

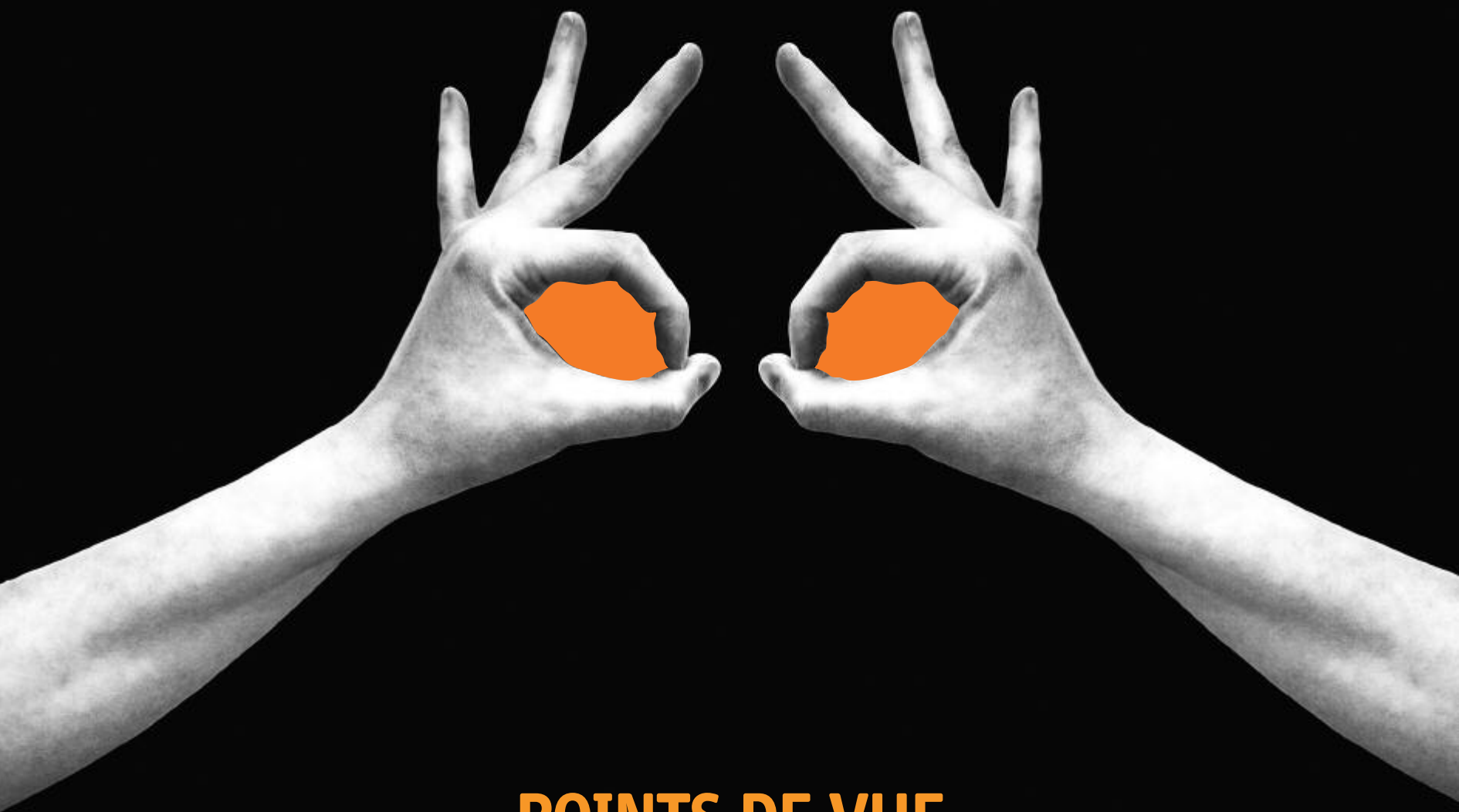
20072010
Saisons de la marionnette

m a n i p

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

15

JUILLET AOUT SEPTEMBRE 2008



POINTS DE VUE

regards obliques sur la marionnette



Une publication

THEMAA

Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés

Ça ne « ressemble à rien » : justement !

Près de deux cents personnes... Une belle organisation... Des intervenants intéressants voire brillants. Nous pourrions analyser ces Etats Généraux comme un beau succès. Et ce fut un beau succès !

La première réussite est dans le fait même qu'ils aient eu lieu. Pourquoi ? THEMMA n'est pas une organisation professionnelle mais une association qui travaille avec des bénévoles. THEMMA est née de la réunion (un peu « forcée » par le Ministère), du CNM (organisation professionnelle) et de l'UNIMA France (Association de compagnies professionnelles et amateur et d'amateurs de la marionnette). Cette association n'a aucun équivalent dans le paysage culturel français, d'autant que THEMMA est aussi héritière d'une histoire internationale, UNIMA (Union internationale de la Marionnette) qui a favorisé les échanges entre l'Est et l'Ouest pendant la guerre froide et est maintenant plus orientée vers les échanges Nord/Sud.

Cette histoire est parallèle à la professionnalisation des compagnies et des lieux : conventionnement, aides à la création et à la diffusion, aides des collectivités territoriales. Il y a un Institut International, une Ecole Supérieure Nationale, un Centre Dramatique National à Strasbourg, des festivals, un Théâtre de la Marionnette à Paris, un Massalia... Ces histoires plus ou moins chaotiques n'ont pas toujours servi les gens de la marionnette quant à un discours cohérent vis-à-vis des partenaires institutionnels, et la réputation d'une profession divisée s'était bien installée.

THEMAA n'est ni un syndicat, ni un collectif d'artistes ni une association professionnelle. Elle est composée de compagnies mais aussi de structures de diffusion, de création, et de festivals !

Le premier souci, et la première victoire de ces Etats Généraux, c'est d'abord que les différentes composantes qui militent en faveur de cet art travaillent ENSEMBLE pour la première fois.

Cette association est historiquement aussi tiraillée (de façon longue, mais féconde) entre le national et l'échelon local (régional, départemental et municipal). La mobilisation de ces échelons repose à la fois sur la volonté et/ou l'impulsion de l'association nationale ET les compagnies et/ou structures.

Par exemple, sur la proposition d'un CDAM, une compagnie a réussi à mobiliser la DRAC, la Région, le Département et la Ville.

L'association nationale ne peut travailler à tous les échelons, étant donné ses moyens. C'est pourquoi, dans une stratégie de mobilisation, il y a eu non seulement des commissions nationales mais aussi une vingtaine de réunions en région, toutes suivies par une ou deux structures travaillant dans une commission nationale. Le rapport présenté par Patrick Boutigny était d'ailleurs remarquable pour comprendre les contradictions du terrain.

Notre préoccupation, encore une fois, était d'embarquer tout le monde dans le bateau. C'est partiellement réussi. Il nous a manqué les élus.

Pourquoi ? parce que mobiliser des élus dans une période d'élections n'est pas chose aisée. Et puis, peu de compagnies, peu de structures ont mobilisé leurs élus pour ces EG. Même celles qui ont participé aux commissions et aux rencontres régionales ! C'est cela qui est étonnant et non le fait que THEMMA ne l'ait pas fait.

La structuration du soutien à la création et à la culture change. Les collectivités territoriales sont au premier rang, nous le savons. C'est la deuxième étape que nous nous fixons et nous comptons sur la mobilisation de chacun. Ces EG n'étaient pas une fin mais un début. Vis-à-vis du ministère, la question était aussi une question de crédibilité : ce « milieu » de la marionnette est-il capable de se mobiliser pour défendre un art et se faire entendre au niveau national ? L'annonce faite par Fabien Janelle du soutien de l'ONDA à la création et la diffusion de la marionnette pour adulte est un résultat. L'annonce faite par Jean de Saint-Guilhem que la DMDTS prendrait des mesures nouvelles pour cet art dans les trois ans en est un autre. Le soutien du ministère compte dans les négociations de chacune de nos structures et il reste, malgré tout, important. Symboliquement c'est important pour nous aussi qui sommes réunis autour d'un manifeste : celui pour une reconnaissance pérenne des arts de la Marionnette. Notre premier objectif est atteint. Nous savons tout le travail qu'il nous reste à faire.

Ces Etats Généraux sont le fruit, non seulement de deux ans de travail de tous, mais aussi de quarante ans d'histoire commune : celle des compagnies, celle de notre association et des structures comme l'I.I.M. et le T.M.P, le TJP et Massalia. Et de tous ceux qui ont milité aux Conseils d'Administration du CNM et de THEMMA.

Ça ne ressemble à rien en effet, mais c'est ce qui fait notre force.

> Sylvie Baillon

Vice présidente de THEMMA - Vice présidente des « Saisons de la Marionnette »

Editorial 02

Portrait 03-04

Anne-Françoise Cabanis, Directrice du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières

Anne Françoise Cabanis, The New Director of the World Puppet Festival of Charleville-Mézières

Actualité des États Généraux 05-08

Retour sur les Etats Généraux de la Marionnette

The Puppet Convention April 2008, Strasbourg

Actualité 09

A la Comédie Française

Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança

The Puppet in Comédie Française

Profession 10

Le groupement d'employeurs

Profession: Professional Organization

Arts associés 11-12

Les théâtres d'ombres et de marionnettes de Paul Claudel, volet 2

Associated Arts: Claudel & the Puppet Part 2

UNIMA 13-14

Le Congrès UNIMA à Perth (Australie) du 2 au 8 avril 2008 /

Appel à l'aide pour Chengdu

UNIMA: The UNIMA Congress, Calling for Help in Chengdu

International 14

La marionnette en Australie, en direct du Congrès de l'UNIMA

International: The Puppet in Australia

Publications 15

Panorama des publications

New books and magazines

Du côté des programmateurs 15

Pourquoi la marionnette ? Pourquoi ?

Puppet in Le Carré, Château-Gontier (Mayenne)

Créations 16-17

L'actualité des compagnies

New shows in France

En anglais dans le texte 18

English articles

Les Saisons de la Marionnette 19-20

Points de vue, regards obliques sur la marionnette

Marionnette et chercheurs : état des lieux

TAM TAM, les dessous de la marionnette, 14-18 octobre 2009

Les initiatives en France

Puppet Seasons: Expected Activities



ANNE-FRANÇOISE CABANIS

Directrice du
Festival Mondial des Théâtres de
Marionnettes de Charleville-Mézières

« Rêver d'un festival où le cœur du projet artistique soit la mise à l'honneur de l'art de la marionnette. »

Comment es-tu venue à la marionnette ?

J'ai rencontré la marionnette quand je suis arrivée à la Ferme du Buisson (Scène Nationale de Marne-la-Vallée), bien avant qu'elle ne devienne l'espace qu'elle est aujourd'hui.

J'avais la chance de travailler avec Françoise Letellier (et sous la direction de Fabien Janelle, aujourd'hui directeur de l'ONDA et dont le soutien public qu'il vient d'annoncer pour la marionnette n'est peut-être pas tout à fait étranger à cette histoire commune), qui était une inconditionnelle de la marionnette ; elle m'a entraînée dans cette découverte surprenante pour moi : c'était il y a 25 ans, et très vite j'ai été saisie par cette forme artistique de spectacle vivant.

Avec Françoise, j'ai rencontré des personnalités très célèbres du monde de la marionnette comme les Monestier ou les Dougnac, Alain Recoing, le Drak : c'était toute cette première et grande génération d'artistes qui étaient à la fois complètement imprégnés du travail qu'ils faisaient avec des inventions de formes extraordinaires et dans un rapport au public marqué par une forte générosité. Ces premières rencontres m'ont embarquée dans cet univers où je me sentais bien. Il y a eu aussi les débuts d'Amoros et Augustin, le théâtre d'ombre de Jean-Pierre Lescot et les poupées de Massimo Schuster, entre autres, qui sont venus très rapidement conforter mon envie de travailler dans cet univers et d'accompagner les artistes et le public pour le renouveau et le développement de cet art protéiforme. J'ai donc côtoyé toute cette génération de marionnettistes que je retrouvais régulièrement au festival de Charleville-Mézières, à côté des compagnies venues de l'étranger.

Quelle fonction occupais-tu à la Ferme du Buisson ?

Quand je suis arrivée, j'étais chargée des relations publiques. Quand Françoise Letellier est partie pour prendre en charge les Semaines de la Marionnette, j'ai repris son poste sur tout ce qui touchait les spectacles Jeune Public et la production, et de fait, je suis restée proche de la marionnette avec l'idée d'un spectacle de qualité auquel les enfants ont droit.

C'est une époque où la Ferme n'était pas structurée comme elle l'est aujourd'hui. Il n'y avait pas de lieu et les artistes jouaient un peu partout : la

marionnette se prêtait bien à cette situation de souplesse.

Après, il y a eu la construction de la grande salle qui nous a entraînés à faire des choix complètement différents : le plateau de cette salle était important et la programmation s'est beaucoup plus focalisée sur la danse contemporaine. La programmation de la marionnette a de fait diminué.

Pendant dix ans, j'ai fait ensuite d'autres choix en travaillant dans la production, la co-direction d'un ensemble musical, et la formation.

Puis Grégoire Callies, qui venait d'être nommé à la tête du T.J.P. de Strasbourg, m'a appelée pour venir travailler avec lui, dans un premier temps sur la diffusion de ses spectacles, ensuite pour prendre en charge le festival de ce Centre Dramatique National : les Giboulées de la Marionnette.

Ce n'était pas une rencontre fortuite avec Grégoire : je l'avais rencontré en tant que directeur de sa compagnie, le Théâtre du Chemin Creux et j'avais soutenu ses tout premiers spectacles. L'aventure passait alors par Chaillot avec Antoine Vitez qui avait ouvert le foyer à la marionnette.

Je me suis donc complètement replongée dans la création, en France et à l'étranger, en essayant de voir tout ce qui se produisait pour comprendre les évolutions et les métamorphoses de cet art.

J'ai toujours vu beaucoup de spectacles de théâtre, puis, à la Ferme du Buisson, beaucoup de spectacles de danse contemporaine. J'ai suivi aussi le début des Arts de la rue avec, en particulier, Michel Crespin et la création de Lieux Publics. J'ai donc apprécié toutes ces évolutions du monde du spectacle vivant, ses transformations, l'interdisciplinarité qui s'est développée de plus en plus et je me suis aperçue que la marionnette était au cœur de toutes ces problématiques, ce qui en fait, pour un programmeur, un terrain tout à fait passionnant. La marionnette n'est donc pas un art du passé mais au contraire une forme artistique d'avenir avec, dans le même temps, un ancrage très profond avec la tradition où se dévoilent à la fois des histoires et du sens, y compris avec la naissance du théâtre d'objets.

Quel bilan tires-tu de ces dix dernières années sur l'évolution esthétique ?

Je crois que les effets de l'École de Charleville-Mézières ont été très bénéfiques sur l'évolution

esthétique de cet art. Tous les jeunes qui sont sortis de l'école et qui ont souvent formé des compagnies ont des projets très inventifs s'appuyant sur des techniques solides. Ils ont vraiment renouvelé les choses en régénérant cet art et en posant les questions d'aujourd'hui, même s'ils s'appuient sur des techniques anciennes : cette vraie maîtrise technique leur permet le plus souvent de chercher et de découvrir les représentations du monde qu'ils ont envie de partager avec le public. Mais il y a aussi de fameux créateurs tels Michel Laubu ou Emilie Valantin, qui ont su, par leur persévérance et leur détermination, se colleter avec la matière, amener leurs spectacles sur toutes les scènes.

La marionnette est un art populaire au bon sens du terme. Les gens y adhèrent facilement, regardent sans crainte et découvrent pourtant des formes très contemporaines. De toute façon, quand il y a une exigence esthétique, il y a forcément un public et la marionnette trouve toujours son public. Il n'y a pas de contradiction entre le public et l'évolution esthétique de la marionnette aujourd'hui. On le voit à Charleville où toute une population adhère à une manifestation culturelle, ce qui nous oblige, en tant que programmeurs, à rester vigilants sur la qualité artistique. Satisfaire la curiosité d'un public oblige à une exigence de qualité.

Et ce métier de programmeuse, de passeuse, comment le définirais-tu ?

Faire une programmation, c'est réaliser un cocktail subtil où tous les ingrédients, même à petite dose, doivent se marier pour le délice final : voir des spectacles, rencontrer les artistes et les compagnies, écouter leurs projets, suivre leurs parcours et le tissage de leurs œuvres et enfin composer, comme pourrait le faire un peintre pour un tableau. La programmation des Giboulées repose sur des propositions très diverses. Je suis moins attirée par des festivals où toute la programmation tourne autour d'une même idée. J'aime plutôt les détours, les chemins de traverse, les chemins improbables qui mènent en fait à la composition d'un tableau général d'où se dégagent du sens et de la vie. En même temps, on fait une programmation en fonction de l'offre qui existe. Selon les années, il peut y avoir plus ou moins de créations ou de projets intéressants. >>>

>> Je suis donc dans cette exigence artistique qui doit, bien entendu, se retrouver à Charleville.

Parlons de Charleville... De quoi veux-tu rêver en tant que directrice artistique ?

Rêver d'un Festival où le cœur du projet artistique soit la mise à l'honneur de l'art de la marionnette. Autour de cela s'agrège le public qui vient, la population de Charleville et la dimension populaire que doit garder ce Festival.

Ce dont je rêve aussi, c'est d'un vrai lieu de rencontres : rencontres artistiques, rencontres culturelles, rencontres humaines.

D'abord la rencontre entre le public et les artistes, qui est au cœur du Festival, mais aussi rencontres entre les artistes qui n'ont pas forcément l'habitude de se voir et de confronter leurs univers artistiques, rencontre entre professionnels du monde du spectacle vivant, rencontres enfin avec les artistes étrangers parce que l'on a la chance de leur présence. Cette émulation existe déjà parce qu'elle était le projet du Festival ; elle a aujourd'hui besoin d'être ré-activée.

Si j'ai été nommée directrice du Festival, c'est effectivement pour travailler sur l'artistique et le culturel : c'est pour cela qu'on m'a sollicitée et c'est ce que je vais faire, et ce n'est pas forcément incompatible avec l'événementiel et l'animation de la ville.

L'exigence artistique n'est pas incompatible avec le grand public : j'ai rencontré des gens à Charleville qui me parlent, par exemple, de Figuren Triangle en telle année, des Japonais ou des Birmans telle autre année... Les spectateurs sont disponibles, on peut leur faire des propositions inattendues et je sais que chaque spectacle peut trouver son public ! Mon rêve, en fait, serait de retrouver la ligne de Jacques Félix qui était la découverte de cet art, la mise en valeur de la marionnette à travers la création contemporaine, l'ouverture internationale et les rencontres humaines. Cette ligne-là a besoin d'être dynamisée en la rendant véritablement professionnelle et c'est ce que chacun, de façon plus ou moins intuitive, sait.

Comment penses-tu concrétiser ce rêve et ces envies ?

Jacques Félix avait un réseau de connaissances et des appuis dans le monde entier en raison de son engagement militant : il travaillait de cette manière pour faire sa programmation.

Peu à peu, celle-ci s'est faite sur dossier de candidature des compagnies. Les choix se sont faits, non sur l'artistique, mais sur l'économie du spectacle vivant. Effectivement, cette économie existe bel et bien et personne ne peut nier cela, mais elle ne peut être prioritairement le critère de sélection des spectacles.

Le critère de sélection doit être l'artistique.

Je me déplacerai donc beaucoup pour aller voir des spectacles, rencontrer des équipes artistiques, monter des projets.

En fait, j'ai besoin de discuter avec les artistes afin de savoir pourquoi je souhaite les accueillir à Charleville et pourquoi eux ont envie d'y être accueillis. La réponse à ces deux interrogations détermine la venue ou non d'une équipe artistique. Ensuite il y a la réalité : le budget du Festival est, pour l'instant, assez limité au regard de la masse des représentations.

Ensuite, les infrastructures ne sont pas très nombreuses à Charleville pour accueillir correctement, donc techniquement, les équipes artistiques.

Concrètement, la dernière édition du Festival a accueilli 138 compagnies. Je pense que nous arriverons à 80/90 à la prochaine édition en 2009. Donc moins de spectacles, mais mieux accueillis et plus longtemps, pour permettre au bouche à

oreilles de fonctionner et favoriser les rencontres.

Donc moins de spectacles en In. Mais comment gérer le Off ?

Je n'ai pas encore rencontré la personne responsable du Off, qui est directeur d'une Maison des Jeunes de Charleville, mais je souhaiterais que l'on puisse mieux accueillir les compagnies du Off, leur donner au moins des conditions techniques suffisantes. Ensuite, elles auront à gérer leur venue au Festival. Cela dit, j'aimerais également opérer une mini-sélection de ce que l'on pourrait voir dans le festival Off pour éviter le « tout et n'importe quoi », afin de préserver l'image artistique du festival : les amalgames peuvent être redoutables. Il faut trouver la formule qui concilie à la fois la possibilité pour des artistes de montrer leur travail tout en se préservant de ce qui pourrait nuire à la perception du renouveau de la Marionnette.

Je pense aussi qu'il pourrait y avoir une ou deux salles pour des spectacles à découvrir ou pour de jeunes compagnies qui auraient des projets très innovants, des cartes blanches etc...

Le festival est aussi « Mondial » : comment appréhender cette dimension ?

Là encore, il faut aussi un peu resserrer le concept de la « mondialisation ». Il n'est pas question que, pour chaque édition, tous les continents soient représentés. Faire venir un artiste japonais parce qu'il est japonais n'a pas de sens.

C'est l'artistique qui déterminera la venue d'artistes étrangers en fonction d'un continent choisi ou d'une thématique retenue.

D'autre part, j'ai proposé pour mon projet de vraies rencontres avec l'Europe pour des raisons de circulation des œuvres et de construction d'identité européenne, mais aussi pour des raisons économiques, connaissant les possibilités financières que l'on peut développer avec les institutions européennes.

L'idée de rencontres est aussi très présente dans ton projet ?

Je souhaite effectivement qu'il y ait aussi de vraies rencontres professionnelles. Elles ont été ébauchées lors de la dernière édition du Festival. Elles seront étoffées en proposant des débats et tables rondes autour de la création, des publics, de l'événementiel, de tout ce qui touche un projet artistique et culturel. Le Festival devra trouver des partenariats et THEMMAA pourrait être partenaire de la mise en œuvre d'un tel espace. Le Festival est une petite équipe, et il faut forcément des collaborations et des partenariats.

Un autre partenaire incontournable, c'est l'Institut ?

Je pense qu'avec Lucile Bodson, directrice de l'Institut, nous allons coordonner nos projets et les actions qui vont en découler, de façon à ce que chacune de nos structures garde ses missions et préserve son identité.

Depuis plusieurs années, la production de l'Institut est peut-être la plus pointue du point de vue de la contemporanéité de cet art. Lors du Festival, l'Institut propose des spectacles inclus dans la programmation sur une thématique : lors de la dernière édition, cette thématique tournait autour des nouvelles technologies.

Il faut simplement trouver une cohérence générale qui puisse servir la marionnette et son image par rapport à la ville de Charleville.

Rencontres professionnelles mais aussi rencontre avec le public ?

C'est très important pour ce Festival qui accueille tout de même 120 000 spectateurs dont 80 000 payants, ce qui est énorme ! Il faut donc garder ce

public, même si on sait qu'il y aura moins de représentations. Et veiller à tenir sa curiosité en éveil !

En dehors de cela, il y a la population de Charleville qui vient pendant le Festival sans forcément voir des spectacles. La foule qui déambule dans les rues de Charleville pendant le Festival est impressionnante. Je souhaiterais, là encore, travailler sur cette population avec des propositions artistiques de qualité, de manière à la faire venir aussi dans les salles !

En effet, pour l'instant, la gestion de la rue et de ses spectacles est incontrôlable. Pour le grand public, il n'y a pas forcément de différenciation entre le In et le Off dans la rue, et tout se mélange allègrement... Il faut donc rechercher un certain niveau de qualité tout en conservant le côté bon enfant de la manifestation.

De toute façon, il restera toujours quantité d'artistes et de marchands du temple qui viennent et s'installent de manière spontanée et un peu anarchique sans que nous puissions le gérer.

Mais ça, après tout, c'est la vie du Festival et c'est la vie tout court !

Ce qu'il faut, c'est pouvoir identifier ce qui est « labellisé » par le Festival et qui est de notre responsabilité. Mais il importe de ne pas négliger le reste, bien entendu, car il peut y avoir de vraies découvertes. Toujours la curiosité qui pointe son nez ! Et enfin, dans cette population, il y a les bénévoles. Il faut continuer à travailler avec eux car cela fait partie de l'esprit du Festival qui, sans eux, n'existerait pas. Leur investissement, leur dévouement et leur engagement sont extraordinaires. Il faut par contre trouver des moyens techniques et pratiques pour les soulager dans certaines tâches d'organisation et leur donner la possibilité aussi d'être au plus près des artistes et de leurs créations : je songe à la mise en place d'une université populaire de la marionnette.

Ce qu'il faut dire aussi, c'est que 2009 sera un Festival de transition. Nous aurons le temps de préparer celui de 2011 où nous fêterons les soixante ans du Festival.

Prochaines éditions en 2009 puis en 2011 : cela veut dire que le Festival devient biennale ?

Pour l'instant, rien est officiel mais il y a une volonté de tous les partenaires institutionnels d'adopter cette nouvelle périodicité pour plusieurs raisons, plutôt d'ordre économique qu'artistique, et dans un souci de régulation des charges et des produits.

Et toi, es-tu favorable à la biennale ?

Dans un premier temps, je me suis dit que ce n'était pas forcément une bonne idée car tous les trois ans, le Festival est attendu et devient un événement exceptionnel. Dans la profession, beaucoup de personnes ne sont pas favorables à cette bi-annualisation.

Mais tout dépend du projet : cela pourrait permettre une véritable rotation des compagnies sachant que par ailleurs, il y aura moins de compagnies programmées. L'invention d'un « entre-deux festivals » plus suivi avec les habitants concernés, et enfin une fréquentation des équipes artistiques plus serrée et régulière, ne peuvent être que de bonnes nouvelles.

Et la prochaine édition, c'est dans moins de deux ans, c'est demain...

Je me sens investie d'une vraie confiance, à la fois des partenaires financiers et, d'une certaine façon, d'une grande partie de la profession qui attend depuis longtemps la professionnalisation de cet événement unique. Cette confiance m'honore et en même temps me fait forcément très peur car l'enjeu est de taille...

> **Propos recueillis par Patrick Boutigny**

> Retour sur les États généraux de la Marionnette

Les États Généraux de la Marionnette qui se sont tenus les 4 et 5 avril derniers à Strasbourg dans le cadre des Giboulées de la Marionnette avaient pour objectif de mobiliser la profession, de faire entendre les propositions concrètes des groupes de travail à l'oeuvre depuis un an et de clarifier la position du ministère de la Culture face à l'initiative volontariste que représente le projet des Saisons de la Marionnette. Ces deux journées ont aussi été l'occasion de livrer un état des lieux des conditions de travail des compagnies, les réflexions de différents professionnels du spectacle vivant : (programmateurs, chercheurs, conservateurs, élus chargés de la culture, ...) et les témoignages de plusieurs artistes dont la route a croisé le théâtre d'objet ou la marionnette.

Si les Saisons de la Marionnette lancées en préfiguration en 2007 avaient déjà donné lieu à deux rendez-vous publics⁽¹⁾, les journées des États Généraux dans les murs de l'Université Marc-Bloch constituaient une forme de coup d'envoi officiel de l'opération. En effet, pour la première fois un représentant de l'Etat, le directeur de la DMDTS, était présent à la tribune, marquant la reconnaissance de cette initiative par le ministère. L'enjeu de ces deux jours était bel et bien de convaincre les pouvoirs publics de la pertinence et de la nécessité d'apporter un soutien à ce pan de la création théâtrale, tout en indiquant des chantiers prioritaires à mettre en oeuvre. Jean de Saint-Guilhem, qui a pris la parole à l'issue des États Généraux, a répondu en annonçant l'engagement financier de l'Etat par rapport aux arts de la marionnette. Il n'a cependant pas été question d'une subvention globale pour les Saisons de la Marionnette, mais d'un soutien partiel, ciblé essentiellement sur les lieux consacrés à la marionnette et la communication.

Comme il a été précisé dès l'ouverture, l'opération des Saisons de la Marionnette s'inscrit dans la continuité d'une histoire, celle de la lutte d'un regroupement d'artistes pour la reconnaissance de leur art. « Pour la profession, ce projet est le résultat de quarante ans de combat, de solidarité et d'engueulades » a résumé Sylvie Baillon, vice-présidente de THEMMA. Les États Généraux étaient le signe que « la génération héritière du combat des aînés » a pris le relais pour impulser une nouvelle étape dans la définition d'une politique publique spécifique au théâtre de formes animées. La chercheuse Béatrice Picon-Vallin a salué le principe de ces rencontres : « Le fait que des professionnels de l'art se portent intérêt les uns aux autres, réfléchissent et fassent l'inventaire très sérieux de la situation est finalement plutôt rare ». Le chercheur Emmanuel Wallon a également souligné le dynamisme politique des professionnels de la marionnette et leur capacité à « l'auto-organisation ». On se sera arrêté quelques instants sur la question, récurrente, du terme générique « marionnette ». Ce n'est que logique : « Les dénominations sont des batailles sémantiques qui comptent énormément dans la reconnaissance publique », Emmanuel Wallon l'a rappelé. Si le mot « marionnette » sert à affirmer une identité spécifique, on peut aussi penser à l'expression « art de l'hybridation », du metteur en scène Jacques Nichet, cité par Isabelle Bertola.

Un état des lieux

Le programme des interventions étant particulièrement dense, certains auditeurs ont regretté un manque de temps pour le débat avec la salle. Une synthèse des résultats de l'enquête nationale⁽²⁾ et des discussions qui ont eu lieu lors des réunions en régions⁽³⁾ auront cependant offert un tour d'horizon de la situation des compagnies. Jean-Louis

Lanhers a récapitulé les informations récoltées par le questionnaire envoyé aux compagnies. Ces dernières, dont le nombre a explosé depuis dix ans (comme dans le reste du théâtre), connaissent d'importantes disparités économiques. D'un côté, on trouve les compagnies qui bénéficient d'aides substantielles ; de l'autre, celles qui sont en autoproduction. Les petites compagnies (au sens quantitatif du terme) qui ont moins de lieux permanents et de bureaux, disposent de moins de temps pour créer et de moins de résidences, font moins de représentations, d'actions de sensibilisation et de stages. Le tableau n'est pas tout à fait sombre puisqu'il semble que les spectacles de marionnette connaissent une diffusion plus stable que la moyenne : les tournées sont plutôt plus nombreuses que les spectacles d'acteurs et d'une durée plus longue. A l'inverse des compagnies de théâtre et de danse, les représentations se concentrent moins en région parisienne, et davantage dans la région d'origine - ce que Fabien Jannelle a jugé « exceptionnel ». Le directeur de l'Office national de diffusion artistique (Onda) a aussi noté que le principe de la compagnie paraît avoir un sens authentique dans le secteur de la marionnette : « De nombreuses compagnies disposent d'un véritable répertoire, alors que chez les gens de théâtre, il existe une confusion entre la production et la compagnie. »

Concernant les préoccupations des artistes de l'objet et de la marionnette, Patrick Boutigny a rapporté quelques interrogations glanées au fil des rendez-vous en régions. De nombreuses compagnies désireuses de rompre leur isolement et d'échanger avec d'autres professionnels se demandent comment s'organiser ensemble : « Comment échapper au risque d'être divisés par des problématiques individuelles et par des divergences artistiques ? ». Les expériences de mutualisation à travers le système de coopérative représentent des pistes. En ce sens, le travail du groupe Création Production Diffusion sur la région Alsace pourrait être inspirant. Comme l'a rapporté Ismaïl Safwan de la compagnie Flash Marionnette, cette commission a choisi de développer l'embryon de mutualisation mis en place par un groupe local préexistant qui réfléchissait à la formation professionnelle. Avec l'objectif d'élever le niveau de qualité des spectacles jeune public, ce réseau a mis en place un centre de ressources à l'usage des compagnies et organisé des rencontres pour rapprocher diffuseurs et artistes. « Le but est de mener un travail de fond pour permettre aux compagnies de travailler, de créer une communauté de pensée autour du métier de créateur », précisait Grégoire Cailles, le directeur du TJP. Cet exemple qui tend à se rapprocher du

modèle d'une Chambre des Métiers régionale pourrait être une réponse à une autre préoccupation de la plupart des compagnies : les relations avec les institutions. Selon les témoignages, cette relation reste problématique : les tutelles ignorent le plus souvent la réalité du théâtre de marionnette pour adultes. « Il faut vraiment que l'artiste marionnettiste ait atteint un niveau de reconnaissance artistique important pour qu'il soit enfin pris au sérieux, » a fait remarquer Fabien Jannelle. D'où l'intérêt de dispositifs d'incitation qui permettraient que la marionnette « sorte de l'endroit où elle est cantonnée ». Sur le modèle de l'Année des arts du cirque et du Temps des arts de la rue, une « année de la marionnette » pourrait donc permettre que « le regard sur ce théâtre change », selon le directeur de l'Onda. Le groupe de travail Profession, coordonné par Isabelle Bertola, a fait part de projets concrets pour modifier le regard des producteurs et diffuseurs et inscrire les lieux de création et les structures de diffusion dans un réseau hexagonal. L'opération « Points de vue » consiste à récolter les réflexions de spécialistes extérieurs au monde de la marionnette et invités à découvrir une série de spectacles. Leurs impressions, mises en partage lors d'un débat, devrait aussi donner lieu à une publication. Le festival de Dives-sur-Mer, Le Carré à Château-Gonthier, le festival Excentrique ou le Théâtre de la Marionnette à Paris sont déjà engagés dans ce projet qui devrait apporter « un renouvellement du regard. » Le projet « TAM-TAM, les dessous de la marionnette » a aussi été évoqué : il s'agit d'une manifestation nationale sur un week-end en octobre 2009, pour « lever le rideau sur un réseau de lieux » et proposer un focus sur la marionnette, lisible par la profession, les médias et le public.

Les États Généraux ont aussi été le lieu d'une réaffirmation de la singularité essentielle de cet autre continent du théâtre. Les propositions du collectif de préparation des Saisons de la Marionnette visent surtout à accompagner un mouvement esthétique qui traverse les scènes contemporaines, cette « lame de fond qui bouleverse le théâtre » selon François Lazaro. Christophe Blandin-Estournet, directeur du festival Excentrique, a plaidé pour la défense de ces « formes populaires refondées » dont fait partie la marionnette contemporaine ; des formes qui « peuvent nous dire le monde ». Mattéi Visniec était venu témoigner des effets durables produits par une politique volontariste. Suite aux Rencontres entre auteurs et marionnettistes lancées à La Chartreuse par Daniel Girard, l'écrivain collabore depuis plusieurs années avec des compagnies de théâtre de



formes animées. Comme il l'affirme, « ces rencontres, qui ont produit de nombreux spectacles, ont été d'une grande richesse pour chacun, auteurs et metteurs en scène. » Emmanuel Wallon a expliqué la particularité de l'esthétique marionnettique par la possibilité qu'elle offre de dépasser l'opposition actif/passif :

« La marionnette met en évidence la nécessité d'une connivence avec le public : c'est le spectateur qui prête vie à ces objets. » Quant au développement artistique des arts de la marionnette, le chercheur estime que la mise en place d'une politique spécifique n'est pas la seule solution. Selon lui, il existe deux stratégies de légitimation : soit chercher à avoir des garanties de subvention, soit contaminer l'ensemble du champ. Mais pourquoi trancher ? Cette hésitation est fructueuse.

Un programme de soutien

Les Etats Généraux se sont conclus sur l'intervention attendue de Jean de Saint-Guilhem. Celui-ci s'est d'abord félicité de la « reconnaissance évidente de la marionnette et d'une dynamique (des Saisons de la Marionnette) bien lancée » en s'appuyant sur l'article paru le jour même dans Le Monde⁽⁴⁾. Il a ensuite révélé la décision du ministère de la Culture de mettre en place un plan d'action qui devrait couvrir sur 2009, 2010 et 2011 et représenter au total « plusieurs centaines de milliers d'euros ». Cette aide dégagée sur le budget du ministère portera essentiellement sur « les lieux, la formation et la communication ». Des conventionnements menés sur des crédits centraux devraient être mis en place avec des lieux repérés par les professionnels mais qui ne soient pas déjà conventionnés. « Il ne s'agit pas de s'engager dans la création de structures, mais de mieux faire fonctionner l'existant », a prévenu le représentant du ministère. Egalement présent, Thierry Pariente, le délégué Théâtre à la DMDTS, a précisé que l'objectif était d'accompagner les professionnels pour qu'ils « se repèrent les uns les autres » d'ici à l'automne, au sein de groupes de travail coordonnés par les Drac : « C'est ensemble que l'on pourra analyser comment structurer davantage. Il s'agit de ne pas tomber dans le morcellement des aides ; de faire peu mais bien. » Cette décision va-t-elle dans le sens de la proposition de créer des Centres de développement pour les arts de la marionnette (CDAM) ? On peut se poser la question car, comme l'a expliqué Sylvie Baillon, ces lieux préexistants seraient identifiés comme tels, qu'ils soient ou non déjà conventionnés. Du point de vue des professionnels, ces structures devraient avoir pour point commun d'offrir un espace d'expérimentation, un atelier de construction, un plateau modulable, et d'être un lieu d'accueil interdisciplinaire où se croiseraient les différents arts de la scène, et où des rencontres avec d'autres spécialistes, des scientifiques par exemple, pourraient voir le jour. Ces lieux mis en réseau disposeraient d'objectifs variables selon les équipes artistiques sans que leur



cahier des charges soit « modélisé ». Serge Boulier a présenté, à l'aide de quelques objets, un modèle humoristique et imagé de ces CDAM : des boîtes où les artistes pourraient inventer leurs propres outils et remettre « la cerise artistique » au centre du projet. Sur le plan de la formation, Jean de Saint-Guilhem a affiché une volonté de développer le compagnonnage et « les liens entre artistes et lieux de formation. » Les actions sont, par contre, restées floues. Concernant la formation initiale, suite à sa mise en place récente, le Diplôme national supérieur professionnel de comédien⁽⁵⁾ ne devrait pas être retouché prochainement. Le groupe de travail qui étudiait la problématique Formation avait pourtant insisté sur la nécessité de revoir le Diplôme des Métiers des arts de la marionnette, diplôme plus adapté à l'artisanat qu'au spectacle vivant. « La question de la formation à la mise en scène de la marionnette se pose dans le cadre d'une question plus générale de la formation à la mise en scène théâtrale », a rappelé la chercheuse Béatrice Picon-Vallin. En effet, il n'existe, selon elle, toujours pas de formation « sérieuse » pour les metteurs en scène. L'universitaire reste convaincue que la marionnette peut être précieuse pour l'apprenti-acteur en lui apprenant à écouter, à jouer avec l'autre, à dépasser son ego, à trouver la liberté dans la contrainte, et enfin à s'initier à la distanciation brechtienne, à la fois « étrangéisation » et distanciation spatiale. Pour ces raisons, Béatrice Picon-Vallin estime que l'enseignement de la marionnette et de sa construction devrait faire partie de la formation initiale de tout acteur, « comme la musique et le mouvement scénique ». Concernant la communication, le plan d'action triennal du ministère devrait intégrer le soutien à l'exposition « Extension du domaine de la marionnette » préparée par le groupe de travail Communication. Il s'agit là d'une action de promotion pour « faire valoir les spécificités du spectacle vivant », dont s'est félicité Jean de Saint-Guilhem. La chercheuse Chantal Guinebault, commissaire de l'exposition, a résumé le pari audacieux de ce projet : « Pour montrer le jeu théâtral que la marionnette engage avec le spectateur, nous nous appuyons notamment sur le point de vue, l'échelle et le cadre. L'exposition sera en elle-même un objet scénographique marionnettique, une scène diffractée. Comme le théâtre de marionnette apporte un rapport démultiplié avec le spectateur, nous voulons retrouver cette activité du regardeur dans l'exposition. » En collaboration avec une douzaine de compagnies choisies pour leur inventivité formelle, l'exposition se présentera comme une « machine à

voir ». Scénographiée par Raymond Sarti, elle devrait voir le jour au printemps 2009.

D'un point de vue plus global, Jean de Saint-Guilhem a tenu à rappeler que le budget du ministère (jusqu'ici doté chaque année de 100 000 euros supplémentaires) n'avait pas augmenté en 2008.

« Il n'y a pas eu d'augmentation certes, mais c'est plutôt une stabilisation qu'une baisse : on ne peut donc pas parler de désengagement de l'Etat », a insisté le directeur de la DMDTS. Il a également affirmé que les politiques culturelles étaient désormais centrées sur les relations avec les collectivités territoriales qui deviennent les principaux bailleurs de fonds. « 75% du financement des politiques culturelles en région viennent des collectivités », a-t-il noté. Le lien avec les collectivités locales est donc « au cœur » de la démarche du ministère, en particulier au cœur des Entretiens de Valois⁽⁶⁾. Jean de Saint-Guilhem est resté prudent sur la mise en place d'un calendrier : « Cette première étape de dialogue concerté va se faire lentement, car nous n'avons pas l'habitude de travailler avec les collectivités. Il s'agit de définir les spécificités de l'action de chacun : région, département, etc... et de trouver des formulations communes. »

Enfin, si le directeur de la DMDTS a affirmé la nécessité de valoriser le développement des actions culturelles, il a, là aussi, renvoyé les artistes vers les élus locaux pour qu'ils fassent valoir auprès d'eux le rôle qu'ils peuvent jouer « dans la construction du lien social ».

Des questions en suspens

Plutôt qu'un soutien global à l'ensemble de la manifestation, le ministère a donc choisi d'apporter une aide partielle. Cela sera-t-il suffisant pour mettre en œuvre les différents chantiers esquissés par l'équipe de préfiguration des Saisons de la Marionnette ? Et qu'en sera-t-il du soutien à la recherche, à l'édition et au patrimoine sur lequel a travaillé le groupe présidé par Noëlle Guibert ? Cette commission s'est penchée sur « la trace du spectacle », et a recensé des mesures pour remédier aux carences : le soutien à la traduction, la mise en place de bourses d'écriture, le soutien à la production éditoriale spécialisée, l'aide à la conservation des objets de collection, l'aide à l'inventaire et à la bibliographie pour la BnF. Selon la chercheuse Emmanuelle Ebel, ce secteur des arts de la scène connaît aujourd'hui une période de théorisation, propice à l'écriture et à la recherche universitaire. Elle a souligné l'insuffisance des publications spécialisées, celles existantes étant éditées essentiellement par des structures de diffusion. « Envisager le développement de la recherche est une manière d'enrichir le dialogue, estime-t-elle, de comprendre les apports de la marionnette aux autres arts et de se forger des outils d'analyse pour la création de demain ». Elle a pointé au passage la grande fragilité de la recherche aujourd'hui qui « risque de s'éteindre plus vite que le spectacle vivant ».

L'édition des Tam-Tam verra-t-elle le jour sans un apport complémentaire de la part du ministère ? A la question de son financement, Jean de Saint-Guilhem a répondu qu'il fallait envisager une demande de budget classique en trois parties : « les collectivités locales, le mécénat et l'Etat ». De nombreux professionnels s'accordent à dire que sans un soutien fort du ministère de la Culture à l'ensemble de la manifestation, il n'est pas possible aux différentes structures, déjà fragilisées, d'en assumer le coût. Dans ces conditions, l'annonce faite par Fabien Jannelle

Message d'ouverture des Etats Généraux par Jacques Nichet,

Président d'honneur des Saisons de la Marionnette

Dario Fo n'a pas pu quitter Milan et Giacomo Leopardi me retient à Bobigny, mais je tiens à vous saluer fraternellement à l'heure où s'ouvrent nos Etats Généraux.

Vous avez toujours défendu la cause de la marionnette et aujourd'hui plus que jamais, vous appelez au renforcement de votre mouvement artistique. Vous avez raison, il faut continuer à faire reconnaître davantage encore l'art majeur que vous faites vivre, un art en échappée libre, un art protéiforme qui ne cesse de se réinventer.

Aujourd'hui notre vieux monde se brise et se divise. On le voit se défigurer, non sans douleur, et chercher d'autres visages à prendre. Au milieu de tous ces déchirements, la marionnette reste une merveilleuse alliée : gardant une patience infinie et une résistance à

toute épreuve, elle fait face, sait répliquer, réagir !

On peut reprendre encore et encore la devise du Bread and Puppet : « Notre théâtre est une réponse à la société, à une société en état d'urgence ». Entre 1968 et 2008, certaines urgences ont changé, mais non l'état d'urgence. Si nous avons choisi d'appeler notre assemblée « Etats Généraux », c'est bien parce que nous avons en tête cet état d'urgence. Et cela nous donne une force nouvelle pour avancer vers de nouveaux projets et de nouveaux succès ; c'est ce que souhaite de tout cœur votre Président d'honneur.

Je donne maintenant la parole au « président du déshonneur » qui vous accompagne depuis si longtemps et qu'il faut suivre les yeux fermés car, pour ce qui est de la bagarre, il s'y

connaît, le bougre, même à la dernière extrémité :

La mort : Pulcinella... Pulcinella... Où vas-tu te coucher cette nuit ?

Pulcinella : Je me couche dans mon lit.

La mort : Je viendrai dans ton lit... je t'étoufferai !

Pulcinella : Alors, je me coucherai... sous mon lit.

La mort : Je viendrai sous ton lit... et je t'étoufferai !

Pulcinella : Et moi je prendrai le pot de chambre plein de pisse et je te le fouterai à la gueule ! »

Vive Pulcinella et ses frères d'arme !

Vive les Etats Généraux de la Marionnette !

> JACQUES NICHET

de l'engagement de l'Onda à accorder une priorité à la marionnette pour adultes à partir de la saison 2008-2009 peut être pris comme une bonne nouvelle. Pendant trois ans, l'Onda mènera sa mission d'aide à la diffusion des spectacles en France et à l'étranger, dans les théâtres publics et les festivals, avec une attention accrue aux créations de théâtre de formes animées. Ce soutien, conjugué au plan d'action

du ministère de la Culture, suffira-t-il à donner vie à cette manifestation d'envergure que représentent les Saisons de la Marionnette ? La mobilisation des professionnels devrait, en tous les cas, être déterminante pour l'avenir.

> Naly Gérard

⁽¹⁾ *La rencontre autour de la « Marionnette pour adultes » lors du festival MAR.T.O. et*

l'exposition « Jacques Chesnais » au musée Gadagne de Lyon.

⁽²⁾ *Les résultats de cette enquête soutenue par la DMDTS ont été publiés en janvier dernier, dans le Hors Série N° 2 de MANIP.*

⁽³⁾ *Des réunions régionales organisées par THEMMA ont eu lieu tout au long de l'année 2007.*

⁽⁴⁾ *« La marionnette devient grande et entre à la Comédie-Française », Fabienne Darge, Le Monde du 4 avril 2008.*

⁽⁵⁾ *Prévu par l'arrêté du 1^{er} février 2008.*

⁽⁶⁾ *Les entretiens de Valois lancés en février dernier réunissent une soixantaine de représentants des syndicats d'employeurs et de salariés, des associations de collectivités territoriales, des organismes professionnels, des sociétés de droits d'auteurs ainsi que des personnalités qualifiées. Découpés en 6 groupes de travail, ils se sont réunis chaque semaine jusqu'en juin.*

Pour préparer les États Généraux : les réunions en régions

Les réunions en régions, décidées par le conseil d'administration de THEMMA, avaient un double objet : confrontation avec les résultats de l'enquête nationale, confrontation avec l'état des lieux et les premières propositions des groupes de travail des Saisons de la Marionnette.

La vingtaine de réunions régionales que nous avons organisées n'avaient pas vocation d'unanimité pouvant à peine cacher les reproches et insatisfactions larvés des uns et des autres. Nous avons tous à gagner d'un véritable échange et même si ces réunions étaient préparatoires aux États Généraux, il ne pouvait en ressortir des cahiers de doléances. Il fallait que chacun s'exprime, non pour la forme mais de plein droit, afin de créer une réflexion assumant ses contradictions, et s'en faisant une force plutôt qu'en en sortant fragilisé. Car il existe dans notre profession une multitude de sensibilités différentes, qu'il convient certes de réunir, mais sur la base de dialogues équitables. Ces réunions en régions ont enfin permis des rencontres entre les marionnettistes, ce qui n'était pas arrivé depuis longtemps : se retrouver ou plus simplement faire connaissance. De ces rencontres sont nés des projets de laboratoires, de chantiers, de transmission, d'expérimentation, « *même si on sait qu'il est difficile de travailler ensemble, parce que l'on fait un métier d'égoïste* », comme le dit Pascal Vergnault.

De ces réunions sont sortis des rapports, des écrits, des comptes-rendus, une sorte de grand fatras de paroles que j'ai tenté de mettre en forme, en retenant plutôt tout ce qui pouvait être de l'ordre, non d'un consensus mou, mais plutôt d'un « dissensus positif ». D'où souvent dans les propos qui ne sont pas les miens, des évidences, des contradictions assurées, mais aussi des problématiques relevant de réelles inquiétudes de la profession.

La question de l'artistique

J'ai moi-même écrit dans le Hors Série de MANIP sur l'Enquête Nationale qu'« *une première lecture des chiffres nous faisait dire : « on ne prête qu'aux riches ». On sait que la vraie richesse, celle qui compte, est la richesse de l'artistique* ». Cette richesse-là est d'autant plus importante que les arts de la marionnette ont un sens particulier dans la mémoire collective des spectateurs. A travers des souvenirs, des anecdotes, la marionnette interpelle toujours un souvenir, et ce, chez n'importe quel spectateur. C'est en ce sens aussi que la marionnette est un art populaire. Mais si l'on parle d'art populaire, comment faire pour ne pas à avoir à traîner encore entre guillemets le mot marionnette et l'affirmer haut et clair ? Et si, comme le disait Alain Blanchard, « *le bicentenaire de*

Guignol révélait peut-être 200 ans de malentendus ? » Il y a donc encore une fracture esthétique entre ce que représente la marionnette dans la mémoire collective - et encore dans l'esprit de certains programmeurs - et une génération de créateurs travaillant avec des esthétiques contemporaines sur la base d'un art protéiforme.

Qu'est-ce donc qu'un marionnettiste ? Seul peut répondre le praticien et la question de l'identité marionnettique relève de chaque artiste. Seul le marionnettiste sait pourquoi il est marionnettiste : Marionnettiste car metteur en scène sans le sou : la marionnette remplace sans bourse délier le jeu des acteurs. Marionnettiste car seul moyen d'exprimer son rapport à la vie. Marionnettiste parce que c'est sa nécessité. Marionnettiste car la marionnette, c'est le seul théâtre de la distanciation. Marionnettiste pour comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas avec l'objet manipulable.

Pourquoi est-ce que je fais ce métier ? Peut-être parce que je n'ai jamais su rien faire d'autre... Si l'on ne s'interroge pas sur l'intérêt profond que l'on a vis-à-vis de son travail, on est l'artisan de son propre malheur.

Du coup, faisons-nous tous le même métier ? Au-delà de l'artiste marionnettique, il y a le constructeur, le fabricant, l'artisan, le technicien. Quelles techniques a-t-il à sa disposition ? Une technique qu'il maîtrise et qui va se mettre au service d'un propos artistique à développer ? Ou est-ce le propos artistique qui va révéler une technique appropriée ? Bien évidemment, il n'y a pas de règle en la matière. Simplement une histoire, une passion, une sensibilité qui va aller au plus juste pour le spectacle en devenir. En réalité, la question de l'artistique est aussi liée à la question de l'économique. Il est vrai que la spécificité de la marionnette se trouve dans la diversité des formes, dans une grande liberté

d'invention, mais elle réside aussi dans sa liberté d'ajustement économique : les spectacles de marionnettes sont souvent autonomes et peuvent être présentés là où beaucoup d'autres spectacles ne rentrent pas.

La question de l'économique

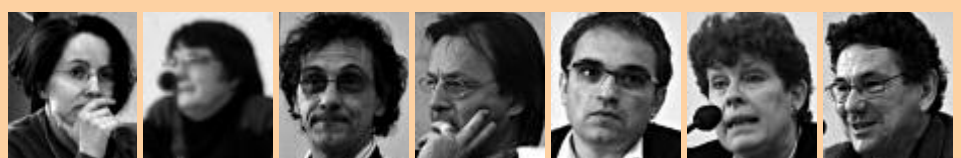
Elle est liée à l'artistique et aux relations avec l'institution et à l'organisation de la profession. Mais dans le contexte actuel, il est peut-être temps d'en repenser complètement le mode de fonctionnement et d'organisation. Un constat partagé à la fois par les compagnies mais aussi par les programmeurs sensibles à la production : les compagnies n'ont pas les moyens d'une politique sur un temps de trois ans – temps habituel des conventions. Car les questions à poser sont graves :

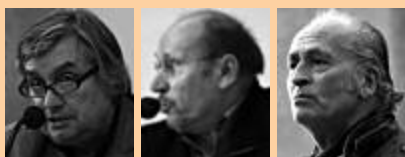
- Peut-on s'affirmer professionnel lorsqu'on n'a pas tangiblement les moyens de l'être ?
- Peut-on vivre de ce métier et, par voie de conséquence, l'idée de l'intermittence n'est-elle pas un véritable tombeau ?
- La contrainte économique peut-elle être force de libération sur un projet artistique ?
- A-t-on une mentalité « de pauvre » ?

Toujours est-il que l'on demande de plus en plus aux compagnies d'avoir un rapport à l'économie, alors que, pour la majorité des compagnies, ce rapport est intimement lié à la précarité et à la survie. Alors faut-il faire du « dumping » pour pallier nos difficultés ? Et faut-il continuer à tricher en ne payant pas les répétitions ou en ne déclarant pas les stages de formation ?

La question du ou des publics

Difficile d'échapper à cette question dès lors que pour le grand public, la marionnette est encore liée à l'enfance : l'équation marionnettes = enfant reste intacte. Elle perdure d'ailleurs aussi chez bon nombre de compagnies, soit par choix artistique, soit par choix économique. Personne n'échappe donc à cette question des





>> publics et des conditions d'accueil :
Que penser par exemple, des séances scolaires ? Elles favorisent l'accès au plus grand nombre et la première entrée au spectacle vivant. Mais ce sont des représentations souvent difficiles : non-respect des jauges, pas ou peu de respect des artistes. Mais tout dépend de la qualité professionnelle de l'accueillant. Car la mise en place d'un dispositif pédagogique par les structures d'accueil et le monde enseignant permet un déroulement des représentations dans de bonnes conditions. D'une façon ou d'une autre, les structures d'accueil ont besoin des séances scolaires, pas tant pour des besoins économiques que pour les chiffres qui permettent d'augmenter les statistiques de fréquentation des salles.

La réflexion sur la marionnette pour adulte, sa production et sa diffusion, font l'objet depuis quelques années de rencontres et de réflexions. La dernière en date est celle que nous avons organisée lors du festival MAR.T.O. (cf. l'article de Bruno Tackels publié dans un des derniers numéros de MANIP). Beaucoup s'interrogent aussi sur les séances dites « A voir en famille » ou « Tout public » dans les programmations.

Liée à la question du public : la question de l'action culturelle

Les marionnettistes sont souvent demandés pour animer un stage ou un atelier, en particulier dans le milieu scolaire. La difficulté relève du système lui-même : peu d'heures pour tout faire, depuis la construction jusqu'à la mise en scène. Ajoutons à cela que ces heures ne sont pas comptées dans le calcul des heures des intermittents... La tendance est aussi de former des animateurs pour prendre « la place des artistes »... D'où l'importance de la relation partenariale à développer entre l'artiste et l'enseignant. Qui fait quoi ? Quelle est la place de l'un et de l'autre ? Que donne, que reçoit chacun dans cette aventure pédagogique ? Comment faire des animations tout en restant artiste ? Un animateur n'est-il pas un artiste raté ? Il faut veiller à ne pas confondre animation - c'est-à-dire incitation à la créativité - et création tout court. La création est l'œuvre d'un artiste et elle doit être confrontée à un public. Ensuite, il y a la réalité économique de ces ateliers pour une compagnie : ils sont une part de ses ressources. Il y a enfin le travail d'inscription dans un territoire. Mais après les années du socio-culturel, la dissociation et la professionnalisation de ces champs distingués, comment le travail d'une compagnie se situe-t-il sur un espace géographique, avec toute la problématique de l'instrumentalisation ?

Les questions de l'organisation et de la structuration

Comment s'organiser quand on sait à quel point les compagnies sont différentes entre elles : Il y a les compagnies émergées entrées dans le cercle des programmations des CDN ou des scènes nationales. Il y a les jeunes compagnies émergentes, « vivier du théâtre ». Il y a le « lumpen », prolétariat du théâtre,

et l'on sait que le silence et l'absence de solidarité le tuent plus radicalement que n'importe quelle arme. D'abord faut-il ou ne faut-il pas s'organiser en compagnie ?

« Y a-t-il trop de compagnies ? » se demandait le SYNAVI dans un ouvrage récent. Est-ce la reconnaissance structurante, sociale et économique qui peut répondre à la question suivante : Suis-je bien dans mon métier et est-ce que je le fais bien ? On sait qu'à leur sortie de l'école, les élèves de Charleville n'ont plus la préoccupation première de fonder une compagnie. De fait, il est difficile de gérer une compagnie, surtout quand elle est petite, d'où l'importance de l'arrivée dans une compagnie d'un administrateur, même sans formation spécifique.

Comment alors s'organiser entre compagnies ? L'histoire nous rappelle les multiples tentatives d'organisation des marionnettistes en régions, par exemple. Nombreuses expériences ont échoué. Comme si les compagnies étaient en concurrence entre elles. (Et si c'était vrai ?...) Le collectif est donc important, mais difficile à mettre en place à cause de préoccupations individuelles d'administration, de production et de diffusion. Cela dit, des expériences de mutualisation des moyens se multiplient aujourd'hui, sous forme de groupements d'entreprises, de coopératives : mais ce sont des mots qui résonnent encore pour certains comme grossiers parce qu'appartenant au monde de l'économie.

Reste l'organisation de la profession au niveau national. THEMMA est-elle une structure adaptée dans la situation actuelle où l'on est, plus que jamais, préoccupé par la défense de la profession. Est-il plus opportun de se tourner vers une forme syndicale ? Pourtant, c'est ensemble que nous pouvons et devons construire quelque chose. Les compagnies sont-elles en capacité de se retrouver, au-delà de leurs divergences esthétiques ? Et y a-t-il encore des militants dans la salle ? La structuration de la profession peut-elle aussi passer par la création de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les Centres de développement des Arts de la Marionnette ? Un type d'établissements où création, formation et action culturelle seraient organiquement liées. Un lieu de création adapté à la spécificité de la marionnette avec une configuration architecturale disposant à la fois d'un plateau et d'un espace de fabrication. Un espace permettant de se rencontrer et de confronter des regards permettant aux équipes artistiques de mieux se nourrir. C'est enfin la possibilité de partager une structure administrative, technique et financière. Je ne donne pas là une définition personnelle des CDAM mais de ce qui pourrait en être la base. Ils sont d'ores et déjà quelques-uns à les expérimenter...

Les relations avec les institutions.

On sait que les politiques publiques de la culture connaissent aujourd'hui des mutations accélérées. Les conditions de régulation et de concertation des compétences nationales et territoriales sont difficiles et provoquent chez les compagnies une grande perplexité. Quel respect pouvons-nous encore avoir envers les institutions en général et les collectivités locales en particulier ?

Comment considérer les institutions autrement qu'en tant que bailleurs de fonds ? En est-on toujours réduits à demander l'aumône ?

La question de la diffusion

Cette question est pleine de contradictions. Pourquoi une compagnie tourne-t-elle ? Pourquoi une autre compagnie ne tourne-t-elle pas ? Est-ce simplement en fonction du critère artistique ? Est-elle dans le bon réseau ? Est-elle hors réseau ? Cela dit, on sait aussi que les spectacles de marionnettes auraient tendance à mieux tourner que les spectacles de théâtre d'acteurs. On voit bien que les compagnies de théâtre d'acteurs conventionnées en région tournent peu ou pas hors région parce qu'il y a une sorte d'uniformité artistique. Ce qui n'est pas le cas des compagnies de marionnettes conventionnées, justement parce qu'elles ont un univers artistique particulier.

Quelques constats :

- Certains réseaux ont disparu (réseaux de l'éducation populaire, des comités d'entreprises, des MJC).
- Il y a un manque de lieux et d'espaces-vitrines malgré un nombre conséquent de « bons » festivals de marionnette en France.
- Comment rendre les programmateurs moins « frileux » au sujet de la marionnette pour adulte ?
- Les diffuseurs se déplacent peu. Comment leur faire entendre qu'il existe de bons spectacles en dehors des circuits Scènes Nationales ou Scènes conventionnées et qu'un peu de curiosité pourrait leur permettre de sortir des sentiers battus ?
- Certains pensent qu'il existe une situation de monopole de la part des réseaux institutionnels. Y a-t-il des critères (un formatage ?) pour être admis dans les « bons » réseaux ?

La question de la formation

Cette question offre deux entrées : se former et former les autres. Est-ce qu'on est artiste dès lors qu'on a un diplôme ? Est-ce le diplôme qui fait l'artiste ? Où se former ? Il n'est pas possible d'aborder toutes les problématiques, mais l'une d'elles revient de façon récurrente, celle de la formation continue : Formation à de nouvelles techniques, mais aussi formation continue avec des plasticiens, des musiciens, des vidéastes etc... dans le cadre de laboratoires sans finalité de production. Formation difficile à organiser car, paradoxalement, la demande émane souvent de ceux qui tournent beaucoup et qui ont donc du mal à trouver la disponibilité. Certains disent aussi que des créations naissent après des rencontres artistiques durant les stages, ce qui est une belle réponse à cette formation professionnelle.

Autre problème soulevé lors d'une de ces réunions par Lucile Bodson : Il y a une très grosse demande sur la fabrication et la construction.

Enfin, existe-t-il une formation destinée aux programmateurs ?

Pour conclure, en cette année de bicentenaire de la naissance de Guignol : il y avait sur la Place du Marché et dans la Cour des Miracles les marionnettistes et les arracheurs de dents. Les marionnettistes aidaient à faire passer le mal. Aujourd'hui, les arracheurs de dents sont devenus des chirurgiens-dentistes. Il faut espérer trouver encore -et pour très longtemps- des marionnettistes dans la Cour des Miracles.

> Patrick Boutigny

Intervention du vendredi 4 avril



> A la Comédie Française

Une première : La marionnette au Français. Le spectacle « Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança » d'António José da Silva (Traduction de Marie-Hélène Piwnik) est mise en scène et mise en marionnettes par Emilie Valantin. Nous reproduisons les notes d'Emilie Valantin, parues dans le programme du spectacle à la Comédie Française.

Dans le roman de Cervantès, comme dans la parodie baroque de da Silva, une grande confusion de nature règne entre les rencontres fortuites, les aventures merveilleuses ou prosaïques qui éprouvent dom Quichotte et Sancho.

Où commence et où s'arrête la manipulation ?

Qui prête la main aux manigances de Carrasco pour faire revenir dom Quichotte à la raison ? Qui emboîte le pas à la dame (la Duchesse chez Cervantès) pour préparer les farces et attraits des désillusions et de l'humiliation mortelle de dom Quichotte ?

Lisant et relisant les deux textes, nous n'avons trouvé aucun principe continu pour distribuer les rôles entre acteurs vivants et personnages artificiels. Les documents qui citent le recours à des pantins de liège pour compléter la distribution de certains spectacles du Théâtre du Bairro Alto de Lisbonne, vers 1730-1735, ne sont pas plus précis. Derrière toute marionnette, il faut un manipulateur ; lequel des deux a la préséance théâtrale ? Lequel des deux est plus ou moins réel ?

Les comédiens-manipulateurs coexistent avec les grands personnages. Ils n'en sont pas les doubles, mais bien les interlocuteurs et les compagnons, prêtant une voix et une pensée à un personnage tout en jouant leur propre rôle très activement aussi. Il a donc fallu créer des personnages parfois aussi grands que les comédiens du Français, tenter de limiter le poids des constructions, et surtout se rapprocher des disproportions anatomiques que suggèrent les magnifiques azulejos portugais du

début du XVIII^{ème}. Un exemple : la distance entre le pied finement chaussé et le genou orné d'un plissé de rubans mesure le tiers de la silhouette aristocratique des gentilshommes. De ce fait, difficile de les mettre à genoux ! Mais le hors-norme fonctionne au plus juste dans cette scène de Cour, qui prend une tournure de plus en plus factice. En revanche, les lourdauds s'élargissent et affirment toute leur présence dans l'économie des mouvements... par un regard, ou une inclinaison de tête. Dans ces proportions, j'ai essayé de trouver un style pour que le gabarit humain ne conduise pas à mettre en scène de simples mannequins de mode, mais permette de traduire l'humanité dans sa diversité signifiante. Ce fut une préoccupation constante. Certains personnages ne sont pas sans rappeler les sculptures religieuses ou populaires, les vierges et saints de procession ou de carnaval. Privés de costumes, voire de visages et de mains, leurs armatures ne seront que désillusion pour dom Quichotte.

Pendant, trois scènes permettent le recours classique à la réduction pour marquer l'éloignement (effet de zoom arrière pour un combat à cheval), élargir l'espace en panoramique (la montagne creuse de Montesinos) ou situer un Parnasse métaphorique en hauteur, peuplé d'oiseaux tourmentés (les Muses et Apollon) et tourmenteurs (les mauvais poètes).

La succession de scènes brèves de Sancho, gouverneur de l'île, absurdes et préubuesques,

ne pouvait être traitée que dans l'excès violent des caricatures de papier kraft et de costumes rouges... mascarade de la justice, de la médecine et du pouvoir, mais surtout évocation de l'Inquisition qui mit fin à la carrière d'António José da Silva en 1739, vers sa 35^{ème} année...

Les comédiens de la distribution ont accepté les contraintes physiques et psychologiques de ce partage du jeu théâtral. Ils ont appliqué leur talent et leur créativité aussi bien à développer leur malice de manipulateurs qu'aux actions des personnages artificiels à animer. Commencée avec Jean Sclavis dans Les Fourberies de Scapin, l'expérience de la manipulation s'est enrichie d'une nouvelle façon d'être aux côtés du personnage : la délégation partielle et alternée se substitue ainsi au dédoublement. Avant et pendant les répétitions, la conception, la construction et parfois l'adaptation d'une cinquantaine de marionnettes, d'animaux et d'accessoires ont mobilisé tout l'atelier du Fust, puis les accessoiristes du Français de juillet 2007 à avril 2008, afin d'offrir au public un spectacle rare, sur le plus prestigieux des plateaux. C'est un événement historique pour la littérature, et aussi pour la marionnette.

> Emilie Valantin,
mars 2008

Le spectacle est joué jusqu'au 20 juillet 2008 et repris la saison prochaine.

Je ressens l'agacement que cette orchestration de l'entrée de la marionnette à la CF peut provoquer chez les marionnettistes qui vivent les aléas de la décentralisation la plus modeste et la plus fragile. Cela a été et redevient mon lot, de retour à Montélimar, après cette expérience exceptionnelle.

Nous savons très bien que la partie n'est pas gagnée. En premier lieu parce que nous n'avons toujours pas « d'autorité » économique. Chacun le sait pour la vente des spectacles, mais c'est encore plus évident au moment d'entreprendre et négocier des productions importantes.

De l'analyse du texte à la mise en œuvre, l'addition finale qui devient un devis est à justifier point par point.

Il faut même faire des concessions, comme le fait tout entrepreneur besogneux qui veut « passer » dans un « marché », tant les réalités matérielles et économiques de la marionnette échappent même aux autres professionnels du spectacle. Nous-mêmes sous-estimons régulièrement nos coûts, par nécessité de faire nos preuves, avec des retours de bâtons déficitaires difficiles à surmonter. Ensuite...

Il est vrai que notre profession, faisant de nécessité vertu, prône depuis trop longtemps le « trois fois rien », l'immatériel, la récupération, le minimalisme, l'ébauché, le maladroit, ce qui pose problème, y compris dans le contexte pédagogique.

J'insisterai sur le fait que la Comédie Française a fait appel au Théâtre du Fust pour sa capacité à entrer en collaboration avec tous les corps de métiers de l'institution, ce qui nous a permis d'être des interlocuteurs à part entière dans cette maison si exigeante en savoir-faire. Je suis fière de nos efforts concrets pour fabriquer des

personnages, les adapter à des acteurs certes confirmés, mais manipulateurs débutants.

La courte initiation à la manipulation a mis sur la maturation d'un spectacle joué plusieurs fois par semaine, sous la vigilance d'Eric Ruf et d'une assistante à la mise en scène, sensibilisés aux problèmes de la manipulation. J'ai tout mis en œuvre pour pallier un déficit de temps d'apprentissage, donc de réflexes et de musculature adaptés... puisque cet apprentissage s'est fait au fil de la mise en scène, par petites touches dans le temps imparti par « l'alternance ». J'ai dû changer beaucoup de détails de construction en cours de route, sur place, ou en correspondance avec notre atelier de Montélimar.

Les comédiens ont été très coopératifs, donc exigeants, et je crois sensibles à mes efforts d'adaptation du matériel, en cours de répétition. Les marionnettistes connaissent bien cette étape, qui aurait mérité la présence continue d'au moins deux collaborateurs (constructeur et costumière Fust) mais c'est un point que je n'avais pas pu imposer en amont. On croit les personnages finis, et il faut remettre sur le métier...

Heureusement, j'ai pu obtenir la collaboration de certains accessoiristes... assez sensibles aux problèmes de plateau... mais les ajustements et les réparations dues aux essais en répétitions furent quotidiens (50 marionnettes...) et les mises au point nécessaires au-delà des premières...

Comment améliorer la méthodologie de mise en œuvre, du dépôt de maquette avec le scénographe, jusqu'à la fin des répétitions, puis la maintenance pendant l'exploitation? Cela ne cesse de me préoccuper... Les plannings prévisionnels sont toujours pris en défaut. Et vous ?

Depuis 30 ans, pourtant, je me passionne pour la

réalisation matérielle sans déroba à des exercices de style qui peuvent passer pour de l'académisme...

Je fais parfois sourire parce que les problèmes de la « non préhension » des mains des marionnettes ou d'articulation des genoux, m'inquiètent plus que le dédoublement acteur marionnette... Bien m'en a pris.

On ne peut pas arriver sans expérience technique sur ce type de production.

Et c'est en maîtrisant encore mieux ces réalités que nous devons continuer à imposer notre moyen d'expression.

Le public et les professionnels du spectacle sont malgré tout sensibles à l'évidence matérielle qui est l'un des privilèges de notre moyen d'expression.

J'ai dit la même chose dans un audit sur le Bicentenaire de Guignol, au sujet de l'absence de sculpteurs et de costumier(e)s pour ce type de répertoire.

Avant de manipuler, d'interpréter, il faut fabriquer des personnages. Ils doivent pouvoir être crédibles, exister, même s'ils ne sont pas aussi bien manipulés que ce que leur créateur souhaiterait... Certes, un « rien » bien manipulé peut en théorie cesser d'être un « rien », mais un personnage qui a de la présence reste un personnage. Au pire, il dénonce le manipulateur qui le trimballe ! Au mieux, il l'aide à progresser, et il inspire le metteur en scène.

C'est à cette exigence formelle que j'invite la profession.

Plus que pour tout autre moyen d'expression, le rapport de la forme au contenu est complexe en marionnette, si bien qu'on se demande toujours quelle charrue mettre avant les boeufs. Le texte ?

Ah ! le texte...

Peut-on répéter avant d'avoir fait les marionnettes ? Peut-on faire les marionnettes sans savoir ce qu'elles joueront ? Peut-on savoir ce qu'elles joueront sans avoir fait des essais en manipulant d'autres marionnettes ? Ou fabriquer des prototypes... Avec quoi peut-on apprendre à manipuler ? Peut-on choisir un texte sans avoir manipulé ? Manipuler sans avoir un peu construit ? Etc...

Si on transpose cette problématique à la musique, on s'aperçoit que l'existence d'instruments de tous niveaux et de tous prix libère Calliope depuis des lustres. Où sont nos facteurs et luthiers ? nos accordeurs ? nos CD ? nos DVD...

Autre « charrue avant les boeufs » : la proportion de textes et d'études sur la marionnette par rapport à l'activité elle-même... L'entrée de la marionnette au Français a déclenché enquêtes, critiques, analyses dont on peut se réjouir, mais cet intérêt rédactionnel amènera-t-il à une progression notable de nos occasions de créer et de diffuser ? J'espère que oui pour nous tous. Il faudra faire admettre que la marionnette exige une préproduction et une maintenance, soit un surcoût important par rapport à toute production théâtrale, lyrique, cinématographique. Il faudra aussi gagner quelques crans en technique et en esthétique, de l'académisme à l'avant-garde ! Cela passe de toute façon par l'atelier, et des concertations économico-méthodologiques !

Il est temps de mettre l'accent sur ces problèmes concrets.

> Emilie Valantin,
Mai 2008

BRÈVES

Théâtre du Fust Mai 2008 à Montélimar !

En mai, la ville de Montélimar a fait savoir à Emilie Valantin et à son équipe qu'elles n'étaient pas « dans les priorités culturelles de la ville de Montélimar » (sic) et donc indésirables dans la Chapelle des Carmes. Confirmation du non-renouvellement de la subvention et de l'annulation des représentations prévues cette saison. Cette décision met fin à plus de 33 ans de travail à Montélimar.

« J'ai une pensée reconnaissante pour tous ceux qui nous ont soutenus et suivis à des titres divers. C'est bien le Bicentenaire du " Déménagement " de Guignol ! 1808-2008 ! » (Emilie Valantin)

Le seul « tort » d'Emilie est d'avoir soutenu la liste adverse au maire élu !

Malgré un soutien de la profession et une mobilisation tant à Montélimar que dans la France entière (pétition, campagne de presse...), le Maire de Montélimar n'est pas revenu sur sa décision d'évincer le Théâtre du Fust et sa directrice, Emilie Valantin.

Théâtre Massalia : Préfiguration pour une biennale

Depuis longtemps, le théâtre Massalia a le désir d'un temps fort jeune public, pour travailler sur les différentes formes du théâtre jeune public et sur les territoires : l'Europe et la région PACA. La première édition se déroulera à l'automne 2009 (en s'inscrivant dans le cadre de TAM TAM) avec une préfiguration du 20 au 31 octobre 2008.

« Une dizaine de compagnies venues d'Allemagne, d'Italie, de Pologne, du Portugal, de Belgique mais aussi de Marseille, vous donnent rendez-vous pour 10 jours de découvertes théâtrales.

Trois festivals européens : Bronksfestival de Bruxelles, Zona Franca de Parme et Mèli'Môme de Reims nous accompagneront dans cette nouvelle aventure. »

Autour des spectacles, deux thématiques seront abordées par le biais de rencontres professionnelles : « Quand les festivals font de la production » et « Qui sont les jeunes du XXI^{ème} siècle ? »

Clastic Théâtre Dix ans à Clichy : dix événements, dix mois de suite...

De septembre 2008 à juin 2009, le Clastic Théâtre fête les 10 ans de son implantation à Clichy et de son Laboratoire Clastic. Une nuit blanche, des spectacles partout, des représentations chez les habitants, des marionnettes dans les bars, une exposition rétrospective, des journées professionnelles, des vidéos ; tout un parcours qui va de la mémoire à l'action.

En 1998, le Clastic Théâtre s'installe à Clichy avec ses pantins, ses marionnettes. Le laboratoire ouvert, consacré à la recherche, qui naît alors, va attirer un grand nombre de jeunes artistes et permettre une aventure riche en émotions, à la recherche du public et d'une ville.

De ce partenariat avec la Ville a surgi un festival, « Objets et comédies » qui, de 1998 à 2003, a permis de présenter au public plus de 80 spectacles, mais aussi une bourse de la création jeune public et des créations qui font partie du répertoire de la compagnie : *Glou-glou, c'est nous / Pan sur le sida / Un p'tit coup de théâtre...*

Le Local Le Local est menacé par les baisses de crédits du ministère de la Culture.

Le Local est un lieu de création et de rencontres, né en 2002 autour des pratiques artistiques. Il est ouvert à tous les habitants du Bas-Belleville et à tous ceux intéressés par le métissage des arts. Il abrite les artistes de l'association Ombre en Lumière qui souhaitent, par le spectacle vivant et d'autres formes, donner un élan à une vie sociale moins cloisonnée. Depuis novembre 2002, un week-end par mois, le Local propose, dans le cadre des « Rencontres du XI^e type », une programmation diversifiée (spectacles de danse, théâtre, marionnettes, lectures, expositions, conférences, débats) à l'attention des enfants et des adultes du quartier. Les « Rencontres du XI^e type » ont pour vocation d'être des moments privilégiés pour découvrir, débattre, discuter et échanger ensemble.

Le Local est aujourd'hui menacé par une forte baisse des crédits alloués par le ministère de la Culture : 1/6^{ème} du budget. Soit moins 70 % en deux ans ! La totalité des DRAC de France ont en effet supprimé tous les crédits dans le cadre de la Politique de la Ville, ce qui signifie à terme la disparition de l'action culturelle dans les quartiers dits sensibles.

Pour défendre Le Local et signer la pétition : www.le-local.net

> Le groupement d'employeurs

Le groupement d'employeurs (GE) est l'une des façons de mutualiser les compétences, notamment pour des fonctions administratives (comptabilité, paie) ou de production et diffusion. Projet plus complexe qu'il n'y paraît, il convient, avant de se lancer, d'en analyser toutes les dimensions. Un accompagnement de l'étude ou du montage du groupement est d'ailleurs souhaitable, et peut être financé par la collectivité publique (de nombreux Départements ou Régions ont élaboré des dispositifs de soutien en la matière : études de faisabilité, aides au démarrage...).

Le GE se présente comme une entreprise collective qui permet à des employeurs de s'associer, afin de répondre ensemble à certains besoins en personnel : son métier est de construire des emplois à temps plein à partir de "morceaux d'emplois".

Le plus souvent, le groupement d'employeurs est créé sous forme d'association loi 1901, mais il peut aussi être constitué en société coopérative. Il ne peut se livrer qu'à des opérations à but non lucratif, et a un objet unique : la mise à disposition de ses propres salariés auprès des employeurs qui sont membres du groupement (article L127-1 du Code du travail).

Les salariés ont pour employeur unique le GE, avec qui ils entretiennent une relation de subordination. Ils exercent en revanche chez plusieurs employeurs membres et sous leur responsabilité opérationnelle. Concrètement, cela prend la forme de temps partagé sur la journée ou sur la semaine, ou de temps partagé sur l'année.

Ainsi, le groupement d'employeurs n'a pas vocation à répondre aux besoins occasionnels ou aléatoires de salariés (qui justifieraient un recours au travail temporaire, au CDD). Il permet en revanche de répondre aux besoins pérennes de ses membres : des besoins saisonniers mais récurrents, ou des besoins permanents mais à temps partiel.

Fonctionnement

Le GE facture à chacun de ses membres la mise à disposition des salariés, pour un montant correspondant aux salaires et aux charges sociales, au prorata du temps de travail effectué : s'ajoute à cela le coût de gestion du GE (toujours au prorata). La mission d'étude-action ARSEC (cf. ci-dessous) estime que le coût pour l'entreprise membre est de 1,7 fois le salaire brut horaire du salarié (plus cher qu'un salarié recruté en direct, mais moins cher qu'un intérimaire).

Attention, les membres du GE sont solidairement responsables de ses dettes à l'égard des salariés et des organismes sociaux : en cas de défaillance de l'un des membres, les échéances financières devront être assurées par les autres membres. Il est donc essentiel de bien percevoir que la démarche du GE implique un engagement de long terme et une gestion rigoureuse.

À noter :

- le GE peut embaucher un salarié au moyen d'un contrat aidé ; celui-ci ne pourra cependant être mis à disposition qu'auprès de membres eux-mêmes éligibles au dispositif correspondant,
- dès que l'un des membres du GE est assujéti à la TVA, le GE l'est également
- l'activité de mise à disposition de personnel du GE n'est pas soumise aux impôts commerciaux tant que les dépenses sont imputées à prix coûtant.

Recommandations

Il est important d'analyser au préalable les besoins des membres : récurrence, périodicité, volume horaire, jours de la semaine... de façon à ce que les mises à disposition successives de salariés ne se heurtent pas à des incompatibilités. Il convient ensuite de définir clairement le fonctionnement des plannings et la facturation des membres au prorata de l'utilisation.

Il ressort des études portant sur les GE culturels existants que ce type de mutualisation a d'autant plus d'atouts pour réussir, que :

- les membres du GE se connaissent au préalable, partagent des habitudes de travail et des valeurs, éprouvent une confiance réciproque,
- les membres du GE ont déjà une connaissance du droit du travail et une pratique en tant qu'employeurs
- les membres du GE ont recours aux salariés de façon équilibrée (répartition du temps de travail),
- le bureau du CA, et surtout le président, s'investissent dans la pédagogie du fonctionnement du GE et veillent à la bonne implication de ses membres.

> **Gentiane Guillot**
HorsLesMurs

Responsable conseil et formation

(Cet article est paru dans **Stradda**, les Brèves N°7)

POUR EN SAVOIR PLUS

consulter l'espace ressources
« Mutualisation »

sur le site du CNAR Culture
(www.culture-proximite.org),
notamment :

- le rapport de la mission d'étude-action ARSEC sur la mutualisation de l'emploi culturel en Rhône-Alpes (avril 2006),
- la note des cabinets Prémisses / La Croisée des Chemins : « Mutualiser des moyens et des compétences » (oct 2007),
- la « Mallette pédagogique » ODIA - PRISMA,
- et bientôt un QCM proposé par le Synavi / Prémisses / La Croisée des Chemins.

> Castelets rêvés : Les théâtres d'ombres et de marionnettes de Paul Claudel

2^{ème} volet

Si Claudel n'écrit plus pour la marionnette après la farce de *L'Ours et la Lune*, on constate en revanche que les pièces recourant aux ombres se multiplient pendant sa période japonaise.⁽¹⁾

Un motif récurrent dans l'œuvre claudélienne

L'ombre chez Claudel est d'abord un motif poétique et spirituel avant de devenir une image scénique. « *Noirceur informe* », elle est d'abord utilisée comme métaphore du péché, de ce qui fait obstacle à la lumière. Claudel recopie dans son journal quelques lignes de l'abbesse Luce de Luxe : « *Les âmes sont comme le cristal : leur vraie mission et leur vraie joie, c'est la transparence à la lumière qui est l'amour.* » Plusieurs jeux de scène du théâtre claudélien exploitent cette analogie, tantôt sur un mode lyrique, tantôt de façon bouffonne et auto-parodique. Dans *L'Ours et la Lune*, les personnages utilisent la lumière émise par la marionnette de la Lune pour se radiographier mutuellement :

LE CHŒUR. - (...) *Je vais allumer tout doucement notre Bouffie.*

Et nous verrons la couleur de son âme [celle de Rhodô], ce qui est obscur et ce qui est transparent, ça fera tout ensemble comme un dessin.

Il allume doucement la Lune.

L'OURS, regardant Rhodô. - *Mon vieux, c'est épatant !*

LE CHŒUR. - *Qu'est-ce que tu vois ?*

L'OURS. - *L'amour pur, la fidélité chevaleresque et sans demande d'aucun retour, à la vie à la mort, au-delà de la vie et de la mort !*

- Le courage, l'intrépidité, la ferveur, une délicieuse naïveté, le vœu fait une fois pour toutes, la beauté de ces choses qui sont complètes et définitives !

(*Th. II, p. 624.*)

Par le même procédé, l'Ours détecte sur Rhodô la présence d'une petite bourse contenant les économies qu'elle a faites pour élever les enfants qu'elle a pris sous sa protection : l'argent qu'elle porte sur elle « *fait une tache noire sur le feu occulte de la Lune* ». De la même façon, en 1927, dans *Le Livre de Christophe Colomb*, les ombres de sauvages, d'une femme abandonnée et d'esclaves noirs apparaissent sur un écran pendant que le héros procède à son examen de conscience : ce sont les victimes de sa découverte.

Comme dans la tradition virgilienne, l'ombre peut aussi désigner un fantôme, un revenant.

Les différentes acceptions de l'« ombre » sont souvent associées et entremêlées. Mais, de même que l'ombre-fantôme n'est pas toujours représentée par une ombre-image, l'ombre-image ne représente pas toujours une ombre-fantôme.

Ainsi, l'image poétique de l'ombre désigne toujours chez Claudel quelque chose qui n'existe pas⁽²⁾, ou plus. Lorsqu'elle est mise en scène dans son théâtre, elle a donc un statut éminemment paradoxal : si l'ombre, symbole du néant, devient un spectacle, Claudel donne une visibilité, et donc une existence, au néant. Est-ce un acte manqué ou un jeu volontaire ?

Le souci des questions pratiques

La méditation claudélienne sur les ombres s'enrichit d'une réflexion sur le rôle de l'ombre dans l'œuvre

d'art, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de photographie ou de mise en scène. Cette réflexion esthétique passe par une pratique.

Claudel, en visite dans les musées, observe « *l'admirable position des ombres* » sur les statues. Au théâtre, dès 1911, il critique l'absence d'ombres dans la mise en scène, ou au contraire la présence importune de l'ombre projetée par la rampe sur la toile de fond.

Pendant son séjour brésilien (1917-1918), il s'adonne avec passion à la photographie. Durant plusieurs semaines, il se livre à des « *essais de photo* » chez un jeune photographe, « *en se servant de lumières électriques d'intensités différentes pour modeler le visage* ». Claudel assure même avoir inventé « *un nouveau procédé de photographie qui donne des résultats extraordinaires* ».

Au Brésil encore, il confectionne un abat-jour en faisant des « *effets d'ombres avec des figures découpées* ». Ce qui pourrait n'être qu'un loisir fait toujours germer quelque projet de spectacle : en décembre 1922, il écrit à l'un de ses amis qu'il s'est amusé à écrire « *une espèce de pantomime ou de mimodrame qui [lui] permettra de continuer les intéressantes études d'ombres qu'[il] avait commencées à Petropolis* ». Ce sera *La Femme et son ombre*.

À ces expériences s'ajoute la connaissance de la pratique courante de l'ombromanie, loisir des familles, ainsi que la fréquentation de spectacles d'ombres en Chine et probablement à Paris⁽³⁾.

Qu'il s'agisse d'ombres portées ou d'ombres projetées, ces quelques éléments permettent d'affirmer que Claudel, lorsqu'il utilise l'ombre, n'en parle pas seulement en poète, mais également en technicien. Lorsqu'on examine les pièces où Claudel met en scène des ombres, il est donc impératif de prendre en considération le dispositif qu'il indique.

Théâtres d'ombres sur la scène claudélienne

« *Tout ce qui est intermédiaire entre la source de lumière et la paroi vient se peindre dessus* » : de cette vérité physique énoncée par Claudel découlent à la fois une profonde méditation métaphysique et une pratique scénique.

Claudel expérimente presque toutes les combinaisons possibles du positionnement de l'écran, de la source lumineuse, des effigies et de ceux qui regardent les images ainsi produites. Il en explore minutieusement les potentialités symboliques et spectaculaires. Examinons-en quelques exemples.

La Femme et son ombre (1922-1923)

Pour *La Femme et son ombre* (il en existe deux versions), Claudel imagine un vaste écran qui traverse toute la scène. Celui-ci représente le brouillard qu'il a souvent observé au Japon. À l'avant-scène, entre le Guerrier accompagné de la Femme vivante. Arrivé



La Femme et son ombre - Tokyo.

Nous avons vu dans le numéro précédent comment le regard porté par Claudel sur les marionnettes prenait en compte tous les éléments de la représentation pour en livrer une interprétation symbolique : dans *L'Ours et la Lune*, on devine un jeu entre les techniques du fil et celles de la gaine, mettant en scène le drame personnel du combat spirituel derrière les bouffonneries des personnages ; de même, la lecture que le dramaturge donne du bunraku japonais se concentre sur la relation entre la poupée et ses manipulateurs derrière la fable racontée. Qu'en est-il pour les théâtres d'ombres que son œuvre met en scène ?



Vitez - Ombre Camille et Rodrigue.

>> auprès d'une lanterne, il voit peu à peu apparaître sur l'écran l'Ombre de la femme qu'il a aimée et qui est morte.

Le mimodrame met en scène la rivalité entre les deux femmes, celle qui est présente en chair et en os, et celle que l'on devine derrière l'écran. La Femme vivante tente de démontrer (en créant elle aussi des ombres) que l'image qui apparaît n'est qu'une ombre portée sur une paroi, et non pas une apparition d'outre-tombe. Mais quand le Guerrier frappe l'Ombre de son sabre qu'il retire tout ensanglanté de l'écran, c'est la Femme vivante qui succombe, tandis que derrière l'écran, on entend un faible éclat de rire.

Lors de la création à Tôkyô en 1923, les artistes japonais avaient choisi de représenter ce mimodrame avec les ressources habituelles du *kabuki*, au lieu du théâtre d'ombres qui n'appartient pas à leur tradition scénique : le brouillard était représenté par un écran translucide au travers duquel on distinguait la présence de l'acteur qui jouait l'Ombre. En supprimant les ombres réelles, les Japonais ont aussi supprimé le jeu claudélien sur l'incertaine nature des images, avec les possibilités d'illusion et de suspense que celui-ci offrait. Dans la mise en scène japonaise, l'écran s'offre d'emblée comme « frontière » entre ce monde-ci et l'au-delà ; alors que dans les deux versions du mimodrame publié par Claudel, la nature de l'image et de l'écran est au cœur du drame, et ne se révèle qu'au dénouement comme « *Frontière entre les deux Mondes* », pour les personnages aussi bien que pour les spectateurs.

La scène de l'Ombre Double (1922-1923)

À la même époque, plusieurs scènes du *Soulier de satin* utilisent les jeux d'ombres.

Lors de la confrontation entre Camille et Rodrigue dans la salle de torture à Mogador, les deux rivaux mêlent et comparent leurs ombres sur le mur (II,11).

Deux scènes plus loin apparaît « [l']Ombre Double d'un homme avec une femme, debout, que l'on voit projetée sur un écran au fond de la scène ». Celle-ci clame sa douleur d'être devenue une image sans auteur : Rodrigue et Prouhèze, les amants séparés, ne sont plus là pour la produire, mais l'image de leur union persiste, « imprimée sur la page de

l'éternité ». Claudel dira de cette scène qu'elle constitue « une espèce de drame plastique ».

Contrairement à *La Femme et son ombre*, cette fois l'écran est au fond de la scène (un mur) et la source de lumière n'est plus derrière mais devant lui (la Lune, qui s'incarne d'ailleurs à la scène suivante). Ce qui est en jeu n'est plus la nature de l'écran (une frontière ?) mais la présence ou l'absence de corps entre la source de lumière et le mur. Dans la salle de torture de Mogador, l'ombre monstrueuse à trois bras et deux têtes manifestait qu'il y avait un corps de trop dans la pièce, que l'un des deux rivaux devait partir. Inversement, dans la scène de l'Ombre Double, c'est l'absence des corps qui est exhibée et qui fait la monstruosité de l'image.

Car l'Ombre Double est un double néant et un double scandale : scandale ontologique et théologique de l'union interdite, mais également scandale d'une image impossible à réaliser.

Lors de la création du *Soulier de satin* à la Comédie-Française en 1943, Jean-Louis Barrault décida de couper la scène de l'Ombre Double, faute d'avoir trouvé un mode de réalisation satisfaisant.

Pourtant Claudel ne cesse de rappeler qu'elle était « indispensable ». Ce qu'il regrette n'est jamais l'accusation formulée par l'Ombre Double, mais ce que celle-ci, en tant qu'image, manifestait : le « contact », le « corps-à-corps des amants ne fût-ce qu'une seconde dans l'impossibilité », et par là l'existence du couple interdit. Ce qui compte, ce que Claudel réclame, c'est l'apparition, au cœur du drame, d'un corps scénique qui fasse exister l'union des amants devant les spectateurs.

Car puisque l'Ombre Double est « une ombre sans maître », une créature impossible (l'ombre des corps réunis a bien existé réellement mais dans le passé, elle devrait être privée d'existence, et pourtant elle se montre encore), son inscription dans l'éternité ne peut avoir lieu ailleurs que dans le spectacle. Elle n'existe que dans la production d'un visible illusoire et néanmoins réel, présenté devant témoin. Nécessaire dramatiquement pour le « contact » qu'elle manifeste, elle ne saurait exister qu'en tant qu'objet de spectacle. Et c'est pourquoi il est « indispensable » de la voir.

La question de la mise en scène de l'Ombre Double confirme l'attente de Claudel par rapport au visible. Le théâtre, s'il n'est que profération, n'offre pas la présentation visible absolue qu'il cherche dans ce cas. Claudel rage d'avoir été mis en échec par une impossibilité matérielle du théâtre. Le théâtre peut tout représenter, mais il ne peut pas tout montrer. Il ne peut pas produire une ombre sans qu'un corps soit quelque part présent sur scène, même s'il n'est pas visible pour le spectateur. Le cinéma en revanche, comme Claudel en avait l'intuition⁽⁴⁾, est capable de montrer même ce qui n'existe pas. Il constituerait donc le moyen scéniquement et symboliquement adéquat à la représentation du scandale de l'Ombre Double, spectacle du néant de l'union des amants, image au fond d'une scène vide de corps, spectre et clameur de l'absurde et du mal adressés au public.

À la scène suivante, l'image s'estompe puis la Lune développe son long monologue lyrique pour faire accéder le spectateur à un autre point de vue qui traduit le charnel en spirituel et donne sens à l'absurde comme « *Épreuve* ». Mais pour accéder à cela, il fallait donner accès à la visibilité et à la sensualité de l'Ombre Double.

Quelles que soient les raisons des metteurs en

scène qui coupent la scène ou jouent le texte sans donner d'image, leur choix porte gravement atteinte au sens de la pièce.

Le Peuple des hommes cassés (1925)

Un vieil antiquaire confie à son neveu Jirô, un simple d'esprit, l'argent qu'il a gagné en vendant des *aniwas* (statuettes funéraires en argile), afin qu'il le porte à sa famille dans la montagne. En chemin, Jirô se perd et s'endort au milieu d'un cimetière. La Reine des *aniwas* lui apparaît en rêve et propose à Jirô de l'épouser s'il lui confie l'argent. Jirô lui tend la bourse et tout disparaît. Au matin, la mère de Jirô retrouve celui-ci plongé dans une mare. Seule une jambe dépasse. On sort Jirô de l'eau, et celui-ci tente d'expliquer ce qui lui est arrivé. Peine perdue : personne ne le croit, et on le rudoie. La nuit suivante, les voisins festoient en se moquant du récit de Jirô. Ce dernier dort dans la pièce voisine. La Princesse lui apparaît de nouveau : les panneaux s'entrouvrent et Jirô la rejoint. Les panneaux se referment sur lui, et tandis que la tempête se déchaîne au dehors, on voit sur le papier des fenêtres le cortège des *aniwas* : « *Le vent l'éteint de temps en temps et il apparaît tout entier en noir dans les intervalles de repos – comme une flamme sur laquelle on souffle.* » Tout comme le théâtre de marionnettes permettait à Claudel de mettre en scène le rêve du Prisonnier dans *L'Ours et la Lune*, ici, le théâtre d'ombres apparaît pour chacun des deux rêves de Jirô. Une fois de plus, l'écran constitue dramatiquement et scéniquement une « *Frontière entre les deux mondes* ». Cette utilisation fréquente des jeux d'ombres dans des pièces fortement influencées par la mythologie et la dramaturgie japonaises est pour le moins étrange : il n'y a pas de tradition de théâtres d'ombres dans la scénographie japonaise. Le séjour au Japon semble avoir réveillé des souvenirs de la Chine lointaine, et peut-être, comme certaines didascalies invitent à le penser, des ombres khmères et indonésiennes⁽⁵⁾.

Outre ces trois pièces, Claudel met également en scène des théâtres d'ombres dans *Protée* (une scène de transformations bouffonne), *La Parole du Festin* (apparition d'une croix derrière de cadavériques figures de cire), et dans le scénario de mime du *Chemin de la Croix n° 2*, sa dernière œuvre composée pour la scène (un cortège parallèle à celui qui défile à l'avant-scène). L'ombre est source de fantastique, de féerie, de pathétique, plus rarement de jeux comiques. Mais surtout, Claudel joue sur la matérialité réelle du spectacle qu'il présente. De même que, lorsqu'il s'intéresse à la marionnette, Claudel prend en compte la présence des animateurs derrière, au-dessus ou en dessous d'elle, de même, lorsqu'il s'agit d'ombres, il utilise l'ensemble des possibilités dramatiques qu'offrent les différents dispositifs. Selon que les corps et la source de lumière sont placés devant ou derrière l'écran, les théâtres d'ombres ne sont plus un moyen pour représenter une fable mais un drame en tant que tels : la question de l'origine et de la nature des images ou de l'écran, et celle de la croyance des spectateurs sur scène et dans la salle à l'image qui leur est présentée, sont au cœur des intrigues mettant en œuvre les théâtres d'effigies chez Paul Claudel. Les jeux d'ombres ne sont donc pas une option facultative au sein de ce théâtre, mais une impérieuse nécessité.

> Raphaële Fleury

⁽¹⁾ Claudel est ambassadeur au Japon entre septembre 1921 et février 1927. Cf. *chronologie*.

⁽²⁾ Le mal, dans la tradition théologique à laquelle l'auteur se réfère, est « ce qui n'existe pas ».

⁽³⁾ Cf. Manip n° 14.

⁽⁴⁾ Claudel a effectivement proposé à Barrault d'utiliser des ombres filmées.

⁽⁵⁾ Après la scène de l'Ombre Double, on ne voit plus sur l'écran qu'une « palme de plus en plus indistincte et qui remue faiblement ». Les indications que fournissent le texte et la correspondance de Claudel conduisent à établir un parallèle entre cette image et l'ombre nommée « *gunungan* » ou « *kayon* » dans le *wayang-koelit indonésien*.

Cette ombre foliacée est elle aussi utilisée pour manifester le retour à l'équilibre cosmique après un épisode violent. Plusieurs éléments biographiques viennent conforter l'hypothèse de ce rapprochement.

> Le Congrès UNIMA à Perth (Australie) du 2 au 8 avril 2008



Le théâtre « YIIZRA YAAKIN NOONGAR » a animé la cérémonie officielle d'ouverture du Congrès par un concert et un discours de bienvenue :

« *L'emplacement du Congrès était autrefois un campement aborigène avant l'arrivée des blancs et la spiritualité existait bien avant l'arrivée des missionnaires. Des outils de pierre retrouvés parmi les vestiges d'un feu de camp confirment que les indigènes australiens ont vécu aussi loin au sud que le site actuel de Perth, depuis 40 000 ans au moins. Cependant, la rencontre avec les blancs marqua leur destin de façon tragique. Malgré leur résistance, ils furent dépossédés de leurs terres, opprimés, massacrés. Leur histoire récente est celle d'un combat pour le maintien de leur culture. Perth est une ville sur la côte sud-ouest de l'Australie. Grande ville la plus isolée du monde, dont la fortune fut bâtie sur les grandes richesses de son sol, ses atouts d'aujourd'hui proviennent d'un cadre magnifique à l'ensoleillement constant et d'un rythme de vie décontracté.* » (Lonely planète)

Les membres du théâtre demandent que les esprits veillent sur nous pendant le Congrès.

107 conseillers de l'UNIMA sont venus de 36 pays. Il existe maintenant 63 Centres nationaux. Le Président, le Secrétaire Général, les membres du comité exécutif et les responsables des centres nationaux ont expliqué les actions qui ont été menées pendant les 4 dernières années. Les comptes-rendus détaillés sont à consulter sur le site d'UNIMA : www.unima.org, mais voici quelques exemples :

- Un fonds de solidarité a été créé pour permettre la présence, à Perth, de 4 représentants du continent africain. C'est ainsi que des marionnettistes du Burkina Faso, du Kenya, du Mali et d'Algérie ont pu expliquer les actions menées dans leur pays. Comme le dit Athanase Kabre du Burkina Faso : « *Des activités très modestes, certes, mais bien en adéquation avec nos ressources. Ne dit-on pas que le plus grand voyage commence toujours par un premier pas ?* »

- Depuis 4 ans, la commission Amérique du Nord (USA et Canada) développe une collaboration avec le Mexique par des rencontres à l'occasion de festivals, des expositions, des masterclasses et des stages. Elle a commencé par créer des bases solides pour de futures actions en établissant une liste de tous les festivals, les musées, les instituts et les revues.

- La commission « Festivals internationaux » a organisé à Bochum un colloque de réflexion sur le thème « *Responsibility on demand, international festivals in the globalization era* », qui a réuni 40 directeurs de festivals d'Europe, d'Asie, d'Amérique et d'Afrique. Cette commission souhaite développer la communication entre les différents festivals, encourager des coopérations et la programmation de jeunes compagnies.

- La commission « Recherche » travaille à un projet de réalisation de films documentaires sur les théâtres de marionnettes traditionnelles en République Tchèque, en Slovaquie, en Hongrie et en Allemagne.

- La commission d'Amérique Latine récolte du matériel pour écrire l'histoire du Théâtre de marionnettes en Amérique Latine (9 pays).

- UNIMA Belgique a instauré une nouvelle tradition lors des journées annuelles : des troupes flamandes se produisent en Wallonie et des Wallons en Flandre,

chacune dans sa langue. Il a été beaucoup question de finances et de la nécessité de trouver de nouvelles aides, car l'essentiel des ressources provient de la France (Ville de Charleville-Mézières, département des Ardennes, Région Champagne-Ardenne, ministère de la Culture). La cotisation des membres de l'UNIMA a été fixée, par un vote quasi unanime, à 3 € par an, pour chaque adhérent.

L'Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette aurait dû être imprimée pour le Congrès, mais un délai de plusieurs mois est nécessaire pour sortir l'ouvrage en français. Une version anglaise « en ligne » est demandée par un grand nombre de personnes. La moitié des textes ont été traduits en anglais, et la traduction complète devrait démarrer le plus vite possible.

Il y a eu de nombreuses discussions sur la nécessité de changer les statuts, afin de pouvoir améliorer le fonctionnement d'UNIMA. La proposition de nouveaux statuts est à l'étude et sera discutée lors de la prochaine réunion du Conseil.

Le prochain Congrès, en 2012, sera organisé par la Chine à Chengdu, capitale de la province du Sichuan. La ville a une importante activité de théâtre de marionnettes, avec un nouveau musée sur le théâtre d'ombres qui s'ouvrira en 2011.

La ville a une collection de 180 000 marionnettes d'ombres provenant de 20 provinces chinoises et des régions autonomes Hebei, Henan, Shaanxi, et Anhui. Massimo Schuster (ancien Président) et Miguel Arreche (ancien Secrétaire Général d'UNIMA) ont visité les lieux. La ville de Chengdu a sorti un document illustré de 80 pages, en plusieurs langues, dans lequel elle présente sa candidature.

Dordrecht (Hollande) accueillera la réunion du prochain comité exécutif en 2010, à l'occasion d'un grand festival qui fêtera le 55^{ème} anniversaire de l'association des marionnettistes hollandais.

Voici le nouveau comité exécutif élu pour diriger UNIMA de 2008 à 2012

Le Président : Dadi PUDUMJEE (Inde)
 Directeur du Ishara Puppet Theatre Trust et du Ishara International Puppet Festival à Delhi.
 Marionnettiste - Metteur en scène - Designer

Le Secrétaire Général : Jacques TRUDEAU (Canada)
 Professeur à l'Université de Québec à Montréal
 Marionnettiste - Président de l'Association Québécoise des Marionnettistes

Vice-Président, Président de la Commission des Festivals Internationaux : Stanislav DOUBRAVA (République Tchèque)

Vice-Présidente, Présidente de la Commission pour la Recherche de Nouvelles Ressources Financières : Annette DABS (Allemagne)

Président de la Commission Amateur : Ronny AELBRECHT (Belgique)

Président de la Commission des Statuts : Knut ALFSEN (Norvège)

Président de la Commission des Echanges Culturels : Angel CASADO (Espagne)

L'action « Echanges Culturels » est ouverte à tous les membres de THEMMA. Chaque membre peut demander une bourse qui prévoit l'hébergement, les repas et l'entrée aux spectacles à l'un des 43 Festivals Internationaux de Marionnettes dans 22 pays. C'est une occasion formidable pour un marionnettiste de rencontrer des « collègues » d'un autre pays ou d'un autre continent.

Présidente de la Commission pour l'Amérique Latine : Susanita FREIRE (Brésil)

Présidente de la Commission Education, Développement et Thérapie : Livija KROFLIN (Croatie)
 Cette commission s'occupe de la formation des amateurs, de projets de développement autour de thèmes comme la santé, le travail avec la marionnette dans les hôpitaux.

Président de la Commission des Publications : Alain LECUCQ (France)
 C'est une commission très importante au sein d'UNIMA : se connaître, se rencontrer, communiquer à travers le monde dépend en grande partie de ce site. Beaucoup d'informations circulent déjà, mais il a grand besoin de se développer. Le travail remarquable fait par Alain Lecucq au sein de THEMMA prouve qu'il est la personne compétente pour mener ce combat. C'est un homme « d'ouverture » qui voyage énormément et parle couramment plusieurs langues.

Présidente de la Commission Europe : Nina MONOVA (Russie)

Président de la Commission pour l'Amérique du Nord : Manuel MORAN-MARTINEZ (U.S.A)

Présidente de la Commission des Femmes : Tamiko ONAGI (Japon)
 C'est une nouvelle commission qui a été proposée par Tamiko Onagi. Elle souhaite étudier la situation de la femme marionnettiste qui est difficile dans certains pays.

Présidente de la Commission Asie-Pacifique : Jennie PFEIFFER (Australie)



* La région de Chengdu où doit se tenir le prochain congrès de l'UNIMA a été dévastée par un tremblement de terre, laissant dans la rue 20 millions d'habitants. Notre ami Simon Wong, de Hong Kong, membre du Comité Exécutif de l'UNIMA, nous a adressé le message suivant :

« L'UNIMA est concernée : Elle propose aux familles sinistrées des spectacles de marionnettes avec 2 ou 3 compagnies étrangères et 3 compagnies de Chine, Hong-Kong et Taiwan.

Conditions :
 Toutes les compagnies prennent en charge leurs voyages pour Chengdu.
 Les organisateurs fourniront des repas simples et des endroits pour dormir à chaque compagnie ainsi que les transports locaux.

Budget : 75% aide de Hong Kong, Taiwan et Chine ; 25% de dons venant de toutes les UNIMA dans le monde).
 Chaque spectacle pour enfant durera environ 50 à 60 mn et apportera un message d'amour, d'attention et d'encouragement.
 Ce serait formidable s'il était possible de réaliser des ateliers à la suite des représentations.
 Je propose que :
 1/ le projet soit co-organisé par le centre UNIMA Chine et le Musée National des Ombres de Chengdu.
 2/ le projet soit soutenu par la Commission Asie Pacifique de l'UNIMA.
 3/ le projet soit coordonné par : le Ming Ri Institut pour l'Education Artistique en ce qui concerne les invitations officielles,

le Musée National des Ombres de Chengdu pour toute la logistique sur place, la Croix-Rouge de Hong Kong pour les traducteurs et volontaires.
 Les Centres nationaux de l'UNIMA pour l'information, la collecte et le transfère des fonds.

Note de Themaa : Le projet doit se réaliser cet été. Il paraît évident que, pour des questions budgétaires, il sera plus facile de déplacer des compagnies de la zone Asie Pacifique. Mais vous pouvez les aider en envoyant vos dons à THEMMA (au dos du chèque inscrivez « Pour Chengdu »). Nous transmettrons les sommes recueillies au Secrétaire Général de l'UNIMA. Vous en connaissez l'usage. Soyez généreux. Merci pour eux. THEMMA 24 rue Saint Lazare - 75009 PARIS

>> **Président de la Commission pour la Coopération :**
Pierre-Alain ROLLE (Suisse)

Président de la Commission Afrique :
Mamadou SAMAKE (Mali)

Cette commission s'est réunie plusieurs fois à Perth, car elle souhaite créer un Centre Africain de la Marionnette.

Président de la Commission Formation Professionnelle : **Marek WASZKIEL (Pologne)**

La première réunion se tiendra à Bialystok au mois de juin, à l'occasion de l'anniversaire de l'Ecole et du festival réunissant 15 écoles internationales. J'ai accepté la proposition de Marek Waskiel de faire partie de cette commission. Ma motivation repose sur

le fait que le métier artistique est une formation à vie, et doit s'accompagner d'une ouverture d'esprit, qui a besoin d'être nourrie par des rencontres et des confrontations.

Il y a, de la part des conseillers, une grande volonté de travailler ensemble, chose qui n'est évidemment pas facile vu le nombre de langues différentes et les distances géographiques entre les uns et les autres. Toutes les informations se trouvent sur le site www.unima.org et chaque commission y est présente.

N'oublions pas que, parallèlement au Congrès, s'est tenu un important festival de marionnettes. Il a été organisé sur le thème du « voyage ». Richard Bradshaw, Président d'UNIMA Australie, annonce

dans le programme : « *Dans un monde où nous sommes séparés par les distances et les différences, mais où le commerce mondial et les médias nous rendent similaires, la communauté des marionnettes se rassemble pour fêter la diversité.* »

Le directeur artistique du festival, Philip Mitchell du Spare Puppet Theatre de Perth, et sa formidable équipe ont proposé des spectacles, des master classes, des stages de marionnette sous toutes ses formes : danse, théâtre, cirque, masque, nouvelles technologies numériques et arts visuels.

> **Greta Bruggeman**
Compagnie Arketal Cannes
bruggemangreta@orange.fr

/ International

> La marionnette en Australie, en direct du congrès de l'UNIMA

Ce séjour en Australie était l'occasion de rencontrer des marionnettistes australiens, de mieux connaître leur façon de travailler et leurs activités au sein d'UNIMA. Après les réunions du Congrès, j'ai posé quelques questions à Richard Bradshaw, Annie Forbes, Gary Friedman et Joanne Foley.

Par Greta Bruggeman*

Richard BRADSHAW, marionnettiste, théâtre d'ombres
Président de « UNIMA Australie » depuis 2005

Après des études scientifiques et mathématiques, Richard Bradshaw devient marionnettiste professionnel en 1969. Avec son théâtre d'ombres de seulement 1m de large et une seule lampe de 150W, Richard a joué entre autres au Sydney Opera House, au Kennedy Center, au Centre Cultural de Hong Kong et en Inde, à Mangalore, où il y avait 1 300 spectateurs. Il fait tout lui-même - construction, manipulation - il parle, il chante dans ses spectacles qui sont des sketches, souvent humoristiques. Il donne aussi des stages ou des master classes dans le monde entier. Richard évoque quelques très bons souvenirs de ses tournées en France et notamment dans le sud, où il est venu jouer plusieurs fois à Mougins, Cannes, Marseille...

UNIMA-Australie existe depuis 1965. 46 compagnies en sont membres, sur un total d'environ 200. Quatre compagnies sont subventionnées. Les autres, composées d'une ou deux personnes, ne reçoivent aucune aide. Elles jouent pour les enfants, dans des écoles qui n'ont, dans la plupart des cas, pas de théâtre. Les spectacles pour adultes sont joués dans des cabarets ou night-clubs.

L'Australie est composée de populations parmi les plus diversifiées au monde, ce qui se traduit par un bouillonnement d'idées. Certaines compagnies créent des spectacles en direction des enfants de leur communauté d'appartenance. Elles jouent en langue grecque, turque, arabe, etc...

Il n'y a pas de théâtre de marionnettes traditionnel. Les Aborigènes utilisent surtout les masques pour raconter des histoires. Joan Baixas, de Barcelone, est venu à plusieurs reprises travailler avec eux, dans le désert, à partir de leur histoire.

La compagnie « Sandpiper Productions » dirigée par Sandy Mc Kendrick et basée à Fremantle travaille avec les communautés aborigènes de différentes régions.

Il y a une bonne entente entre les compagnies, pas d'esprit de compétition.

Un célèbre musicien rock, Peter Garrett, du groupe « Midnight Oil », n'est pas devenu Ministre de la Culture, mais de l'Environnement. Let's see what happens !

Dans la région de Victoria, c'est la ville de Melbourne qui a le plus d'activités autour du théâtre de marionnettes. Il y a une école qui forme des marionnettistes : « The Victorian College of Arts » qui dépend de l'université. Elle est dirigée par Peter J. Wilson qui a beaucoup travaillé à l'étranger.

Annie FORBES

Professeur à l'Ecole de Melbourne, co-directrice de « About Face-Productions », elle est metteuse en scène et scénographe en free-lance. Elle parle français car elle a vécu à Nice pendant 2 ans.

A l'école de Melbourne, les cours sont payants. Il y a un an d'études et on peut choisir de faire une année supplémentaire. On y travaille surtout des spectacles visuels, sans paroles. L'école existe depuis 2004.

Leur programme : Australia's first graduate puppetry course.

Year one : postgraduate diploma in Production Puppetry.

Year two : Master of Production – Puppetry.

Learn from leading puppetry practitioners and international guest artists. Extend your skills and develop your personal creative work.

Enjoy the Victorian College of the Arts unique artistic environment, encompassing Art, Dance, Drama, Production, Film and Television and Music students on the one campus in the heart of Melbourne's Arts Precinct, Southbank. www.vca.unimelb.edu.au

La vie des compagnies australiennes est difficile. Seules 3 ou 4 grandes compagnies sont subventionnées. Beaucoup souffrent de la maladie de « tout » faire.

Il y a aussi le problème des distances. L'Australie est un pays immense. Entre Perth et Sydney la capitale, il n'y a pas moins de 3 955 km, soit 4 h de vol ou 65 heures de train !

Gary FRIEDMAN

Marionnettiste d'Afrique du Sud, Gary Friedman a émigré à Sydney en Australie il y a 5 ans, après un long parcours d'activités marionnettes dans plusieurs pays d'Afrique, surtout avec des programmes éducatifs de lutte contre le sida.

Très présent au Congrès et au festival avec sa caméra, il pose des questions aux délégués et autres personnalités que l'on peut retrouver sur son site.

Gary Friedman réalise en ce moment un projet qui lui tient à cœur depuis plusieurs années : il réalise un film d'après un spectacle qui a été créé au camp de Terezin pendant la 2ème guerre mondiale : « Looking for a monster ».

Gary et moi étions tous deux élèves en 1981, à l'ouverture de l'Institut de la Marionnette à Charleville. Nous donnons des nouvelles des autres élèves repartis dans le monde entier.

www.africanpuppet.com

www.puppetrynews.com

Une rencontre est organisée avec Alain Lecuq et Lucile Bodson. C'est l'occasion de discuter avec Richard Hart, Peter Wilson, Gilly McInnes, Gai Anderson et Annie Forbes. Alain Lecuq explique l'action de THEMMA, en particulier la collaboration de THEMMA avec la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, sur les résidences d'auteurs contemporains avec les compagnies de marionnettes. Beaucoup de spectacles de marionnettes en France sont issus de collaborations avec des auteurs qui écrivent pour le théâtre. On peut dire aujourd'hui que presque tous les auteurs ont écrit pour le théâtre de marionnettes.

Lucile Bodson explique le fonctionnement de l'ESNAM à Charleville-Mézières, et aborde l'action nationale autour des Saisons de la marionnette. Du côté de la France, il y a beaucoup à raconter, à faire découvrir, car les gens ne sont pas au courant.

Du théâtre de marionnettes en France, ils connaissent surtout Philippe Genty, qui vient donner des représentations et des cours.

UNIMA-Australie a sorti un numéro spécial de 64 pages de leur revue « Australian Puppeteers ».

Joanne FOLEY

Ancienne élève de l'ESNAM, elle a fait plusieurs fois le tour du monde : ses parents sont de Perth et sont de grands voyageurs. Elle est née en Nouvelle Guinée et a vécu son enfance à Montréal. Licenciée en Lettres et Arts du Spectacle, elle rencontre un marionnettiste australien, va participer à un stage et s'intéressera à toutes les étapes de la création.

Après l'Université, elle séjourne en Chine. Elle étudie le chinois en suivant des cours à l'opéra de Pékin. Elle apprend la marionnette à tige, le jeu et la construction à Pékin où elle est la seule étrangère.

De retour à Perth, elle monte un spectacle de marionnettes, travaille comme comédienne et voit une petite annonce de l'Ecole de Charleville qu'elle suit de 1987 à 89. Elle jouera son spectacle de fin d'études dans plusieurs pays européens. En France, elle travaillera plusieurs années au sein de la compagnie de l'Olifant.

De retour en Australie, elle crée des spectacles de cabaret, de rue, qu'elle joue, en particulier au festival de Charleville en 96, celui inspiré des « Bonnes » de Jean Genet.

Sa compagnie, « Foley Bergere » aura des difficultés financières importantes à cause d'un agent. Après des années difficiles, sa carrière reprend grâce à une action dans les hôpitaux de Sydney : « Médecin du rire ».

Lors d'un séjour à Charleville, elle collabore avec Philippe Rodriguez Jorda pendant le festival de 2006.

www.geopix.net/foleybergere



*Compagnie Arketal, Conseillère UNIMA

> Pourquoi la marionnette ? Pourquoi ?

Parce qu'elle prétend être vivante
 Parce qu'elle provoque un double jeu, une double vie, un double sens
 Parce qu'elle est toujours équivoque
 Parce qu'elle est insolente
 Parce qu'elle est une intruse
 Parce qu'elle est subversive, ambiguë
 Parce qu'elle trouble, contamine tout propos
 Parce qu'elle est hybride, faite de petits riens
 Parce qu'elle est discrète, faible et dépendante et que pourtant on ne voit qu'elle
 Parce qu'elle entre dans un spectacle comme un loup dans la bergerie
 Parce que mine de rien elle se glisse dans nos a priori et les déstabilise
 Parce que, par sa seule présence, elle contredit le sens et ouvre des abîmes
 Parce qu'elle est toujours là, pas loin, à attendre que l'on ait besoin d'elle
 Parce qu'elle est là où on ne l'attend pas
Elle a investi mon travail d'artiste



Parce qu'elle décale le point de vue et fait rire ou pleurer
 Parce qu'entre l'objet et l'acteur qui le manipule, il y a cet espace où tout l'imaginaire s'engouffre
 Parce que depuis quelques années, elle infiltre tous les arts
 Parce qu'elle est à la croisée des chemins
 Parce que grâce à elle, une image peut valoir mille discours
Elle a investi ma fonction de programmatrice

> **Babette Masson**
 Directrice du Carré -
 Scène nationale de Château-Gonthier
 Co-directrice artistique
 de la compagnie Label Brut

La marionnette au Carré, Scène Nationale de Château-Gonthier depuis la saison 2006-2007

Compagnie Nada Théâtre /
 Label Brut : *Ubu*
 Stuffed Puppet : *Schicklgruber*
 Compagnie LàOù : *Un rêve*
 Compagnie Label Brut : *La nuit du 21 juin / Dieu, sel et sable*
 Compagnie Drolatic Industry :
Les aventures de Sam Trevor / L'enfer du décor / La mort en cage
 Compagnie Garin Trousseboeuf :
Mergorette / A la bougie
 Compagnie Tabola Rassa : *L'avare*



Publications

> LE CHOIX DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

PUPPETS AND PERFORMING OBJECTS : A PRACTICAL GUIDE

Tina Bicât
 The Crowood Press : Marlborough, 2007

Comme son titre l'indique, cet ouvrage, en anglais, constitue bien un guide pratique. En un peu moins de 150 pages, illustrées de nombreuses photographies, il aborde d'un point de vue résolument opérationnel de nombreux aspects du théâtre de marionnettes et du théâtre d'objets. En premier lieu sont évoquées les spécificités du théâtre de marionnettes et du théâtre d'objets et les raisons qui peuvent conduire à choisir ces formes d'expression. Ce choix entraîne d'autres, qui sont traités successivement : la question du texte, la forme des marionnettes, l'univers sonore ou encore les effets scénographiques. Au-delà de l'aspect artistique, Tina Bicât s'attache également à la production d'un spectacle : aux questions financières, à la constitution éventuelle d'une équipe, à l'organisation du travail, à la réalisation des marionnettes, etc...

Un chapitre entier est consacré à la manipulation et aux rapports particuliers entre acteur et marionnette ou objet.

Enfin, l'auteur s'arrête sur quelques usages spécifiques du théâtre de marionnettes et du théâtre d'objets : dans le théâtre de rue, avec les enfants, dans le cadre d'un travail thérapeutique. > Céline Bourasseau

ACTES DE LA RENCONTRE AUTOUR DE L'ÉCRITURE POUR LA MARIONNETTE

Lansman éditeur
 Présenté par le Centre de la Marionnette de la Communauté française de Belgique

Ce premier volume tente d'éclairer le lecteur sur une question importante : "Que se passe-t-il dans la tête d'un auteur de scènes pour marionnettes ?" Ecrire avec et pour la marionnette n'est pas toujours facile... Ce sujet est intarissable et peut mener parfois à des réflexions surprenantes. Une trentaine de professionnels de la marionnette - auteurs, manipulateurs, dramaturges, directeurs de théâtre - venus des quatre coins d'Europe, ont été invités à se pencher sur la relation existant entre l'écriture d'une pièce et sa mise en scène.

METAMORPHOSES, LA MARIONNETTE AU XX^E SIÈCLE

Henryk Jurkowski
 Edition de l'Institut International de la Marionnette / L'Entretemps
 Edition revue et augmentée

S'appuyant sur une étude rare et très fournie, illustrée d'une iconographie riche et soignée, cet ouvrage d'art propose de dessiner les évolutions du théâtre de marionnettes au XX^e siècle, un art perçu aujourd'hui comme une forme du théâtre contemporain à part entière. Ce faisant, c'est toute l'histoire de la modernité théâtrale, voire artistique, que ce livre nous propose de revisiter. Le regard complice que Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez ou Peter Brook ont porté sur la marionnette est là pour en témoigner. Un chapitre complémentaire couvre la période des années 90. Manipulateurs, dramaturges, directeurs de théâtre - venus des quatre coins d'Europe, ont été invités à se pencher sur la relation existant entre l'écriture d'une pièce et sa mise en scène.

Compagnie Les Cailloux Sensibles

> AUCASSIN ET NICOLETTE

Auteur anonyme du XIII^e siècle



Tel un grand livre d'images, l'écran s'anime sous l'impulsion de marionnettes d'ombres colorées, largement inspirées des vitraux et iconographies du Moyen Âge.

A travers un jeu de miroir, entre un double espace scénique - l'un visuel, l'autre sonore - chaque marionnette et la comédienne se renvoient l'une à l'autre, pour mieux nous interroger sur la place de la femme dans la société, la tolérance et l'acceptation de l'autre, mais également sur l'inversion des rôles et des pouvoirs.

Nulle réponse mais une mise en abîme de ces thématiques toujours d'actualité auxquelles le traitement marionnettique, dans la relation même entre la comédienne et les ombres, apporte une compréhension plus aiguë.

Alors que la toile focalise notre attention et ouvre l'imaginaire, la comédienne, tel le troubadour de l'époque, propose par le verbe un espace de réflexion. Peu à peu les masques tombent, grâce à un parcours initiatique jalonné de périples proches parfois du carnavalesque et du grotesque.

Création Festival d'Avignon
du 10 juillet au 2 août
Collège de la Salle (Place Pasteur),
tous les jours à 16h

Public : familial à partir de 7 ans
Technique : théâtre d'ombres
Mise en scène / scénographie :
Pierre-François Lucas
Adaptation / dramaturgie : Gaël Grinevald
Construction marionnettes et castelet :
Sandrine Capron
Costume : Jocelyne Lucas
Conseiller musical : Philippe Laugier
Comédienne-marionnettiste : Gaël Grinevald

Contact :
Christine Laugier
Les Cailloux Sensibles
8 place de la Mairie
60860 BLICOURT
Tél. : 09 52 86 50 06
Fax : 03 44 84 06 76
E-mail : lescaillouxsensibles@free.fr

Compagnie Là Où

> LOPIN !



Lopin interroge sur la nécessité d'habiter quelque part, l'attachement à un morceau de terre pour se sentir entier, la maison en

construction comme métaphore de sa propre élaboration, et ceci à travers les yeux et les gestes d'une marionnette...

Qu'est-ce qu'il y a de profondément humain dans le fait d'habiter ?

En quoi notre manière d'habiter reflète-t-elle notre mode de lien au monde ?

Quelles représentations et quels désirs engagent le fait d'habiter ?

Deux protagonistes : la terre et un corps, lopin de terre et parcelles de corps.

L'un n'existe pas sans l'autre. L'espace et le corps se complètent. Sortir de terre, habiter la terre, y être enterré... L'espace habité devient le prolongement symbolique du corps et de l'esprit.

Lopin a été créé à la Scène nationale d'Aubusson
les 28, 29 et 30 mai

Durée : 15 minutes

Public : tout public à partir de 8 ans

Conception : Renaud Herbin et Nicolas Lelièvre

Mise en scène et manipulation : Renaud Herbin

Marionnettes : Paulo Duarte

Sons : Morgan Daguene (Bertuf)

Contact :

Compagnie Là Où

Virginie Dreano

6, contour Saint Aubin

35000 RENNES

Tél. : 02 56 32 13 33 / 06 61 41 04 60

E-mail : contact@laou.com

Compagnie Poudre de Sourire

> TRAJECTOIRE



En partant à la recherche de lettres qu'elle a perdues, la conteuse trouve le fil de son histoire. C'est en compagnie d'une souris très espiègle qu'elle va cheminer sur les traces de ces signes dont la forme est née

dans nos rêves... De l'ocre rouge surgiront le mouvement et le rythme.

Des traces dans le sol et dans l'air nous mèneront sur la piste...

Création à l'Atelier de la Bonne Graine :
Du samedi 14 juin au dimanche 6 juillet

Techniques : théâtre de marionnettes et vidéos

Public : de 4 à 10 ans

Interprétation : Claude Pomme

Contact :

Atelier de la Bonne Graine

16 passage de la Bonne Graine

75011 PARIS

Tél. : 01 43 57 40 47

E-mail : agneshaincaud@yahoo.fr

Site : atelierbonnegraine.free.fr

Compagnie Là Où

> PETITES AMES



Dans un espace scénique, métaphore d'un autel anonyme, un personnage évolue dans ses propres souvenirs.

L'utilisation de la programmation vidéo permet de le confronter à ses mémoires : celle du passé comme celle de l'instant.

Des images enregistrées pendant la représentation sont ainsi diffusées à différents moments du spectacle, de manière à créer des troubles liés à ce souvenir : ce que l'on vient de voir est modifié (de sens et d'espace) par la projection.

Le personnage, que l'on a nommé

Le Marcheur, se trouve dans un endroit empreint de mémoires et de sensations dans lequel il se confronte à la (re)connaissance (au *se souvenir*) de son propre corps et de celui de « l'autre », toujours présent, qui est l'animateur, son créateur.

Entre les deux se tissent des liens entre défi et symbiose.

Petites âmes a été créé à la Scène nationale d'Annecy en mars 2008.

Conception : Paulo Duarte

Mise en scène : Paulo Duarte, Renaud Herbin

Collaboration : Julika Mayer

Son et interface vidéo : Morgan Daguene

Vidéo : Nicolas Lelièvre

Lumières et régie générale : Fabien Bossard

Stagiaire : Bérénice Plunian

Contact :

Compagnie Là Où

Virginie Dreano

6, contour Saint Aubin

35000 RENNES

Tél. : 02 56 32 13 33 / 06 61 41 04 60

E-mail : contact@laou.com

Compagnie Le Montreur

> LE BALLET DU MONTREUR

Le ballet du Montreur est un spectacle à la fois participatif et festif.

Comme à son habitude, le Montreur s'est mis en tête de faire découvrir au public son art, vu de l'intérieur.

Le cours de marionnette est organisé à la manière d'un cours de danse : un pianiste joue tous les morceaux qui accompagnent les exercices.

Un grand moment d'émotion en perspective...

Jeu et manipulation : Louis-Do Bazin

Mise en scène : Yves Neff

Pianiste : Jean-Pierre Caporossi

Régisseur : Raphaël Boussarie

Contact :

Le Montreur

Le Boulard Ouest

69440 CHAUSSAN

Tél. : 09 50 51 85 19

E-mail : lemontreur@legrandmanitou.org

Compagnie Contre Ciel

> LE GARÇON AUX SABOTS

De Marie-Line Laplante



Le monde comme un champ de bataille. Quatre garçons s'affrontent pour en devenir maîtres. Ils ont peu de mots en bouche, beaucoup de violence en eux. Ce peu de mots dit une parole défaite et la violence naît de ceux qui leur restent en gorge.

« Fruit d'une hybridation réussie entre danse et théâtre d'ombres, la nouvelle création de la compagnie Contre Ciel plaque une lumière crue, quasi chirurgicale, sur le phénomène de la volonté de puissance comme moteur de l'existence. La chorégraphie hip-hop et les ombres portées d'objets sculptés servent de contrepoint et de complément à un texte bref, incisif, fortement influencé par la lecture des mangas, et révélateur d'une carence de communication entre les protagonistes « marionnettisés » et réduits à ne s'exprimer que par le truchement de leur arme fétiche, tels des personnages de jeu vidéo. »
Frédérique Michel (www.theatre-enfants.com)

Pièce pour 4 danseurs et figures d'ombres

Public : à partir de 7 ans

Conception et mise en scène : Luc Laporte

Chorégraphie : Sébastien Lefrançois

Musique : Fred Costa

Scénographie : Thierry Dufourmantelle

Lumières : Laurent Patissier

Jeu : Zouhir Charkaoui, Jean-Christophe Zambo, Clément Roussillat, Milène Duhaméau

Contact :

Compagnie Contre Ciel
186 bis, rue de la Roquette
75011 PARIS
E-mail : info@contreciel.fr

Compagnie Lilliput

> LE BISOU DE LA SORCIERE

De Henriette Bichonnier

Ouganou est une affreuse sorcière vivant dans un château si grand, avec tant de potions maléfiques à fabriquer, qu'elle n'arrive plus à contrôler ses chaudrons malgré l'aide de Carapoto, son crapaud géant. Il lui faudrait une servante.

Mais où la trouver ?

En fait, personne ne souhaite devenir domestique chez Ouganou, même pour un très haut salaire.

Création à l'Atelier Théâtre de Montmartre, Paris

Adaptation et mise en scène : Maritoni Reyes

Jeu (en alternance) : Agnès Pichois, Lauren Adcock, Alix Valroff, Maritoni Reyes, Lima Fabien

Contact :

Compagnie Lilliput
13 rue Bouchardon
75010 PARIS
Tél. : 01 40 03 04 00
E-mail : lilliputasso@yahoo.fr
Site : www.lilliput.fr

Bialostocki Teatr Lalek

> VALERIE

D'après Nezval



Une nuit, Valérie, éblouissante beauté de dix-sept ans, voit arriver au village un mystérieux connétable, cruel et narquois...

La pièce commence comme un curieux conte de fées et tourne rapidement au

fantastique-érotique. Les sortilèges se bousculent, les sentiments s'enflamment et le vice l'emporte sur la vertu.

Nezval, poète fondateur du groupe surréaliste pragois, est l'un des écrivains tchèques majeurs du XX^e siècle.

Public : adolescents et adultes

Technique : théâtre de papier et acteurs

Adaptation et mise en scène : Alain Lecucq

Scénographie : Andrzej Dworakowski

Musique : Krzysztof Dzierma

Interprètes : Magdalena Czajkowska,

Agnieszka Sobolewska, Wieslaw Czolpinski

Musicien : Robert Jurco

Contact pour la France :

Papierthéâtre
5 rue de la Liberté
51600 AY
Tél. : 06 60 76 39 45
E-mail : papier.theatre@wanadoo.fr

Théâtre du Gros Bonhomme

> LES PASSAGERS DE LA BANQUISE

ou L'histoire tragique et incroyable du dernier iceberg

Un craquement, un tremblement de mer et de glace... La banquise se divise, un morceau se détache et vogue vers le sud... La planète se réchauffe...

Cet iceberg devient bateau et, peu à peu, le public en découvre les passagers, animaux ou humains du pôle, pêcheurs, explorateurs... Rencontres inattendues, réactions diverses. Plus le bateau dérive, plus les passagers souffrent de la chaleur.

Peu à peu les passagers vont repêcher des naufragés bien différents : dromadaire, reptile, hippopotame, toucan... !

Ces nouveaux passagers fuient le froid qui envahit l'équateur, tout autour de la Terre !!

En effet, tandis que les pôles, nord et sud, se réchauffent et que la banquise dérive, l'équateur refroidit terriblement.

Le désert disparaît sous la neige, les glaciers apparaissent aux tropiques, des palmiers aux pôles !...

Premières représentations les 19 et 20 juillet à Melle.

Ecriture : MM. Bourget

Mise en scène : J.P. Laurent

Scénographie : G. Maigner, P. Laurent

Arts plastiques (décor et personnages) :

Collectif Théâtre du Gros Bonhomme

Jeu : S. Michel, MM. Bourget, G. Maigner

Contact :

Maison du Marionnettiste
4 rue de la Mairie
79170 LUSSEY
Tél. : 05 49 07 26 09
E-mail : contact@grosbonhomme.org

Institut International de la Marionnette

> CLOWN & MANIPULATION D'OBJETS MARIONNETTIQUES



La commande passée à Alain Gautré est de diriger de jeunes artistes, sortant en juin 2008 de l'ESNAM, à partir

de leurs propositions et leurs recherches personnelles autour du clown et de l'objet marionnettique « tant il est vrai que certaines techniques sont communes au Clown et à la Marionnette, arts ressortissant de la grande famille du Masque : dissociation, fragmentation, point fixe, transfert d'énergie, etc... »

Le but est de donner à ces jeunes professionnels l'opportunité de se confronter, sous la commande d'une forme brève, à la double nécessité de faire rire et de faire rêver. De faire jouer simultanément un personnage fortement typé et des formes animées. » (Alain Gautré)

Ces formes brèves pourront être présentées séparément, en levers de rideaux par exemple, ou pourront être rassemblées de façon à composer un spectacle d'1h à 1h15. Elles pourront consister en solos, duos ou trios...

Contact :

Institut International de la Marionnette
Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM)
7 place Winston Churchill
08000 CHARLEVILLE MEZIERES
Tél. : 03 24 33 72 50
Fax : 03 24 33 72 69
E-mail : institut@marionnette.com
Site : www.marionnette.com

Théâtre Tohu-Bohu

> ARBOGAST



Suite au *Jardivari de l'imaginaire 2007* le Tohu-Bohu Théâtre, dans le cadre des *Rendez-vous aux jardins*, décline une nouvelle forme de « Laboratoire de plein-air » associant objets de récupération et théâtralité tout-terrain à travers des créations, des ateliers avec des adultes, des enfants, des personnes âgées et des associations.

Mise en scène du projet, comédien marionnettiste : Gilbert Meyer

Créateur sonore : Fred Appfel

Comédienne interprète : Marie Wacker

Plasticien : Daniel Depoutot

Plasticienne sculpteur : Isabelle Reff

Graphiste photographe : Bart Kootstra

Décoratrice : Elsa Chicchetti

Contact :

Théâtre Tohu-Bohu
5 chemin de la Holtzmatt
67200 STRASBOURG
Tél. : 03 88 28 20 00
E-mail : theatre.tohubohu@wanadoo.fr
Site : www.tohu-bohu-theatre.com

The Puppet in Comédie Française (p9)

Puppet has found its way to the Comédie Française. In this volume there are two articles on this subject. The first article refers to the intentions of Emilie Valantin, the director of this production. Following is the full translation of the second article in which Emilie Valantin responds to the doubts of the puppet world after this great success.

« I feel the irritation provoked by the orchestration of the entrance of puppet to the Comédie Française for the puppeteers who live the uncertainties of the most modest and fragile decentralization. This has been and has once again become my lot after returning to Montelimar subsequent to this exceptional experience. We know so well that the game is not won. First of all because we still do not have the economical “authority”. Everyone knows it due to the sale of plays, but it becomes even more evident whilst starting and later negotiating important productions. The final cost covering everything from analysing the text to the stage performance which will be the estimate has to be justified point by point. Since the material and economic realities of puppetry escape even other theatre professionals, compromise is also necessary as it is for all hard working entrepreneurs when they want to “find a way” to the “market”. Due to the necessity of proving ourselves, we puppeteers regularly underestimate our prices with the deficient backlash which is hard to overcome. Besides...

It is true that our profession, making a virtue of necessity, has lauded for too long the next to nothing, the immaterial, the recuperation, the minimalism, the outlined, and the tactless which causes problem even in the pedagogic context.

I would insist on the fact that Comédie Française had called for the Fust Theatre because of its capacity to collaborate with all the main body of the institution, the fact that has let us be the privilege relationship in the House of Comédie Française which is very demanding in expertise. I am proud of our concrete efforts on the construction of the characters, and adapting them to the actors who were certainly reputable but novice in manipulation. The short introduction to manipulation was based on the development of a play performed several times a week under the observation of Eric Ruf and an assisting director aware of manipulation problems. Since I implemented everything to compensate the loss of learning time and hence that of adapted reactions and muscle structure, the learning took place piecemeal during the directing procedure in a time limited by the “alternation” ⁽¹⁾. During the course, I had to change many constructing details in place or in correspondence with our workshop in Montelimar. The actors were very cooperative and therefore demanding and I believe they were also sensitive on my efforts to adapt the material during the rehearsal. Puppeteers are very familiar with this stage which warrants the continuous presence of at least two collaborators (the constructor and the costume designer of “Fust” company), but this was a point I could not impose beforehand. You believe the

characters are ready, but in fact you need to keep going back to the work...

Fortunately I could achieve the collaboration of certain prop men ... sensitive enough to stage problems ... but due to the attempts on the stage, adjustment and mending was a daily work (50 puppets ...) and fixing was necessary after the first performances... How is it possible to improve the methodology of preparation from the “model presentation” by the stage designer until the end of the rehearsal and besides, the maintenance during the work? It never stops worrying me ... the forward looking planning is always based on the incorrect. And what about you?

For 30 years, I have had the passion for material production without evading the exercises in style which can be taken for academicism. I sometimes make others smile, because the problems of the “non grabbing” hands of the puppets or the articulation of the knees worry me more than the actor-puppet split... It was just as well I did it.

It is impossible to reach this kind of production without technical experience. And in order to continue to impose our means of expression, it is even better to bring these realities under control.

The audience and the theatre professionals are both sensitive to the material evidence which is one of the privileges of our means of expression. In the bicentenary of Guignol I said the same thing about the absence of sculptors and custom designers for such repertoires. The construction of characters is necessary before the manipulation and the interpretation. They need to be credible and exist even if they are not manipulated as well as their creator wished they would... A “nothing” well manipulated can certainly stop being a “nothing” in theory, but a character who has a presence remains a character. At worst case, it denounces the manipulator who lugs him around! At best case it helps him make progress and inspires the director. This is the explicit requirement to which I invite the profession.

The link between the form and the context is complex in the puppet theatre more than in any other means of expression, just as we always ask which cart to put before the horse. The text? Ah! The text...

Is it possible to rehearse before the puppets are made? Is it possible to make the puppets without knowing what they will play? Is it possible to know what they will play without having tried to manipulate other puppets? Or make prototypes?... What is the tool to learn how to manipulate? Is it possible to choose a text without having manipulated? Or to manipulate without having constructed a little? Etc...

If we transpose this problem to music, we will notice that the existence of instruments from all levels and prices freed Calliope ages ago. Where are our instrument makers? Our tuners? Our CDs? Our DVDs?... The other “cart before the horse”: the quantity of texts and studies on

puppet compared to the activity itself... The entrance of puppet in the Comédie Française has set off inquiries, critics and analyses of which we can be delighted, but will this editorial interest bring about a notable progress in our occasions to produce and distribute? I hope it will do so for all of us.

It would be necessary to make others believe that puppet requires production and maintenance which is an important expenditure before all other theatrical, lyrical and cinematographic productions. It would be also necessary to win a few technical and aesthetical pegs from the academicism to Avant garde! Nevertheless this will take place through workshops and economical-methodological concentration!

It is time to put the stress on these concrete problems. »

> Emilie Valantin, Mai 2008

(1) Contrary to the routine of puppet theatre companies in France, it is possible for actors to rehearse a show while they have another show on stage.

Associated Arts : Claudel & the Puppet Part 2 (p11)

Prior to being a theatrical image, shadow is a poetic and spiritual motif to Paul Claudel: the metaphor of sin or the synonym of phantom, shadow is a symbol of oblivion. Therefore when set on stage, the shadow has a paradoxical status: while turning into spectacle, it gives visibility and therefore existence to the oblivion.

This opinion about shadows is enriched by a reflection on the role of shadow in the work of art. The aesthetic reflection is delivered by a practice: photography, cut out or direction. This affirms that when setting the shadows on stage, Claudel does not only speak as a poet but also as a technician. Hence it is absolutely essential to take into account the device he specifies.

Going through three plays in which he employed shadows on the stage (*La Femme et Son Ombre*, *Le Soulier de Satin*, *Le Peuple des Hommes Cassés*), we realize that shadow is a source of fantasy, extravaganza, pathos and not so often a comic play. But above all, Claudel plays with the real materiality in the show he presents. Whether the bodies and the light source are placed in front of or behind the screen, the shadow theatres are no longer a means to represent a fable, but they themselves are a drama: for Paul Claudel, the question on the origin and the nature of the images or the screen and that of the belief of the audience in the image presented to them on the stage and in the hall, are at the heart of the plots implementing the theatre of effigy. Therefore the performance of shadow in this theatre is no longer an optional choice but an essential necessity.



> Points de vue *Regards obliques sur la marionnette*

« Je dis à Marie-Josée Mondzain : « Vous êtes philosophe. On aime votre travail sur les choses. Vos réflexions sur les images. Voulez-vous venir philosopher avec nous sur les œuvres ? » Elle me dit oui. : « On pourrait inviter pendant toute l'année des philosophes à regarder ce que des artistes ont regardé. Un effet de chaîne comme ça, voyez-vous ? Quelqu'un, un artiste, regarde quelque chose, en fait un spectacle ; ce spectacle, un philosophe le regarde et raconte à d'autres, les spectateurs en l'occurrence, comment lui, il a regardé tout ça. Voyez-vous ? Quelque chose comme ça. On pourrait voir ainsi comment on regarde. Comment on regarde ce que quelqu'un a regardé. Comment on regarde. Voyez-vous ? Qu'en pensez-vous ? On pourrait faire ça. Moi, je le vois comme ça ! Qu'en pensez-vous ? » **PASCAL RAMBERT** *Gennevilliersroman 0708* (Les Solitaires Intempestifs) - oct. 2007

Les Saisons de la marionnette 2007/2010 sont une belle occasion d'alimenter la réflexion collective. Confronter d'autres formes de pensée à l'univers des Arts de la marionnette est un maillon essentiel de cette réflexion. Pour cela, une série de rendez-vous sont envisagés, chacun cédant la parole à une personnalité extérieure au spectacle vivant. Celle-ci exposera ainsi son « **Point de vue** » sur les arts de la marionnette contemporaine, tels qu'ils se déclinent aujourd'hui, et offrira des idées, sans aucun doute nouvelles...

Le regard d'un anthropologue, d'un plasticien, d'un philosophe ou encore d'un scientifique, seront des traces nées de l'émotion et de la réflexion ; traces sur le chemin parcouru entre l'artiste et le spectateur.

Nous savons tous que la scène n'est pas le lieu des certitudes ; elle produit de la sensibilité, des idées, des utopies nécessaires à la respiration humaine.

Ces « **Points de vue** » rendront compte de l'éphémère, le temps de la représentation. Car ce dont nous avons besoin, ce que nous recherchons à travers ces regards obliques, ce sont « *des ouvertures ou des entrebâillements sur un espace autre qui ne serait pas un autre monde mais notre monde compris autrement* ». (Philippe Jacottet)

Ainsi, nous cultiverons la relation exigeante et chaleureuse autour de la création, nous mesurerons la distance entre le regard d'un artiste et un regard inattendu, nous questionnerons autrement, à travers l'œuvre artistique, la réalité d'une époque complexe et troublante, nous interrogerons la notion de passeurs de culture.

C'est à un rendez-vous sensible que sont conviés ces personnalités et ces artistes dans une relation où la

représentation, au-delà des émotions qu'elle déclenche, doit être l'occasion d'engager un débat qui est celui des idées.

Aidés par cette action, nous plaiderons une cause, sans doute encore aujourd'hui considérée comme incongrue. Cause qui réclame une même égalité de considération et de traitement pour toutes formes de recherches (scientifique, anthropologique, philosophique... et artistique), aussi fondamentales les unes que les autres. En effet, toutes ces recherches par les voies de la raison et du sensible n'ont-elles pas le même projet, celui d'éclaircir notre propre représentation du monde, quelle qu'en soit son expression ?

Ces « **Points de vue** » sont finalement des histoires simples, si nécessaires et tellement urgentes. Ils seront l'occasion d'une publication, un outil supplémentaire pour privilégier le jeu des relations entre les œuvres et les hommes.

Le premier « **Point de vue** » a eu lieu le 24 mai dernier dans le cadre des Scènes Ouvertes à l'Insolite. Isabelle Bertola, directrice du Théâtre de la Marionnette à Paris avait invité Octave Debary, anthropologue.

Le deuxième « **Point de vue** » aura lieu à Dives-sur-Mer dans le cadre du 23^{ème} Festival de la Marionnette. Patrick Boutigny a invité Emmanuel Thiébot, historien.

Enfin, le troisième rendez-vous de l'année aura lieu à la Cave Dîmière à Argenteuil, le 20 octobre prochain. Pierre Blaise et le Théâtre sans Toit ont invité Damien Schoëvaert-Brossault, chercheur en biologie.

Les autres rendez-vous :

Automne 2008 :

■ **Philippe Choulet**, philosophe
Invité par le Théâtre jeune public - CDN de Strasbourg (67)

Hiver 2008 :

■ **Philippe Roman**, chef cuisinier
Invité par le Théâtre de Bourg-en-Bresse, scène conventionnée (01)

Printemps 2009 :

■ **Pierre Lascoumes**, sociologue et juriste
Invité par Excentrique, festival de la région Centre
■ La Pléiade, La Riche (37)

Été 2009 – Automne 2009 :

■ Invitation du Festival international de la Marionnette, Mirepoix (09) et de Marionnettissimo, Tournefeuille (31)

Automne 2009 :

■ **David Michael Clarke**, plasticien
Invité par Le Carré – Scène nationale de Château-Gontier (53)

■ Invitation du Festival Mondial des Théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières (08)

Certaines de ces rencontres étant en cours de programmation, vous trouverez tous les renseignements complémentaires sur le site des Saisons de la marionnette.

La Scène des chercheurs Marionnette et chercheurs : état des lieux

« Entre le théâtre et l'Université, il y a un double mouvement, un passage incessant. Du théâtre irradie ce qui alimente, de toutes manières, les études universitaires : des pratiques, de la pensée des gens – ces « gens de théâtre » qui y retournent en éclaireurs éclairés » **JOSEPH DANAN**

Le groupe de travail « patrimoine, recherche, édition » mis en place dans le cadre des Saisons de la marionnette autour de Noëlle Guibert, directrice du département arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France pose la question de la recherche, question importante pour comprendre l'état actuel de la création contemporaine.

Il propose d'ouvrir une série de pistes de réflexion avec les chercheurs* :

► **Fonds d'archives** : Où sont-ils ? Comment les consulter ? Quelles démarches les artistes doivent-ils effectuer pour faire conserver leur travail et le mettre à la disposition des chercheurs ? L'inventaire et la localisation des fonds d'archives existants permettraient d'établir une liste de sujets à proposer aux chercheurs.

- **Méthodologies** : Quelles méthodes spécifiques

d'analyse la marionnette requiert-elle ? Comment étudier les parcours d'artistes, les évolutions et ruptures dans l'art de la mise en scène et de l'interprétation, les conditions de production et de tournée, le rapport avec le public ? Peut-on imaginer que des étudiants suivent une partie du travail de création (construction des marionnettes, répétitions) afin que l'université contribue à rendre la mise en scène actuelle accessible à la recherche à venir ?

► **L'œuvre et l'artiste** : Comment retracer l'évolution artistique et intellectuelle d'un marionnettiste en prenant en compte l'ensemble des expériences artistiques et humaines qui ont influencé son œuvre ?

► **Diffusion des travaux** : Quels outils mettre en place (fichiers, bibliographies, publications) pour répertorier les travaux déjà effectués, et faire en sorte qu'ils restent accessibles ? Quels contacts mettre en place avec les institutions accueillant les chercheurs pour que l'inventaire soit aussi exhaustif que possible et régulièrement mis à jour ?

► **Recherche et création** : Comment ces études peuvent-elles nourrir la création contemporaine ?

► **Ouverture à l'international** : Comment

mettre en place des échanges internationaux sur la recherche dans ce domaine ?

► **Coopération et pluridisciplinarité** : La marionnette intéresse des disciplines très variées (arts du spectacle, ethnologie, sociologie, histoire, littérature, arts plastiques, nouvelles technologies, philosophie, psychanalyse et thérapies etc.) La collaboration de chercheurs issus de disciplines différentes ne peut-elle pas ouvrir de nouveaux champs pour la recherche et pour la création ? Peut-on mettre en place des groupes de travail sur des thématiques comme « Iconographie », « Marionnette, politique et société », « Poétique de l'art de la marionnette » etc. ?

► **Recherche et formation** : Quelle place accorde-t-on aujourd'hui à la connaissance de l'histoire des marionnettes dans la formation des marionnettistes ? Comment sont formés les chercheurs en marionnette sur les questions pratiques ?

La première étape de ce travail de réflexion est **une enquête auprès des chercheurs**, qui permettra de dresser un tableau de l'état actuel de la recherche et de commencer à dégager les besoins spécifiques des différents domaines. Vous pouvez obtenir le questionnaire sur simple

demande par courriel auprès de THEMMA (themma.unima.f@wanadoo.fr)

Une première journée de rencontre pluridisciplinaire aura lieu le 4 octobre 2008 à la Bibliothèque nationale de France (Richelieu). Celle-ci inaugurera la mise en place d'un colloque annuel. Le programme de cette journée suivra dans quelques semaines. Il sera remis aux participants un dossier de travail contenant la liste des sujets des recherches effectuées et en cours, les coordonnées de chercheurs qui auront accepté de les communiquer, une bibliographie, les coordonnées des institutions partenaires etc.

Pour toute information complémentaire,
Patrick Boutigny : themma.unima.f@wanadoo.fr
01 42 80 55 25 / 06 62 26 35 98

Raphaële Fleury : raphaele.fleury@tele2.fr /
01 45 48 44 05 / 06 64 15 62 07.

* Par « chercheurs » nous entendons aussi bien les personnes se livrant à des investigations de type universitaire que les praticiens ou des amateurs autodidactes.

> TAM TAM

Les Dessous de la Marionnette 14-18 OCTOBRE 2009

20072010
Saisons de la marionnette

Les « Saisons de la marionnette 2007-2010 » vont organiser sur les deux ans à venir différents temps forts dont l'événement TAM TAM : *Les Dessous de la Marionnette*. Il s'agit d'une semaine nationale de la marionnette qui aura lieu du 14 au 18 octobre 2009.

Cet événement rassemblera **nombre d'acteurs culturels sur 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 et sera porté par de nombreuses structures nationales.

Les objectifs de TAM TAM sont clairs :

- Montrer la richesse de la création contemporaine de la marionnette.
- Rappeler sa place particulière dans le spectacle vivant.

• Obtenir une meilleure (re)connaissance de cet art. 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.

Cet événement stimulera l'engagement de différentes structures culturelles et collectivités territoriales à la coproduction de spectacles.

La coordination de TAM TAM, Les Dessous de la Marionnette sera assurée par THEMMA en tant que coordinateur des Saisons de la marionnette et le groupe Professions, porté par Isabelle Bertola, directrice du Théâtre de la Marionnette à Paris.

Nous publions la liste des 100 premiers partenaires qui ont donné leur accord de principe pour participer à cette manifestation, liste qui reste naturellement ouverte...

RÉGIONS

Alsace

⇒ TJP CDN d'Alsace, Strasbourg

Auvergne

⇒ Graine de Spectacles, Clermont-Ferrand

⇒ Service Culturel, Issoire

⇒ Théâtre Municipal, Aurillac

Basse-Normandie

⇒ Scène Nationale 61, Alençon

⇒ Saison Culturelle, Argentan

⇒ Théâtre du Champ-Exquis, Blainville-sur-Orne

⇒ Centre Régional des Arts de la Marionnette, Dives-sur-Mer

⇒ Espace Jean Vilar, Scène Conventionnée, Ifs

⇒ Théâtre Municipal, Scène Conventionnée, Lisieux

⇒ La Renaissance, Mondeville

Bourgogne

⇒ Théâtre de Cluny, Cluny

⇒ CDN Dijon, Dijon

⇒ Parc de la Toison d'Or, Dijon

Bretagne

⇒ Centre Culturel Athena, Auray

⇒ Bouffou Théâtre à la Coque, Hennebont

⇒ Médiathèque, Thorigné-Fouillard

Centre

⇒ Maison de la Culture Scène Nationale, Bourges

⇒ La Pléiade, La Riche

⇒ Théâtre Billenbois, Neuvy-le-Roi

⇒ Festival Excentrique, Orléans

⇒ L'Hectare / L'Echalier, Vendôme / Saint-Agil

⇒ La Tortue Magique / Théâtre du Parc Pasteur, Orléans

⇒ Théâtre Beaumarchais, Amboise

⇒ Compagnie du Faux Col / Théâtre La Fabrique, Meung-sur-Loire

⇒ Compagnie du Petit Monde / Théâtre d'Avoine, Avoine

⇒ F.O.L. du Cher, Département du Cher

⇒ Bains-Douches, Lignéres

⇒ Musée de l'Objet, Blois

⇒ Equinoxe, Châteauroux

⇒ L'Atelier à Spectacle, Vernouillet

⇒ F.O.L. du 28 / Festival Cornegidouille, Département de l'Eure-et-Loir

Champagne-Ardenne

⇒ Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières

DOM TOM

⇒ Le Séchoir-Scène Conventionnée, St Leu - La Réunion

France

⇒ La Ligue - Réseau Spectacles Recommandé, Réseau sur toute la France

Franche-Comté

⇒ L'Arche - Scène Conventionnée, Bethoncourt

Haute-Normandie

⇒ Le Volcan Scène Nationale, Le Havre

Ile-de-France

⇒ Le Rayon Vert - Scène Conventionnée, Saint-Valéry-en-Caux

PACA

⇒ Le Siroco, Saint-Romain de Colbosc

Pays de la Loire

⇒ Espace culturel Beaumarchais, Maromme

Provence-Alpes-Côte d'Azur

⇒ Les Salins Scène Nationale, Martigues

Rhône-Alpes

⇒ Théâtre de Chaoué (Compagnie l'Enfumerie), Allonnes

Sud-Ouest

⇒ Le Grand T, Scène Nationale, Nantes

Toulouse

⇒ SVET Des Coëvrons, Evron

Alsace

⇒ Service Culturel - Mairie, Segré

Auvergne

⇒ NBA Spectacles, Bouloire

Basse-Normandie

⇒ Théâtre de l'Hôtel de ville, St Barthélémy d'Anjou

Bourgogne

⇒ Pays du Bocage Mayennais, Pontmain

Bretagne

⇒ Onyx La Carrière, Saint-Herblain

Centre

⇒ Laval Spectacles, Laval

Champagne-Ardenne

⇒ Théâtre de l'Ephémère, Le Mans

Provence-Alpes-Côte d'Azur

⇒ Centre Culturel Le Carroi, La Flèche

Rhône-Alpes

⇒ Le Carré - Scène Nationale, Château-Gontier

Sud-Ouest

⇒ Picardie

Toulouse

⇒ Maison du Théâtre, Amiens

Alsace

⇒ Théâtre du Beauvaisis-Scène Conventionnée, Beauvais

Auvergne

⇒ Tas de Sable, Amiens

Basse-Normandie

⇒ La Grange aux Loups, Chauvigny

Bourgogne

⇒ Maison du Marionnettiste, Lusseray

Bretagne

⇒ Rhône-Alpes

Centre

⇒ Théâtre Scène Conventionnée, Bourg-en-Bresse

Champagne-Ardenne

⇒ Musée Théâtre Guignol, Chaussan

Provence-Alpes-Côte d'Azur

⇒ La Petite Roulotte, Grenoble

Les Initiatives en France

De nombreuses régions se mobilisent aujourd'hui en France autour de TAM TAM : des collectifs se mettent en place comme en Poitou-Charentes, ou en Région Centre, des rencontres s'organisent, des structures déjà existantes comme en Languedoc-Roussillon réfléchissent à leur participation. Manip rendra compte régulièrement de cette mobilisation.

RÉGION CHAMPAGNE-ARDENNE

La région Champagne-Ardenne se mobilise pour « Les Saisons de la marionnette ». Dans le cadre de cet événement national, la région Champagne-Ardenne initie une opération de promotion de cet art auprès des professionnels et du public.

Elle invite les diffuseurs à proposer sur la saison 2008-2009 et jusqu'en décembre 2009 à des publics jeunes et adultes de découvrir la diversité et la richesse de la création pour marionnette en initiant deux propositions :

Une commande est passée à l'Institut International de la Marionnette par la région, permettant d'associer une production à l'insertion professionnelle des élèves de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette nouvellement diplômés (en juin 2008). Le projet porte sur une série de petites formes clown-objets pouvant être jouées en lever de rideau ou associées pour former le corps d'une soirée : un travail mené par ces jeunes acteurs-marionnettistes sous la direction d'Alain Gautré, metteur en scène, à partir de leurs propositions et de leurs recherches personnelles. Les diffuseurs sont invités à programmer les compagnies de Champagne-Ardenne disposant d'un répertoire de spectacles de marionnettes. L'opération peut être enrichie de propositions d'équipes non régionales.

Ces actions feront l'objet d'un accompagnement financier (50% des cachets ou charges artistiques, selon les opérations) dans le cadre d'un volet spécifique aux conventions ou accords de liant aux lieux de diffusion.

L'ensemble de l'opération, coordonné par l'Orcca (Office régional culturel de Champagne-Ardenne), sera relayé par une communication générale, et les spectacles proposés seront présentés sous le label « Saison régionale de la marionnette ».

CONTACT / INFO :

Orcca - Bruno Désert, chargé de mission danse théâtre
Tél. : 03 26 55 71 79
E-mail : bruno.desert@orcca.fr

RÉGION MIDI-PYRÉNÉES

Naissance du G.R.A.M.

À la suite d'une série de rencontres à l'initiative d'Odradek / Compagnie Pupella-Noguès, de Et Qui Libre/Marionnettissimo et d'Usinotopie, est né en Midi-Pyrénées le G.R.A.M. (Groupe de Réflexion sur les Arts de la Marionnette) : son but est de construire des passerelles entre ces structures, confronter les pratiques respectives, définir les complémentarités et mutualiser les énergies.

Une première initiative a consisté à vouloir faire le point sur les soutiens que les Collectivités Publiques de Midi-Pyrénées ont apportés ces 3 dernières années aux Arts de la Marionnette, pour contribuer à un « état des lieux » et également dans le but d'évaluer dans le futur l'éventuel impact qu'aurait eu les « Saisons de la marionnette ».

Le G.R.A.M. se propose également comme opérateur dans le projet TAM-TAM.

RÉGION CENTRE

Depuis plusieurs mois, compagnies et programmeurs de la région Centre s'organisent autour de cet événement.

Plusieurs axes de collaboration se dessinent :

- La réflexion et les échanges ;
- Le laboratoire et l'expérimentation ;
- La diffusion sous toutes ses formes (ciné, expo, spectacles, etc.) ;
- La création et la production.

Un premier temps de travail et d'échanges a consisté à définir les différents publics concernés par cette action (hors médias et institutions) : le grand public, les professionnels ne programmant pas habituellement de la marionnette, les médiateurs (petite enfance, animateurs, etc.).

Pour tous les participants de ce groupe Centre, TAM-TAM ne doit pas s'arrêter à l'événement. Il s'agit d'une intention qui peut se prolonger dans la saison, voire être le début d'une mobilisation régionale s'inscrivant dans la durée. Pour l'heure, le groupe a retenu l'idée d'organiser en « ouverture » de TAM-TAM (10 et 11 octobre 2009) des rencontres variées : simultanément dans une dizaine de lieux de la région, des rencontres décalées seront ouvertes à tous les publics. Basées sur l'expérimentation, ces scènes ouvertes ou laboratoires présenteront des projets de compagnies de la région et prévoient des temps d'échanges avec le public. En attendant de travailler à un projet de coproduction... A suivre, donc...

site Pour toute information sur les Saisons : www.saisonsdelamarionnette.fr