré, avec 31 autres membres du parti de l'opposant Aung San Suu Kyi, après avoir passé plus d'un mois en détention, a annoncé un porte-parole de la Ligue nationale pour la Démocratie (NLD).

Par Par Lay avait été arrêté à Mandalay fin septembre lors de la répression par le régime d'un mouvement de protestation populaire emmené par des bonzes. Les artistes, comme tous les coupables d'opposition ou simplement d'irrévérence envers la dictature militaire sont aussi victimes de violentes pratiques du régime birman.

La Compagnie de marionnettistes des Moustaches Brothers pratique en famille le *Pwe*, théâtre traditionnel satirique. Ils se produisaient dans tout le pays. Mais leur esprit frondeur leur avait déjà valu l'interdiction depuis 1996 de jouer en dehors de leur atelier et à l'un des comédiens, Pa Pa Lay, 7 ans de prison. Pour survivre, ils continuent de jouer devant les spectateurs venus jusque chez eux.

### La Marionnette à la Comédie Française

En mettant en scène ce Don Quichotte à la Comédie-Française, Émilie Valantin, marionnettiste depuis 1975, fondatrice du Théâtre du Fust à Montélimar, offre à la troupe du « Français » l'occasion d'expérimenter le travail avec des marionnettes, de les manipuler, de partager la scène, de jouer véritablement avec elles. De tailles diverses, tantôt presque humaines, tantôt plus petites et actionnées par en dessous, elles peuplent le plateau de multiples dulcinées, comtesses, duègnes à dés-enchanter, d'un Apollon à défendre, mais aussi de mauvais poètes, de juges, de plaignants et d'assaillants pour éprouver Sancho... En avril 2008.

Site : www.comedie.francaise.fr



- Comment t'appelles-tu ?

- Odradek, dit-il.

- Et où habites-tu ?

- Pas de domicile fixe, dit-il en riant.

Franz Kafka,

*Les soucis d'un père de famille.*

## > Odradek : un outil pour la marionnette

La Compagnie Pupella-Noguès a intégré depuis un peu plus d'un an de nouveaux locaux de travail situés à Quint-Fonsegrives (à 9 km de la Place du Capitole de Toulouse) et baptisés Odradek.

Odradek est :

- Un lieu de partage et de rencontre, de répétitions et de propositions.
- Un lieu pour échanger les expériences.
- Un lieu pour la recherche et le compagnonnage.

Odradek : une salle de répétitions de 100 m<sup>2</sup>, deux ateliers de fabrication, une salle de réunion, un espace cuisine.

Dès la prise en main de ses nouveaux locaux à Quint, la compagnie Pupella-Noguès s'est posé la question de rendre ce lieu ouvert aux compagnies de théâtre de marionnettes (professionnelles ou amateur), sous la forme du *compagnonnage*, dans un esprit de compli-

cité pour la réalisation de projets-maquette menés par d'autres équipes artistiques.

La première compagnie que nous avons accueillie est la compagnie espagnole Tabola Rassa de Barcelone, pendant tout le mois de septembre 2006, suivie de la Compagnie La Chana de Salamanca.

Prochainement, deux membres du collectif OMNI vont investir les locaux d'Odradek pour leur prochain projet : *Objets Trouvés*. Un compagnonnage à suivre...

Faire exister un Centre de Documentation fait partie également des préoccupations de la Compagnie, partager des ressources propres au Théâtre de Marionnettes est un prolongement des activités menées dans le lieu même, mais aussi à l'Université du Mirail, dans le cadre des activités menées par Joëlle Noguès, professeure associée à l'Université de Toulouse (Licence Arts et Spectacle), et comme contribution à la recherche dans ce secteur du Théâtre.

## > Festival de Charleville : du nouveau

**Le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes aura lieu du 18 au 27 septembre 2009, selon une nouvelle dynamique artistique et d'organisation.**

L'année 2006 fut cruciale pour les Petits Comédiens de Chiffons, association organisatrice : la disparition brutale de son président-fondateur Jacques Félix, la mise en place d'un nouveau Conseil d'administration, la 14<sup>ème</sup> édition du Festival en septembre puis, dans la foulée, l'étude avec ses partenaires financiers d'une restructuration de ses activités. L'année 2007 a été consacrée à cette tâche afin de pérenniser le rayonnement mondial de l'événement en lui donnant une nouvelle dynamique.

Défini par un directeur d'association en cours d'engagement, le projet artistique conservera les axes originaux qui ont fait la réputation du Festival. Sa biennialisation sera examinée pour l'édition suivante.

Une Convention Pluriannuelle d'Objectif, signée avec les financeurs – Ville, Département, Région et Ministère – va permettre aux Petits Comédiens de Chiffons d'obtenir des moyens pour moderniser ses méthodes et

pour donner encore plus d'expertise à sa structure d'organisation.

Capitale mondiale de la Marionnette, avec son Festival, l'Institut International, l'école (E.S.N.A.M.), le siège de l'U.N.I.M.A., l'engagement des financeurs et l'implication forte de la population dans l'organisation ou l'accueil des artistes, Charleville-Mézières confirme sa position. L'événement de septembre 2009 sera un événement majeur des « Saisons de la Marionnette » préparées par les institutions françaises des Arts de la Marionnette en 2008 et 2009.

Le bureau du Festival reçoit d'ores et déjà les candidatures des compagnies pour participer à ce rendez-vous incontournable des artistes et des professionnels.

> CONTACT :

André Jacquemart,  
Président,  
Christophe Milhau,  
Coordinateur général.

# > Carnet de voyage au Chili... (2)

Suite de l'article de Magali Battaglia (voir dernier numéro de *Manip*), partie au Chili de novembre 2006 à juin 2007 pour développer un projet autour des arts de la Marionnette au Chili : « MARIONNETITERE ».

## Comment se forment les marionnettistes chiliens ?

**Le manque de référents** et de lieu de formation national conduit au fait que les marionnettistes soient majoritairement autodidactes au Chili.

La problématique récurrente du manque de formation professionnelle est abordée par presque tous les marionnettistes rencontrés. ATEMUVI travaille depuis plus d'un an à la mise en place de la première Ecole nationale de Marionnette. Pour ce faire, l'association est en relation avec des écoles argentines et en cours de négociation avec la Municipalité de Vina del Mar pour l'obtention d'un lieu.

Aujourd'hui, La Mancha - Ecole internationale du Geste et de l'Image (méthode Jacques Lecoq), paraît être la seule école professionnelle qui donnerait quelques bases aux marionnettistes à travers ses cours de masque, théâtre d'objets et mime, mais cette école n'est en rien spécialisée dans les arts de la Marionnette.

Dans certaines universités chiliennes, on commence à voir des cours de marionnettes. C'est le cas de l'Université Diego Portales (cours proposé par Ana Maria Allendes) ou de l'Institut professionnel Los Leones à Santiago qui inclut dans sa récente formation de théâtre un cours obligatoire autour des arts de la Marionnette, animé par Marcela Cornejo du Teatro Periplos. Théorie, construction, dramaturgie et mise en scène de marionnettes sont autant de sujets abordés avec les élèves.

Durant mon séjour, j'ai rencontré beaucoup de marionnettistes formés en famille. À Santiago, la Compagnie Candelilla travaille ainsi depuis 1960 même si certains de ses membres ont formé leur propre compagnie. Dans la banlieue de Santiago, la Luciernaga Magica et Telon Negro mêlent 3 générations. A Valdivia, la famille Rivas se divise en 4 compagnies. D'après Victor Quiroga (El Faro)

Marionautas. Photo © Magali Battaglia



qui travaille notamment avec son épouse et sa fille, ce phénomène est une des similitudes que la marionnette partage avec le cirque traditionnel.

La formation des marionnettistes chiliens passe aussi par des temps d'apprentissage auprès d'autres artistes étrangers ou chiliens. A Valparaiso, Sergio Herkovits<sup>(1)</sup> (Compañía Payasiteres) est une référence incontournable en matière de marionnettes ; René Mayorga (La Ventana a Concepcion) a formé plus d'un artiste chilien. Cette notion de « maîtres » comble quelque peu le manque d'Ecole.

De même, les marionnettistes qui ont voyagé dans d'autres pays à l'occasion de festivals ou de stages ont davantage de référents. De mon point de vue, ceux qui se sont formés à l'étranger ont généralement un niveau artistique plus exigeant que les Chiliens qui n'ont jamais quitté leur pays...

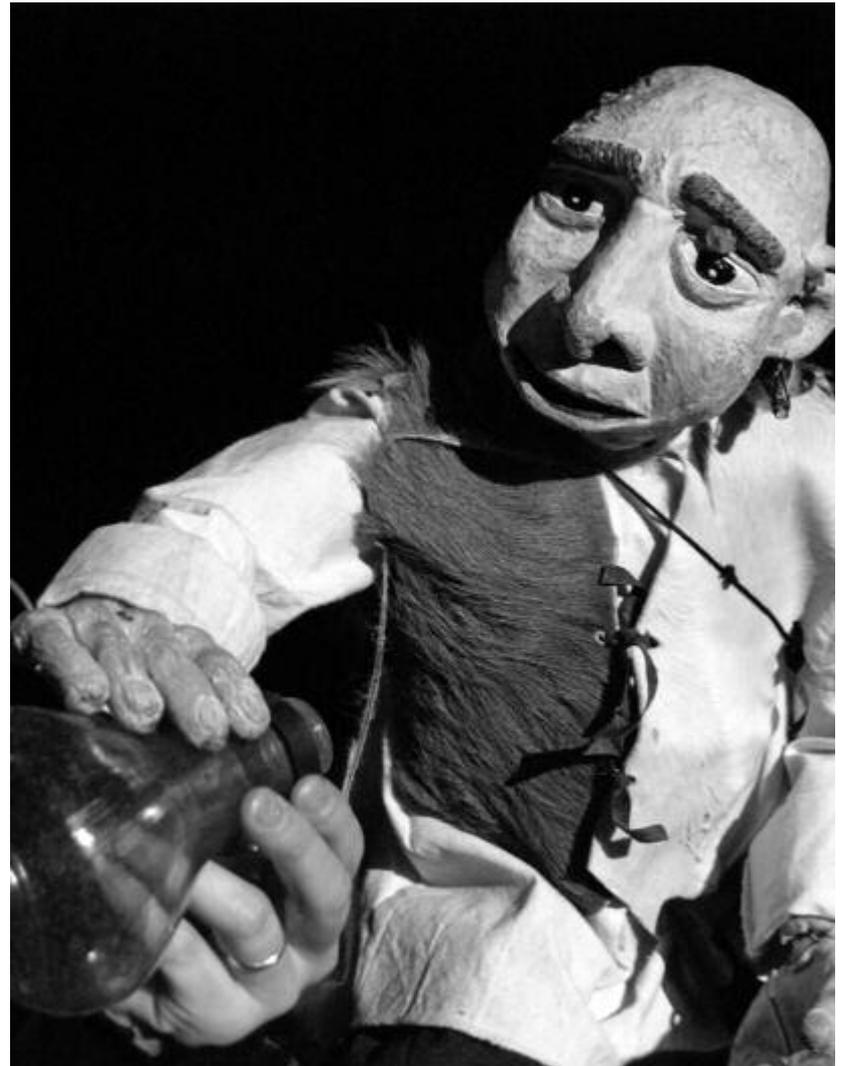
## Quelles techniques et thématiques ?

**Teatro de muñecos** ou **titere** sont les mots employés le plus fréquemment dans la langue espagnole-chilienne pour parler de l'art de la Marionnette en général mais chaque technique porte un nom différent.

C'est sans conteste la technique de la marionnette à gaine (*titere de guante* ou *guiñol*) qu'on rencontre le plus souvent au Chili. Les compagnies affectionnent également la technique de la marionnette « à tiges », appelée *varillas*. Dans les spectacles de rue, on rencontre souvent un personnage qui pourrait presque être chilien : la *cuncuna*, un petit ver en fourrure ou en mousse manipulé par deux tiges !

Les artistes mêlent régulièrement ces deux techniques les plus usitées.

Les marionnettistes manipulant les fils se sentent minoritaires mais on en trouve quand même un certain nombre et



Dani Teatro. Photo © Magali Battaglia

a priori, cette technique a été historiquement la plus répandue au Chili. Concernant le théâtre d'ombre, c'est une technique que je n'ai rencontrée qu'auprès de 5 ou 6 compagnies.

On voit de plus en plus les techniques de marionnettes sur table et du bunraku ainsi que de nouvelles techniques de marionnettes portées. En revanche, le théâtre d'objets est quasi inexistant au Chili. Je n'ai rencontré aucune compagnie qui manipule des marionnettes à tringle ; il semble que cette technique ne soit pas du tout connue au Chili. Contrairement à l'Europe, les nouvelles technologies ne sont pas du tout développées. Il existe cependant un secteur de cinéma d'animation. Pour cette forme, j'ai pu voir Maleza, une toute jeune compagnie qui développe un travail de « théâtre d'animation » dans lequel le théâtre interagit avec les images d'animation, réalisées avec de vraies poupées ([www.maleza.org](http://www.maleza.org)).

De manière générale, les compagnies travaillant autour du lien « comédien / marionnette » proposent souvent des projets artistiques de qualité. C'est le cas bien sûr des deux nouvelles compagnies issues de La Troppa (Teatrolaobra - Juan Carlos Zagal et Laura Pizarro et Viaje Inmovil - Jaime Lorca) mais aussi des compagnies Equilibrio Precario (Arturo

Rossel et Carmen Luz), Teatro Periplos (Domingo Araya et Marcela Cornejo), Manos Arriba (Ernesto Gonzalot Ruminot) ou encore de jeunes compagnies moins connues qui n'ont souvent qu'un spectacle à leur actif, comme 3 Torpes Titeres et Zapallo de Troya (compagnies composées de dessinateurs industriels qui donnent une esthétique épurée intéressante).

Il existe au Chili un lien très fort entre éducation et marionnette. Les quelques livres que j'ai pu trouver abordent pour la plupart cette question, notamment les ouvrages des frères Hugo et Enrique Cerda, qui sont presque les seuls Chiliens à avoir écrit sur le théâtre de marionnettes. Et comme il n'est pas rare que les marionnettistes soient aussi professeurs, pédagogues ou travailleurs sociaux, certaines compagnies comme Telon Negro font de l'éducation l'axe principal de leur travail. D'ailleurs cette compagnie vient d'écrire une thèse sur ce sujet. Telon Negro défend vraiment l'idée que la marionnette peut être envisagée comme un véritable outil pédagogique.

Si la marionnette n'est pas directement liée au thème de l'éducation, elle revêt très souvent un caractère moralisateur. Les compagnies emploient la marionnette comme un outil de réflexion et de

>>



Teatro Periplos. Photo © Magali Battaglia

>> morale, surtout quand les spectacles s'adressent aux enfants.

De nombreuses compagnies (El Pajaro de Cuentos, La Matiné, ...) travaillent autour des contes, mythes et légendes populaires du Chili. A Castro, sur l'île de Chiloé (qui conserve encore une identité culturelle très forte), j'ai rencontré la Compagnie Remo y Cantaluna, qui travaille autour des légendes de l'île. A Valparaíso, la Compagnie Guaico Titeres s'intéresse aux contes de la Culture des Mapuches, le peuple indigène du Chili qui représente encore 6 à 8 % de la population. Equilibrio Precario a même effectué un travail à la limite de la recherche anthropologique qui a permis de créer en théâtre d'ombres et d'objets le spectacle *Rosa Yagan*, autour de l'ethnie Yaghan et de la dernière femme de ce peuple.

Enfin, et c'est sans doute le thème le plus abordé au Chili, au vu du nombre de compagnies « d'animation » : le divertissement, ce que les Chiliens pourraient appeler le théâtre de *chistes* (blagues). Les spectacles ou interventions marionnettiques ne se font que

dans l'unique but de faire rire et de divertir leurs publics, toujours majoritairement composés d'enfants.

### Vivre de l'animation mais survivre d'un travail artistique...

**Au Chili**, aucune compagnie ne vit de l'unique vente de ses spectacles et les marionnettistes ne cessent de dénoncer l'autofinancement et l'autogestion de leurs projets.

Il n'existe aucun système de conventionnement et le seul type d'aide de l'Etat s'appelle « Fondart », un système de bourse que les artistes appellent souvent « la loterie » ! Ils sont très nombreux à y postuler mais trop peu de projets sont soutenus. C'est une aide ponctuelle à court terme, sans aucune continuité. Malgré la création récente du Consejo de la Cultura, il n'y a pas de politique culturelle.

Les compagnies se voient donc dans l'obligation de répondre à des demandes d'animation (anniversaires de particuliers ou d'entreprises, entre autres) pour boucler un budget de création. Lorsque les marionnettistes ne souhaitent pas travailler pour des privés, ils ont recours à la vente de marionnettes, souvent à tiges et en mousse, faciles à réaliser et peu coûteuses à la construction comme à la vente (exemples : les *cuncunas* sont vendues environ 1 000 pesos soit 1,50 euro). Malheureusement, la fabrication de ces objets marionnettiques prend du temps au détriment de la création.

Le « chapeau » est aussi une source de revenus non négligeable pour les marionnettistes qui travaillent dans la rue.

Une autre alternative reste celle d'animer des stages-ateliers (le plus souvent en direction des enfants).

Une chose est sûre : au Chili, les compagnies de marionnettes qui vivent le mieux financièrement sont celles qui collaborent avec des privés, entreprises ou particuliers. Certaines compagnies se limitent à ce travail, par nécessité ou par choix. D'autres développent un travail d'animation pour avoir les moyens de mener parallèlement un travail considéré comme plus « artistique ».

Nombreuses sont les compagnies contraintes d'exercer un autre métier. Il est donc difficile de discerner la limite entre amateurs et professionnels au Chili. D'après Domingo Araya du Teatro Periplos, une compagnie de province ne peut pas être professionnelle car elle n'a pas les moyens de jouer ses spectacles suffisamment.

De mon point de vue français, les facteurs responsables de ce phénomène sont le grand centralisme du pays et le manque de moyens et de politique culturelle à court ou long terme. Il en résulte un manque de rigueur et une qualité de spectacles souvent médiocre, liée entre autres à une faiblesse dramaturgique. La mise en scène n'est pas toujours travaillée, la manipulation parfois approximative.

Il existe aussi un manque de confiance, une dispersion de l'énergie et un grand individualisme dans la profession. Certains préfèrent travailler seuls et avancer plus vite. D'autres souhaiteraient travailler ensemble mais n'en ont pas les moyens. La plupart du temps, les compagnies restent donc cantonnées à travailler en couple et à restreindre leur travail à des spectacles « peu encombrants », souvent en castelets, qui se montent et se démontent très vite dans n'importe quel lieu.

Malgré cette réalité, certaines compagnies dirigent un travail artistique de qualité : Teatro Periplos, Equilibrio Precario, Manos Arriba, Oani Teatro, El Pajaro de Cuentos, Chucho Teatro, La Rueda Teatro, Ambar Negro, Tecai, Tropienzo, Teatro Milagros...

### À suivre...

**27 juin 2007** : l'aventure touche à sa fin, un voyage marionnettique enrichissant à bien des niveaux. À l'époque où l'on

## L'exposition MARIONNETTIERE à Paris au 1<sup>er</sup> trimestre 2008 :

• 8 janvier - 1<sup>er</sup> février 2008, à la Bibliothèque Faidherbe (18/20 rue Faidherbe, Paris 11<sup>ème</sup> ; métro Faidherbe Chaligny) Projection du documentaire et « conférence-discussion » le samedi 19 janvier 2008 à 15h dans cette même bibliothèque.

• 4 février - 7 mars 2008, au Centre d'animation Espace Château Landon (31 rue de Château Landon, Paris 10<sup>ème</sup> ; métro Louis Blanc ou Stalingrad) Dates des interventions à venir.

D'autres dates en 2008 à Paris, en Franche-Comté, en Picardie, en Bretagne, ...

vit en France les Saisons de la Marionnette et où l'on cherche à développer toujours plus de « réseaux », les arts de la Marionnette sont pleinement en cours de développement, de structuration et de professionnalisation au Chili.

D'après certains marionnettistes, Marionnettiterie serait « responsable » d'une ouverture de dialogue entre certains artistes et de projets tels que la première rencontre de marionnettistes du Sud du Chili qui s'est déroulée à Puerto Montt le 23 juin 2007. Le Théâtre-Musée de la Marionnette et du Clown aurait également existé plus tôt que prévu suite aux discussions et réflexions que nous avons pu mener avec Victor Quiroga et Paulina Beltran.

Merci aux partenaires <sup>(2)</sup> qui m'ont permis de réaliser ce projet car, outre son intérêt et son utilité auprès des Chiliens, il est toujours bénéfique de s'éloigner de son pays pour mieux réfléchir et arrêter un peu de se plaindre !

> Magali Battaglia

1. Comme il existe très peu d'écrits sur l'histoire de la marionnette au Chili, Sergio Herskovits Alvarez a écrit très récemment un essai en 6 chapitres, diffusé via Internet : « De como llegaron los titeres a poblar el ultimo rincón del mundo - Chile » (Comment les marionnettes sont venues peupler le dernier coin du monde - Chili).

2. Partenaires financiers : La Direction Départementale Jeunesse et Sports du Territoire de Belfort, à travers deux bourses du dispositif Envie d'Agir (Concours de l'engagement et Défi jeunes) ; La Ville de Paris à travers la bourse Paris Jeunes Aventures ; sans oublier de nombreux partenaires non financiers qui ont soutenu ou montré de l'intérêt à Marionnettiterie, en France comme au Chili.

Ambar Negro. Photo © Magali Battaglia



> Pour tous renseignements complémentaires concernant le travail de compagnies chiliennes ou pour toute information liée à la diffusion de l'exposition photographique et du documentaire (en langue espagnole sous-titrée en français) :

magalibattaglia@yahoo.fr  
Tél. : 06 79 21 09 27.

# > L'objet pauvre

## Mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines

Il est aisé de constater la présence accrue, depuis deux ou trois décennies, des objets extraits du réel sur les scènes des théâtres : simplement prélevés, ou bien récupérés, ils relèvent souvent de la même catégorie - l'ordinaire, l'insignifiant. C'est plutôt à la marge que s'effectue cette « rencontre avec les restes »<sup>(1)</sup> : marge du théâtre « régulier » bien sûr, mais aussi des scènes marionnettiques ou du théâtre de rue : peut-on parler pour autant d'un nouvel ordre (ou régime) de l'objet au théâtre ? Si la responsabilité du théâtre est d'« éveiller à nouveau le sens de l'humain »<sup>(2)</sup> dans les « sombres temps », notamment par la voie du dialogisme, mon hypothèse est que « l'objet qui revient » est aussi capable de participer à cette entreprise, mais de manière oblique. Cette obliquité a un nom : c'est la mémoire.

Si on observe en effet les moments d'apparition de l'objet en art, on s'aperçoit qu'ils sont liés aux deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle : Schwitters en 1919 et Kantor en 1944 affirment avoir pris en guise d'objet ou de moyen de l'art ce qu'ils avaient « sous la main », c'est-à-dire « l'ordure ». Brutalisation des sociétés, destructions, disparitions, feraient passer le rebut de la rue aux cimaises ou sur les scènes ? Pour la période contemporaine, la rupture mémorielle du milieu des années 1970 naît d'un sentiment d'accélération de l'Histoire désormais partagé par l'ensemble des populations : l'historien Antoine Prost évoque d'ailleurs à ce propos une « société brusquement coupée de ses racines »<sup>(3)</sup>. Ces brutalisations politiques ou économiques, l'aspect des objets présents sur les scènes les confirme et tend à les confondre : souvent abîmés ou cassés, réduits à l'état de ruines ou de restes, ils sont proches de la définition que Kantor donna de l'objet « pauvre », sauvé au bord du gouffre où il allait s'engloutir.

Georges Banu analysant, en 1987, le chemin que lui semble parcourir le théâtre, formule l'idée que celui-ci a glissé, au tournant des années 80, « de l'histoire vers la mémoire » laquelle « se nourrit de l'imperfection des restes ». C'est sans doute en ce point que se situe l'objet pauvre : ne serait-il pas ce qui « reste », après les naufrages d'origine historique (les guerres et les massacres de masse du XX<sup>e</sup> siècle), économique (l'accélération du rythme de l'obsolescence) ou psychologique (l'effondrement de l'expérience) ? Cependant, pour les boîtes à œufs en plastique coloré de Deschamps & Makeïeff, les pots de petits-suisses ou les pincés à linge du Théâtre de Cuisine, faut-il encore parler d'« objet pauvre » ? Poser la question équivaut à interroger fortement un quotidien devenu en à peine trois décennies le lieu de l'obsolescence : tous les objets en sont menacés.

C'est à cartographier ce continent que ce travail s'attelle, interrogeant de manière indirecte l'héritage de Tadeusz Kantor, quinze ans après sa mort. De nombreux directeurs des compagnies figurant dans notre corpus déclarent en effet se sentir redevables à l'égard de celui qui déclarait : « Le problème de l'art est toujours celui de l'objet »<sup>(4)</sup>.

Du point de vue des fonctionnements, un premier tour d'horizon des pratiques de récupération permet de distinguer des usages très différents. Le recours aux halles d'Emmaüs est bien sûr dominant (OPUS, Deschamps & Makeïeff, Turak), mais le ramassage

de fragments dans les rues ou les terrains vagues (Théâtre de Cuisine), de bois flotté sur les plages (Théâtreciel), ou d'ossements animaux (Alain Terlutte, Macha Makeïeff) s'observe aussi. Le point commun de ces démarches est de faire intervenir le travail artistique après qu'un premier déplacement a été opéré sur l'objet : le caniveau, la mer, la décomposition « déplacent » les signes, de sorte que l'objet « prêt » est un objet que bris, fragmentations, décolorations, écrasements et oxydations ont déjà, en quelque sorte, métaphorisé. Il fait de surcroît sourdre un temps qui n'est pas celui de la brocante ou, a fortiori, de l'antiquité, mais celui, rapide, d'une « histoire sur nos talons » comme le disait l'anthropologue Marc Augé : un « à-peine-passé » qui paraît déjà très lointain.

### La parole propre de l'objet se nourrit des résidus de cette frange temporelle qui est désormais la mesure de la mémoire,

même si certaines compagnies ne « récupèrent » pas du tout au sens traditionnel du terme. Le Théâtre de la Licorne, par exemple, n'a recours à aucune récupération et consacre l'essentiel de son budget à la fabrication d'objets auxquels une savante patine donne une apparence pauvre conforme aux histoires racontées. À observer de près, cependant, les poétiques de l'objet pauvre dans le travail des différentes compagnies du corpus, on relève les traits suivants : le théâtre d'objet (Théâtre de Cuisine et sa mouvance) fait de l'objet une utilisation très particulière. Celui-ci est moins une marionnette (il n'est pas question d'animisme) qu'un « lieu ». Très peu manipulé, l'objet ordinaire de ce théâtre est en revanche accompagné par un comédien athlète de la scène : celui-ci, « marionnettiste, danseur, mime, conteur »<sup>(5)</sup> se trouve en fait, pour Christian Carrignon, « au centre » (et non dans l'ombre, sur les bords, comme le manipulateur du castelet de marionnettes). Il est un monteur d'espace, dans une référence cinématographique dont Christian Carrignon aime à se prévaloir. L'absence de métaphorisation / manipulation est sans doute ce qui le signale le mieux. Les événements de Mai 1968 (« Ne laissons personne parler à notre place »), mais aussi le respect de la mémoire des « gens » qui y est contenue, comme un fort tropisme muséologique sensible jusque dans les histoires racontées, peuvent, dans un premier temps tout au moins, expliquer ce phénomène. Quoi qu'il en soit, ces objets ordinaires relient acteurs et spectateurs dans une communauté de mémoire et, ainsi utilisés, « parle[nt] de nos vies, "recolle[nt]" les morceaux, en allant puiser dans nos origines, dans nos enfances »<sup>(6)</sup>.

Si l'OPUS, dirigé par Pascal Rome, ancien co-directeur de la compagnie de rue 26 000 Couverts, use des objets pauvres, c'est d'évidence dans une optique patrimoniale décalée, dont le musée de province constitue le vecteur principal. Le Conservatoire des Curiosités, émanation fictive de la compagnie, se propose en effet de restaurer les œuvres méconnues « d'artistes imaginaires ayant vécu au XX<sup>e</sup> siècle ». Le souci muséographique l'emporte sur tout autre, l'objet devenant la preuve de l'existence des artistes ruraux et autodidactes imaginaires que furent Raoul Huet ou André Durupt.

À cet objectif général de vraisemblance les guides du Conservatoire participent activement ; si effet de distance il y a, c'est sans doute davantage dans la tension jamais résolue entre canular et vraisemblance, et ce soupçon que, *in fine*, l'objet, malgré la vérocité de son apparence bricolée de relique, est douteux.

Le théâtre « régulier » s'écarte, lui, de ces premières conclusions. L'objet pauvre de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff est à la fois plus tragique et plus ludique que strictement mémoriel (cette dernière dimension serait plutôt à l'œuvre dans les expositions ou certains écrits de Macha Makeïeff). Plus tragique, en cela qu'il fonctionne dans un univers relativement cohérent, consonant par exemple avec les costumes et surtout la psychologie rudimentaire de personnages flottant à la surface des événements. Attaché à eux comme l'ultime planche de ce qui est à peine un salut, l'objet concentre, résume, exprime un destin aussi pauvre que la matière qui le compose. Mais, au rebours de toute exposition, l'objet récupéré de Deschamps & Makeïeff est action avant tout et sert le jeu théâtral : la preuve la plus claire de cette action est en effet le bruit minutieusement travaillé que l'objet produit. Modifiant les lois physiques du plateau, il peut être métaphorisé par l'acteur qui en use, mais il contribue souvent aussi à la transformer à son tour, comme dans le dessin animé, univers affranchi de la gravité et de la causalité les plus élémentaires. L'objet occupe ainsi à la fois le devant et la coulisse, omniprésent, partenaire à part entière, rendant hommage au théâtre et participant de sa plus longue histoire.

Avec le Théâtre du Radeau, on se trouve très éloigné des poétiques à caractère mémoriel, quels qu'en soient les fonctionnements. Sans doute parce que les objets y sont à la fois beaucoup plus rares et de nature différente. Les « sceaux de mémoire », au sens où l'entendait Georges Banu<sup>(7)</sup>, sont en effet dégradés en objets d'origine clairement ordinaire ou industrielle et de grandes tables en formica composent l'essentiel des scénographies successives depuis *La Bataille du Tagliamento* (1996). Dans ce cadre, l'acteur n'a jamais recours à la métaphorisation : la présence matérielle de l'objet est par nature non escamotable. La pauvreté physique des lieux ainsi mise en scène transparaît sans cesse, leur matérialité s'affrontant à la tentative toujours recommencée de faire théâtre. Mais il s'agit désormais d'un plateau d'après le naufrage du théâtre même. L'objet, dans ce contexte, n'a de valeur que parce qu'il s'efface au maximum en même temps qu'il participe, par une pauvreté qui confine à la nullité, de cette entreprise de déconstruction du théâtre où une tension s'instaure entre la distanciation brechtienne, éducatrice du regard, et l'émotion artaudienne, pourvoyeuse d'étranges et émouvants hiéroglyphes. Extrêmement variées, donc, les poétiques révèlent cependant quelques points communs : l'objet y est souvent considéré comme vivant et chargé de mémoire (il est un « rescapé » pour Macha Makeïeff), souvent exposé sans qu'il y ait manipulation. Loin de toute gadgétisation consumériste, il marque plutôt un rapprochement d'avec l'homme, dont ce nouveau partenaire de jeu porte des pans de mémoire et dont, en même temps, il attire le regard sur le presque rien, exposé comme une œuvre d'art.

>> Du point de vue des fictionnements, l'objet pauvre, situé dans cette zone fantomale entre passé et présent, produit des histoires d'un type particulier. **Ce sont d'abord des ethnographies imaginaires. L'objet bricolé est de manière quasi « naturelle » le partenaire des fictions qui évoquent des ailleurs oubliés,**

mais d'autant plus ardemment désirés aujourd'hui que les régimes d'historicité, je l'ai dit, se sont inversés, la séduction du passé l'emportant sur l'attrait d'un futur perçu comme plutôt menaçant. Aussi ces ailleurs se parent-ils de toutes les couleurs d'utopies heureuses, comme en vivent les Oiseaux Architectes ou les habitants de l'Adzirie du Théâtriciel, voire ceux de la Turakie de Michel Laubu. Refuges bâtis contre les tourmentes de l'Histoire avec les débris de cette même Histoire, ces hétérotopies valent comme critiques du fonctionnement des sociétés technocratiques, vouées à l'utilitarisme et au profit. Mettant en scène explorateurs, archéologues et ethnographes imaginaires, elles amorcent de surcroît cette idée que l'espace intime de la maison (et notamment la cuisine) sont les dernières *terra incognita* des sociétés contemporaines.

Mais elles valent aussi comme recherche des fondements et des origines (perdues ?) du théâtre aujourd'hui : qu'ils se sentent en effet orphelins (Philippe Nicolle, directeur des 26000 Couverts) ou meurtriers de leurs pères (Christian Carrignon), beaucoup éprouvent le désir d'une filiation que l'organisation du microcosme théâtral semble, malgré une reconnaissance aujourd'hui évidente, toujours leur dénier. L'invention de grands ancêtres comme Volter Notzing (Théâtriciel), Chloweck Czmarti (Théâtre de Cuisine et autres compagnies amies), Raoul Huet (OPUS) ou les Fournel (26 000 Couverts) répond à ce désir d'origine et de racines. Il n'y a rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que la figure du conteur refasse surface : riche d'une expérience transmise et d'une imagination toujours en éveil, s'appuyant sur un cercle signifiant la communauté (retrouvée) et l'intimité (préservée), le raconteur d'histoires exprime la nostalgie d'un temps immobile et stable au moment où s'emballent le rythme de l'Histoire.

Or le conteur étant également le héraut de formes d'expression non savantes, les théâtralités populaires effectuent avec lui un retour évident. Qu'il s'agisse du théâtre promu par la famille Fournel dans *Les Tournées Fournel* des 26 000 Couverts ou de *La Crèche à moteur* de Raoul Huet (OPUS), voire du cirque de *Chère famille* (Théâtre de la Licorne), on retrouve ce désir de proposer aux spectateurs contemporains des pans de tradition revisitée. Loin des sphères où s'exerce le pouvoir politique et artistique, une province fantasmée y entretient avec l'Est de Chloweck Czmarti ou la cuisine du Turak un lien évident : celui d'une temporalité préservée des courants dominants. Aussi a-t-elle pu abriter les artistes-bricoleurs originaux dont le Conservatoire de l'OPUS a retrouvé puis restauré les œuvres. L'ethnographie est antérieure autant qu'intérieure.

Le théâtre populaire de province, pâle copie des modèles parisiens, révèle les « gens » qui le font. Pour l'OPUS, ils sont les rares à faire preuve d'un sens de l'imagination qui aujourd'hui disparaîtrait avec le règne de la consommation. Mais la beauté n'est pas leur fort, ni le design : Raoul Huet, pour sa *Crèche à moteur*, leur préfère l'efficacité technique. L'important cependant est que les objets bricolés fassent la preuve de l'humanité de leur créateur, à la fois par leurs performances techniques aléatoires, leur apparence kitsch et leurs soudures malpropres. Derrière les machines de ce théâtre populaire, il y a les amateurs dont l'enthousiasme

provincial fait à la fois rire les spectateurs et battre leur cœur – l'équivocité de cet effet évitant parfois aux enjeux du spectacle d'être véritablement perceptibles.

Pour la compagnie Deschamps-Makeïeff, les personnages sont d'authentiques victimes de l'organisation socio-économique, des « perdants dans la course du monde ». Relégués entre eux, occupés à des riens, vêtus en dehors des modes, ayant développé une méfiance vis-à-vis de leurs semblables comme du monde extérieur, portés sur le gros rouge et le bricolage façon Castorama, ils font éclater de rire le spectateur (qui n'appartient souvent pas à la même classe qu'eux). Pour Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff cependant, le désastre de vies perdues en « rêves douteux » (auxquels l'organisation sociale n'apporte que des « réponses désastreuses ») l'emporte sur une quelconque croyance en la vertu des classes populaires. Mais l'ambiguïté demeure dans cette forme de théâtre institutionnelle, populaire malgré tout dans le sens où l'assise de son public est plus large que celle du théâtre d'une façon générale. Enfin, si quelques signes de l'esthétique populaire demeurent dans le travail du Radeau, c'est dans la citation de formes de théâtre de foire, comme les marionnettes qui figurent dans les derniers moments d'*Orphéon*. Là encore cependant, il s'agit de dégradation : au côté mal ficelé de ces pantins s'ajoute une technique de manipulation hasardeuse et grossière. C'est que le spectre du patronage hante les scènes du Radeau, comme un excès auquel peut toujours conduire le théâtre : gestuelles grandiloquentes, costumes proches du déguisement, déclamation emphatique. Le théâtre amateur (bien qu'il ne soit pas expressément visé par Le Radeau) constitue un repoussoir dont la présence sur le plateau abîme encore et le désir de faire théâtre et le résultat qui pourrait s'en suivre : loin de la nostalgie que peuvent entretenir à son égard des compagnies comme les 26 000 Couverts ou l'OPUS, il constitue ici l'échec qui menace à tout instant l'entreprise théâtrale contemporaine – et, dans un singulier retournement, la marque même de la modernité en art.

Qu'en est-il pour finir du quotidien ? Celui-ci, nous l'avons noté, participe de la constitution de l'objet pauvre dans sa dimension actuelle. L'objet des « hommes du commun »<sup>(8)</sup>, dépositaire de drames ordinaires, contient de la mémoire, ou plutôt des mémoires insignifiantes. Au rebours de tout héroïsme historique, l'objet pauvre signale combien le quotidien, effrité par l'accélération du tempo économique, est menacé en tant que support d'une mémoire latente, et peut-être d'une identité. Mais ce constat n'est pas toujours livré sur le mode de la gravité. Dans le théâtre d'objets, Christian Carrignon fait remarquer combien celui-ci, sorti des gonds de l'usage, devenu partenaire d'un acteur avec lequel il joue à grande vitesse, porte en lui un ressort comique. L'objet quotidien de Deschamps & Makeïeff se fait d'ailleurs imprévisible, mobilisant alors toutes les ressources d'expression du corps burlesque. Parfois, cependant, l'objet quotidien est transfiguré par l'habileté quasi circassienne des acteurs : rares moments d'envol dus à la magie du théâtre.

**Enfin, l'objet pauvre au quotidien ne se contente pas de susciter les rires ou d'abriter la mémoire latente de vies répétitives : il peut ouvrir au sublime.**

Le Théâtre du Radeau en fournit l'exemple. La première expérience du spectateur y est en effet celle de la confusion, plusieurs scènes pouvant se dérouler en même temps et se chevaucher, tandis que voix et musiques diffusées s'entremêlent. Ce

déroutement des perceptions constitue l'une des caractéristiques du sublime selon Kant : « Est sublime ce qui plaît immédiatement *par la résistance qu'il oppose à l'intérêt de nos sens* [...] ». Le beau nous prépare à aimer quelque chose, et même la nature, de manière désintéressée ; le sublime à le révéler *même contre notre intérêt (sensible)*<sup>(9)</sup>. Le sublime n'a donc rien à voir avec le Beau, et nous avons déjà vu combien celui-ci était à l'opposé des préoccupations de François Tanguy : c'est plutôt par l'informe que la mise en scène agit sur le spectateur. Tous les objets y participent, des projecteurs de chantier qui éclairent le bas du costume de l'acteur en train de déclamer, jusqu'à la couronne de carton abîmé et rafistolé qui couvre sa tête de roi de théâtre, en passant par les costumes. Le travail du Radeau est sublime en cela qu'il ne présente qu'un tout en train de se dé-faire pour tenter sans cesse de se re-faire, dans lequel tout équilibre, métastable, doit plus à une « mise-en-tenir » qu'à une mise en scène au sens traditionnel.

L'objet pauvre a donc à faire avec la mémoire, une mémoire fragmentaire musée dans l'insignifiant, l'infra-ordinaire, le presque rien d'objets totalement disqualifiés par leur apparence ou leur absence de valeur. La mémoire contemporaine a eu à souffrir des soubresauts comme de l'accélération de l'histoire : les brusques disparitions d'êtres et d'ancêtres l'ont alourdie, sans parler de celle de l'enfance : la disparition rapide et parfois totale des objets, métiers, quartiers, ou paysages qui l'ont accompagnée ne peut qu'aviver ce deuil.

Le théâtre des objets pauvres interroge donc cet endroit où quelque chose d'insignifiant devient porteur de mémoire, dans une portion de temps qui ne remonte jamais à très loin en arrière et, surtout, inclut, pour une part de manière asymptotique, le quotidien. Il est observable dans des champs très divers, à l'intérieur des théâtres la plupart du temps, mais en même temps aussi à sa marge. Doué d'une parole forte qu'il tient des cicatrices qu'y ont imprimées ses vicissitudes d'objet abandonné, il a ainsi tendance à s'exposer en dehors de toute manipulation trop technique et à refuser la métaphorisation que lui ferait subir un acteur triomphant oubliant de l'écouter à l'instar d'un partenaire de jeu authentique.

Sur fond de destruction, l'objet pauvre a tout à voir avec l'Histoire de notre temps. A ce titre, il participe de cette recherche du « sens de l'humain » dont parle Catherine Naugrette. Physiquement proche de l'acteur (dont il est le partenaire) et des spectateurs (dont il est le grenier à mémoires) sur la scène d'un art qui a fait du rassemblement des hommes son fondement, il signifie qu'une communauté se constitue aussi par ce qu'il y a de plus « commun » : l'objet (infra)ordinaire.

> Jean-Luc Matteoli

1. Michel Deutsch, « Dans la marge », *Le Théâtre et l'air du temps*, Paris, L'Arche, 1999, p. 13.

2. Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004. L'expression est reprise d'Aristote.

3. Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1994, p. 298.

4. Tadeusz Kantor, « Entretien avec Denis Bablet », 1972, *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, coll. Art et esthétique, 1996, p. 41.

5. Christian Carrignon, « Le Théâtre d'objet : mode d'emploi » ; non publié, Marseille, 2000, p. 3.

6. IDEM, *Ibidem*.

7. Georges Banu, « Lieu de mémoire », *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, pp. 90 sq. Georges Banu désigne ainsi les principaux emblèmes du théâtre à l'italienne : rideau, toile peinte, cadre, etc.

8. D'après la formule de Jean Dubuffet.

9. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, traduit de l'allemand par Alexandre J.-L. Delammarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wisman, Paris, Folio Essais, 2004, p. 211.

# > Qu'est-ce que l'UNIMA ?

À l'occasion du Congrès mondial de l'UNIMA à Perth, en Australie, au printemps prochain.



L'UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) est une Organisation Internationale non-gouvernementale réunissant des personnes du monde entier, lesquelles contribuent au développement de l'art de la Marionnette, afin de servir par cet art les valeurs humaines, dont la paix et la compréhension mutuelle entre les peuples, quelles que soient leur race, leurs convictions politiques ou religieuses, la diversité de leurs cultures, en conformité avec le respect des droits fondamentaux de l'être humain, tels qu'ils sont définis dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme des Nations-Unies du 10 décembre 1948.

Le but de l'UNIMA est de promouvoir l'art de la Marionnette. Cette tâche peut se remplir notamment de la manière suivante :

- En provoquant, à travers toutes les formes possibles de communication, des contacts et des échanges entre les marionnettistes de toutes nations et continents.
- En organisant des congrès, des conférences, des festivals, des expositions et des concours, ou en donnant son soutien officiel.
- En venant en aide à ses membres pour garantir leurs intérêts démocratiques, syndicaux, financiers et juridiques dans le cadre de leurs activités professionnelles, notamment en faisant des recommandations ou en soumettant des propositions aux instances compétentes.
- En encourageant la formation professionnelle.
- En approfondissant la recherche historique, théorique et scientifique.
- En maintenant vivantes les traditions aussi bien qu'en encourageant le renouveau de l'art de la Marionnette.
- En proposant la Marionnette comme moyen d'éducation éthique et esthétique.
- En participant aux travaux d'organisations internationales ayant des buts similaires.

## Nouvelles de...

### L'Italie

#### Colloque Marionnette et Humanité à ARCO

Le 8 août 2007, à Arco, dans le cadre de la 10<sup>ème</sup> édition du Festival des Marionnettes *Arco Burattini*, le Centre UNIMA-Italie, avec la collaboration de l'association Iride (responsable du Festival), a organisé un colloque qui a pour thème : **Marionnette et Humanité**.

Pour célébrer d'une façon originale la dixième année de programmation, la directrice artistique, Rosalia Capitanio, a demandé au Centre UNIMA-Italie d'aborder ensemble un thème nouveau et très important : celui des **nouvelles utilisations des marionnettes et en particulier dans l'action humanitaire**.

Depuis longtemps on connaît les utilisations pédagogiques de la marionnette, en thérapie par exemple, mais c'est seulement depuis peu que l'on commence à réfléchir à l'action humanitaire.

En Europe, beaucoup de marionnettistes amateurs et professionnels, conscients des drames qui ont lieu et qui touchent de plus en plus les enfants (mais pas seulement eux), organisent des actions que l'on peut qualifier de « spontanées ». Ces interventions ont souvent un caractère improvisé, tout en révélant une forme de générosité. Elles ne peuvent répondre qu'en partie aux besoins réels. Il ne faut pas oublier que l'on agit souvent dans des pays ou à des moments de grandes difficultés et où les intervenants ne parlent pas la même langue.

Il existe plusieurs types d'action humanitaire :

- l'urgence immédiate ;
- l'action à moyen terme, d'une durée maximum de trois mois ;
- celle qu'on appelle « de développement » et qui peut durer très longtemps.

Dans chacune de ces actions, les techniques de marionnettes et les objectifs changent complètement, ce qui oblige à des réflexions et des préparations d'actions très approfondies.

> **Albert Bagno**,  
Conseiller National du Centre UNIMA-Italie

### L'Algérie

UNIMA-Algérie vous annonce le lancement - qui a eu lieu le 1<sup>er</sup> novembre 2007 - d'une revue bimensuelle en ligne intitulée : « **Renja Online** ».

Tous les marionnettistes sont invités à envoyer leurs textes (toutes les langues) afin d'enrichir ce nouveau média.

Les documents sont à envoyer à : unimalgerie@yahoo.fr

Site : <http://www.renja-online.blog.fr>

> **Sid-Ahmed MEDDAH**  
Président de l'UNIMA-Algérie

### Le Congrès UNIMA à Perth (Australie) :

Comme tous les 4 ans, beaucoup de membres venant du monde entier se réuniront durant 5 jours, afin d'assister au grand rendez-vous de cette association unique dans le spectacle vivant. Rapports d'activités, élections, débats sont à l'ordre du jour avec un festival de marionnettes. Deux conseillers français feront le déplacement :

#### Greta Bruggeman (Compagnie Arketal)

« Début décembre 2006, je me suis rendue en tant que membre de THEMMA à Tolosa où avaient lieu les réunions ouvertes à tous les membres de l'UNIMA, pour préparer ce Congrès international. Ce fut comme toujours une occasion de rencontres avec des gens de pays différents (32 nationalités étaient représentées), tous liés d'une façon ou d'une autre au théâtre de marionnettes. Les grands pays européens étaient présents, bien sûr, mais aussi la Lituanie, la Serbie, la Croatie, l'Arménie, l'Estonie etc... Chaque représentant a présenté à travers divers documents l'état du théâtre de marionnettes dans son pays. Une grande délégation était venue de Chine, jeune et dynamique, heureuse de parler du nouveau **China Shadowplay Museum à Chengdu**, riche d'une collection de 150 000 figures du théâtre d'ombres. Il me paraît important que les informations circulent, que les choix artistiques s'affrontent, que les spectacles voyagent. Tout cela est possible dans le domaine de la marionnette grâce à l'UNIMA. Il est évident qu'une association internationale rencontre des difficultés multiples pour fonctionner. L'outil Internet, par exemple, mieux exploité, doit permettre une communication plus facile.

Ce qui m'intéresse en particulier, c'est la formation autour de la marionnette, les écoles et aussi les possibilités d'échanges entre compagnies. J'ai pu constater grâce à l'enseignement que j'ai pratiqué, aussi bien en France dans notre atelier avec des stagiaires venus du monde entier, que dans des écoles d'art en Finlande ou en Espagne, que l'art de la marionnette se transmet au-delà des barrières de langue et de civilisation. »

#### Alain Lecucq, Compagnie Papierthéâtre, Président de THEMMA

« Je crois à la profonde nécessité d'une réorganisation de l'association internationale et que cette réorganisation ne peut se faire actuellement que de l'intérieur. Je souhaite participer à l'élaboration des propositions de changements qui ont été adressées, à l'automne dernier, au Comité Exécutif. J'ai participé pour la première fois à une réunion des Conseillers Internationaux à Tolosa (Espagne) en novembre dernier et j'en suis revenu avec deux projets :

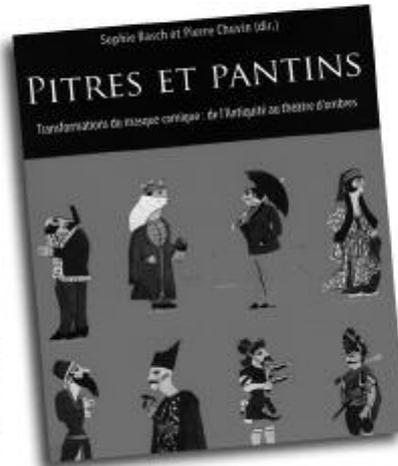
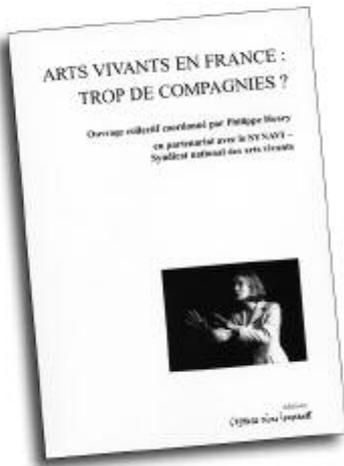
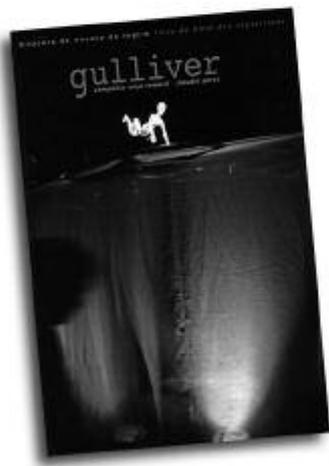
- faire bouger l'UNIMA International qui tourne à vide en réorganisant son fonctionnement. Je suis convaincu de la nécessité d'une organisation internationale pour les Arts de la Marionnette, mais basée sur un autre fonctionnement ;
- faire bouger le Centre français de l'UNIMA (THEMAA) en nous impliquant réellement dans l'échange d'informations et dans le développement d'actions, tant sur le plan national qu'europpéen. »

> Au mois d'avril, nous nous réunirons, Conseillers et Représentants du monde entier, à Perth, en Australie, pour notre premier congrès « la tête en bas ». Dans un monde qui semble de plus en plus souvent marcher sur la tête, espérons, mais surtout faisons le nécessaire pour que Perth soit le lieu où l'UNIMA trouvera un nouvel équilibre. Cela ne pourra se faire que par des décisions courageuses et par un renouvellement tout aussi courageux de l'équipe dirigeante (ni Miguel Arreche, actuel Secrétaire Général, ni moi-même, actuel Président, ne serons candidats à de nouveaux mandats).

Regarder en face nos faiblesses et en tirer les conséquences, dépasser un mode de fonctionnement inadapté au 21<sup>ème</sup> siècle, décentraliser, apprendre à déléguer, en finir avec l'eurocentrisme, développer des projets capables de s'autofinancer, voilà les principaux défis qui attendent de pied ferme le nouveau Comité Exécutif. Mais ne nous trompons pas : c'est avant tout sur le terrain, dans les Centres Nationaux, que les énergies nécessaires au renouveau de l'UNIMA se développent, remuent et bouillonnent.

Je suis confiant qu'une fois encore, les représentants de THEMMA sauront se faire porteurs à Perth des initiatives et des propositions dont l'UNIMA a besoin.

> **Massimo Schuster**,  
Président de l'UNIMA



## Publications

### GULLIVER

Livre de bord des répétitions  
Compañía Viaje Inmóvil – Claudio Pérez

Ce livre de photographies de Claudio Pérez retrace le montage du spectacle *Gulliver*, version libre des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift  
« Quand Jaime m'a invité à faire partie de son équipe, de ce voyage, j'ai eu l'impression que j'allais avoir affaire à un géant et je ne me suis pas trompé. Je voyais passer devant mes yeux la folie et la magie du théâtre de marionnette. L'illusion et la surprise me laissèrent complètement à nu. Je crois que cela remonte à une pièce européenne que je n'avais pas été aussi attiré et hypnotisé par ces êtres minuscules, une vie créée à partir d'un texte, d'un livre : un exploit. »

> Claudio Pérez

Edition : Scène Nationale de Sète et du bassin de Thau

### ARTS VIVANTS EN FRANCE : TROP DE COMPAGNIES ?

Ouvrage collectif coordonné par Philippe Henry en partenariat avec le Centre national du Livre, la Maison d'Europe et d'Orient, le Ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS) et le Syndicat National des Arts Vivants (SYNAVI).

Ce livre collectif s'adresse à un public curieux de mieux comprendre comment, à partir d'un terrain particulier – celui des compagnies professionnelles de spectacle vivant en France –, de nouveaux enjeux artistiques et sociétaux essentiels se jouent aujourd'hui. Véritable continent méconnu et pourtant vital du monde des arts vivants, les compagnies professionnelles « indépendantes » sont exemplaires d'une vraie richesse collective, qu'il convient néanmoins d'évaluer à l'aune des mutations auxquelles toutes nos activités sont aujourd'hui confrontées. Ce livre est consacré à la mise en réflexion et en débat de questions qui touchent autant à un secteur particulier – le monde du spectacle vivant – qu'aux combats qui se mènent aujourd'hui pour inventer un horizon plus durable et plus attentif aux plus humbles et au moins immédiatement rentable. Il tente tout particulièrement de mettre en exergue des dynamiques historiques et sociétales, des réalités et des mutations socio-économiques, des récurrences et des mutations symboliques ou artistiques, des situations ou projets particuliers significatifs.

### LES MARIONNETTES DERRIÈRE LES BARBELÉS

Blanka Kaplan, pédagogue et amateur de marionnettes, a quitté son pays, la République Tchèque, en 1968 à la suite de l'invasion soviétique. Elle s'est installée en Suède. Là, confrontée au récit d'Eduard Vavruska sur les prisonniers de Terezin (camp de concentration Theresienstadt) et leurs activités avec les marionnettes, Blanka Kaplan a publié un beau petit livre d'un contenu horrifiant : c'est le récit de deux survivantes sur la création du spectacle *La reine Ester de Perse*, joué en 1943, dans un grenier du camp, à la lueur de bougies.

Terezin n'était pas un camp d'extermination mais plutôt une station sur le chemin de la mort à Auschwitz, Dachau etc... Le camp fut construit autour d'une magnifique vieille forteresse impériale aux rues et aux maisons belles et propres. Un lieu parfait pour les inspections de la Croix-Rouge internationale dont une délégation, composée de Suédois, de Suisses et de Danois, est venue en 1943 et 1944. Elle s'est laissé charmer par la musique classique d'un orchestre de prisonniers jouant dans un joli jardin, depuis un pavillon construit pour l'occasion, ainsi que par des chœurs et des spectacles de marionnettes. Le coup des nazis a réussi, la délégation est repartie convaincue d'avoir été témoin d'une vie de camp harmonieuse, riche d'activités culturelles.

Les marionnettes occupèrent néanmoins dans la réalité du camp une place éminente. Des artistes, peintres et musiciens, composaient des spectacles lyriques comme l'opéra *Brundibar*. Des groupes d'enfants et d'adultes construisaient des marionnettes et répétaient des spectacles. Souvent il fallait recommencer parce que des participants étaient partis pour les camps d'extermination. Un poète, Zdenek Jelinek, arrivé en chaise roulante à Terezin en 1942 et ayant apporté son théâtre de marionnettes à gaine, jouait seul, malgré le danger, des spectacles antifascistes. Il est mort à Auschwitz l'année suivante.

Tous ces détails, sur les types de marionnettes, le répertoire, les spectacles créés, rendent le livre de Blanka Kaplan très émouvant et informatif. Cet ouvrage se range parmi les témoignages indispensables de notre histoire et mériterait d'être traduit.

> Michael Meschke

Le livre se trouve à la Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du Spectacle.  
Ed. : Frolunda Kulturhus,  
ISBN 13:978-91-631-9929-5

### > LE CHOIX DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

### PITRES ET PANTINS : TRANSFORMATIONS DU MASQUE COMIQUE

Dirigé par Sophie Basch et Pierre Chuvin

La comédie et ses masques, relayés par les marionnettes, ont toujours connu une fortune ininterrompue (même si elle a été moins illustre que celle de la tragédie antique). L'ouvrage aborde ce thème en privilégiant la portée familière du théâtre et en mettant en exergue l'influence importante de l'Empire ottoman dans l'Europe des spectacles.

Des historiens de la littérature, du théâtre, de l'art et de l'archéologie s'intéressent ainsi à différentes thématiques telles que : le Masque, de l'Antiquité à l'Europe moderne (masques dans la comédie antique, mime médiéval, masques de la Renaissance, marionnettes du Grand Siècle...); la redécouverte du grotesque au XIX<sup>ème</sup> siècle (à travers l'histoire du grotesque et du comique et le rôle du mime antique vers 1900); le théâtre d'ombres en Europe, en Turquie et en Grèce...

Ces études approfondies et de niveau universitaire sont illustrées de reproductions de gravures, manuscrits, affiches, aquarelles, dessins... Elles reprennent une partie des communications données au colloque *L'Europe des spectacles* qui s'était tenu à Istanbul du 25 au 27 mai 2006.

> Catherine Bouët

Presses universitaires Paris - Sorbonne, 2007

### ITINÉRAIRE D'ARTISTE

Itinéraire de vie n°1 : Serge Boulier

Joël Simon, directeur de Nova Villa (Festival Méli'Môme) vient de lancer ce premier numéro d'*Itinéraire d'Artiste*.

« L'idée : un artiste par numéro, son itinéraire de vie, une rencontre avec l'homme ou la femme, ses convictions, ses choix artistiques. Son univers... Notre volonté est de partager avec le PUBLIC cette chance que nous avons de rencontrer les artistes ».

> Joël Simon

Ce premier numéro est consacré au marionnettiste Serge Boulier, dont nous avons fait le portrait dans *Manip* n° 11.

L'initiative de cette collection est une véritable réussite, à la fois de par son contenu - des regards croisés sur l'artiste - et de par sa forme : maquette soignée, lecture agréable. On attend d'autres portraits...

## Compagnie A Main Levée

### > VOLPONE OU LE GROS RENARD

D'après Ben Jonson



Volpone fait de son lit un théâtre : il feint d'être mourant et reçoit chaque jour ses « amis », potentiels héritiers attirés par l'odeur de cadavre qu'il s'évertue à contrefaire, les bras chargés de cadeau pour lui. Volpone, aidé par Mosca, son fidèle serviteur, tire avantage de cette situation, et c'est une affaire qui tourne, jusqu'à ce qu'un grain de sable vienne enrayer l'engrenage...

**Techniques :** marionnettes et masques

**Public :** tout public.

Spectacle autonome (intérieur, extérieur)

**Adaptation du texte :** Hélène Sirven et Willy Mancel

**Mise en scène :** Willy Mancel

**Direction d'acteur :** Hélène Sirven

**Masques :** Jérémie Goriaux

**Marionnettes et scénographie :** Jérémie Goriaux et Willy Mancel

**Administration et montage du projet :**

Amélie Gouth

**Contact :**

Willy Mancel

Compagnie A Main Levée

8 rue du Champ du Pont

44140 REMOUILLE

Tél. : 02 28 21 14 03

E-mail : amainlevée@hotmail.fr

## La Compagnie Virtuelle

### > LES TROIS FILS



De la poésie visuelle : Une mère protège, guide et encourage, un père initie, pousse, ambitionne... mais, comme disent les Africains, nous choisissons notre vie avant même d'être nés...

Ombres, lumières, vidéo et marionnettes de taille réelle qui surgissent du noir, une fée silencieuse et, dans un registre plus sarcastique, des hommes manipulés à tige, manipulés par une société qui nous rend esclaves du travail... et qui nous fait confondre les mots « avoir » et « être ». Une morale ? Non, une histoire de destinée, un message contre le matérialisme qui parfois empêche l'homme d'apprécier de multiples plaisirs gratuits... Une fable pour illustrer l'importance de la créativité et du rôle de l'artiste dans la société.

*Spectacle disponible en français et en espagnol (catalan et castillan).*

**Adaptation, conception :** Montse Boin

**Mise en scène :** Montse Boin

**Costumes, marionnettes et décors :** Montse Boin

**Vidéoréalisation :** Montse Boin

**Menuiserie et technique :** Gérard Boin

**Musique et illustration sonore :** Montse Boin

**Manipulation et interprétation :**

Montse et Gérard Boin

**Contact :**

La Compagnie Virtuelle

Centre Culturel Agenais

47000 AGEN

Tél. : 05 53 47 31 91 / 06 07 56 66 35

E-mail : comvirtuelle@aol.com

Site : <http://www.lacompagnievirtuelle.com>

## Compagnie du Chat Pitre

### > LA BALLE ROUGE & QUATUOR



Création 2008 de la compagnie du Chat Pitre et de la compagnie La Conque, *La Balle Rouge & Quatuor* est un spectacle musical composé d'un

bandoneon et d'un quatuor à cordes.

Les musiciens y illustrent la vie de personnages animés sous forme d'objets qui racontent une histoire de famille.

Sur fond noir et sans parole, le spectacle joue sur le domaine des émotions à travers le scénario, la composition et l'interprétation.

**Objets et manipulation :** Denis Garénaux

**Composition et bandoneon :** Jacques Trupin

**Musiciens :** Olivier Dams, Béatrice Duchêne,

Muriel Raynaud, Sylvine Lorgeou-Josquin

**Mise en scène et manipulation :** Franck Jublot

**Contact :**

Compagnie du Chat Pitre

260 rue des Ecoles

45560 SAINT-DENIS-EN-VAL

Tél. : 02 38 64 25 38

E-mail : [compagnieduchatpitre@wanadoo.fr](mailto:compagnieduchatpitre@wanadoo.fr)

## Compagnie Graine de Vie

### > PAPILLON DE NUIT



Attention fragile ! Entrez dans un spectacle en construction ! Là où on peut essayer, se tromper, réinventer, échanger, s'envoler (!), dans un moment marionnettique et clownesque, puisque c'est du mélange de ces corps-là qu'il s'agit ! Et aussi d'une femme perdue dans un lit, de cocon, de transformation, d'illusions...

Une occasion rêvée aussi pour les artistes de défroisser leurs ailes et de contempler toutes les facettes de leurs idées... dans vos yeux...

**Contact :**

Compagnie Graine de Vie

Laurie Cannac

50, Chemin du Fort de Brégille

25000 BESANCON

Tél. : 06 07 17 17 15

E-mail : [grainedevie@worldonline.fr](mailto:grainedevie@worldonline.fr)

## Compagnie La Sorcière aux Dents Vertes

### > LA FEE FILANTE DES FILINES, DES FILEUSES ET DES FILOCHARDES



James Van der Straeten crée des Sorcières pour La Sorcière aux Dents Vertes. Voici une nouvelle géante de 3,333 m qui en manipule d'autres, puis d'autres, puis d'autres...

Cette « mise en abîme » est inspirée du monde pictural de ce Flamand influencé par

les grandes rêveuses à robe blanche de Paul Delvaux et les sarabandes carnavalesques de James Ensor. C'est un spectacle défilatoire, plein de fils, qui file sans bruit, sans parole, dans les rues de votre ville.

**Contact :**

Compagnie La Sorcière aux Dents Vertes

91 rue du Général Rampont

57560 ABRESCHVILLER

Tél. : 06 21 60 30 07

E-mail : [anniejames@wanadoo.fr](mailto:anniejames@wanadoo.fr)

## La Compagnie de la Boîte à Trucs

### > LES AVENTURES DE BEBEKE

D'Olivier Gorichon



Un bac à sable. Une fille joue. C'est Gaïa. A son doudou Elle raconte une histoire Celle de Bébéké Le fils du Soleil et de la Lune...

Le mystère de la vie et la naissance du premier homme, fils du Soleil et des éléments est un thème issu de différentes mythologies et récits de la création du monde.

**Mise en scène :** Olivier Gorichon

**Scénographie, marionnettes et décors :**

Fleur Lemercier

**Jeu :** Sandrine Richier

**Musique :** Arnaud Zeller

**Photos :** Zitoon

**Contact :**

Compagnie la Boîte à Trucs

MPT Des Roches

38090 VILLEFONTAINE

Tél. : 04 74 94 27 28

E-mail : [contact@laboiteatrucs.com](mailto:contact@laboiteatrucs.com)

## Compagnie du Funambule

### > MIRIBILIA

De Stéphane Lefranc



« Laisser des traces sur le chemin, pour que d'autres puissent les parcourir ».

C'est ce que nous proposons au travers de ce spectacle. Parcourir les contes que nous ont laissés nos ancêtres, une multitude de

contes. Parmi eux, nous nous pencherons sur ceux récoltés par les frères Grimm.

Marchons, comme le petit Poucet. Notre forêt : les contes. Promenons-nous dans ce bois. Allons-nous nous y perdre ? Nous savons semer des cailloux pour retrouver notre chemin. Et tant pis si nous nous perdons un peu ; au fond c'est peut être ça que nous cherchons : nous perdre pour mieux nous retrouver.

Mais gare ! Au détour d'un chemin, nous nous retrouverons nez à nez avec l'Ogre, une sorcière, une fée ou bien le Petit Chaperon Rouge qui veut échapper au loup, une Belle endormie...

**Création :** le 9 avril au Parvis des Arts

**Public :** à partir de 3 ans

**Technique :** marionnettes sur table

**Durée :** 45 mn

**Mise en scène :** Stéphane Lefranc

**Assistante mise en scène :** Magali Lindemann

**Marionnettiste :** Stéphane Lefranc

**Décor :** Nathalie Evora

**Création des marionnettes :** Stéphane Lefranc

**Contact :**

Compagnie du Funambule

Cités des Associations

93 la Canebière

13233 MARSEILLE Cedex 20

Tél. : 04 91 91 59 00

E-mail : [lefunambule@wanadoo.fr](mailto:lefunambule@wanadoo.fr)

## Compagnie Pipa Sol

### > SLURPS



Ah ! Se délasser, se prélasser, quelle belle vie pour une limace ! Mais quand le soleil brille, la limace grille. Où trouver refuge ? Slurps la limace rêve d'une maison, solide et confortable, facilement

transportable, à porter sur son dos comme un sac à dos... Encore faut-il la trouver ! Et pour trouver, il faut chercher ! Alors Slurps part à la recherche de la maison idéale...

**Techniques :** marionnettes à gaines, manipulation à vue, corps castelet  
**Public :** crèches et maternelles

**Mise en scène :** Christine Delattre  
**Marionnettes :** Christine Delattre  
**Décor :** Christine Delattre  
**Interprétation :** Christine Delattre  
**Collaboration mise en scène :** Marie-Laure Spéri  
**Musique :** Didier Welle  
**Lumières :** Didier Welle

**Contact :**  
Pipa Sol  
53, rue Victor Hugo  
78570 ANDRESY  
Tél. : 01 39 19 90 72 / 06 63 82 92 44  
E-mail : pipasol@club-internet.fr

## Compagnie du Funambule

### > MOIRE

De Stéphane Lefranc



À demi-mot, d'aimer démise, à petit pas, au creux des jours. Attendre. Répéter, répéter, se rappeler comment on s'appelle. Le geste plus lent, le regard

troublé, voir des revenants, ce qui revient sans cesse : des mots, des bouts de phrases, des répétitions. Voilà des répétitions, c'est nécessaire. Répéter pour se rappeler. Se rappeler, quand on ne sait plus comment on s'appelle. Une érosion de la mémoire, ombres et lumière, quelques reflets. Deux revenants sortis de terre, littéralement. Elle c'est Lucienne. Lui, c'est Georges. Ils ne se connaissent pas, ne se sont jamais rencontrés. Ils ne se rencontreront pas. C'est comme ça, c'est la vie, voilà. Ils ont l'air de voyageurs égarés, perdus sur un quai, à attendre un navire qui tarde. Mais à leur âge on ne navigue plus, on échoue. On est là où l'on est.

**Création :**  
Résidence au Parvis des Arts : Marseille  
Représentations : Du 28 au 30 mars

**Public :** à partir de 12 ans  
**Marionnettistes :** Stéphane Lefranc / Magali Lindemann (distribution en cours)  
**Création sonore :** Xavier Thomas.  
**Décor :** Stéphane Lefranc.  
**Création lumière et régie :** Fabien Massard.

**Contact :**  
Compagnie du Funambule  
Cités des Associations  
93 la Canebière  
13233 MARSEILLE Cedex 20  
Tél. : 04 91 91 59 00  
E-mail : lefunambule@wanadoo.fr

## Théâtre du Rebond

### > ROBIN DE WAÏHA



Seuls amis de Robin le naufragé, les animaux de l'île tiendront parole ! Et jusqu'au bout de l'aventure !

**Technique :** marionnettes de type marottes  
**Public :** à partir de 4 ans  
**Durée :** 41 mn.

**Contact :**  
Théâtre du Rebond  
Franz Marin  
159 rue de la Brielle  
59940 LE DOULIEU  
Tél. : 03 28 48 80 82  
E-mail : contact@theatredurebond.com

## Compagnie Griffoul

### > LA BELLE ET LA BÊTE, LE PIÈGE



Enfermée dans sa demeure, isolée du monde, la Bête dépérit et devient violente à cause de sa solitude et de sa douleur d'être immonde et

différente. Elle imagine un vaste piège pour attirer la Belle chez elle...

**Adaptation et mise en scène :** Francine Llounc  
**Conception des marionnettes et de la scénographie :** Christian Griffoul  
**Réalisation des costumes :** Violette Marie  
**Vidéo :** Jean-Louis Raoul  
**Voix :** Fabrice Nadar, Chrystel Legris  
**Manipulation :** Christian Griffoul, Francine Llounc

**Contact :**  
Compagnie Griffoul  
4 avenue de Bellevue  
93130 RIS-ORANGIS  
Tél. : 01 69 06 12 81  
E-mail : compagnie-griffoul@wanadoo.fr

## Compagnie de la Courte Echelle - Alya Théâtre

### > VIS AU LONG DE LA VIE

*Vis au long de la vie* est une pièce de théâtre adaptée d'un roman de Violette Jacquet : *Les sanglots longs des violons de la mort*. L'auteur, qui s'adresse à un public jeune (dès 9 ans) y raconte son histoire, celle d'une jeune immigrée en France à la fin des années trente. Parmi ses activités, le violon tient une place importante, pas tant par plaisir que par obligation. En 1943, Violette est déportée dans un camp de concentration. Et le violon, qui lui permet d'intégrer l'orchestre du camp, lui sauvera la vie. La pièce est une adaptation libre du roman, aux sources d'inspiration multiples. Le roman de Violette Jacquet dicte donc la trame générale de la pièce, mais Michèle Albo, l'auteur, y a aussi intégré des moments de fiction, qui ne figurent pas dans l'ouvrage, mais qui sont des moments de l'histoire de la déportation, racontés ailleurs, par d'autres victimes.

**Contact :**  
Compagnie de la Courte Echelle - Alya Théâtre  
18 rue Daniel Niord  
91600 SAVIGNY-SUR-ORGE  
Tél. : 01 69 96 25 25  
E-mail : courteechelle91@free.fr

## Compagnie En Verre et Contre Tout

### > TAIS-TOI ET MANGE !

D'après *Le mangeur de mots* de Thierry Dedieu



Antoine, au début, était un enfant comme un autre. Rien ne le distinguait des petits garçons de son âge. Comme eux, il aimait mieux les pâtes que

les petits pois, les bonbons plutôt que les fessées.

Pareil, tout comme. Il voulait tout savoir, tout connaître. Dès qu'il sut parler, il posa des centaines de questions. Quand est-ce qu'on mange ? Pourquoi les maisons ont des toits sur la tête ? C'est quoi un olibrius ? Qui a mis tous les poissons dans l'eau ?

Pourquoi les arbres poussent vers le haut ? Qui ? Que ? Quoi ? Où ? Quand ? Comment ? Il contemplait le monde derrière une forêt de points d'interrogations. Malgré sa capacité à communiquer, un jour, il décide de ne plus parler.

**Création :** 24, 25 et 27 janvier à Homecourt (Centre Culturel Pablo Picasso)

**Techniques :** marionnettes et théâtre d'objets  
**Public :** à partir de 5 ans  
**Mise en scène :** Sophie Ottinger  
**Création lumière et assistant metteur en scène :** Laurent Michelin  
**Regards extérieurs :** Christian Remer  
**Création marionnettes :** Christian Ribièrre  
**Dessin animé :** Alexandre Dujardin  
**Musique :** Charlène Ploner

**Contact :**  
Compagnie En Verre et Contre Tout  
11 rue Villebois Mareuil  
54000 NANCY  
Tél. : 06 88 20 34 76 / 09 51 11 22 12  
E-mail : enverreetcontretout@free.fr  
Site : http://enverreetcontretout.free.fr

## Compagnie Bienvenue à Bord

### > LE VOYAGE DE MEI-JIN

De Frédéric Poirée



Le vieux Huang tient une drôle de boutique. Dans ce bric-à-brac, Mei-Jin, une petite fille, ne voit que des objets inutiles dont elle se moque et qu'elle estime bons à jeter à la poubelle. Mais Monsieur Huang lui dévoile des trésors insoupçonnés : chaque

objet s'anime, la projetant dans une histoire merveilleuse dont elle devient l'héroïne. Elle découvre alors des personnages légendaires et des animaux fabuleux, traverse des lieux enchantés et rencontre un petit panda dont l'habitat est menacé.

**Public :** à partir de 4 ans  
**Durée :** 45 mn  
**Mise en scène :** Didier Barrer  
**Scénographie :** Joëlle Loucif  
**Jeu :** Céline Brunelle, Nathalie Lucas, Frédéric Poirée  
**Création musicale :** Nicolas Gorge

**Contact :**  
Compagnie Bienvenue à Bord  
Mairie  
13, rue Saint-Pierre  
60410 VERBERIE  
Tél. : Didier Barrer / 06 60 29 74 46  
E-mail : compagniebab@wanadoo.fr

## Compagnie La Malette

### > LES MINITHEATRES DE LA MALETTE



Les minithéâtres sont des boîtes à 1 m du sol que l'on pose sur un passage festif, au sein d'un événement culturel, dans un café...  
Ce sont des objets curieux qui interpellent. Ils génèrent la même fascination du caché que si l'on épiait par le trou de

la serrure. Quand on découvre à l'intérieur les marionnettes qui prennent vie, elles revêtent une dimension toute particulière. L'enjeu pour le marionnettiste est de transmettre en quelques minutes une histoire avec du contenu.

#### L'invité.

La véritable et tragique histoire du Vilain Petit Canard, version modifiée du conte d'Andersen. Présentation pour 3 spectateurs  
**Durée** : 4mn30 (jusqu'à 2 h de présentation continue)

#### Le laboratoire

Natural Industry S.A. vous ouvre exceptionnellement les portes de son laboratoire de recherches.

Présentation pour 4 spectateurs.

**Durée** : 4mn (jusqu'à 2 h de présentation continue)

#### Contact :

Compagnie La Malette  
Adrian Giovanatti - Céline Camilleri  
D 2089 Massagettes  
63210 SAINT-PIERRE-ROCHE  
**Tél.** : 06 61 57 36 03  
**E-mail** : lamalette@googlemail.com  
**Site** : www.lamalette.fr

## Théâtre de La Cheminée

### > O EAUX

De Sophie Talabot



Nous tous sur la Terre, un matin, nous nous réveillerons dans les bras de Madame la Nature, elle et nous assoiffés...  
Nous cherchons l'eau et nous nous unissons pour construire la plus belle des fontaines. Poétique, ludique et très amusant, *O Eaux*

ressemble à un jeu où alternent passages d'épreuves bouleversantes et cocasses et découvertes de solutions drôles et inouïes pour sublimer nos gros problèmes.

**Public** : maternelle - CP (60 spectateurs)

**Durée** : 35 minutes

**Jeu** : Sophie Talabot

**Fabrication des décors et des marionnettes** : Gérard Bonnaud

**Lumière et construction** : Sylviane Simonet

**Aide à la mise en scène** : Nathalie Matriciani

#### Contact :

Théâtre de La Cheminée  
71250 DONZY LE NATIONAL  
**Tél.** : 03 85 59 66 67  
**E-mail** : theatredelacheminnee@orange.fr

## Compagnie Frères Pablos - Bouffou Théâtre

### > SI J'ETAIS UNE FILLE ?



Documentaire en objetrama. Peut-être avez-vous pensé un jour à changer de sexe ? Peut-être avez-vous imaginé chausser des lunettes de fille ? Voir la vie en rose ? Porter une mini-jupe ? Vous épiler

les papattes ?

Peut-être vous êtes-vous posé la question de ce que ressent une femme après l'amour ? ou pendant ?

Peut-être n'avez-vous jamais osé imaginer que ce serait vous la maman ? Vertige !

Les Frères Pablos ont passé trois mois dans les coulisses d'un salon de coiffure pour homme. Ils ont capté de l'autre côté du miroir des paroles d'hommes en posant la question « Si j'étais une fille ? » à des garçons.

**Jeu** : Raoul Pourcelle, Stéphane Rouxel

**Textes** : Raoul Pourcelle

**Musique** : Stéphane Rouxel

**Mise en scène** : Les Frères Pablos

avec la complicité de Serge Boulier

**Construction décor** : CAP d'Enseigne

Lumineuse du lycée professionnel Emile Zola, Hennebont ; merci à Frédéric Célibert pour sa collaboration technique.

**Technique** : Stéphane Le Tallec

#### Contact :

Bouffou Théâtre à la Coque  
3, rue de la Paix  
56700 HENNEBONT  
**Tél.** : 02 97 85 09 36  
**E-mail** : bouffou.theatre@wanadoo.fr

## Le Bruit du Frigo

### > TROIS PETITES NOTES

D'après *Prodige* de Nancy Huston



Maya est une enfant qui naît prématurée à cinq mois et demi. Alors qu'elle doit passer

plusieurs mois à l'hôpital dans une couveuse, sa mère, Lara, va nouer contact avec elle et la pousser à vivre en lui racontant sa vie future : celle d'une enfant prodige de la musique. Dans cette histoire que Lara invente pour sa fille, la musique est au centre de tout, et surtout au centre de la famille depuis des générations. Mais cette histoire raconte aussi celle de parents qui se cherchent, s'aiment et se séparent, d'une grand-mère russe, drôle et piquante et de Maya qui dévore avec la même insouciance la vie, la musique et les macarons au chocolat.

**Résidence de création** : du 7 au 19 janvier aux Roches Prémaries et à Poitiers

**Idee originale** : Dinaïg Stall et Cédric Laurier

**Mise en scène et adaptation théâtrale** :

Céline Garnavault.

**Jeu** : Paula Mesuret, Crystal Shepherd-Cross, Dinaïg Stall, François Guillemoteau, Cédric Laurier

**Création lumière** : Cyril Vincelot

**Composition musicale** : Paula Mesuret

**Scénographie** : Arnaud Louskipane

**Marionnettes** : Dinaïg Stall

et Arnaud Louskipane

**Chargée de production** : Sylvie Peltier

#### Contact :

Compagnie Le Bruit du Frigo  
77, rue de Vaudouzil  
86000 POITIERS  
**Tél.** : 06 87 10 27 72  
**E-mail** : sylvskap@aol.com / bruitdufrigo@tiscali.fr

## Compagnie Eclats d'Etats

### > SOMMEIL EN SI<sup>b</sup>

Inspiré de *l'Homme au Sable* de E.T.A. Hoffmann



Le personnage de *l'Homme au Sable*, connu plutôt comme marchand de sable, rassemble les trois thèmes autour

desquels nous voulons articuler notre recherche : le sommeil, le regard et la peur.

Le marchand de sable passe et jette du sable dans les yeux des enfants fatigués pour qu'ils aillent dormir. Dans le conte nocturne d'Hoffmann, le personnage de *l'Homme au Sable* devient une vision terrifiante qui harcèle le protagoniste jusqu'à ce qu'il se jette dans le vide.

#### Conception scénique - scénographie :

Katerini Antonakaki

**Suivi de dramaturgie** : Aristide Antonas

**Images vidéo** : Olivier Guillemain

**Musique** : en cours

**Instrumentiste** : en cours

**Jeu** : Sébastien Dault, Ludovic Darras, Kotoe Dault

**Manipulateurs des visions** : en cours

**Assistant** : Olivier Sellier

**Eclairage** : Jean-Yves Courcoux

**Régie générale** : Emmanuel Jorand-Briquet

**Costumes** : Bertrand Sachy

**Construction décor** : Décor et Cie

#### Contact :

Compagnie Eclats d'Etats  
24 rue Saint-Leu  
80000 AMIENS  
**Tél.** : 03 22 72 66 84  
**E-mail** : eclatsdetats@eclatsdetats.com  
**Site** : www.eclatsdetats.com

## Théâtre Jeune Public

### > LE PONT CASSÉ

De Michelle Augustin

En tombant sur le chariot du Temps qui passait par là, Ombre prend vie. Commence pour elle un étonnant voyage qui la conduit des fastes de la cour du Roi Soleil aux illuminations magiques de la Fée Electricité. Le castelet de Séraphin, célèbre montreur d'ombres du siècle des Lumières, le cabaret du Chat Noir qui, au siècle suivant, donne à cet art une dimension subversive, puis l'écran de cinéma, seront autant de lieux légendaires qu'elle visite. En compagnie de Marianne rencontrée dans la foule des révolutionnaires, Ombre se fait alors le témoin des luttes éternelles entre l'obscur terreur des guerres et la liberté lumineuse de la démocratie ou des révolutions artistiques. À cet art ancestral du théâtre d'ombre où elle excelle, Michelle Augustin rend tout son chatoiement intime et épique dans une forme créée au TJP, puis proposée en tournée hors les murs.

**Création** : du 5 au 9 février au TJP

**Public** : tout public dès 8 ans

**Texte et mise en scène** : Michelle Augustin

**Distribution en cours**

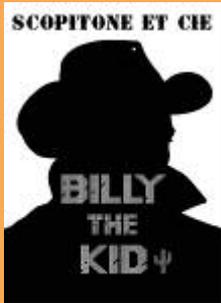
**En collaboration** avec la compagnie Amalthée

#### Contact :

Théâtre Jeune Public  
1, rue du Pont Saint Martin  
67000 STRASBOURG  
**Tél.** : 03 88 35 70 10  
**E-mail** : reservation@theatre-jeune-public.com  
**Site** : www.theatre-jeune-public.com

## Scopitone et Cie

### > BILLY THE KID



Avis à tous les voleurs de bétail, malfrats, gangsters, truands et autres délinquants de la gâchette : Henry Mac Carthy dit Billy The Kid est de retour ! Scopitone et Cie fait revivre pour nous l'épopée de ce gamin, gaucher de naissance, pour qui la vie n'était qu'un jeu. Du berceau

jusqu'au cercueil, Billy The Kid a marqué son histoire au fer rouge, laissant une trace indélébile dans les plaines du Nouveau Monde. Suivons-le sur les pistes poussiéreuses du Grand Ouest en compagnie de celui qui deviendra son plus grand ennemi : Pat Garrett...

**Idee originale :** Juan Pino  
**Marionnettistes / comédiens :** Juan Pino, Didier Lahaye  
**Musicien sur scène :** Julien Lebouder  
**Mise en scène :** Cédric Hingouët

**Contact :**  
 Scopitone et Cie  
 Nadine Lapuyade  
 38 rue Marcel Sembat  
 56100 LORIENT  
**Tél. :** 02 97 85 55 39 / 06 75 47 49 26  
**E-mail :** scopitone@tiscali.fr  
**Site :** <http://scopitoneetcompagnie.free.fr>

## Compagnie S'appelle Reviens

### > 86 CENTIMETRES



« 86 centimètres, du point de vue d'une goutte de peinture, c'est beaucoup. 86 centimètres du point de vue d'une motte de terre, c'est un peu, du point de vue d'un réverbère, c'est pas grand-chose. Mais du point de vue de l'univers, 86 centimètres, c'est rien du tout... Est-ce qu'on se sent grand quand on mesure 86 centimètres ? »

*86 centimètres* est une forme pour les tout-petits, en forme de trou de serrure. Un spectacle qui s'amusera à confronter le très grand au très petit. C'est comme pour dessiner un pays des merveilles : tout dépend du point de vue. Alice Laloy est artiste associée au TJP pour la deuxième saison consécutive. Elle a notamment créé à Strasbourg *D'états de femme* et *Moderato*.

**Création :** au TJP du 15 au 28 mars

**Public :** tout public dès 18 mois  
**Mise en scène :** Alice Laloy  
**Scénographie :** Jane Joyet  
**Costumes :** Mariane Delayre  
**Lumières et régie générale :** Gabriel Burnod  
**Musiques :** Eric Recordier  
**Avec :** distribution en cours  
**Coproduction :** TJP Strasbourg / Compagnie S'appelle Reviens

**Contact :**  
 Compagnie S'appelle Reviens  
 85 rue de Clignancourt  
 75018 PARIS  
**Tél. :** 06 81 40 52 68  
**E-mail :** laure.felix@free.fr

## Compagnie Pupella-Noguès

### > LE MIROIR AUX FOURMIS



Un spectacle pour parler avec fraîcheur et humour du monde qui nous entoure au rythme du temps qui passe, des quatre saisons et du cycle jour/nuit, des événements de la vie, avec malice et impertinence, dans une écriture scénique ouverte qui met en

évidence la fulgurance du mot et ses résonances. Un marionnettiste râleur, un musicien lunaire et un régisseur manipulateur de fils sont les guides malicieux du spectacle. Marionnettes et objets montent et descendent des cintres ; projections vidéo de paysages, jeux de sonorités sur des instruments « bricolés », sont là pour mettre en parallèle le geste poétique et le geste théâtral. La musicalité si particulière du haïku rythme les mouvements du comédien et du musicien.

Haïku marionnettique, théâtral et musical

**Public :** à partir de 3 ans  
**Mise en scène :** Joëlle Noguès  
**Écritures :** Giorgio Pupella, Joëlle Noguès  
**Composition musicale :** Victor Betti  
**Conception et réalisation vidéo :** Pierre Noguès  
**Création lumière :** Myriam Bertol  
**Fabrication décor :** Delphine Bailleul, Joëlle Noguès, Giorgio Pupella, Ateliers du Théâtre National de Toulouse  
**Régie lumière :** Cyril Deguilhem  
**Jeu :** Giorgio Pupella, Victor Betti, Cyril Deguilhem

**Contact :**  
 Eidolon / Compagnie Pupella-Noguès  
 46 Chemin des Rosiers  
 31130 QUINT-FONSEGRIVES  
**Tél. :** 05 61 83 59 26  
**E-mail :** pupella.nogues@wanadoo.fr  
**Site :** <http://pupella-nogues.com>

## Compagnie La Puce à l'Oreille

### > DON CRISTO LOCO

De Jean-Luc Ronget

Don Cristo, aventurier mercenaire, gauche et obstiné, débarque confiant sur une nouvelle terre, en conquérant. Mais il va vite s'apercevoir que s'approprier cet endroit pour en extirper toutes ses richesses ne sera pas chose facile ! Ici la vie grouille de personnages bizarres, bien décidés à défendre leur territoire. La lutte obsessionnelle de tout ce petit monde va les propulser dans une folie irrémédiable et cruelle où chacun deviendra le prédateur de l'autre. Cette fable métaphorique glisse, dérape et tourne autour de l'éternelle conquête de territoire et de pouvoir des humains.

**Techniques :**  
 Théâtre de mains et d'objets sans parole  
**Public :** à partir de 6 ans  
**Jeu :** Jean-Luc Ronget  
**Mise en scène :** Didier Guyon  
**Musique et régie son :** Philippe Poisse

**Contact :**  
 La Puce à l'Oreille  
 90, rue A. Briand  
 68460 LUTTERBACH  
**Tél. :** 06 82 91 04 78  
**E-mail :** m-b.lemaire@wanadoo.fr

## Compagnie Petitpatapon

### > LA LEGENDE DU PETIT BERGER

D'après une légende islandaise

Alors qu'il contemple la tombée de la nuit au bord d'une falaise, Sigurd, petit berger islandais, découvre son ombre projetée dans les nuages. Il rêve alors de devenir cette ombre pour, comme elle, voler et jouer dans le ciel. Mais comment faire ? Ainsi commence l'aventure de ce petit bout d'homme courageux et rêveur...

**Public :** à partir de 5 ans  
**Techniques :** manipulation inspirée du bunraku / masques.  
**Adaptation et mise en scène :**  
 Compagnie Petitpatapon  
**Interprétation :** Oleka Fernandez, Edwige Latrille et Séverine Levasseur  
**Scénographie et marionnettes :**  
 Compagnie Petitpatapon et Cristiana Daneo  
**Création des lumières :** Vincent Hulot et Nicolas Pigounides  
**Régie générale :** Mathieu Vigier  
**Création musicale et interprétation :**  
 Thomas Garnier

**Contact :**  
 Compagnie Petitpatapon  
 Oléka Fernandez  
 47 rue du Borrego  
 75020 PARIS  
**Tél. :** 01 40 31 81 88  
**E-mail :** oleka@noos.fr

## Compagnie Tro-Héol

### > LE MEUNIER HURLANT

D'après le roman d'Arto Paasilinna



Dans un petit village au nord de la Finlande, à la fin de la seconde guerre mondiale, un nouveau meunier, Gunnar

Huttunen, vient de s'installer. Toutefois, il est un peu bizarre : tantôt clown et imitateur de génie, tantôt accablé de désespoir, hurlant à la lune pour calmer son angoisse. Homme libre avant tout, Huttunen se fait des ennemis... À tel point qu'au village, on a vite fait de considérer que le meunier est un fou dangereux à enfermer de toute urgence entre les quatre murs d'un asile...

Un très beau récit pour parler du droit à la singularité, du refus de l'uniformisation qui guette. Bref, au final, pour parler de toutes formes d'exclusion.

**Public :** tout public à partir de 8 ans  
**Mise en scène :** Martial Anton  
**Jeu :** Daniel Calvo Funes, Sara Fernandez, Maurice Le Meeç  
**Création des marionnettes :** Alexandra Melis et Daniel Calvo Funes  
**Scénographie, création lumières :** Martial Anton et Michel Fagon  
**Vidéo :** Martial Anton et Stéphane Philippe  
**Musique :** DEF

**Contact :**  
 Compagnie Tro-Héol  
 22 route de Kergoat  
 29180 QUEMENEVEN  
**Tél. :** 02 98 73 62 29  
**E-mail :** tro-heol@club-internet.fr

## Compagnie Via Cane

### > GAINES ET DEGAINES

De Jean-Frédéric Noa



Après la marionnette à tringle médiévale et en l'honneur de l'année Guignol, nos montreurs sans vergogne s'attaquent au cousin

moyenâgeux de Guignol et de Polichinelle : Gatebourse ! Oui, dieux de l'amour, tremblez ! Car nul ne s'y entend mieux en matière de discours que Sire Gatebourse, veule et sans scrupule, aussi sentimental dans l'âme que noble animal sur la broche. Oui, point d'anicroche : moult rires vont surgir de vos abreuvoirs, et moult larmes couler de vos écluses lacrymales, gentes dames et beaux oiseaux...

**Public :** tout public  
**Genre :** gaine médiévale  
**Marionnettiste :** Denis Lacaze  
**Décors :** Pascal Noa  
**Jeu :** Jean-Frédéric Noa et Denis Lacaze

**Contact :**  
 Compagnie Via Cane  
 234 rue Luzel  
 22 420 PLOUARET  
**Tél. :** 06 20 88 62 71  
**E-mail :** viacane@yahoo.fr

## Le Théâtre des Ombres

### > L'ENFANT D'ÉLEPHANT

D'après Rudyard KIPLING



Au temps jadis, l'Éléphant n'avait pas de trompe. Il n'avait qu'un nez noiraud, courtaud, gros comme une botte, qu'il

pouvait tortiller de droite et de gauche, mais pas ramasser des choses avec. Or, il y avait un Éléphant - un Éléphant tout neuf - un Enfant d'Éléphant - plein d'une insatiable curiosité ; cela veut dire qu'il faisait toujours un tas de questions. Et il demeurait en Afrique, et il remplissait toute l'Afrique de ses insatiables curiosités. Un beau matin, au milieu de la Précession des Equinoxes, cet insatiable Enfant d'Éléphant fit une belle question qu'il n'avait jamais faite encore, il demanda : « Qu'est-ce que le Crocodile mange pour dîner ? »

Ce sera pour l'Enfant d'Éléphant le début d'une savoureuse déambulation dans la savane africaine pour aller chercher par lui-même la réponse. Il y trouvera plus qu'il n'aurait pu imaginer.

**Public :** à partir de 5 ans  
**Durée du spectacle :** 30 mn  
**Réalisation du spectacle et mise en ombre :** Christophe Bastien-Thiry, assisté de Roshanak Roshan  
**Réalisation des personnages et des décors :** Christophe Bastien-Thiry  
**Jeu :** Roshanak Roshan, Marc Rossi, Christophe Bastien-Thiry

**Contact :**  
 Le Théâtre des Ombres  
 26 rue d'Orléans  
 31000 TOULOUSE  
**Tél. :** 05 61 27 38 53  
**E-mail :** cbt@theatredesombres.com

## Meeting with Grégoire Callies (p. 3)

**Director, puppeteer and actor, Grégoire Callies talks about his career in an interview with Laurent Contamin.**

He got to know puppet through the work of a Dutch company and found it amazing. He discovered Chinese puppet through master Li.

When he decides to start a work he always asks himself whether the result will be better with actors or puppets. Sometimes his choice is one of them and some other times he uses both. He does not look passively at the world around him. He believes puppets can easily express extremes. When actor and puppet are on the stage at the same time, the spirit and the soul can create what is difficult to be created by the actor alone. He speaks about his experiences on stage while working with actors and puppets. He adds if we believe there is a link between theatre and philosophy, we might even find the relation between puppet theatre and philosophy stronger.

Images and videos are very often used in his shows. He believes they are visions of the world today and they interest him even more, because he started his artistic life with cinema.

## 6<sup>th</sup> of February - 9<sup>th</sup> of May, Chesnais exhibition, Gadagne Museum, Lyon (p. 6)

This exhibition and the bicentennial ceremony for Guignol were planned by the Puppets Seasons as the first events taking place simultaneously in Gadagne Museum, the international puppet museum of Lyon, before its official opening.

Jacques Chesnais (1907-1971) and his wife Madeleine were two of the most important French puppeteers of the 20<sup>th</sup> century. Jacques's collaboration with other artists was not limited to puppeteers and Painter Fernand Léger, Fashion designer Paul Poiret and composer André Jolivet were among the artists with whom he worked.

The exhibition will reveal both faces of Jacques Chesnais : The collector of numerous puppets and the researcher who used his collection as a tool to find the mechanisms of puppets from all around the world.

## Jean Vilar Space (p. 7)

### Subsidized Stage "From Multi Disciplinary Forms to Unclassifiable Forms"

Brigitte Bertrand writes about her work since 1986. 1986 - She works with musicians, designers and visual artists.

1988 - She manages a theatre company, training and working with other companies. Body and voice are omnipresent in the work of the company.

1998 - She becomes the director of Jean-Vilar Space. Contemporary shows do not attract public. Many shows have to be seen in order to find a solution. Some sorts of performers appear to be good choices for different reasons.

2003 - She has to draft a subsidized stage project. New circus, object and puppet theatre are considered. Children's programs need to be interesting for the adults who accompany them as well. Programs for adults are also needed.

2006 - An itinerary program is planned to tour in four towns. It is warmly received by schools, but there is no public in the evening.

2007 - Another itinerary program is planned, but this time only for the evenings. It becomes very successful.

Jean Vilar Space supports two companies this year. The companies hold workshops and perform their shows.

The programming has been very successful and all 1950 places are sold out. Brigitte Bertrand believes this is the result of the entire group's effort.

## Trip to Chile (p. 9)

The first part of this article about Magali Battaglia's 8 month research on puppets in Chile is available in *Manip* 12 in French. The following topics are discussed in the first part : The research project ; the geographical characteristics of Chile ; the effect of dictatorship and the lack of identity ; the formation of associations ; and where puppet shows are performed.

### How do Chileans become puppeteers?

There is no professional puppet formation in Chile. An association called ATEMUVI is trying to establish the first puppet school. Few puppet lessons are given at some universities. Companies are often consisted of the members of one family. The art is learned from other Chilean or foreigner puppeteers.

### Techniques and Themes

The puppets used the most in Chile are glove puppets. The second common form is rod puppets. A street puppet character is a worm cut out of fur or foam, manipulated by two sticks. In the past, string puppets were the most popular ones and it is still possible to find them in some areas. Shadow technique is only used by a few companies. Table shows and Bunrako are becoming more and more popular. Rod marionettes do not exist in Chile. Technology is not used in puppet performances. Most shows are "actor-puppet" shows.

There is a strong bond between puppet theatre and education. Many companies use popular tales, myths and legends as the themes of their shows. There are many companies who use puppet theatre to make the audience laugh.

### How to Live

The government does not subsidize companies. It only provides one sort of short term support for a very few companies. Puppet shows with the intention of making people laugh sell well at birthday parties and other ceremonies like anniversaries. Street performers usually turn their hats round to collect money. Workshops are considered another tool to make money. There are only a few professional companies and since the country is very centralized the rest do not get the chance to develop their skills. Nevertheless, the structure of puppet theatre and professionalism are developing in Chile.

## Poor Object (p. 11)

Jean-Luc Matteoli

In this article Jean-Luc Matteoli studies the use of what was called "poor object" by Kantor on French stages. He talks about the meaning and the truth of this "dustbin" form of theatre, using Deschamps - Makeieff, Opus, Theatre du Radeau and theatre de Cuisine as examples. He also talks about the importance and the role of memory. Objects can always be destroyed and thrown away, but in fact they are chief elements of the present history.

## Puppet Seasons (p. 20)

More than a year ago, in order to develop Puppet Seasons which is a three year event planned to create a better vision of puppet theatre, THEMMA decided to work with the most active responsible organizations of puppet theatre in France including Institut International de la Marionnette in Charleville-Meziere, Theatre de la Marionnette in Paris, Theatre Jeune Public in Strasbourg and the National Library in Paris.

At the same time a research covering economical and artistic issues of puppet theatre began. In order to discuss related subjects, a three day meeting will be held in Strasbourg in April 2008.

An itinerary exhibition of contemporary puppets in France will start off in September 2008. We are also planning the first annual meeting on puppet research at French Universities in September. More information about the events of the puppet seasons will be available in the next issue.



**2007-2010**  
Saisons de la marionnette

### Les Etats Généraux de la marionnette :

**4, 5 avril 2008 - Strasbourg**  
**Giboulées de la Marionnette (T.J.P)**

Depuis plus d'un an, THEMMA a mis en place des groupes de travail afin de clarifier l'état des besoins de la profession et de tracer des perspectives pour ces Saisons de la Marionnette. Ils ont réuni les acteurs importants de ce secteur des Arts du spectacle, tels que l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, le Théâtre de la Marionnette à Paris, le C.D.N. Théâtre Jeune Public de Strasbourg, dirigé par un marionnettiste, de nombreux artistes et professionnels et des institutions comme la Bibliothèque Nationale de France et le Musée Gadagne de Lyon.

Les résultats de l'enquête nationale menée avec le concours de la DMDTS vont faire l'objet d'un numéro hors-série de *Manip*, dès ce mois-ci.

Les réunions régionales vont continuer à produire un état des lieux de la profession et à élaborer un certain nombre de propositions.

Ces différentes entrées doivent permettre une meilleure visibilité d'un art qui exprime aujourd'hui une grande créativité, tout en gardant la vitalité de ses attaches traditionnelles et populaires. La France est sans conteste l'un des pays où ce mouvement novateur est le plus riche.

Des réalités fortes sont présentes dans le paysage : une Ecole supérieure unique au monde, l'ES-NAM, un Centre Dramatique National consacré à ces formes, un Théâtre (sans théâtre) de la Marionnette à Paris, des festivals d'envergure, des compagnies de renommée internationale - dont certaines sont conventionnées et disposent d'un lieu de fabrication -, des fonds patrimoniaux très riches. Ces réalités pourraient constituer les points d'appui pour la mise en œuvre des Saisons de la Marionnette.

Au-delà des forces en présence, l'enjeu d'une telle initiative est de tracer des perspectives pour le devenir de la profession.

Les Etats Généraux seront une première étape visant à lancer deux saisons artistiques autour de cet art et à élaborer et constituer le socle d'une politique publique cohérente consacrée à la marionnette embrassant tous les aspects, de la formation à la recherche, de la création à la diffusion.

**Un événement qui se déroulera les 4 et 5 avril 2008 à Strasbourg à l'occasion des Giboulées de la Marionnette, organisées par le TJP - Centre Dramatique National d'Alsace, en collaboration avec l'Unité de Formation et de Recherche des Arts de l'Université Marc Bloch de Strasbourg.**

# 2007-2010 SAISONS DE LA MARIONNETTE

## > Des projets pour 2008-2009

### Une exposition :

#### Extension du domaine de la Marionnette

Il s'agit de faire découvrir à un public non-spécialiste les pratiques de la marionnette contemporaine française. L'idée est de concevoir une exposition-spectacle itinérante qui présente un panorama (non-exhaustif, mais représentatif) des propositions scéniques de compagnies et artistes œuvrant actuellement dans ce domaine.

Dans un espace d'accueil raisonnable (200 m<sup>2</sup>), le visiteur entrera en contact avec une succession de dispositifs, conçus en réduction dans de « micro-scènes » : autant de matrices construites pour contenir, modéliser et représenter une certaine théâtralité (associant une esthétique, une scénographie, une dramaturgie et un rapport au spectateur). L'ensemble de ses sens sera sollicité. La marionnette met en jeu les perceptions et rend le regard *sensuel*.

L'exposition elle-même se présentera comme un « objet marionnettique » : dispositif autonome, il sera possible de l'installer « n'importe où ».

Ce projet présente des difficultés majeures que l'on va chercher à contourner :

Celle qui consiste à vouloir exposer les arts vivants, sorte de paradoxe fatal puisque les objets spectaculaires se trouvent confrontés à l'immobilisme et à la disparition de ce qui les caractérise normalement : le vivant. Dans le cas de la marionnette, cette absence est d'autant plus grave que son jeu se base essentiellement sur la tension qui s'établit, d'une manière ou d'une autre, entre l'inanimé et le vivant.

Ne pas faire un inventaire d'objets présentés pour leur valeur plastique et esthétique.

Rendre compte d'une pratique plurielle et complexe, qui échappe - et a peut-être intérêt d'échapper - aux typologies.

On constate en effet que la marionnette contemporaine dépasse la typologie traditionnelle à fils, à tringle, à gaine, marottes, masques, théâtre d'ombres.

De nouvelles orientations sont nées dans les années 60, avec le développement des Maisons de la Culture et les nouveaux moyens donnés pour les spectacles jeune public. C'est tout d'abord le *castelet éclaté* : des dispositifs qui se substituent aux castelets traditionnels, investissant désormais un espace agrandi, pour une jauge plus importante.

C'est aussi la *manipulation à vue* : la possibilité, de fait, pour le marionnettiste, d'assumer un nouveau rôle dans la représentation, avec l'enrichissement dramatique que cela implique quant à la distribution des rôles, justement, ou encore aux partis pris épiques coupant avec le théâtre classique.

C'est enfin le *théâtre noir* : un dispositif illusionniste permis par les progrès réalisés en matière d'éclairage scénique, consistant en couloirs lumineux où apparaissent les marionnettes, tandis que le manipulateur se tient en retrait dans l'ombre.

Mais aujourd'hui ces orientations ont fusionné, associant même ce qu'on appelle couramment les « nouvelles technologies » et il devient quasi impossible de classer ces pratiques. Au sein d'une même compagnie, les techniques employées peuvent changer d'un spectacle à l'autre, puisque l'enjeu principal revendiqué est d'adapter la technique au discours et à la dramaturgie. Pour distinguer néanmoins les dispositifs mis en place, un élément fondamental nous semble devoir servir de référence : la place du spectateur, toujours différente, extrêmement dynamique et signifiante, définie pour chaque nouveau spectacle.

### Marionnettes et chercheurs : état des lieux

#### Rencontres universitaires : 27 septembre 2008 à la BNF

Il y a aujourd'hui un réel déficit de la recherche sur le travail des artistes pratiquant la marionnette et les arts associés, comme en témoigne tout simplement (mais de manière réellement significative) la définition de cet art que nous donne un dictionnaire usuel comme le Larousse : « petite figure de bois ou de carton qu'une personne cachée fait mouvoir avec la main ou grâce à des fils ». Cette définition témoigne d'une réelle méconnaissance de l'art de la marionnette tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, tout en rendant compte de l'image désuète qu'en a le public.

La recherche en son état actuel n'est pas en capacité de rendre compte d'un art protéiforme en profonde mutation et des réflexions artistiques innovantes qui y sont développées. Elle ne peut pas non plus réaliser son travail de diffusion de la culture scientifique et technique auprès du public. Interrogeons-nous sur les raisons de ce constat. Tout d'abord, les laboratoires de recherche sont dépourvus de spécialistes et les universités dispensent de ce fait un enseignement très réduit, voire inexistant, sur la marionnette. De plus, une recherche est le plus souvent suscitée par un fonds documentaire riche ; or les rayons des bibliothèques des universités françaises sont largement dé-

pourvus des livres les plus fondamentaux et les plus récents publiés sur le sujet.

Les études sur ce sujet, qu'elles soient artistiques, technologiques, ethnologiques, archéologiques, sociologiques ou littéraires sont très peu nombreuses. La matière est pourtant extrêmement riche. Cette recherche se perd, alors que la demande des artistes est très forte pour promouvoir les nouvelles pratiques. De plus, cette matière serait capable d'apporter des lumières sur de nombreux sujets de recherche contemporains. En arts du spectacle, on peut penser notamment aux recherches actuelles sur l'intermédialité des arts scéniques, sur les nouvelles techniques et leur utilisation scénique, ou encore sur les mises en scène du corps sur la scène contemporaine... Le cadre d'un événement comme les Saisons de la Marionnette 2008-2010 semble être une occasion idéale pour promouvoir un travail conséquent et nécessaire en faveur de la recherche sur la marionnette.

**Un colloque annuel mettant à plat l'état de la recherche dans ce domaine et la confrontation à la pratique est souhaitable afin de créer une émulation entre les chercheurs confirmés et les jeunes chercheurs et doctorants.**

### Les points de vue

Le groupe de travail « Profession » ambitionne la mise en place de rencontres qui engagent une confrontation entre l'univers de la marionnette et d'autres formes de pensée. Des personnalités n'ayant a priori pas de lien avec les arts de la marionnette seront sollicitées. Des rendez-vous publics permettront à chacune d'exposer leur « point de vue » et d'alimenter la pensée collective sur le secteur. Le regard d'un sociologue, d'un peintre, d'un philosophe, d'un scientifique, d'un sculpteur ou encore d'un musicien, sur les arts de la marionnette tels qu'ils se déclinent aujourd'hui permettra une remise en cause, ou du moins apportera des éléments de réflexion sans doute nouveaux.

Ce projet s'articule en deux temps :

- **le temps de la préparation** : l'accompagnement des intervenants est primordial pour la pertinence de cette action ; ils seront conviés à voir des spectacles durant les mois qui précèdent leur communication ;

- **le temps des « rendez-vous »** : un moment de transmission lors d'une conférence ou d'un débat, fruit du travail de réflexion de chaque personne invitée. Chacune de ces rencontres se déroulera dans un lieu différent ou à l'occasion d'un festival. Ils se répartiront ainsi sur l'ensemble du territoire.

#### Lieux et événements pressentis :

1 Etats Généraux de la marionnette

Les Giboulées de la Marionnette (avril 2008),

2 Scènes Ouvertes à l'Insolite - Paris (mai 2008),

3 Festival Excentrique - Région Centre (mai / juin 2008),

4 Théâtre de Bourg-en-Bresse (saison 2008 / 2009),

5 Théâtre à la Coque - Hennebont ;

6 Le Carré, Scène nationale

Château-Gontier

7 Théâtre National de Toulouse

8 Théâtre 71 (Scène nationale) - Malakoff

(novembre 2008)

Le groupe de travail « Profession » coordonnera la mise en œuvre de ces « Points de vue ». Il déterminera les intervenants et une date de rendez-vous pour chaque lieu participant à l'événement, établissant ainsi une « géographie cohérente de rendez-vous » et un calendrier. En amont, les intervenants seront invités à voir des spectacles. Une ou plusieurs rencontres entre les intervenants pourront avoir lieu sur la période impartie. Cette réflexion multipolaire sur ces formes majeures de spectacle vivant pourrait trouver son aboutissement dans la publication d'actes des « Points de vue », en 2010.

L'édition d'un programme regroupant l'ensemble des rendez-vous sera imprimé, tissant un fil conducteur entre les différents moments de rencontre.

### TAM TAM - le Temps des Arts de la Marionnette : 14-18 octobre 2009 (Les dessous de la marionnette)

Cet événement rassemblera nombre d'acteurs culturels de l'ensemble du territoire national autour d'un même projet, pour une action significative et lisible.

Il constituera un des maillons du dispositif global que sont les Saisons de la marionnette. Il sera porté par des structures nationales sur l'ensemble du pays, certaines ayant d'ores

et déjà manifesté leur intérêt pour coordonner ce projet en région. TAM-TAM ne sera donc pas une simple action de diffusion, mais inscrira les bases d'une réelle politique en faveur des arts de la marionnette. Enfin, TAM-TAM stimulera l'engagement de différentes structures culturelles et collectivités territoriales à la coproduction de spectacle.

