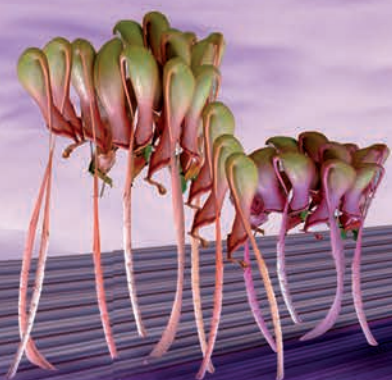


manip

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE





Actualités

04-05 Actualités THEMAA

06-07 Au fil de l'actu

08 La culture en question

La culture : un commun Hors Tafta ! par le Collectif Stop Tafta et l'UFISC

08 Publications

Côté Pro

09 Dans l'atelier

Vue du terrain

10-13 Conversation

Avec Philippe Genty et Eric de Sarria – Dramaturgie du rêve

14 La marionnette comme outil

Marionnette et primo-arrivants par Aline Bardet

15-18 Regards croisés

Les enjeux de l'adaptation par Julie Canadas, Claire Dancoisne, Émilie Flacher, Georgios Karakantzas, Antoine Laprise et Catherine Verlaquet

19-20 Au cœur de la question

Brândușa Zaița Silvestru raconte l'incroyable Renée Georges Silviu

21-22 Frontières éphémères

> La marionnette, objet d'émancipation au Nicaragua

Conversation avec Gonzalo Cuellar par Philip Saumont

> Message international pour la journée mondiale de la marionnette, par Henryk Jurkowski

23 Arts associés

Claire Heggen, marionnettiste corporelle

 **Couverture et Dos de la couv : Manip a donné carte blanche à Philippe Genty, président d'honneur des Rencontres Nationales 2016 - « Poétiques de l'illusion » pour réaliser la couverture et le Dos de la couv.**

manip 47 / JUILLET AOÛT SEPTEMBRE 2016

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

24, rue Saint-Lazare 75009 PARIS

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

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

THEMAA est le centre français de l'UNIMA. THEMAA est adhérente à l'UFISC.

L'association THEMAA est subventionnée par le ministère de la Culture (D.G.C.A.).

Directrice de la publication : **Angélique Friant** // Rédactrice en chef : **Emmanuelle Castang**
Secrétaire de rédaction : **Angélique Lagarde** // Comité éditorial du n°47 : **Aline Bardet, Patrick Boutigny, Claire Duchez, Hubert Jégat, Angélique Lagarde et Oriane Maubert**. // Ont contribué à ce numéro : **Aline Bardet, Patrick Boutigny, Julie Canadas, Emmanuelle Castang, Claire Dancoisne, Claire Duchez, Morgan Dussart, Émilie Flacher, Angélique Friant, Claire Heggen, Cristina Iosif, Henryk Jurkowski, Georgios Karakantzas, Angélique Lagarde, Antoine Laprise, Constantina Mihăilă, Philip Saumont, Juliette Thibault, Catherine Verlaquet, le Collectif Stop Tafta et l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)**. // Agenda : **Claire Duchez, Sinéad Favier et Angélique Lagarde** // Relecture et corrections (sous réserve de modifications ultérieures) : **Josette Jourdon** // Conception graphique et réalisation : www.aprim-caen.fr // ISSN : 1772-2950

Extrait du rapport moral 2016 de THEMAA

L'année 2015 fut pour THEMAA, une année foisonnante Riche de projets, d'actions, d'investissements dans de nouvelles problématiques, de réactions face à une actualité difficile et souvent déroutante. [...]

Aujourd'hui le métier de marionnettiste est inscrit dans la nouvelle loi d'orientation sur la création. Et nous continuons d'œuvrer à la reconnaissance de cet art auprès du Ministère de la Culture en défendant la création de lieux pérennes dédiés aux arts de la marionnette, dotés d'outils adaptés et de moyens substantiels. [...]

THEMAA continue de se construire et de se transformer avec les adhérents qui la composent. Ce sont nos énergies, nos propositions et nos actions qui lui donnent sa couleur et sa force.

Nous souhaitons être une association à l'image de la diversité [de ses membres], et dont le foisonnement de projets reflète nos problématiques et nos actions sur nos territoires.

L'avenir ne s'annonce certes pas radieux, pas seulement pour le milieu de la marionnette, pas seulement pour le spectacle vivant, pas seulement pour le pays.

Mais les luttes d'hier étaient-elles plus faciles à mener ? Les combats changent mais continuent et ont toujours existés, tout comme les moyens de résister. Et c'est surtout notre capacité à nous adapter à ces nouveaux combats qui fait et fera notre force.

Que notre association, parce qu'elle est un espace de réunion et de rassemblement, soit le signe fort de la solidarité,

Qu'elle nous rende tous actifs, acteurs de notre lutte,

Que cette solidarité soit le moteur pour que nous nous investissions dans les chantiers, les groupes de travail, ceux qui existent et ceux que vous inventerez.

La marionnette a parfois, trop souvent encore, l'image d'un art désuet ?

Changeons ensemble cette image.

Le métier de marionnettiste est considéré par certain comme "une filière inutile" dans le spectacle vivant dans lequel les marionnettistes figurent ponctuellement ?

Travaillons à sa reconnaissance, à démontrer son caractère indispensable, la formation qu'il impose et les plasticiens-manipulateurs qu'il nécessite, formés pour savoir construire les objets adaptés au renouveau de cet art. [...]

> **Angélique Friant,**
Présidente de THEMAA

Lu

« L'important n'est pas de faire des choses extraordinaires de manière ordinaire, mais des choses ordinaires de manière extraordinaire. »

Étienne Decroux, « Les "dits" d'Étienne Decroux », in Patrick Pezin (sld), *Étienne Decroux, mime corporel*, Éditions l'Entretemps.

[7 AU 30 JUILLET – Avignon]

> La marionnette à l'honneur au Festival d'Avignon



EN DIRECT DU PAM

Stage Paysages intérieurs
par Philippe Genty et
Mary Underwood

Extrait de la saynète « La Plume »
présentée lors de la restitution
de fin de stage.

Captation vidéo réalisée par
Philippe Genty, conservée à l'Institut
International de la Marionnette



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

Toujours plus surprenante et riche en formes, la marionnette contemporaine n'est pas toujours là où on l'attend. Les arts de la marionnette sont en constante évolution. Comme le reflète notamment *Manip*, les artistes qui se reconnaissent de cet art aujourd'hui ne cessent de développer des univers poétiques et singuliers qui interrogent la connivence de la marionnette avec le théâtre, la danse, le cirque, la magie, le conte... Oui, le théâtre d'objets, le théâtre d'ombres, la robotique et autres formes visuels insolites font bien partie de la grande famille des arts de la marionnette. Des formes multiples se rencontrent et inventent sans cesse de nouvelles relations. La marionnette est au carrefour des arts.

La 70^e édition du Festival d'Avignon en est la preuve et fera cette année une belle place aux arts de la marionnette.

Quatre metteurs en scène marionnettistes – Jonathan Capdevielle, Renaud Herbin, Agnès Limbos, Bérangère Vantusso – seront présents dans la programmation du Festival IN avec leur dernier spectacle ou sur les « Sujets à vif » proposés par la SACD, venus montrer la passion qui anime chacun dans la recherche et l'alliance du geste, du mot, de l'espace, des objets et des sons.

Dans le Festival Off, c'est plus de quarante compagnies qui proposeront leur spectacle, à voir avec ou sans les enfants. Il y aura également un documentaire témoignant d'une aventure marionnettique aux côtés d'enfants handicapés, ou encore des maquettes de projet en cours de création présentées sur la Péniche



Fargo. Il y a de quoi se laisser embarquer dans les arts de la marionnette cet été !

Le Festival d'Avignon sera aussi l'occasion de participer à des débats qui se font l'écho des questionnements que traversent la scène contemporaine et plus particulièrement les arts de la marionnette : Dans le cadre des ateliers de la pensée, THEMMA avec le Festival abordera la question du théâtre comme un espace imaginé pour recevoir les fantômes et accueillir la présence de l'invisible ; La compagnie de Fil et d'Os invitera elle, en collaboration avec THEMMA, des metteurs en scène et des auteurs à échanger sur leur relation dans le processus de création ; Le Théâtre de Doms enfin s'interrogera de son côté sur la manière d'appréhender l'étrangeté de cet art qui ne cesse d'inventer des formes qui donnent à réfléchir.

Les arts de la marionnette d'aujourd'hui seront questionnés sous toutes leurs coutures !

Et pour vous guider dans votre parcours marionnettique, retrouvez dans le détail toutes ces informations dans le Tiré à part spécial Avignon envoyé avec ce numéro de *Manip*. Rendez-vous à Avignon du 7 au 30 juillet !

> Retour sur le 2^e Forum national des lieux intermédiaires et indépendants

Le 2^e Forum national des lieux intermédiaires et indépendants a réuni à Lyon, les 12 et 13 mai derniers, les représentants de plus d'une centaine de lieux et de réseaux du territoire national à l'initiative de la Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants (CNLI).

Sous le signe des Communs - et avec la présence active de représentants de collectivités territoriales et de l'Etat - les acteurs du forum ont débattu des pratiques collectives et coopératives initiées dans leurs lieux et des enjeux artistiques, culturels, sociaux et démocratiques qui les traversent.

Les participants réaffirment la nécessité d'œuvrer, à travers la coordination, à la consolidation et à la reconnaissance de la place de leurs initiatives dans le développement des politiques culturelles aux différents niveaux de collectivités publiques, et leur volonté de poursuivre la constitution de réseaux à l'échelle régionale.

Ils confirment la CNLI dans son rôle de représentation et saluent son action dans la prise en compte des lieux intermédiaires et indépendants dans un ensemble de lois et de politiques publiques (loi NOTRE, projet de loi LCAP, Assises de la Jeune Création, etc.)

tout autant que dans l'évolution positive de l'état d'esprit de nombreuses collectivités territoriales à leur endroit.

La CNLI prend acte de l'avancée que représente la prise en considération des lieux intermédiaires et indépendants par le Ministère de la Culture et de la Communication, qui se concrétise notamment par la création d'une ligne budgétaire dédiée dans la loi de finances 2016. Elle y voit le signe d'une première reconnaissance des actions d'intérêt général dont ils sont porteurs, réaffirmée à l'occasion du forum par Bertrand Munin, représentant de la DGCA.

Elle constate cependant le caractère symbolique du budget dédié et réaffirme sa volonté de voir mise en place une politique publique de soutien aux lieux intermédiaires et indépendants qui soit ambitieuse, transparente et définie en concertation avec les acteurs.

Soucieux d'inscrire leur action dans une logique transversale et de convergence, les participants au deuxième forum national ont confirmé l'inscription de la CNLI dans une dynamique de recherche de synergies avec les mouvements issus de la société civile qui défendent les valeurs de solidarité, de

partage et d'émancipation citoyenne, qui sont notamment exposées dans la charte de la coordination.

LA CNLI souhaite expérimenter une nouvelle possibilité de politique publique au plus près des enjeux démocratiques et citoyens dont l'actualité nous fait chaque jour mesurer l'importance. Les lieux intermédiaires et indépendants n'aspirent pas à intégrer des labels mais à consolider des initiatives persistantes et légitimes, artistiquement et socialement, émanant de la société civile et en très grande proximité de l'innovation artistique comme des expressions les plus éloignées de toute visibilité sociale.

Ces préoccupations sont toujours actuelles et certains questionnements restent en suspend : Qu'en est-il de la pérennité du dispositif « Ateliers de Fabrique Artistique » et du travail entre le ministère de la culture et les acteurs ?

La coordination est notamment portée par les réseaux : Actes If - ARTfactories/Autre(s)pARTs - La Fedelima - La Fédération Régionale des Arts de la Rue Auvergne/Rhône-Alpes - La FRAAP - Le Synavi - THEMMA - L'UFISC - Le DOG - Le LIEN - Le RIF

[20 SEPTEMBRE 2016 - Île-de-France]

> B.A.BA de la diffusion

La question de la diffusion des œuvres est prégnante, d'autant plus aujourd'hui. THEMAA avec les B.A.BA s'en emparent en l'abordant selon trois angles : le binôme artiste – chargé-e de diffusion, les outils du chargé de diffusion et la relation avec les programmeurs. Comment s'emparer du projet de la compagnie et des spectacles afin de pouvoir bien en parler ? Quelle place dans le processus de décision ? Comment gagner du temps dans la gestion du fichier contacts ? Quelle méthodologie de diffusion ? Quels cercles de diffusion toucher et comment ? Quelle relation instaurer avec les programmeurs ? Autant de questions qui seront abordées à l'occasion de cette rencontre.

Avec :

Nadine Lapuyade, chargée de diffusion pour CréatureS cie, Anima Théâtre et Théâtre de la pire espèce ;

Sandrine Hernandez, chargée de diffusion pour Scopitone & cie ;

Autre intervenant en cours

Ouvert aux adhérents de THEMAA, dans la limite des places disponibles.

**Inscription : administration@themaa-marionnettes.com
01 42 80 55 25 (pas de répondeur)**

Ces rencontres s'inscrivent dans le cadre d'un dispositif de coopération entre administratifs (chargés de diffusion, de production et d'administration) débutants, jeunes et aguerris des arts de marionnette.

Suite à l'Assemblée Générale de THEMAA

qui s'est tenue les 17 et 18 juin

Le conseil d'administration de THEMAA est composé comme suit

Angélique Friant [Présidente]

Jean-Christophe Canivet [Vice-président]

Nadine Lapuyade [Vice-présidente]

François Lazaro [Vice-président]

Claire Girod [Trésorière]

Claire Latarjet [Trésorière adjointe]

Delphine Courant [Secrétaire]

Sylvie Baillon

Denis Bonnetier

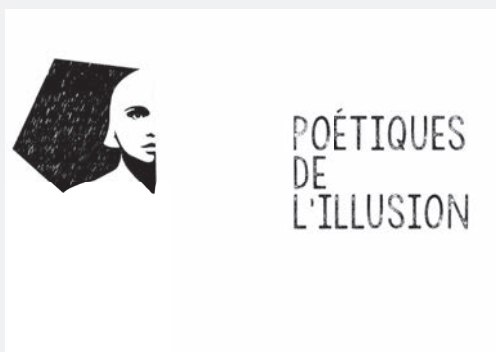
Jean-Paul Ouvrard

Pierre Tual

Alexandra Vuillet

[3 AU 5 NOVEMBRE - Île-de-France - Musée du quai Branly / SACD / Académie Fratellini]

> Rencontres nationales « Poétiques de l'illusion »



animée de l'Antiquité aux entrepreneurs de "marionnettes et physique amusante" des spectacles de curiosités du XIX^e siècle, en passant par les automates de Vaucanson ou les machines de Robertson.

De plus, la marionnette contemporaine, art de l'illusion consentie, fonde son écriture sur le jeu du passage de l'inanimé à l'animé pour créer des effets de présence ; la magie nouvelle quant à elle s'affranchit des canons de l'illusionnisme, jouant avec le fonctionnement des perceptions humaines, pour produire une émotion esthétique liée au détournement du réel.

Si les deux disciplines proposent un pacte très différent à leurs spectateurs, les explorations artistiques récentes de ces deux arts les constituent, sans nul doute, comme un terrain particulièrement propice à questionner, voire à bouleverser, notre rapport au réel.

Par-delà leur rapport à l'illusion et leurs évolutions parallèles vers un langage contemporain, magie et marionnette ont tissé de nombreux liens historiques à travers un patrimoine de pratiques spectaculaires, croisant les héritages du rituel et des arts populaires.

Ce sont ces différents espaces de frottement que ces trois jours de rencontres se proposent

d'explorer à travers des tables rondes, des temps d'échange en atelier, une visite de l'exposition *Persona*, des installations artistiques et des restitutions d'expérimentation au plateau.

Elles aborderont différents thèmes autour des questions de l'illusion : croire et voir, rapport au réel, dramaturgie, jeu sur les perceptions du spectateur, approche scénique, inquiétante étrangeté... avec notamment Philippe Genty, Françoise Gründ, Camille Trouvé, Raphaël Navarro, Max Legoubé, Thierry Collet, Eric de Sarria, Solène Briquet, Étienne Saglio, et bien d'autres.

Programme complet à venir en octobre !

Rencontres organisées en partenariat avec :

l'Académie Fratellini, le Centre National des Arts du Cirque (CNAC), la Chaire ICIaMa, le Cirque-Théâtre d'Elbeuf, HorsLesMurs et la Stradda, l'Institut International de la Marionnette (IIM) et l'ESNAM, Le Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette, le musée du quai Branly, la SACD.

Direction scientifique et artistique :

Raphaële Fleury, Hubert Jégat, Valentine Losseau, Raphaël Navarro. Coordination : THEMAA

En savoir + :

**themaa-marionnettes.com/rencontresnationales
rencontres@themaa-marionnettes.com**

Les arts de la marionnette contemporaine recouvrent un champ artistique vaste. Ils sont héritiers d'une longue histoire et de savoir-faire anciens. Les particularités des arts contemporains de la marionnette sont la mise en évidence de la notion de « représentation », l'exploration théâtrale de l'espace et du mouvement, le jeu avec les matières. L'inanimé, l'artificiel, le mécanique ou l'électronique, sont choisis par les artistes dans le but de dépasser le réalisme ou le théâtre psychologique.

Arts de la magie et arts de la marionnette, croisant les héritages du rituel et des arts populaires, partagent une même histoire, de la statuaire

B R È V E S

Un Molière pour la marionnette

20 000 lieues sous les mers d'après Jules Verne, mise en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort, et présenté au Théâtre du Vieux-Colombier Comédie-Française, a reçu le Molière de la Création visuelle décerné lors de la 28^e Nuit des Molières, le 23 mai dernier. Ce Molière récompense le travail de scénographie et des costumes d'Éric Ruf, des lumières de Pascal Laajili, et des marionnettes de Carole Allemand et Valérie Lesort que nous avons rencontrées pour le numéro 45 de *Manip*. Le spectacle avait également été nommé pour le Molière du Théâtre Public. Eric Ruf, Valérie Lesort et Carole Allemand ont également reçu le Prix de la critique pour le spectacle dans la catégorie « meilleures créations d'éléments scéniques ». Il sera repris du 25 janvier au 12 mars 2017.

Plus d'informations :

www.comedie-francaise.fr

4^e édition du Weekend Marionnettes J-365

Du 22 au 25 septembre, un an avant le 19^e Festival Mondial de Charleville-Mézières... Au programme : des spectacles, une exposition, la présentation des projets 2017, des ateliers, des rencontres, etc.

Plus d'informations :

www.festival-marionnette.com

Un marionnettiste à la présidence d'Avignon OFF

Le metteur en scène et comédien Raymond Yana a été élu président d'Avignon Festival & Compagnies, association qui coordonne le festival Off, succédant ainsi à Greg Germain qui en avait pris la tête en 2009. Membre du conseil d'administration d'Avignon Festival & Compagnies depuis sa création en 2006, il est également codirecteur artistique de deux lieux de représentation du Off : l'Espace Alya et le Chapeau d'ébène théâtre, ainsi que la compagnie la Courte échelle.

Plus d'informations :

www.avignonleoff.com

Le POLEM présente sa charte

Depuis trois ans, les marionnettistes et des acteurs de la marionnette de la région PACA se réunissent et échangent autour de questions artistiques, structurelles et sur des enjeux de visibilité. De leur regroupement, le POLEM, ils ont dégagé des valeurs artistiques partagées sur leur vision de la marionnette aujourd'hui. Ces valeurs prennent corps dans une charte qu'ils présenteront publiquement le 15 juillet à 12h à la Maison du Théâtre pour Enfants (Avignon).

Plus d'informations :

regroupementpolem@gmail.com

> Une chaire d'Innovation Cirque et Marionnette

Portée par le Centre national des arts du cirque (CNAC) et l'Institut International de la Marionnette (IIM), la chaire ICIa fait de la région Alsace - Champagne-Ardenne - Lorraine, la figure de proue de la création et de l'innovation dans le domaine des arts du cirque et des arts de la marionnette. Lancée officiellement en mai à Charleville-Mézières et à Châlons-en-Champagne en présence de nombreux partenaires, elle a pour but de constituer un pôle d'expertise dans différents domaines :

- usages innovants concernant les matériaux, le geste et la prévention des risques dans le spectacle vivant (conception, mise en œuvre et diffusion, création artistique)
- valorisation du patrimoine, médiation autour des arts du cirque et des arts de la marionnette, et développement de leurs publics
- mise en évidence de l'apport de la créativité du domaine du spectacle vivant à la recherche appliquée (sur l'aménagement et la manipulation des espaces virtuels, sur les processus de soin et sur l'éducation, etc.) et développement de nouvelles synergies économiques et sociales durables.

Des enjeux communs pour des projets de recherche théorique et appliquée

Cette chaire se définit comme un dispositif favorisant le partage des idées et des expériences. Elle se veut égale-

ment le reflet de problématiques communes aux différents acteurs du cirque et de la marionnette : la longueur des temps de production, la notion de virtuosité combinée à celle du rôle de la dramaturgie, l'articulation entre virtuel et matérialité, etc. En étroite collaboration avec des partenaires associatifs, industriels et académiques régionaux, hexagonaux et européens, et en lien direct avec le monde professionnel artistique et les opérateurs culturels, la chaire propose un cadre nécessaire à l'aboutissement des projets.

Une chaire – Trois axes de recherche 2016-2018

Dans une première phase (2016-2018) :

- exploration du potentiel performatif, expressif et dramaturgique des matériaux, artefacts, scénographies et dispositifs scéniques
- geste et mouvement : vécu corporel de l'artiste, préparation physique, illusion et qualité de présence, notation, dispositifs numériques et leurs enjeux dramaturgiques
- terminologie multilingue des arts du cirque et arts de la marionnette.

Dans une phase ultérieure, l'exploration des applications des arts du cirque et arts de la marionnette s'élargira aux domaines de la santé et de l'éducation.

Plus d'infos : icima.hypotheses.org

[27 ET 28 JUILLET – Festival Mimos – Périgueux]

Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant

À l'occasion de la 34^e édition du festival MIMOS (festival des arts du mime et du geste), le colloque « Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant » se propose d'examiner la manière dont les arts du spectacle vivant - le mime, la danse, le cirque, le théâtre physique, la performance, les arts de la marionnette et de la rue - mettent en jeu nos gestes ordinaires, et ce faisant, les pensent et les transfigurent. Ici, l'expression « gestes ordinaires » renvoie à la fois aux gestes élémentaires (marcher, se lever, s'asseoir, se gratter, etc...) et à ceux qui peuplent notre vie quotidienne, intime ou sociale (boire un verre, s'habiller, se serrer la main, etc). Ils constituent un fond commun que

chacun décline selon sa culture, son éducation, sa classe sociale, son âge, ses particularités physiques et psychologiques. Dans la vie ordinaire, nous les exécutons souvent sans y penser, à la lisière entre conscience et inconscience. Mais lorsqu'ils sont exposés dans le cadre d'une représentation, ils peuvent soudain prendre une dimension extra-ordinaire.

Le colloque sera composé de six sessions, sur les thèmes suivants :
27 JUILLET

- Postures du corps et attitudes au monde
Avec Guy Freixe, Marie Garré Nicoara, Marie Duret
- Des gestes-passages dans l'espace quotidien
Avec Alix De Morant et Aline Bergé
- Détourner les genres par le geste
Avec Thomas Cepitelli et Raphaëlle Doyon

28 JUILLET

- L'ordinaire et le virtuose
Avec Marco De Marinis, Corine Pencenat et Cosimo Chiarelli
- Un répertoire contemporain des gestes ordinaires
Avec Pascale Caemerbeke et Véronique Muscianisi
- Danser et rejouer la mémoire collective
Avec Marie-Aline Villard et Fabienne Viala

Colloque organisé par Ariane Martinez, université Grenoble Alpes UMR LITT&ARTS en partenariat avec l'Odyssee, scène conventionnée pour le corps en mouvement

Plus d'infos : ariane.martinez@univ-grenoble-alpes.fr

© Maurice Mallat



Dominique Bettenfeld, *Silence encombrant*, Kumulus, Festival Mimos, Périgueux, 2012

AGENDA DU TRIMESTRE

[6 au 24 juillet] FESTIVAL D'AVIGNON et [7 au 30 juillet] FESTIVAL OFF

Rencontres marionnette les 9, 10, 11, 14 et 15 juillet

[27 et 28 juillet] Périgueux : COLLOQUE GESTES ORDINAIRES DANS LES ARTS DU SPECTACLE VIVANT

[20 septembre] Île-de-France : B.A.BA DE LA DIFFUSION



> 11^e promotion de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) - 2016-2019

Cette nouvelle promotion commencera son cursus de 1^{re} année en septembre tandis que la promotion actuelle démarrera sa 3^e année (2014-2017). Pour la première fois de son histoire, alors qu'elle fêtera ses 30 ans en 2017, l'ESNAM va donc accueillir deux promotions simultanément. Ce doublement des promotions, avec un recrutement bisannuel, est rendu possible par l'entrée prochaine dans de nouveaux locaux dont l'ouverture est prévue début 2017.

Pour ce 11^e concours, 58 candidats ont été sélectionnés sur dossier et convoqués aux auditions. Il leur a été demandé d'interpréter une scène empruntée au répertoire classique ou contemporain, français ou étranger, et une scène mettant en jeu la marionnette ; une improvisation dramatique à partir de matériaux, objets ou marionnettes ; l'analyse critique d'un spectacle vu

récemment ; la lecture en français d'un texte proposé par le jury. Pour le concours final, chaque candidat a présenté une histoire de dix minutes maximum avec marionnette, objet ou matériaux, sur un thème imposé : Exil(s).

Après délibération du jury, la 11^e promotion de l'ESNAM, sera constituée de 13 élèves : Valentin Arnoux, Eve Bigontina, Cassiel Bruder, Coraline Charnet, Emily Evans, Jesse Grindler (Canada), Tristan Lacaze, Zoé Lizot, Blanche Lorentz, Angie Mercier, Diana Neva Jaramillo (Colombie), Matthias Sebbane et Marziyeh Sirvani (Iran). Une nouvelle promotion sera recrutée en 2018 pour former la 12^e promotion 2018-2021.

Plus d'infos : www.marionnette.com

> Troublantes Apparences, des vitrines pour la marionnette

À l'initiative du Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette, plusieurs théâtres qui œuvrent pour la marionnette contemporaine membres de l'association Latitude Marionnette se sont associés avec quelques autres pour la coproduction de créations en vitrine et leur diffusion dans le cadre du projet Troublantes Apparences. À ce jour, 12 spectacles conçus pour être joués au cœur des villes dans les vitrines des commerces en constituent le répertoire. En étant présentés en vitrine, ces courts spectacles investissent à la fois l'espace public et l'espace privé.

À découvrir prochainement :

Marées, cie Mazette ! - Arnaud Louski-Pane,

Premières Neiges, cie Elvis Alatac - Pier Porcheron,

Des Cheveux dans le vent, cie Tenir Debout - Cécile Briand.

Plus d'infos : l.marot@lemouffetard.com



Vue, cie Plexus polaire, 2015/2016

B R È V E S

Cycle de séminaires sur la professionnalisation

Les processus de professionnalisation dans les formations supérieures artistiques font l'objet d'un cycle de séminaires. La manière de favoriser l'hétérogénéité sociale et culturelle dans les écoles supérieures de formations artistiques et les pédagogies du sensible comme une particularité des écoles ont été abordées lors des deux premiers séminaires. L'accompagnement des étudiants en formation et l'insertion professionnelle des étudiants des écoles supérieures de formations artistiques seront questionnés respectivement lors des séances à venir le 11 octobre à l'IIM / ESNAM (Charleville-Mézières) et le 1^{er} décembre à l'URCA (Reims).

Plus d'informations :

www.marionnette.com

🕒 **André Cabanis**, inspecteur général honoraire des spectacles est décédé le 10 juin 2016, à Paris à l'âge de quatre vingt sept ans. Le monde de la marionnette doit beaucoup à cet amoureux éclairé du théâtre. Il a milité de plusieurs manières pour notre art. Au ministère de l'Éducation Nationale, membre de la commission d'agrément des spectacles pour l'Enfance et la Jeunesse, il a particulièrement défendu les spectacles de marionnette. C'est au Ministère de la culture qu'il demanda aux professionnels de réfléchir à la nécessité d'une école à Charleville pour un véritable enseignement de la marionnette. Enfin, il a écrit de nombreux articles sur les spectacles dans différentes revues, en particulier « *le Monde de l'Éducation* ». Il fut également membre du Conseil d'administration du Théâtre de la Marionnette à Paris. Que sa mémoire soit ici saluée.

> P.B.

LA CULTURE EN QUESTION



La culture : un commun Hors TAFTA ! ?

> PAR LE COLLECTIF STOP TAFTA ET L'UFISC (UNION FÉDÉRALE D'INTERVENTION DES STRUCTURES CULTURELLES)



Le TAFTA (Transatlantic Free Trade Agreement) négocié actuellement entre l'UE et les États-Unis, et le CETA (Comprehensive Economic and Trade Agreement) entre l'UE et le Canada, visent à favoriser l'investissement des grandes firmes. Ces traités prévoient de libéraliser l'ensemble des échanges en limitant au maximum les régulations juridiques et réglementaires qui régissent le commerce de l'ensemble des biens et des services, y compris culturels. Ces nouveaux accords de libre-échange (ALE) aboutiront à la création d'une immense zone commerciale s'étendant de chaque côté de l'Atlantique, au sein de laquelle la légitimité des intérêts particuliers économiques sera plus forte que celle des droits des personnes. Ces traités donnent donc corps à la dérive vers la marchandisation des arts et de la culture.

L'exception culturelle : un artifice ?

Seul le secteur de l'audiovisuel, dans son volet création/ production, a été exclu pour le moment par l'Union Européenne du mandat des négociations. Parler d'exception culturelle est en réalité un abus de langage qui vient minimiser les impacts culturels, sociétaux et démocratiques de ces traités. En effet, tous les secteurs qui ne seront pas explicitement cités dans la liste des exceptions seront soumis à la libéralisation concurrentielle et aux dispositifs de protection des investissements, sans possibilité pour un État de créer de nouvelles régulations, d'améliorer les services

publics, de favoriser la création artistique. Ces traités sont néfastes pour la diversité culturelle et les initiatives citoyennes : mise en concurrence des acteurs, risque de concentration au profit des sociétés internationales de l'« industrie culturelle et créative », facilitation de l'investissement des multinationales dans les infrastructures culturelles, prise de contrôle des secteurs de sous-traitance (billetterie, publicité)...

Dans tous les domaines culturels, du spectacle vivant aux arts visuels, du secteur du livre et de l'édition au numérique, ce sont toutes les politiques publiques favorisant la diversité culturelle qui pourraient être attaquées. Le système de financement public via l'octroi de subvention, pourrait être remis en question, au prétexte qu'il constituerait un frein à la « libre » concurrence et, à terme, des risques planent sur le système de quotas ou encore le prix unique du livre. Si le préambule du CETA fait bien référence à la convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle, les États-Unis n'ont eux jamais ratifié cette convention.

Marchandisation de la culture et mise à mal de la démocratie

Les traités transatlantiques soutiennent un modèle d'accumulation, de production et de commercialisation de « contenus » culturels qui repose sur la standardisation, l'affadissement, la rentabilité financière et la privatisation des communs culturels. Autant de dispo-

sitions qui, si les traités sont mis en place, seront verrouillées par un mécanisme d'arbitrage privé des conflits investisseurs-états (ISDS ou ICS). Celui-ci permettra aux entreprises de poursuivre un gouvernement ou une collectivité territoriale dès lors qu'elles estiment qu'une décision législative ou réglementaire réduirait la rentabilité de son investissement ou limiterait ses activités. Ces mécanismes pourraient progressivement prendre le pouvoir sur nos organisations démocratiques, dans une opacité assurée par le dispositif de secret des affaires.

Ces traités aspirent à construire un environnement normatif qui entre en contradiction avec les exigences démocratiques et sociales et avec l'exercice des droits fondamentaux, notamment les droits culturels. Les dispositions relatives à la coopération réglementaire permettent de poursuivre le détricotage des normes, hors débat public et sans contrôle démocratique, laissant ainsi plus de place aux lobbys. Si un nouveau round de négociation est prévu sur le TAFTA en juillet, le CETA est déjà inscrit dans le processus de ratification qui pourrait intervenir fin 2016. Mais la mobilisation s'amplifie ! Près de 2 000 collectivités locales en Europe se sont déclarées « hors TAFTA ». Plus de 3,44 millions d'Européens ont demandé l'arrêt des négociations. Pour la culture aussi, déclarons-nous hors TAFTA !

Plus d'infos : www.collectifstopafta.org

PUBLICATIONS



MARIONNETTE, CORPS-FRONTIÈRE Hélène Beauchamp, Joëlle Nogues et Élise Van Haesebroeck

Vous avez dit « marionnettique » ? Cette question, qui donne son titre à cet ouvrage collectif, renvoie à un nombre grandissant de pratiques théâtrales liées aux arts de la marionnette, dont la nature indécise et hybride entre marionnette, mannequin, effigie, entre théâtre, cinéma et danse est l'objet de ce livre. Les différents textes, qui mêlent des approches universitaires et des réflexions d'artistes, réfléchissent chacun à leur manière à cette indécision autour de la notion de « corps-frontière ».

Artois Presses Université, 2016 – Prix public : 16 €
Commande en ligne : apu.univ-artois.fr



LA CONJECTURE DE BABEL ET AUTRES TEXTES Éloi Recoing

Ayant hasardé la conjecture de Babel, le professeur Kleist, à seule fin de la démontrer, arpente la Bibliothèque. Ainsi commence l'étrange odyssée d'un homme pris au piège d'une hypothèse aventurée. Il interroge les livres, les gens, les choses, fait parler les pierres, les oiseaux, les nuages, et dès lors, sa vie est une fiction qu'il compose pas à pas avec le sérieux d'un enfant qui joue. Les autres textes : six pièces, toutes liées à un moment historique de l'histoire de la marionnette - de *La Ballade de Mister Punch* (mise en scène par Antoine Vitez en 1976) à *Un Instant suicidaire* livret d'opéra pour marionnettes créé en 2005.

Actes Sud Papiers, Hors collection, 2016 - Prix public : 18 €
Commande en ligne : www.actes-sud.fr



Retrouvez dans cette rubrique les spectacles en cours de création, dans l'atelier et bientôt à découvrir...

Plus d'informations sur ces compagnies sur le site de THEMMA : www.themaa-marionnettes.com

TP Tout Public JP Jeune Public

ARNICA CLAIRIÈRE

TP À PARTIR DE 7 ANS

Mise en scène : Emilie Flacher

Nb d'artistes en tournée : 3

Clairière est une cartographie intime, une exploration des sensations de la petite enfance dans la nature, à travers les yeux d'Ourse, petite fille née au milieu de la forêt. Au côté de ses parents qui veulent vivre en autarcie, Ourse joue avec les limaces, les papillons et les cailloux. Mais un jour, la petite fille devra traverser la forêt profonde, peuplée de figures flottantes et d'animaux bavards, pour aller à la rencontre des autres. Conçu par Émilie Flacher à partir de sa propre histoire, *Clairière* est un conte qui s'empare du réel, des souvenirs et des rêves, pour trouver une écriture poétique et visuelle. Deux marionnettistes nous font vivre le cheminement d'Ourse qui évolue entre deux âges, entre deux mondes, dans un paysage miniature fait de tapis de laine.

Création : 16 janvier 2017 au Théâtre Nouvelle Génération / CDN de Lyon, **Auvergne-Rhône-Alpes**

Présentation de maquette : 14 juillet 2016 à la Péniche Fargo à Avignon, **PACA**

Contact : 04 74 30 91 99
cie_arnica@yahoo.fr
compagnie.arnica.free.fr

PERSONA, ÉTRANGEMENT HUMAIN

Sous la direction de
Thierry Dufrêne, Emmanuel
Grimaud, Anne-Christine
Taylor et Denis Vidal



Catalogue de l'exposition éponyme qui se tient au musée du quai Branly depuis le 26 janvier et jusqu'au

13 novembre, il s'intéresse aux mécanismes par lesquels un objet accède à un statut de « personne » et peut se transformer en être animé, alors qu'il n'est constitué que de matière inerte. Il présente des essais et des pièces de l'art occidental ou non occidental, d'art populaire ou d'art contemporain. Il confronte aussi le lecteur à des objets empruntés aux domaines des nouvelles technologies, au design et à la robotique.

Actes Sud Beaux Arts, Hors collection,
2016 - Prix public : 45 €
Commande en ligne : www.actes-sud.fr

LE VENT DES FORGES BRUT

JP / TP

Mise en scène : Odile L'hermitte
et Marie Tuffin

Nb d'artistes en tournée : 2

Victor a onze ans. Depuis son entrée en sixième rien ne va plus. Quand il se regarde dans la glace, il n'aime pas ses oreilles décollées et ses cheveux de plus en plus frisés. Ce matin-là, il se réveille la gorge serrée. Pour se donner du courage et affronter sa journée, il pense à Violette... Là où les contraires s'affrontent si violemment, l'enfant traverse. Il mue. Que laisse-t-il derrière lui ? Quelle part d'enfance ? Les marionnettes d'argile crue du théâtre du Vent des Forges se font et se défont sur la scène. Comme une allusion à notre propre capacité à nous transformer, les portraits d'enfants surgissent de l'argile pour se dire, pour nous raconter les prémices d'une métamorphose du corps et de l'identité.

Création : octobre 2016 au Festival Marmaille à Rennes, **Bretagne**

Contact : Matthieu Baudet
06 75 56 36 17
contact@leventdesforges.fr
www.leventdesforges.fr

OMPRODUCK DÉDALE

TP À PARTIR DE 10 ANS

Mise en scène : Anne Buguet et Michel Ozeray

Nb d'artistes et techniciens
en tournée : 3

La compagnie engage de nouvelles explorations autour d'un dispositif méta-marionnettique à la croisée de plusieurs disciplines. Elles aboutiront à une nouvelle création qui s'inscrit dans la continuité de ses recherches autour du corps, de l'objet et des entre-deux qui en résultent.

« ...le chemin
C'est les traces de tes pas
C'est tout ; voyageur,
il n'y a pas de chemin,
Le chemin se fait en marchant
Et quand tu regardes en arrière
Tu vois le sentier que jamais
Tu ne dois à nouveau fouler (...) »
Antonio Machado

Création : automne 2017, Cergy, **Île-de-France**

Contact : Anne Buguet 06 62 15 47 11
omproduct@gmail.com
www.omproduct.fr

DES FOURMIS DANS LA LANTERNE VENT DEBOUT

JP / TP À PARTIR DE 6 ANS

Mise en scène : Pierre-Yves Guinais et
Yoanelle Stratman

Nb d'artistes en tournée : 2

La vie d'une petite fille bascule quand elle fait l'étrange découverte d'un pays grouillant de mots, de sons, d'inscriptions. N'ayant connu jusqu'alors qu'un monde de silences, elle tente de comprendre ce qui la sépare de cet univers. Par chez elle rien ne résiste à ce vent, puissant, capricieux et omniprésent. La quête de liberté de cette petite fille prend la forme d'une fable pour petits et grands, inspirée par ces pays réduits au silence par la censure. Les personnages évoluent dans deux univers que tout oppose l'un en papier blanc, l'autre en papier journal.

Création : février 2017, Le Nautilys à Comines, **Hauts-de-France**

Contact : Rosita Lagos 06 50 26 42 51
cie.danslalanterne@gmail.com
www.desfourmisdanslalanterne.fr

LA COMPAGNIE CLANDESTINE BIENVENUE

TP À PARTIR DE 3 ANS

Mise en scène : Ester Bichucher

Nb de personnes en tournée : 2

Un spectacle d'intérieur. Un spectacle "tout terrain" n'exigeant que le silence, la tranquillité et la concentration nécessaire à l'écoute. Un spectacle léger dans sa forme. De la musique et du papier. Une invitation au voyage laissant la place à l'imaginaire de chacun. L'imagination est une forme de liberté. Personne ne peut empêcher les rêves de passer les frontières. La musique a toujours voyagé à travers les cultures et le temps. Le papier vole, se froisse, se déchire, se plie et se déplie vers de nouveaux horizons. Nous sommes tous de passage. Le hasard nous fait naître ici, là-bas ou ailleurs. BIENVENU(E)S sur terre.

Création : décembre 2016 à la DLVA à Manosque, **PACA**

Présentation d'étape : 16 septembre 2016 au Théâtre Jean Le Bleu à Manosque, **PACA**

Contact : Isabelle Garrone
06 78 73 41 25
clandestine@wanadoo.fr
www.clandestine.fr

COMPAGNIE NANOUA CONFESSION D'UNE FEMME HACHÉE

TP À PARTIR DE 8 ANS

Mise en scène : Cédric Hinguët
et Nito

Texte : Fanny Bérard

Nb de personnes en tournée : 2

Une femme retourne dans l'ancienne boucherie familiale, avant son ultime fermeture. Elle nous livre son histoire intime en découpant les chairs. Cette fille de boucher à l'humour tranché nous déballe aussi ses trouvailles aiguisées de désirs enfouis... Et, de son épopée cabossée jaillit de cette femme ordinaire, l'extra... ordinaire !

Création : 11 et 12 octobre 2016 (avant-premières) au Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette à Paris, **Île-de-France** et entre le 17 et le 30 octobre 2016 (première) au M Festival à la Maison Folie de Moulin de Lille, **Hauts-de-France**

Contact : Fanny Bérard 06 83 15 29 44
cie.nanoua@gmail.com
www.cie-nanoua.com

THÉÂTRE POUR 2 MAINS - CÉCILE DOUTEY TRANSIT / LA FILLE AUX BOTTES ROUGES

TP À PARTIR DE 6 ANS

Mise en scène : Pascal Vergnault sur une
idée originale de Cécile Doutey

Nb de personnes en tournée : 2

Un vieux souvenir ? Un rêve peut-être... Un voyage quoi qu'il en soit. Celui d'une petite fille en colère qui escalade la montagne à la recherche de son père absent, en quête d'elle-même et de réponses. Une petite fille sur son chemin vers l'âge adulte. C'est aussi, sûrement, une adulte sur ses chemins de petite fille, rêvant le passé et redessinant l'histoire. Une histoire d'abandon et de colère, de rêve et de fantasmes, de solitude et de grands espaces...

Cécile Doutey est en compagnonnage avec la Cie Théâtre pour 2 mains. Le projet bénéficie de l'aide au compagnonnage Artiste DGCA.

Création : automne 2017

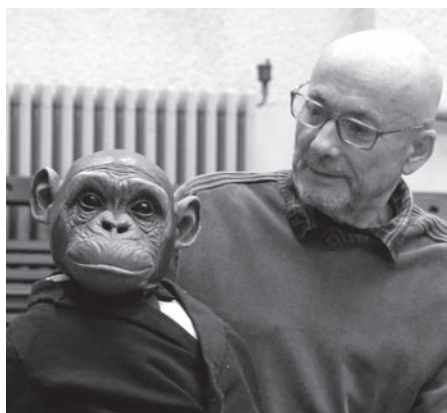
Présentation de la maquette professionnelle du projet : 3 novembre 2016 au Piano'cktail de Bouguenais, **Pays de la Loire**

Contact : Pascal Vergnault
02 40 84 07 58
contact@theatrepour2mains.fr
www.theatrepour2mains.fr

Dramaturgie du rêve

À l'approche des Rencontres nationales sur les Poétiques de l'illusion qui se tiendront en novembre prochain, quoi de plus naturel que de rencontrer Monsieur Philippe Genty ! Considéré comme l'un des plus grands poètes visuels de notre temps, il a influencé durablement l'évolution du spectacle vivant au fil de ses créations et transmis son regard sur l'approche de la scène à des générations de marionnettistes et d'artistes de tous horizons. Rencontré dans son appartement parisien accompagné d'Éric de Sarria, un de ses comédiens et complices de longue date, nous traversons dans cet entretien le parcours et la vision de cet artiste hors norme, président d'honneur des Rencontres Nationales.

© Claire-Marie Leroux



Avec Philippe Genty

© Claire-Marie Leroux



et Éric de Sarria

MANIP : Comment le spectacle est-il entré dans votre vie ?

PHILIPPE GENTY : Le spectacle est venu à moi par accident ! À l'âge de six ans, mon père est mort en tombant dans une crevasse alors qu'il faisait du ski et ma mère n'a pas voulu me le dire pendant un an. C'était en pleine Seconde Guerre mondiale. Les nazis ont incendié les chalets de notre village en représailles, suite à l'assassinat de l'un des leurs. C'était le moment où, symboliquement, j'étais amoureux de ma mère, comme tous les enfants. Inconsciemment, il y eut la mort du père, l'incendie, et moi l'auteur de cette mort.

ÉRIC DE SARRIA : Oui, mais avant même cet accident, tu avais déjà des talents de sculpteur. Il y a des photos où l'on te voit enfant au bord de la plage avec des constructions et des prix. En fait, c'est seulement un an après la mort accidentelle de ton père que ta mère t'a appris la vérité et mis en pension. J'allais dire en prison, parce qu'inconsciemment c'était un peu ton ressenti.

P.G. : Pour ma mère, s'occuper de son fils, c'était trop. Cela a été une chose terrible pour moi. Plus tard, avec elle, sur une bicyclette dans la montagne de Haute-Savoie, nous avons vu notre chalet en feu et c'était formidable pour moi car, finalement, tout ce qui était dans ces flammes, lié à mon père, était parti.

E. DE S. : Ces événements, la mort et l'incendie, ont enfermé Philippe dans une sorte d'autisme. Après il n'a quasiment plus parlé, il était perpétuellement en fuite, de pension en pension, parce qu'il se faisait renvoyer et il ne communiquait qu'en faisant des dessins, surtout des caricatures, et des pantins. C'est par ces biais-là qu'il gardait le lien aux autres. Il a fait au moins 18 pensions. Peut-être que sans

tous ces événements, Philippe aurait été un très bon designer industriel.

Vous écrivez dans votre biographie qu'entre 1968 et 1975, vous cherchiez désespérément une méthode pour organiser votre chaos. De quel chaos étiez-vous victime et avez-vous trouvé une méthode ? Peut-être cherchez-vous toujours une méthode d'ailleurs ?

P.G. : Pendant toute une période de ma vie, j'ai tourné dans les cabarets. À Las Vegas, en Australie... Mais j'aspirais à autre chose et Mary (Underwood), ma compagne, me disait que je pouvais trouver autre chose. Puis, petit à petit, le théâtre est arrivé.

E. DE S. : Finalement, tu as transformé ces fuites de pension en pension, par des tournées de pays en pays. Est-ce que ce n'est pas en 1975 quand tu vas sur une île d'Australie, que tu fais ce que tu as appelé ton « autoanalyse » ?

P.G. : Normalement, une autoanalyse c'est impossible. Avec la lecture de Freud, Bettelheim, M. Klein, Jung,... j'ai essayé de trouver un sens à mes rêves, de comprendre ce qu'ils voulaient dire. Les premières interprétations que je trouvais étaient terribles, elles n'avaient pas de sens.

E. DE S. : Au début de cette période, Philippe faisait un rêve. Il essayait vainement de l'analyser. Du coup, il développait une sorte de zona. Il cherchait et à force de chercher il trouvait des pistes, des associations libres. Il en parlait avec Mary, et quand il trouvait une explication profondément cohérente de son rêve, alors le zona disparaissait. Et quand un autre rêve arrivait, le zona revenait.

P.G. : J'ai ainsi passé neuf mois à analyser mes rêves. À la fin, il y eut un rêve qui retraçait ma vie : j'étais

dans un train dans lequel il y avait des soldats allemands, ils me regardaient et, à un moment, je voyais un chalet et la paire de skis de mon père ; c'est à cet instant que j'ai compris qu'inconsciemment je m'accusais d'avoir tué mon père. Puis le train arrivait dans le métro, je prenais une porte et j'entrais dans un théâtre.

Cette phase de chaos était donc temporaire avec quelque chose de précis à régler et la méthode a été trouvée ?

E. DE S. : Ce n'est jamais fini. Cette histoire est racontée dans *Paysages intérieurs*. C'est dans cette analyse, que Philippe a faite à partir de ses rêves, que se trouve une des clés de toute la magie qu'il va développer.

P.G. : Oui, le rêve est une chose intimement liée à mes spectacles.

Les images des rêves étaient de la matière pour les spectacles ?

E. DE S. : Oui et aussi la dramaturgie des rêves. Par exemple, dans les rêves de Philippe, ça ne parle pas. La plupart de ses spectacles sont donc également sans paroles, même s'il les écrit beaucoup en amont. Ce sont des associations d'images, des surgissements, des disparitions, des métamorphoses. Dans le théâtre noir par exemple, on peut faire surgir un objet ou un être, « comme par magie ». Et quand Philippe est allé vers d'autres formes, la question s'est posée : « comment faire surgir des choses et des êtres, comme dans un rêve ? » Il a donc créé différentes astuces : des jeux avec les pendrillons de fond, un plancher avec des trappes, des fils, etc.

© Fania Béa



Dérives

C'est à partir de ces images, de ces symboles, que vous entreprenez le travail avec les acteurs au plateau et que le spectacle se construit ?

P.G : Je sais ce que je veux faire avant. Avec les comédiens, nous faisons des improvisations que nous filmons à partir d'une trame que je leur donne.

E.D.E S : Philippe donne un thème et une contrainte. Par exemple, il a l'intuition qu'une scène sera avec une marionnette, ou plutôt chorégraphique, ou avec du jeu d'acteur, avec un matériau... Et tout le monde s'y met. Cela dépend bien sûr des temps

de création et de la production. Mais, globalement, dans le processus, tout le monde y travaille, même ceux qui ensuite ne seront pas dans la scène répétée. Il y a une part d'improvisation assez libre, où les interprètes peuvent se libérer de la contrainte, chercher contre le thème. Les improvisations sont filmées. Le soir, Philippe et Mary visionnent les différentes propositions et prennent un peu de chacune. Ils font une sélection des moments qu'ils préfèrent et nous recommençons à improviser sur le même thème, mais de manière plus resserrée, plus précise.

P.G : J'aime travailler sur le thème de la fuite, mais avec beaucoup d'humour et d'autodérision.

Si l'on prend l'exemple de *Zigmond Folies* et de *Voyageurs immobiles*, il y a, dans ces deux spectacles, quelque chose qui résonne avec le rapport de l'individu au monde et du citoyen à la société. Est-ce cela que vous souhaitez interroger de manière métaphorique ?

P.G : Dans *Sigmund Folies* (créé en 1983, puis repris et étoffé en l'an 2000, sous le titre de *Zigmond Folies*), c'est plutôt un individu face à ses démons, ses monstres, ses différentes facettes.

E.D.E S : J'ai le sentiment que la différence entre la première version de *Voyageur immobile*, que tu as faite, Philippe, et la seconde version *Voyageurs immobiles*, le « s » qui est venu s'ajouter me paraît très métaphorique de ton évolution. Ce n'est plus seulement l'histoire d'un individu, constitué de ses différentes facettes, face à ses propres conflits, mais c'est celle d'un individu constitué des autres. La seconde version me semble plus ancrée dans la société. Mais pour *Zigmond Folies*, qui est un spectacle basé sur la vie de Philippe, sur cette maison d'enfance qui brûle, sur la division de la personnalité, ce sont des choses par lesquelles il

est passé, même s'il y a mis beaucoup d'humour, beaucoup de dérision et de distance. C'est plutôt Philippe face à lui-même.

Chacun peut extrapoler pour lui-même, plus que dans sa relation par rapport au monde finalement...

E.D.E S : Philippe racontait, en revenant d'un colloque en Bretagne sur la marionnette, que les auteurs disaient qu'il fallait parler du monde, du social, de l'engagement, des problèmes de société. Philippe a pris la parole et dit : « Moi je ne parle que de moi, et de moi, parce qu'il n'y a qu'une chose que je connais bien, c'est mon nombril ». Lonsco disait quelque chose de semblable : la seule chose qu'il pouvait prétendre connaître, c'était lui, et qu'essayant de parler de lui, il parlait des autres. C'est cette chose extraordinaire que l'on retrouve chez Philippe. Le tout en offrant des images de qualité pour tous les publics. Quand Philippe a joué le Pierrot qui casse son fil, cela a résonné fort chez des enfants autistes. Un des enfants a crié quand il a vu la marionnette s'arracher son dernier fil et donc choisir la mort, mais la liberté. Cette expérience a poussé le retour à la parole de cet enfant. C'est comme un langage inconscient.

Doutez-vous parfois ? Est-ce qu'on peut écrire le doute ?

P.G : Toujours.

E.D.E S : Philippe et Mary, à chaque début de création, disent : « Si ça fonctionne ! ». Je les soupçonne de développer une forme de systématisme, mais celui-ci permet d'être toujours en recherche. Ils ne s'assoient pas sur leurs acquis. C'est pour cela que quand Philippe a fait certaines créations, comme *Dérives*, où il utilisait le théâtre noir, il n'a pas souhaité dans la création suivante, *Ne m'oublie pas*, réutiliser le même procédé.

>>

© Compagnie Philippe Genty



Passagers Clandestins



Quelles sont les relations entre espace, corps, mouvement et objet dans vos créations ?

Qui modèle qui ?

E.DE S : L'espace est intérieur. L'objet y surgit comme un contre-point. Il a ses propres raisons qui étonnent : la raison du sujet. Le corps, lui, est extérieur. Il est comme un corps étranger dans l'univers intérieur du sujet qui s'y déplace et qui, d'étonnements en surprises, va, ravi et ravissant. Le grand manipulateur, c'est l'espace en mouvement qui vous fait apparaître à vous-même et aux autres, et qui joue à cache-cache avec vous-même.

Pour poursuivre sur le rapport à la magie, que nous allons explorer à l'automne lors des Rencontres Nationales « Poétiques de l'illusion », vous indiquez qu'à la période 1980-83, vous souhaitiez échapper à l'étiquette marionnettiste ou magicien. Vous étiez donc déjà perçu à la lisière de ces deux arts ?

E.DE S : Oui, en Australie, Philippe est considéré comme magicien de la scène.

P.G : C'était une première. On m'a demandé si j'étais magicien et j'ai répondu non ! J'ai commencé en me considérant comme marionnettiste. Mais autre chose sortait de mes spectacles, même si dans chacun d'entre eux il y avait un lien fort à l'objet, à la marionnette, aux matériaux. Les matériaux, c'est une chose que les comédiens ne connaissent pas, une ouverture. Le théâtre classique n'offre pas ces possibilités.

« L'illusion, c'est la manière dont le public va commencer son propre rêve. »

Philippe Genty

E. DE S : Il y a aussi le mouvement, les chorégraphies. Ce n'est plus simplement de la marionnette. Dans les premiers spectacles que Philippe a développés en cabaret, on ne voyait que les marionnettes. Puis on a commencé à voir le manipulateur, comme dans *Rond comme un cube* et dans *Désirs Parade*. Le manipulateur était aussi présent que la marionnette. Avec *Dérives*, les mannequins ont fait leur apparition. Le tissu lycra, la soie, le plastique

et la marionnette ont commencé à reculer ; les comédiens étaient de plus en plus visibles. Il y a certains spectacles où la marionnette n'est quasiment plus présente. Néanmoins, l'esprit reste « marionnettique » dans la conception de la scène, dans l'écriture. Philippe était vraiment dans la manipulation de matériaux et non de marionnette, ce qui fait que les marionnettistes ne le reconnaissent plus comme l'un des leurs. Au théâtre, les gens disaient : « Non ce n'est pas du théâtre, c'est de la marionnette, ou du cabaret, ou du mouvement ». Dans la danse : « non, ce n'est pas de la danse ». Il était inclassable.

Ce sont les fameux « arts associés », les deux A de THEMMA (Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés) pour lesquels vous avez fortement insisté à la naissance de l'association en 1993. Et cela résonne d'autant plus fort aujourd'hui avec les arts chorégraphiques, le théâtre visuel, le théâtre d'objets, le masque... Nous voyons de nombreux artistes qui se reconnaissent appartenir à ce mouvement sans l'enfermer dans un théâtre de marionnettes anthropomorphiques, qui se reconnaissent d'un mouvement plus global des arts scéniques. Vous avez eu du flair, vous étiez précurseur !

P.G : Oui, c'est bien ceux-là. Quand on m'a demandé d'être président de THEMMA, cela a été difficile au début. Pour changer les choses, il y a eu beaucoup de résistance. Le cercle des marionnettistes était très fermé et on se cachait des choses, comme chez les magiciens. C'est très bien que les choses aient évolué aujourd'hui.

En début de carrière, vous avez été référencé comme marionnettiste, peut-être dans une image décalée de votre travail. Est-ce que vous jouez de cette représentation que le public pouvait se faire de cet art ?

P.G : Je ne comprends pas la question.

E.DE S : En tant que spectateur, la première fois que j'ai découvert Philippe, c'était au Théâtre Les Déchargeurs. Je ne connaissais pas la compagnie, on me l'avait recommandée. Et là je découvre *Sigmund Folies*. Je découvre donc ce spectacle dans cette petite salle, puis je vois, un an ou deux

plus tard, que tu joues au Théâtre de la Ville. Et là je découvre *Désirs Parade*, une grande forme. Les directeurs de théâtre qui avaient vu ton travail, soit dans les cabarets soit dans des petits théâtres, ont eu foi dans ce que tu faisais, et ils t'ont donc défendu auprès de leurs spectateurs. Le public ne savait pas exactement ce qu'il allait voir, mais il savait qu'il y verrait un univers où tout était possible ! Que ta marionnette éclate ou que tu fasses passer un train sur la scène, le public était prêt à tout accepter. Comme le début de *Désirs Parade* où une femme nue se fait avaler par un paquet en papier kraft. Tu te dis alors que tout est possible et tu pars dans l'imaginaire.

P.G : La marionnette, ce n'est pas une chose, c'est beaucoup de choses. Il ne faut pas la limiter. Depuis le début, c'est un art qui éclate complètement.

E.DE S : La vie est plus forte que toutes ces catégories.

Et c'est quoi l'illusion pour vous ? Qu'est-ce qui fait illusion ?

P.G : Je ne peux pas dire ce qu'est l'illusion... J'essaye plutôt de comprendre comment s'articule les éléments dans le rêve... Le fait que dans le rêve il n'y ait pas de coulisses, d'entrées latérales, que les choses surgissent. Pour moi, l'illusion, c'est la manière dont le public va commencer son propre rêve.

Donc vous n'êtes pas un illusionniste ?

P.G : Non.

E.DE S : Parce que dans les rêves, les images sont condensatrices de sens. Et en même temps, les rêves utilisent des images, des signifiants, et simultanément, ils les détournent. Ils ne montrent pas le meurtre, comme dans l'histoire du père, mais ils utilisent la paire de skis et celle-ci sert de métaphore. Il y a, comme dit Freud, une condensation de sens. Dans une image, il y a plusieurs sens. L'illusion se situe peut-être dans cette évolution de l'image où les différents sens se chevauchent et les significations se succèdent. Je crois que l'illusion vient par la métaphore, par ces différentes couches. Chacun projette et l'illusion, finalement, est créée par le spectateur.

P.G : La condensation des sens, quand on montre quelque chose qui signifie autre chose, c'est formidable quand ça arrive.

E.DE S : La métaphore déplace un peu les sens. Comme on dit d'un papier qu'il est déchiré, un homme également peut être déchiré, entre son amour et son devoir par exemple.

P.G : Le travail avec le papier kraft, c'est extraordinaire.

E.DE S : Philippe est fasciné par le papier. Dans *Voyageurs immobiles*, on voit bien comment la matière papier sert de lien à l'autre.

Avez-vous déjà travaillé avec des magiciens ? Et voyez-vous des perspectives possibles entre marionnettistes et magiciens ?

P.G : Je les ai croisés. Notamment en début de carrière dans les cabarets.

E.DE S : Dans la prochaine création, il va y avoir beaucoup d'effets. On a des effets de vol. Donc, dans la compagnie, les perspectives possibles se situent à ce type d'endroit, ce n'est pas une collaboration approfondie sur la scénographie.

© Pascal François



Ligne de Fuite

© Pascal François



Voyageurs immobiles

P.G : Même si, pour partie, ce sont des choses que nous pratiquons depuis longtemps.

E.DE S : Oui, mais il y a des choses que nous ne connaissons pas car nous ne sommes pas plongés dans le monde de la magie, dans les nouvelles technologies, dans les nouvelles pratiques.

Un champ des possibles à ouvrir alors !

E.DE S : Oui c'est sûr ! Quand Philippe a travaillé sur l'exposition universelle de Lisbonne en 1998, il y avait beaucoup de magie. Mais il avait aussi travaillé avec des architectes qui étaient à la base de la construction des effets spéciaux avec le bras xyz. C'était un bras télescopique - il en existait deux dans le monde - qui était utilisé pour faire des effets spéciaux comme dans *Star Wars*. C'était une grue avec un harnais pour faire des vols, en théâtre noir.

Est-ce que vous vous considérez inscrit dans une histoire artistique ? Si l'on devait imaginer un arbre généalogique, qui seraient vos pères artistiques et qui seraient vos enfants ?

P.G : Je pense que Bob Wilson a été le premier qui m'ait marqué, et Kantor aussi. C'étaient des propositions très ouvertes. Peut-être moins Kantor (rire).

Sur la question de la transmission, on croise sur le terrain énormément d'artistes qui sont passés par votre compagnie. Qu'est-ce que vous cherchez à insuffler quand vous travaillez ?

À leur transmettre ?

P.G : Je cherche à ouvrir le plateau avec la danse. Ce sont des choses que je sens. Par exemple, dans le cadre de la dernière création, l'un des comédiens est arrivé avec une proposition très rigide. J'ai joué de sa proposition pour trouver autre chose. Cela vient d'eux et j'ajuste par rapport à chacun à partir de ce avec quoi ils viennent, avec leur personnalité.

E.DE S : En tant que comédien, je dirais que Philippe insiste beaucoup pour qu'il y ait une réappropriation par l'interprète des thèmes qu'il propose. Par exemple, prenons la mort du père. Il invite le comédien à trouver un équivalent pour lui, à trouver en lui la résonance de ce qu'il veut transmettre pour que

cela soit basé sur son propre vécu, ses propres souvenirs, ses propres rêves. C'est un des éléments les plus importants que Philippe nous a transmis, il nous a fait comprendre que c'est nous qui étions sur scène et qui devons créer à partir de notre propre expérience. Comme les tournées durent en moyenne trois ans, si le comédien fonctionne mécaniquement, il le fera très bien, les cinquante premières fois si c'est un très bon acteur, mais au bout d'un certain nombre de représentations, ce sera mauvais parce que ce ne sera pas nourri de l'intérieur. Tandis que s'il passe par le « prendre pour soi », ça sera plus juste, et puis ça laisse la liberté de changer, d'être ouvert, d'écouter les autres, d'écouter les matériaux, d'écouter. Il y a une circulation entre les autres, les matériaux, soi et l'espace. On se construit en dialogue.

« Le grand manipulateur, c'est l'espace en mouvement qui vous fait apparaître à vous-même et aux autres. »

Eric de Sarria

P.G : Le travail avec les matériaux, au début, c'était difficile. Je voulais faire des choses précises et ça ne marchait pas. Avec le papier, j'ai trouvé des choses. Avec les comédiens, j'ai commencé dans un rapport très rigide. Puis progressivement...

E.DE S : Oui, on m'a dit qu'en début de carrière Philippe était très directif. Au fil du temps, il s'est assoupli. Et avec les matériaux, c'était pareil. Il prenait un matériau et il voulait lui faire faire quelque chose parce que c'était comme ça qu'il l'avait imaginé. Puis un jour, par accident, il s'est rendu compte que quelque chose d'intéressant s'était passé. Donc, au lieu d'aller de lui vers le matériau, il est passé à une écoute du matériau qui venait vers lui. « Je l'écoute, je l'approuve et j'apprends à le connaître ». Cette révolution copernicienne,

c'est celle que traverse aussi le marionnettiste : ce n'est pas lui que le public vient voir, c'est la marionnette. Plus tu te retires, plus tu apparais. Tu as une humilité et une écoute. C'est se mettre au service d'une écriture, de l'autre, de la marionnette.

Vous avez accompagné Yngvild Aspeli en compagnonnage. Ressentez-vous une marque de votre travail dans ce qu'elle fait aujourd'hui ? Y a-t-il des artistes pour lesquels vous ressentez une filiation ?

P.G : Oui. Elle est comme moi : elle commence en faisant les choses de manière très rigide. Elle ne laisse pas advenir. Comme moi au début. Je pense qu'elle va mûrir et faire de très belles choses.

E.DE S : Moi je dirais que la grande force de Philippe a été de dire : « Devenez vous-même ! ». Dans cela, des artistes peuvent se reconnaître une filiation avec Philippe, mais Philippe ne peut pas éprouver de continuité directe. Après, c'est vrai qu'avec d'autres interprètes de la compagnie, nous aimerions bien développer des stages, des formations, pour essayer de nous entretenir, de développer, d'approfondir le travail de Philippe avec les matériaux, avec l'espace.

Eric, en quelle année êtes-vous entré dans la compagnie et quelle recherche y avez-vous poursuivi ? Avez-vous trouvé des réponses dans votre recherche artistique ?

E.DE S : J'y suis rentré le 15 août 1988, et depuis j'ai toujours cherché à en ressortir. Pour reprendre l'expression de Jean-Michel Alberola, peinte et exposée au Palais de Tokyo, « la sortie est à l'intérieur ». Certes, mais comme l'intérieur est à côté de la sortie, avouez que celle-ci n'est pas simple à trouver !

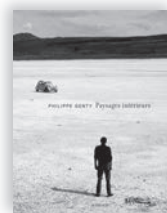
Un immense merci à vous deux. 🙏

> Propos recueillis par Emmanuelle Castang et Claire Duchez

Rendez-vous pour la prochaine création de la compagnie Philippe Genty les 14 et 15 octobre à Nevers.

Plus d'infos sur les Rencontres Nationales : themaa-marionnettes.com/rencontresnationales rencontres@themaa-marionnettes.com

POUR ALLER PLUS LOIN



PAYSAGES INTÉRIEURS PHILIPPE GENTY

Entre théâtre, danse et marionnette, Philippe Genty poursuit l'élaboration d'un langage visuel inédit à travers ses créations jouées dans le monde entier. Un parcours à l'imaginaire tendre, loufoque et foisonnant, dont

il confie les principales clés dans ces *Paysages intérieurs*.

Actes Sud Théâtre – Hors collection – Prix Public : 35€
Commande en ligne : www.actes-sud.fr



PAR ALINE BARDET

> Marionnette et primo-arrivants

Le Campus Saint-Jean à Molenbeek est un établissement secondaire qui propose un DASPA, Dispositif d'Accueil et de Scolarisation des Primo-Arrivants, pour les adolescents arrivant en Belgique et ne possédant pas la langue française ou les références culturelles nécessaires à la bonne compréhension des cours. Emilie Plazolles, marionnettiste et factrice, qui collabore notamment avec le Tof Théâtre, et Sandrine Rousseaux, professeure de français, y ont mené cette année un projet au sein d'une classe d'alphabétisation avec la marionnette comme outil de médiation.



Photo de classe

Sandrine Rousseaux, comment et pourquoi avez-vous mis en place ce projet ?

C'est l'Asbl MUS-E* qui met en lien les intervenants et introduit le dossier auprès des instances. Il est primordial d'ouvrir l'école et de permettre aux élèves de s'émanciper par le biais artistique. Les collaborations extérieures me permettent de faire du français autrement.

Qu'apporte cette collaboration ?

L'art marionnettique est très complet. Il permet la création plastique, la déclamation, l'écriture narrative et la représentation. À chacune des étapes, on peut faire du lien avec les objectifs scolaires. La marionnette permet d'atteindre des objectifs sociaux et relationnels, comme la confiance et l'estime de soi, l'audace, la centration et l'ancrage, le mieux vivre ensemble, le plaisir de faire et de se représenter en français, ainsi que des objectifs pédagogiques comme la conscience du corps, la latéralisation, la chronologie, l'écoute, le respect des consignes, la précision, le langage para-verbal et verbal en français, les éléments constitutifs du langage, l'écriture de scénarii, ou la prise de parole en français.

Quel est le bilan ?

Ce projet génère beaucoup de plaisir chez les élèves, les fédère et procure un grand sentiment de fierté. Cela a contribué à créer un attachement positif à l'école, très important lors d'une première année. Les techniques travaillées avec Emilie ont permis une avancée dans la mise en place des prérequis nécessaires pour entrer dans la scolarité et plus spécifiquement dans la lecture et l'écriture.

Emilie Plazolles, quelles étaient vos motivations ?

La plupart de ces jeunes viennent de Syrie, Roumanie, ou du Sénégal. Ils sont neuf, ont entre 12 et 18 ans et n'ont pas du tout le même parcours. J'ai un grand intérêt pour la pédagogie et je voulais mettre mes compétences de marionnettiste

et d'institutrice à leur service. La marionnette favorise le collectif, je savais qu'elle serait adaptée.

Qui sont ces adolescents ?

Ils sont en Belgique depuis moins d'un an et doivent apprendre le français et récupérer un niveau scolaire. Cela me semblait compliqué par rapport aux moqueries des adolescents en général, mais ils sont très respectueux, bienveillants et dans un bon esprit. Nous les avons emmenés à plusieurs reprises à l'extérieur pour de petites représentations. Ils se sont prêtés au jeu avec plaisir. Ils sont partants pour tout et n'ont aucune gêne.

Comment se passent les échanges ?

Les élèves ne doivent utiliser que le français, c'est très rudimentaire. Avec la marionnette on peut d'abord être dans un travail plastique qui ne demande pas de langage et développer ensuite la manipulation. Ils ne sont pas alphabétisés dans leur langue et n'ont presque jamais été scolarisés. L'intérêt de ce projet à long terme était de les faire s'exprimer par le biais de la marionnette, avant d'acquiescer la parole. J'ai fait des études d'enseignement ; je sais donc transmettre les premiers apprentissages : spacialisation, motricité fine, prérequis pour la lecture, les trois dimensions. Je me suis donc appuyée sur ces notions pour construire mes interventions. Les consignes devaient être hyper simples et je faisais souvent en même temps qu'eux, ne sachant pas leur expliquer.

Comment avez-vous abordé la marionnette la première fois ?

Il a déjà fallu faire comprendre le mot marionnette. J'ai dû fabriquer un prototype en mousse et carton, sorte de muppet qui puisse parler. Je leur ai fait passer et je voulais la détruire pour leur montrer de quoi elle se compose. Je ne voulais pas que ce soit un modèle qui reste et à partir duquel ils se réfèrent. Je pensais que j'allais devoir les motiver, mais ils ont tout de suite voulu la manipuler et

parler avec elle. Ils étaient très enthousiastes. Au moment de la détruire, je me suis rappelé que la plupart d'entre eux avaient connu la guerre. Finalement, ça les a fait rire ! Cette première rencontre a déconstruit toutes les idées que j'avais. Ils ne devaient pas bien comprendre mais ils sont tout de suite partis dans les propositions. Finalement, c'était assez évident.

Ont-ils eu des réactions particulières ?

Je n'ai aucune idée de leur opinion sur la marionnette, c'est trop difficile à exprimer. Je n'ai pas l'impression qu'ils aient un rapport sacré à l'objet et encore moins qu'ils le rapportent à l'enfance. Ils l'ont pris de manière simple, sans a priori, ludique.

Qu'est ce que la marionnette a favorisé ?

N'ayant pas l'habitude des règles de classe, la marionnette leur apprend la concentration, leur permet d'être à l'écoute et les canalise. Chacun participe à faire des retours et des critiques constructives ; elle leur apprend à prendre de la distance. Ils sont hyper fiers de présenter ce qu'ils font. Elle les gratifie. Et puis surtout ça les fait marrer ! La marionnette leur apporte de la légèreté et de l'exigence.

Pensez-vous que ce projet va laisser des traces ?

Toutes les marionnettes sont devenues des personnages qui commencent à exister. Cela restera leur projet, mais je ne peux pas dire ce qu'ils en garderont. Je suis convaincue que ce type de projet a lieu d'être, que la marionnette peut être un lien. Elle travaille la relation, quelle qu'elle soit. 🍷

La classe : Avec les marionnettes, on a parlé, on a rigolé, on a chanté, on a dansé et on a appris de nouvelles choses.

*Asbl MUS-E Belgium est une plateforme ouverte pour artistes et publics en co-création.

> Les enjeux de l'adaptation

Traduire, trahir, sublimer ?

La question de l'écriture dramaturgique pour la marionnette est récurrente dans notre profession. Ce dossier nous permet d'aborder cette thématique avec des metteurs en scène et une dramaturge qui se sont emparés de romans pour les adapter au plateau. Comment s'opèrent la rencontre d'un texte avec un(e) metteur(e) en scène et la rencontre d'une écriture textuelle avec une dramaturgie visuelle à venir ? La tension dramatique vient peut-être du frottement nécessaire entre textes et images, frottement et tension, « pour que les mots mentent à l'image et pour que l'image mente aux mots » pour reprendre les paroles de Johanny Bert du Théâtre de Romette. Viennent s'ajouter les enjeux de l'adaptation : Quel parti pris pour, qui sait, une trahison assumée ? Quel univers plastique, quel paysage sonore, quelles techniques, pour que la matière romanesque fabrique de la marionnette ? > PB

ANTOINE LAPRISE ♦ JULIE CANADAS ♦ ÉMILIE FLACHER ♦ CLAIRE DANCOISNE ♦ GEORGIOS KARAKANTZAS ♦ CATHERINE VERLAGUET

Une technique du dépaysement*

♦ ANTOINE LAPRISE, metteur en scène, le Théâtre du Sous-marin jaune

C'est une passion livresque métissée d'une manie pour le bricolage.

C'est aussi une insatiable recherche de sens. À travers l'histoire des idées.

Par son bricolage, la marionnette nous ramène aux origines de la matière animée. Elle est troublante, parce qu'elle remue les boues du fond. Par-delà la condition humaine, elle raconte la condition matérielle du Monde. Premier objet de culture, première effigie humaine, elle raconte aussi l'histoire de la pensée, née de la main et du langage.

Par ailleurs, il y a des textes qui s'essaient à raconter ça : *La Bible*, *De la nature* de Lucrèce, *Les Essais* de Montaigne, *Le Discours de la méthode* de Descartes, etc. Ils sont faits pour la marionnette ; la marionnette est faite pour eux.

Notre compagnie, le Théâtre du Sous-marin jaune, est dirigée par une marionnette : le Loup bleu, sorte de philosophe de tréteaux mâtiné d'anthropologue. Ce Loup bleu, étant à la fois animal et minéral (puisqu'il est marionnette), a un point de vue animiste sur le Monde. Il mène une enquête épistémologique pour comprendre et expliquer l'humanité à travers ses grands textes, mais peut-être délaissera-t-il un jour ces grands textes pour n'employer plus que des formules mathématiques ou des chants d'oiseaux ?

Qu'est-ce qu'un grand texte ? Quelque chose a existé avant et ailleurs et qui contient suffisamment de matière pour nous inspirer intensément. Quelque chose qui contient des images et nous permet de faire beaucoup de liens et de racon-

Guerre et paix,
le Théâtre du
Sous-marin jaune



ter des histoires. Quelque chose qui dépayse et nous sort de nous-mêmes. Une péninsule de plus sur notre planisphère.

Effectuer des plongées en eaux profondes : passer quelques années avec Tolstoï, Lévi-Strauss, les *Mille et une nuits* et en ramener quelque chose : du temps condensé.

Prendre pour source une œuvre « non théâtrale », c'est un immense plaisir. Il n'y a pas de méthode. Que de la liberté.

Dans l'errance que constitue le lent cabotage le long de l'œuvre – à bord de l'œuvre ? – l'imagination se met en marche et des images surgissent.

En quoi *la Bible* fonde-t-elle une morale ou invite-t-elle à la remettre en cause ? En quoi les *Essais* de Montaigne créent une barrière contre le déchainement ? En quoi le *Discours de la méthode* défend la liberté de pensée ?

S'emparer d'œuvres réputées difficiles, mais qui sont des trésors du patrimoine universel. Pour se mettre quelque chose sous la dent. Et parce qu'il n'y a pas de temps à perdre. C'est déjà bien assez difficile comme ça.

Pour que cesse le mépris du passé. Le dépaysement temporel est une expérience vivante et fondamentale. Le présent a besoin qu'on lui rappelle qu'il vient de quelque part.

Se frotter aux origines : les frissons que cela procure ! Cela ne rend-t-il pas plus humain ? Visiter les classiques, sport extrême et plein d'embûches ! Ce qu'il faut tamiser de sable pour adapter la Bible en marionnettes ! Garder l'imagination vive, la pensée sautillante, voilà notre travail.

Et il y a la marionnette, qui peut tout.

Pendant ce temps-là, qu'on s'échine sur des textes lointains, étranges et fascinants, on n'est pas en train de se faire la guerre.

La somme de tous les travaux pour la marionnette crée un terreau susceptible d'endiguer. Chacun tout seul, on se sent souvent bien impuissant et parfois bien épuisé, mais ensemble nous endiguons. La peur, l'ignorance, la bêtise, la violence, la terreur. Nous endiguons. 🐾

* Expression empruntée à Claude Lévi-Strauss, qui vouait également une certaine admiration au bricolage.

© Nicola-Frank Vachon



Trois adaptations d'un même roman : *Le Cœur cousu* de Carole Martinez

Traduire physiquement l'imaginaire

◆ JULIE CANADAS, comédienne, compagnie De fil et d'os

À la première lecture de *Cœur cousu* il y a huit ans, un rêve un peu fou ne me quitte plus. Porter ce roman baroque à la scène. Porter un peu moi-même l'histoire de ces femmes incroyables et terrifiantes, de Frasquita Carasco la brodeuse des âmes et des êtres, de la folie douce qui anime sa mère, de Soledad et de cette marche à travers l'Espagne brûlante...

L'histoire de mes racines en quelque sorte. Comme l'auteure, je suis petite-fille d'émigré espagnol, et comme elle aussi cette langue m'a bercée. Ce roman brodé sent l'olive et la poussière, le poulailler et la soupe de tomate... Et il m'appelait vers la scène comme un aimant.

Le Cœur cousu est une épopée, une mythologie familiale qui inscrit la filiation dans un passé légendaire où l'ombre du fantastique flotte sur les êtres qui parcourent cette histoire. Et c'est cela que j'avais besoin de raconter. L'histoire de ces femmes qui tissent leurs histoires en se nourrissant du vécu de leurs aînées.

Cette transmission de mère en fille, c'est la transmission tendre de nos fardeaux et de nos responsabilités face à nous-mêmes, de ce que l'on en fait, et ce que l'on devient.

Nous nous sommes longtemps questionnés sur la forme qui serait la plus juste pour adapter *Le Cœur cousu* au spectacle vivant. Il nous fallait traduire

visuellement nombres d'images grandioses et de beauté littéraire. Et il y a tout de suite un rapprochement entre marionnette et onirisme. La marionnette et l'objet déforment ce que nous voyons, les dimensions, le très grand peut côtoyer le petit, ils peuvent rompre les lois naturelles, le temps est bousculé. Ils deviennent le théâtre fantasque de tous les possibles. Le personnage animé nous capte car il se trouve aux frontières du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Et c'est devenu pour nous la seule façon de traduire physiquement ce roman magique à la scène.

Il a fallu faire un autre choix : comment adapter l'ensemble du roman pour en créer une forme d'une heure ? L'exploit nous semblait impossible. Il y a tant à raconter, tant d'images à explorer, de chemins à parcourir. Nous avons donc fait le choix de n'adapter qu'une petite partie du texte, en mettant le focus sur la transmission.

Un premier roman pour un premier seul en scène... on multiplie les correspondances. Et nous voilà sur les routes depuis presque trois ans. On était loin d'imaginer lors de cette création le destin surprenant de notre petit *Cœur cousu*. Il nous a porté chance et une nouvelle page s'ouvre avec Carole Martinez à qui nous avons fait appel pour l'écriture de notre prochain spectacle *L'os du cœur*, inspiré du conte inuit de la femme squelette. 🐾

Trouver le point de frottement entre le texte la marionnette

◆ ÉMILIE FLACHER, metteuse en scène, compagnie Arnica

J'ai découvert le roman *Le Cœur cousu*, bien avant que le roman ait un tel retentissement. J'ai été complètement envoûtée par cette écriture, par la puissance des images que Carole Martinez propose, et qui offrent des espaces de projection pour chacun. Ce qui m'intéressait, c'était la façon de se « re » raconter une histoire familiale en faisant appel à des images issues du contes et des traditions populaires. C'est à cet endroit que j'ai eu le désir de le mettre en scène avec des marionnettes : endroit de la convocation du passé, de la réappropriation d'une histoire intime en le racontant avec les objets.

Comme point de départ à l'adaptation, il y avait la situation présente à la fin du roman : dans une cour d'immeuble à Oran, Anita la première des filles de Frasquita raconte l'histoire de sa mère à ses frères et sœurs et aux voisins réunis le soir. Dans cette cour d'immeuble, les marionnettes et les objets émergent du quotidien de ces femmes : bassines de linge, fenêtres, chaises en bois, etc. Frasquita n'est plus là, mais la présence de cette femme hors du commun a laissé des traces de son passage dans les imaginaires, dans les

objets qui sont là. Trois actrices au plateau : Anita, la plus grande des sœurs, Soledad, la plus petite et la voisine.

J'ai ensuite fait des choix parmi la multitude d'histoires qu'offre le roman. Je voulais raconter l'histoire de Frasquita à partir du moment où sa mère lui remet la boîte transmise de mère en fille le jour des premières règles, sa découverte du don de couture, puis ce qu'elle coud : les premiers ouvrages, sa robe défraîchie, le gilet d'Hérédia, le coq rouge. Toutes ces coutures nous amenaient au moment du départ de la mère et de la traversée de la mer Méditerranée, jusqu'à son arrivée en Algérie et sa dernière robe à coudre qui causera sa mort.

Dans cette adaptation, le départ de la mère était le moment d'acmé de la pièce : moment de rupture pour Frasquita avec un monde « devenu trop petit pour elle », moment d'ouverture pour les enfants, raison de leur ancrage dans un autre pays. Finalement l'adaptation s'intéressait surtout à la question de la transmission entre les générations de femmes. J'ai souhaité de façon délibérée garder la langue de Carole Martinez : le personnage d'Anita racontait l'histoire aux autres

« De fait, une adaptation est une trahison puisqu'elle offre un œil autre que celui du créateur originel sur son œuvre. »

Catherine Verlaguet

« Prendre pour source une œuvre “non théâtrale”, c’est un immense plaisir. Il n’y a pas de méthode. Que de la liberté. »

Antoine Laprise

La littérature a créé mon univers théâtral

◆ CLAIRE DANCOISNE, directrice artistique, Théâtre de la Licorne

Le grand choc littéraire qui orienta tout mon travail théâtral fut la lecture de *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez. Ses écrits qui transforment la réalité par l’allégorie et l’imaginaire, ce réalisme magique m’ont bouleversée.

La lecture du *Cœur cousu* de Carole Martinez m’a amené à nouveau ces images fortes qui construisent un monde, l’inventent pour mieux le décrire. La grande épopée de Frasquita, la force de vie de cette femme, fière, entière, la magie des doigts, les secrets, la méchanceté d’un village, les personnages fantastiques comme l’homme qui se prend pour un coq ou tant d’autres encore, m’ont immédiatement procuré non seulement des images théâtrales mais aussi des émotions sur ce que j’ai envie de défendre aujourd’hui.

Des personnages masqués, créés à l’identique avec des marionnettes grandeur nature, se sont imposés comme une évidence pour mieux embrouiller le spectateur entre le vrai et le faux, le réel et l’irréel. Le monde onirique de Carole Martinez croise le mien dans ce fantastique qui n’amène pas à la description d’un monde sentimental mais à celui d’un monde dur, souvent cruel, où vivent des personnages exceptionnels. Le masque et l’objet amènent les décalages nécessaires à raconter des histoires épiques et fantastiques.

Évidemment dans ce long roman, l’adaptation est forcément basée sur des choix. Réécrire visuellement pour le théâtre sans trahir. De cette adaptation, il est resté une cinquantaine de pages avant l’épreuve du plateau qui a amené d’autres coupes de textes – puisque l’objet et les comédiens, au jeu physique survolté, donnaient à voir les mots. Il en sera resté une dizaine de pages.

J’ai voulu rencontrer sur cette écriture scénique et visuelle Carole Martinez. Une belle rencon-

tre avec cette auteure magnifique d’humanité. Qu’il n’y ait plus finalement que quelques lignes de son roman, ne l’a pas choquée. Elle est venue voir le spectacle et « s’est retrouvée » dans cet univers baroque... Une autre lecture certainement mais dans laquelle elle a retrouvé le lyrisme et la poésie de son écriture. Son enthousiasme pour le spectacle m’était nécessaire. Nous avons conjointement rencontré les spectateurs après certaines représentations ; ceux qui avaient lu le livre, ceux qui voulaient le lire. Un autre regard encore. Chacun finalement s’étant emparé individuellement du roman. Une histoire du roman à la scène qui se partage ensuite avec le spectateur, le lecteur. C’était formidable.

Le monde de Carole Martinez m’a amenée à changer mon regard sur mon propre travail, jusque-là composé de métal et de machineries. Pour la première fois, le matériau textile est entré à La Licorne. Mon prochain spectacle sera l’adaptation du roman de Victor Hugo : *L’Homme qui rit*. Beaucoup, beaucoup d’images naissent et se composent aujourd’hui. Comme avec *Le Cœur cousu*, il faudra choisir, réécrire sans trahir pour raconter un immense roman, humain et politique. Avec, bien sûr, toujours cette peur au ventre, ces doutes – où la question de comment, avec mon univers fait de bric et de broc, les contraintes d’espace et de temps d’un plateau, ma passion des objets –, peuvent raconter au mieux des histoires écrites par de grands auteurs. Mais ces adaptations de grands romans littéraires me procurent bien des prises de tête mais aussi tellement d’excitation. J’ai besoin de me nourrir de leurs images pour qu’ils me nourrissent théâtralement.

La littérature a créé mon univers théâtral et continue à le faire. 🍷

« Le personnage animé nous capte car il se trouve aux frontières du réel, de l’imaginaire et du symbolique. »

Julie Canadas

Apparition de Frasquita au milieu des draps de la cour, *Le Cœur cousu*, compagnie Arnica.

femmes de la cour et aux spectateurs avec les mots du roman et cela amenait des moments de jeux avec les marionnettes qui émergeaient de ce récit, ou de superposition entre du récit et un mouvement d’ensemble, par exemple le déploiement d’une grande robe qui prenait toute la cour.

Cet endroit de frottement entre cette langue littéraire et le jeu avec les marionnettes a été un endroit de résistance dans le travail : la langue du roman appelle l’imaginaire du spectateur d’une façon très profonde, intérieure, un espace où il projette ses propres images, tandis que la marionnette mobilise un autre espace de projection, puisqu’on se projette dans l’objet même. Le texte littéraire à « dire » appelle un certain rythme pour avancer, tandis que la marionnette demande du temps pour vivre. Je pense aujourd’hui que ce qui a résisté pour moi dans ce travail d’adaptation avec la marionnette vient de ce frottement entre un texte prolifique, généreux, qui remplit, qui est exutoire et la marionnette qui nécessite de la pudeur, du non dit, du creux, du temps. 🍷



Mécanique

◆ **GEORGIOS KARAKANTZAS**, metteur en scène, cie Anima Théâtre

Quand j'ai découvert le roman *L'orange mécanique* d'Anthony Burgess, j'ai été marqué par sa théâtralité. L'« humble narrateur », Alex 14 ans, nous emmène dans un voyage sombre et fascinant à travers un monologue. Le récit est d'un rythme rapide, très imagé où Alex, tel un personnage brechtien, nous raconte une histoire ultraviolente avec une grande distance et un certain amusement.

Le pilier central de ce roman est le questionnement sur le libre arbitre : Alex se trouve dans différentes postures, de chef de bande à victime en passant par prisonnier et cobaye, démuné de volonté... Je pense que la marionnette est l'acteur idéal pour mettre en scène ce récit : le corps métaphorique par excellence pour prendre en charge ces changements de manière simple et poétique.

Au début, Alex déborde de son corps marionnettique. Ses ombres portées cassent le cadre de

scène. Puis il se transforme, sa manipulation se fait plus directe à mesure qu'Alex devient un objet aux mains des flics, des scientifiques et des politiciens... Burgess dresse un décor dystopique pour encadrer l'action : un futur proche, une évolution de notre société négative inspirée de références au réel. Un espace urbain où la violence juvénile règne.

Tout ce qui entoure Alex me semble « manipulable ». Pour l'impact du récit, le monologue d'Alex est pris en charge par un acteur, qui projette son histoire sur des corps artificiels (marionnettes, ombres, projections) qui deviennent narrateurs à leur tour. Plusieurs niveaux de lecture composent le récit. Aussi, plusieurs surfaces de projections se superposent : le décor réel de l'histoire, la parole médiatisée du pouvoir et de l'opposition... un petit théâtre/une société/une machinerie... et au premier plan : Alex, qui doit faire face à cette mécanique.

L'envie étant de pouvoir échanger avec un public d'adolescents (à partir de 13 ans) autour de ces problématiques. L'utilisation de diverses techniques de marionnettes permet d'aborder la violence de façon détournée, sans en rajouter dans l'accumulation d'images violentes déjà très consommées par ce public. Toutes les adaptations du roman, que ce soit au théâtre ou au cinéma étaient interdites au moins de 16 ans. La distance apportée par la marionnette permet selon moi de proposer ce spectacle à partir de l'âge d'Alex.

Le travail visuel, en adaptant *L'orange mécanique*, comporte aussi le défi de se défaire de la marque que Kubrick a pu graver dans l'imaginaire collectif par son esthétique de la violence. 🎭

L'adaptation : une sublime trahison

◆ **CATHERINE VERLAGUET**, auteur, dramaturge

Après avoir adapté *Oh boy* de Marie-Aude Murail pour la scène, je lui ai demandé si elle se sentait trahie. D'un sourire, elle m'a répondu « oui ». Puis d'ajouter : « Comme je me sens trahie par chaque lecteur qui me parle de mon travail. »

Et de fait, une adaptation est une trahison puisqu'elle offre un œil autre que celui du créateur originel sur son œuvre. Mais n'est-ce pas une trahison sublime, puisque cet œil autre prouve que l'œuvre parle, inspire et vit au-delà de son créateur ? Et n'en va-t-il finalement pas de l'art comme de la communication, qui n'est possible qu'à partir du moment où l'on accepte qu'entre ce que l'on donne et ce que l'autre reçoit, il y a toujours une part de malentendu ? Une bonne adaptation assume - me semble-t-il - ce malentendu et y inscrit, justement, ses partis pris.

Qui dit adaptation dit partis pris. Ceux-ci sont définis au début du travail entre auteur et metteur en scène.

Le premier parti à prendre concerne le fond de l'œuvre : qu'est-ce qui nous intéresse dans celle-ci ? Car bien-sûr, réduire les centaines de pages d'un roman à une quinzaine que représente une adaptation scénique sans se poser cette question-là, vouloir adapter toute l'œuvre, serait la survoler superficiellement et

passer à côté de notre essentiel. Définir notre propos permet de tracer, ensuite, un fil dramaturgique autour de lui pour mieux le mettre en exergue. Ainsi sacrifie-t-on parfois à contre-cœur certains éléments agréables de l'histoire, mais non nécessaires à la dramaturgie de l'adaptation.

Le deuxième parti à prendre concerne la forme scénique puisqu'en effet, on n'écrit pas pareil pour un acteur que pour quatre, pour du théâtre classique que pour du récit ou de la marionnette... Le rythme n'est pas le même. Le rapport texte/image non plus.

Si le metteur en scène est marionnettiste - tel que l'est Georgios Karakantzas pour lequel je travaille à l'adaptation de *L'orange mécanique* - il arrive fort de son propre langage visuel. D'autant que Georgios Karakantzas fait partie de ces metteurs en scène qui pensent en images et en espace, qui visualisent les idées, les problématiques et les situations au lieu de les nommer. L'adaptation consiste alors non seulement à se mettre d'accord sur les partis pris de base, mais aussi à faire se rencontrer subtilement texte et images au fil de la narration. C'est pourquoi le questionnement au plateau entre metteur en scène et auteur - fort chacun de son langage - est primordial jusqu'au bout du processus de création. 🎭

POUR ALLER PLUS LOIN



**LA DRAMATURGIE
L'ART DU RECIT**
Yves Lavandier

La Dramaturgie traite de l'art du récit au théâtre, au cinéma, à la télévision, dans l'opéra, en bande dessinée et à la radio. L'auteur fait une distinction claire entre ce qui est écrit pour être vu et/ou entendu et ce qui est écrit pour être lu (la littérature). Dans son principe, le livre fonctionne comme La Poétique d'Aristote.

Il s'appuie sur l'œuvre des grands auteurs dramatiques pour répondre aux trois questions suivantes : De quoi sont faites les œuvres dramatiques ? Pourquoi sont-elles faites ainsi ? Que faut-il faire pour en écrire ?

Éditions Le Clown & l'Enfant (auro-édition), 2014
(6^e édition) - Prix public : 36€
Commande en ligne : www.clown-enfant.com



**PUCK N°8 : ÉCRITURES
DRAMATURGIQUES**

Sous la direction de Brunella Eruli
Ce numéro de Puck est entièrement consacré à l'écriture ; aux textes écrits pour le théâtre et aux relations entre

le mot écrit et le mot mis en jeu. Des personnalités telles que Daniel Lemahieu, Jacques Nichet, Roland Shön, Didier Plassard, Tankred Dorst, ou Roman Paska confrontent leur démarche qui peut parfois être un cheminement de leur propre texte jusqu'à sa mise en espace.

Co-édition Institut International de la Marionnette, 1995
Prix public : 15€
Commande en ligne : www.marionnette.com



PAR CONSTANTINA MIHĂILĂ, DOCTORANTE À L'UNIVERSITÉ NATIONALE D'ART THÉÂTRAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE BUCAREST (UNATC) ET PHOTOGRAPHE

> Brândușa Zaița Silvestru raconte l'incroyable Renée Georges Silviu

Le fonds d'archives Renée George Silviu est désormais consultable au centre de ressources du Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette à Paris. C'est pour nous l'occasion de découvrir le travail et l'incroyable personnalité de la metteuse en scène roumaine Renée George Silviu, figure d'importance pour la marionnette contemporaine, au travers d'un entretien avec Brândușa Zaița Silvestru, marionnettiste qui a eu la chance de collaborer avec elle au Théâtre National Tandarica, dirigé alors par Margareta Niculescu.

La metteuse en scène Renée George Silviu (Bucarest 1913 - Paris 1988) a fait partie, avec les marionnettistes Stefi Nefianu, Rita Stoian et Carmen Stamatiade, des fondatrices de la section de marionnette à gaine au Théâtre National Tandarica en 1949. Après des études d'art de la marionnette avec Marcel Temporal à Paris, Renée George Silviu devient membre du Syndicat des Artistes Dramatiques et Lyriques spécialisation « Variétés – Marionnettes » à Bucarest. Elle crée le premier théâtre de marionnettes avec la troupe Păcălici qui donne ses premières représentations au dernier étage des Galeries Lafayette à Bucarest. En 1939, elle devient membre des Compagnons de la Marionnette (Paris). Au Théâtre Tandarica, elle met en scène, de 1949 à 1958, une dizaine de pièces avant d'être licenciée lorsque son mari tombe en disgrâce politique. Entre 1955 et 1958, elle donne également des conférences et des stages de formation à l'art de la marionnette. En 1961, elle se rend en France avec son mari et leurs deux filles et obtient l'asile politique. En 1956, elle a écrit un article intitulé : La marionnette ne s'anime pas que par la technique, mais aussi par l'amour et l'enthousiasme.



Brândușa Zaița Silvestru

CONSTANTINA MIHĂILĂ : À quoi ressemblait le spectacle de marionnettes au Théâtre National Tandarica, dirigé par Margareta Niculescu entre 1950 et 1990 ?

BRÂNDUȘA ZAIȚA SILVESTRU : Margareta Niculescu avait un extraordinaire cerveau de meneur, elle avait dix ans de plus que moi. Si elle avait été la ministre de la Culture, je vous assure que la culture en Roumanie aurait fonctionné différemment ! Elle avait de l'intuition et découvrait tout de suite les gens talentueux. Je ne parle pas que des acteurs, mais aussi des compositeurs ou scénographes. Elle avait comme des antennes fantastiques et était une très bonne metteuse en scène. Du temps de Margareta Niculescu, les festivals du Théâtre Tandarica étaient significatifs. Aujourd'hui, nous n'avons plus cette envergure.

CM : Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec Renée George Silviu ?

BZS : Quand j'ai commencé à travailler au Théâtre Tandarica, il y avait déjà Renée et ses trois sœurs : Stefi Nefianu (son mari était le directeur adjoint du théâtre Tandarica), Fifi Bradu et Rita Stoian. J'ai aimé les marionnettes grâce à Renée et à sa sœur, Stefi Nefianu. J'ai toujours eu un grand respect pour Renée. Elle veillait sur moi comme sur son enfant. C'était très étonnant. Elle me demandait des fois : « Tu as mangé aujourd'hui ? As-tu de quoi t'habiller ? ». Renée était très accessible mais elle

nous intimidait également car elle imposait le respect ! Avec elle, on travaillait calmement, dans une ambiance sereine et détachée, le travail était un plaisir et on ne voyait pas le temps passer. Elle fumait énormément, la plupart du temps elle parlait la cigarette à la bouche. C'était quelqu'un d'original. Il y avait George aussi, son époux qui était écrivain. Ensuite, quand elle a appris que j'étais mariée avec Valentin Silvestru, nous nous sommes rapprochés tous les quatre. On parlait des écrits, de leurs insatisfactions. J'ai toujours pensé à elle avec beaucoup de gratitude ! Nous nous sommes liées d'amitié.

CM : Quels sont les souvenirs que vous avez de votre apprentissage auprès de Renée George Silviu ?

BZS : Ma première formation à la marionnette a duré un mois et était avec Renée George Silviu et Carmen Stamatiade. Renée nous a appris comment construire une marionnette à gaine et l'importance du théâtre de marionnettes d'un point de vue pédagogique. Pour Renée, le théâtre de marionnettes était l'un des moyens éducatifs et de communication des plus efficaces. Elle défendait l'idée d'un théâtre de marionnettes permanent pour donner à voir, aux enfants et aux jeunes, un réper-

La marionnette ne s'anime pas que par la technique, mais aussi par l'amour et l'enthousiasme.

Renée George Silviu

Marionnettiste au Théâtre Tandarica entre 1950 et 1997, Brândușa Zaița Silvestru a joué dans la plupart des spectacles mis en scène par Renée George Silviu. Elle enseigne depuis 1990 à l'UNATC (Université Nationale d'Art Théâtral et Cinématographique de Bucarest), transmettant son savoir à des générations d'artistes marionnettistes.

toire varié et instructif. Il y avait de nombreux candidats qui souhaitaient suivre ses cours. Certains, très importants, venaient de province mais aussi du Ghana ou de Suisse. La plupart de ceux qui sont venus aux cours de Renée George Silviu sont devenus metteurs en scène ou scénographes. Toute ma jeunesse, toute mon adolescence, toute la maturité et la force, je les ai vécues au Théâtre Tandarica. Renée m'a toujours donné des rôles

>>



© Centre de ressources Le Mouffletard – Théâtre des Arts de la Marionnette, Paris



Photo d'archives – Valeriu Simeon et Brândușa Zaișa Silvestru dans *2 : 0 Pour nous (2 : 0 Pentru noi)* de Vladimir Poliakov, mise en scène de Renée George Silviu.

superbes, que j'ai travaillés avec plaisir. Et je m'y suis tellement attaché, que je n'ai plus jamais pu me séparer des marionnettes. J'ai une petite marionnette qui me rappelle la marionnette de Pinocchio, construite par Renée, qui s'appelle « Moi » et que je porte souvent dans mon sac à main.

MC : Comment travaillait-on un spectacle avec elle ?

BZS : Elle était bienveillante avec tout le monde et très délicate. Elle savait écouter et trouvait en chacun l'endroit pour l'inciter à aller plus loin dans un rôle. Ça, c'est une grande réussite pour le metteur en scène et pour l'acteur. Peut-être qu'on peut avoir la chance d'y parvenir tout seul, mais le point de départ doit être donné par le metteur en scène. Renée était une personne qui encourageait la communication, le dialogue, contrairement à d'autres metteurs en scène avec lesquels j'ai ultérieurement travaillé. Communiquer avec le metteur en scène est très important. Quand je suis les bras levés et que je manipule deux marionnettes, l'autocontrôle n'est pas suffisant. Parfois, je répète devant le miroir mais il faut deviner l'angle d'expressivité de la marionnette. Son expression peut être influencée par la lumière, les différents mouvements. La technique dans le théâtre de marionnettes suppose l'acquisition de nuances dans le mouvement, nuances qui, même si on est très doué et qu'on

sent la marionnette, ne s'acquièrent pas sans l'aide d'un regard extérieur. Il faut pouvoir voir si le mouvement convient ou pas, car la marionnette est tenace. Si elle ne veut pas, tu ne peux rien faire avec, peu importe combien tu t'obstines !

MC : Quelle importance revêt pour vous le spectacle *2 : 0 Pour nous (2 : 0 Pentru noi)*, spectacle de marionnettes pour adultes, mis en scène par Renée George Silviu en 1955 ?

BZS : Grâce à ce spectacle et à Renée, j'ai eu un salaire et aussi une bourse d'études. J'ai été privilégiée en tant qu'étudiante parce qu'on m'a permis d'aller au théâtre et à la Faculté. J'ai été la seule, pendant plusieurs dizaines d'années, à qui cela est arrivé (*ndlr* : on n'avait pas le droit de travailler lorsque l'on était étudiant). *2 : 0 Pour nous* est une superbe comédie en dix tableaux, écrite par V. Poliacov. La création a duré à peu près deux mois. Nous avons tourné en Russie et V. Poliacov, séduit, est venu nous remercier pour le spectacle. D'autres spectacles étaient finis en trois semaines. *2 : 0 Pour nous* a été le dernier spectacle de Renée, après elle est partie. 🍷

➤ Traduit du roumain par Cristina Iosif et mis en forme de Morgan Dussart



© Centre de ressources Le Mouffletard – Théâtre des Arts de la Marionnette, Paris

Photo d'archives – Renée George Silviu (en haut au milieu) Brândușa Zaișa Silvestru (à droite) et Carmen Stamatiade (en bas).

CRITIQUE DU SPECTACLE

2 : 0 Pour nous paru dans la revue *Le Théâtre (Teatrul)*, n° 3, août 1956, (organe de presse du ministère de la Culture et de l'Union des écrivains R.P.R.)

« L'artiste d'en dessous de la scène »

Vu le caractère complexe du théâtre de marionnettes, où les solutions techniques ingénieuses constituent les fondamentaux de la création artistique, où chaque personnage est le résultat de trois arts différents (peinture, manipulation, interprétation vocale), le devoir et la responsabilité de la mise en scène se révèlent considérables. Renée George Silviu a su inventer et choisir, avec fantaisie et précision, les actions physiques adéquates pour relayer le manque de mobilité de la marionnette. Le rythme varié et soutenu, la subtilité des transitions, les solutions riches pour trouver le bon mouvement, sont réalisés avec tant d'acuité que le spectateur, charmé, oublie que les personnages qu'il admire sont juste un amalgame de tissu et de bois, tout comme il oublie les artistes d'en-dessous de la scène (...) Brândușa Zaișa, en créant le personnage de Vera Petrovna, avec finesse, spontanéité et délicatesse, nous laisse affirmer qu'en dessous de la scène de marionnettes se trouve cachée une actrice pleine d'ingénuité avec des grandes qualités, comme on n'en trouve pas beaucoup dans le théâtre. (...) Avec cette nouvelle première, Le Théâtre Tandarica emporte une précieuse victoire artistique. La virtuosité des marionnettistes fait du spectacle *2 : 0 Pour nous* une réelle leçon de pantomime, que la finesse bien nuancée des interprétations vocales érige à l'échelle des plus remarquables réalisations de la saison. »

CONVERSATION AVEC GONZALO CUELLAR, FONDATEUR DU THÉÂTRE GUACHIPILIN À MANAGUA AU NICARAGUA PAR PHILIP SAUMONT, THÉÂTRE DES TARABATES

> La marionnette, objet d'émancipation au Nicaragua

Guachipilin est le nom d'un arbre nicaraguayen qui donne des fruits. À partir de ses callebasses, Gonzalo fait la base de ses têtes de marionnettes. Dans son théâtre à ciel ouvert, un immense arbre Guachipilin trône et chacun y cueille le fruit à la dimension souhaitée... À l'invitation de Gonzalo Cuellar, Philip Saumont a formé durant trois semaines des marionnettistes d'Amérique centrale à l'art du Pulcinella. Une marionnette est née de ce travail : Don Bonito dont s'est emparé un des marionnettistes Hondurien pour la faire tourner.



Fronts de guerre, brigada cultural « Miguel Castillo », 1983

PHILIP SAUMONT : Comment en êtes-vous venu à faire de la marionnette ?

GONZALO CUELLAR : En 1973, j'ai commencé mes études universitaires de psychologie et en 1975, j'entrais dans le monde du théâtre, en m'inscrivant au Teatro Estudio de La Paz, en Bolivie, sous la direction du maître Eduardo Perales. C'est par cette porte que je suis entré dans le théâtre. À cette période, en tant qu'étudiant en psychologie, j'ai commencé à participer à des formations de thérapie pour les enfants orphelins. J'y ai découvert un trésor : inclure la marionnette dans les thérapies. On me l'avait proposé comme un simple recours technique, mais jamais je n'aurais imaginé qu'à ce moment j'aurais éprouvé tant de sympathie pour le théâtre de marionnettes. En 1976, je suis devenu marionnettiste et en 1977, je rejoignais la troupe du Teatro Runa en tant que marionnettiste professionnel.

Vous êtes Bolivien, qu'est-ce qui vous a amené au Nicaragua ?

Je suis arrivé au Nicaragua par accident. Je suis parti de Bolivie en 1979 pour une tournée avec deux compagnons. Nous voulions voyager avec un spectacle de marionnettes et un autre de musique andine. Nous sommes allés au Pérou et en Équateur. Nous avons ensuite décidé de partir chacun de notre côté, et je suis allé vers la Colombie avec mes marionnettes et mes décors. J'y suis resté assez longtemps puis j'ai décidé de repartir, mon

étape suivante devait être le Panama. Je voyageais alors avec mes marionnettes, proposant des spectacles dans le pays où j'arrivais. Je n'ai finalement pas pu entrer au Panama et, pour arriver en Amérique centrale, l'unique possibilité que j'avais était d'entrer par le Nicaragua. Je me suis donc retrouvé dans un pays où je ne connaissais personne et où je devais survivre grâce à mes marionnettes. Une fois installé, la télévision m'a embauché pour faire une émission avec des marionnettes.

Que signifiait jouer de la marionnette pendant la Révolution ?

L'expérience de la révolution nicaraguayenne a été importante pour moi. J'ai commencé à découvrir, connaître et démêler toute l'histoire du Nicaragua, et à m'introduire dans le processus que vivait le

pays dans les années 1980. Il me semble qu'à ce moment-là est survenue une symbiose entre mon activité artistique, les marionnettes, et la nécessité du divertissement pour les enfants nicaraguayens. C'était pour eux l'opportunité d'avoir accès à des spectacles, au divertissement, au fait artistique après être passé par une étape très difficile : la guerre de libération contre la dictature. C'est principalement pour cette raison que je suis resté au Nicaragua. Puis est apparue une situation nouvelle : Le Nicaragua fut harcelé depuis l'extérieur par les États-Unis qui avaient l'objectif de détruire ce processus de libération. Nous avons décidé, face à ces événements, de voyager avec la troupe directement dans les zones de conflit militaire, et de travailler pour le divertissement des enfants.

Pourquoi êtes-vous resté au Nicaragua ?

Je suis tombé amoureux du projet social et politique nicaraguayen. Après huit mois au Nicaragua, j'ai obtenu ce poste à la télévision. Au début, il s'agissait seulement de former ceux qui avaient en charge le programme, mais au bout de quatre ans, a surgi un noyau d'artistes : Roberto Barberena, Diana Brooks, Zoa Meza, avec qui j'ai eu envie de former la troupe Guachipilin en 1983.

Que vous a transmis le maître Sergueï Obraztsov ?

En 1985, j'ai reçu une invitation de l'ASSITEJ* URSS qui offrait des bourses aux artistes de théâtre nicaraguayens. J'ai été sélectionné pour participer à un cours de quatre mois sur la construction de marionnettes l'année suivante et suis donc parti à Moscou. L'objectif de ce projet était de former professionnellement de façon académique des artistes du théâtre de marionnettes. Durant mon séjour, j'ai rencontré le maître Sergueï Obraztsov, déjà retiré de la scène, et j'ai reçu de lui plusieurs cours théoriques. Ma formation principale fut la construction de marionnettes qu'avait en charge le plus grand peintre de marionnettes de la compagnie du Théâtre Central de Marionnettes. J'ai acquis dans cet atelier des connaissances de conception, de construction de mécanismes faisant appel à plusieurs techniques comme le dessin et la confection de costumes de marionnettes. J'ai également participé à plusieurs spectacles comme spectateur privilégié, dans les coulisses.

Qui d'autre vous a formé ?

J'ai appris avec le maître Edgard Darío Gonzalez, d'origine argentine, fondateur du Théâtre Runa en Bolivie. Ensuite au Nicaragua, j'ai été l'élève du maître uruguayen Nicolas « El Cholo » Loureiro, membre du Théâtre Galpon en Uruguay. Un autre de mes grands maîtres fut le marionnettiste italien >>>





>> Otello Sarzi qui est venu au Nicaragua pour donner des cours. Au théâtre, j'ai eu aussi plusieurs maîtres dont Eduardo Perales (Bolivie), Santiago Garcia (Colombie), le maître Pedro Galarza (Argentine) et Guillermo Heras (Espagnol).

Avez-vous formé à votre tour ?

Cette question doit être développée sur deux axes. J'ai participé à la formation d'un grand nombre de jeunes qui ont souhaité développer le théâtre de marionnettes. Et il y a la formation à l'intérieur de l'école du Guachipilin. Nous y avons formé une grande quantité de personnes. Nous pourrions nommer Diana Brooks, Roberto Barberena, Zoa Meza, David Sánchez ou encore Marcos García, dans les années 1980. Actuellement, il y a beaucoup de jeunes comme David Rocha, Zoa Tamara Cuellar, Kenia Martínez et Nabuco Ganimedez... Tous font partie de la scène nationale, et ils ont constitué des collectifs artistiques qui, d'une certaine manière, représentent des expériences qui se développent au Nicaragua.

Comment voyez-vous l'avenir de la marionnette au Nicaragua ?

Lorsque je suis arrivé au Nicaragua, la marionnette était pratiquement inexistante. Je n'ai trouvé ici que des souvenirs de marionnettistes tels que Montcrift et Roquito, desquels on parlait. Ils n'avaient en revanche laissé aucune trace, aucune école. Plus tard, à partir de 1979, plusieurs marionnettistes sont venus au Nicaragua. On se souvient notamment de Julio Saldaña. Ils ont laissé leurs empreintes. Mais c'est avec la consolidation du théâtre de marionnettes du Guachipilin que tout s'est structuré, et l'on pourrait dire, qu'il existe une relève. Le théâtre de marionnettes a beaucoup d'avenir au Nicaragua, il y a un large public initié à la discipline, des marionnettistes jeunes et d'autres d'âge moyen. J'y vois un grand avenir.

Que pensez-vous avoir apporté à la marionnette en Amérique centrale ?

C'est une question à laquelle il est difficile de répondre. Je pense que le fait d'avoir constitué une

troupe qui a aujourd'hui 33 ans de vie artistique est un apport pour le théâtre d'Amérique centrale. D'autre part, en ayant fait des tournées dans ces différents pays, le Guachipilin a laissé des empreintes, a stimulé d'autres marionnettistes, les a incités à poursuivre.

Quels sont vos meilleurs souvenirs avec la marionnette ?

J'ai beaucoup de bons souvenirs mais je crois que l'un des meilleurs, c'est celui que j'ai d'une représentation que nous avons faite après le passage de l'ouragan Mitch, en 1998. Beaucoup d'enfants ont alors perdu des proches, ont vécu une nuit de cauchemars avec le glissement de terrain d'un volcan, lors duquel sont morts beaucoup d'habitants de ce village. En voyant le spectacle, les enfants sont entrés dans une espèce de catharsis, de soulagement et n'arrêtaient pas de danser. 🎭

* Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse

> Message international pour la Journée Mondiale de la Marionnette (21 Mars 2016)

PAR HENRYK JURKOWSKI

Me voici dans la ville de Omsk en Sibérie occidentale. J'entre dans le musée ethnographique. D'emblée, mes yeux sont attirés par la grande vitrine où se trouvent des dizaines de figures ; ce sont les idoles des tribus ugrofines : les *Menses* et les *Chantes*. Elles semblent saluer chacun des visiteurs. Un mouvement intérieur me pousse à leur répondre et je les salue tout autant. Elles sont magnifiques. Elles représentent une trace durable de la spiritualité des générations humaines primitives. Ce sont elles et leur monde imaginaire qui sont à l'origine des premières manifestations et images théâtrales, tant sacrées que profanes.

Les collections d'art regorgent d'idoles et de figures sacrées qui disparaissent peu à peu de notre mémoire. Cependant, dans les musées, il y a aussi des marionnettes, qui elles, gardent les empreintes des mains de leurs créateurs et de leurs manipulateurs. Autrement dit, ces mains gardent les traces de la dextérité, de la fantaisie et de la spiritualité humaine. Des collections de marionnettes existent sur tous les continents et dans presque tous les pays. Elles sont une fierté pour les collectionneurs. Elles constituent des lieux de recherche, gardant la mémoire vivante tout en apportant une preuve importante de la diversité de notre discipline.

L'art, comme beaucoup d'autres activités humaines, se soumet à deux tendances : l'uniformité et la différenciation. Aujourd'hui nous voyons coexister les deux tendances au niveau des activités culturelles. Nous pouvons constater qu'évidemment la grande facilité de voyager, autant dans les airs que sur le Net, multiplie le nombre

de contacts dans les différents congrès et festivals, ce qui conduit à une plus grande uniformité. D'ici peu, nous vivrons vraiment dans le village global de Mc Luhan.

Cet état de fait ne signifie pas que nous avons perdu complètement le sens de la différenciation culturelle mais plutôt qu'un grand nombre de compagnies de théâtre utilisent désormais des moyens d'expressions similaires.

Les styles de marionnettes tels le *ningyo joruri* du Japon ou le *wayang* d'Indonésie ont été assimilés en Europe et en Amérique. Au même moment, les groupes, qu'ils soient asiatiques ou africains utilisent des techniques marionnettiques européennes.

Mes amis me disent que si une jeune artiste japonaise peut être une virtuose en jouant les oeuvres de Chopin, un américain pourrait devenir un maître de joruri ou un dalang jouant le wayang purwa. Je pourrais être d'accord avec eux à la condition que ce marionnettiste assimile, non seulement la technique du bunraku mais également toute la culture qui y est associée.

Plusieurs artistes se satisfont de la beauté extérieure de la marionnette qui donne néanmoins aux spectateurs la possibilité de découvrir différentes formes d'art. De cette façon, la marionnette envahit de nouveaux territoires. Même au sein du théâtre d'acteur, elle est devenue la source de métaphores variées.

Cette grande expansion de la marionnette figurative est liée à un mouvement inversement proportionnel du territoire qu'elle occupait précédemment. Cela

est dû à la grande invasion de l'objet et, à plus grande échelle, à tout ce qui touche à la matière. Parce que tout objet, toute matière, soumis à une animation, nous parle et demande son droit à la vie théâtrale. Ainsi l'objet se substitue désormais à la marionnette figurative, ouvrant ainsi aux artistes une voie vers un nouveau langage poétique, vers une création impliquant des images riches et dynamiques.

L'imagerie et les métaphores qui, autrefois, ont été les caractéristiques de chaque type de marionnettes, les différenciant les uns des autres, sont devenues, aujourd'hui, la source d'expression de chaque marionnettiste individuel. Ainsi apparaît un nouveau langage poétique singulier qui ne dépend pas de la tradition générique, mais du talent de l'artiste, de sa créativité individuelle. L'uniformisation des moyens d'expression a engendré leur différenciation. Le village global de Mc Luhan est devenu son antipode. Les différents moyens d'expressions sont devenus les instruments de la parole individuelle qui toujours préfère des solutions originales. Bien sûr, la tradition figurative de la marionnette n'est pas disparue de notre horizon. Souhaitons cependant qu'elle demeure toujours comme un point de référence de grande valeur. 🎭



22^e Congrès UNIMA à Tolosa

Lors de son 22^e congrès à Tolosa (Espagne), les conseillers UNIMA - Union internationale de la marionnette - ont élu pour les quatre prochaines années, leur président Dadi Pudumjee, leur secrétaire général Idoia Otegui Martinez et leur trésorière Lucile Bodson. Karen Smith et Manuel A. Morán sont vice-présidents.



Manip, au travers de cette rubrique, questionne des artistes praticiens d'une autre discipline qui pénètre les frontières du vaste champ des arts de la marionnette.

> Claire Heggen, marionnettiste corporelle

Personnalité emblématique des arts de la marionnette, Claire Heggen trace un sillon de côté, mais en perpétuel croisement avec le champ marionnettique. Créatrice avec Yves Marc de la compagnie le Théâtre du mouvement, elle a su initier un nouveau courant de recherche artistique. Enseignante depuis 1988 à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, elle a transmis à des générations de marionnettistes son approche singulière du corps au plateau, dans son rapport à l'objet.



Ombre Claire

MANIP : Votre recherche esthétique est à la lisière de la danse, du théâtre, du mime et de l'objet, comment définiriez-vous votre travail ?

CLAIRE HEGGEN : Lisière est le bon terme. J'ai toujours cherché hors des sentiers battus, du corps et du mouvement. Dans les confins, où les choses se passent, loin des définitions officielles, et des fonctionnements implicites longs à identifier (idées reçues, exils, interdits, exclusions, convenances...), en dehors des boîtes, dans lesquelles on voudrait me ranger, ou dans lesquelles il faudrait se caser, pour être identifié, reconnu, et avoir accès à la subsistance de son propre art, encore en élaboration. J'ai emprunté des chemins de traverse, démenagé des concepts d'un art à l'autre, associé, relié organiquement plusieurs arts (danse, mime corporel, texte, voix, jeu d'acteur, objet, marionnette...) en fonction du moment et de la nécessité artistique. J'ai opéré une traversée des territoires pour pénétrer plus avant en terre inconnue et « atteindre un peu de l'âme des choses et des êtres », comme a su l'exprimer Balthus.

Comment appréhendez-vous la relation entre vous et la marionnette ?

La marionnette m'est consubstantielle. C'est une part de moi-même. Je m'y suis engagée personnellement, j'y travaille et c'est ce qui me travaille le plus, dernièrement. J'ai vécu des expériences multiples qui m'ont traversée, façonnée, transformée, et j'ai pu éprouver des corps différents, dont plusieurs avaient à voir avec la marionnette. J'ai rencontré le monde de la marionnette à un

moment particulier qui était celui du désir des marionnettistes de « manipulation à vue ». Il y avait urgence à répondre à cette problématique du « corps à corps » de la marionnette et du marionnettiste : quelle organisation du corps en fonction du type d'animation ? À quelle pratique corporelle exercer pour organiser la relation des deux ? Ce sont les questions à résoudre qui m'ont passionnée et poussée à inventer cette sorte de pratique. Ce qui n'était au départ que l'élaboration d'une pratique attendue s'est révélée à la longue, une réflexion sur une grammaire de la relation corps/objet, une nécessité de nommer les principes en jeu et établir un début de terminologie. À la recherche d'un « corps à corps » sensible et raisonné, où l'acteur se met au service de la marionnette, et où celle-ci le transporte hors de lui-même, et l'amène à parcourir différentes figures de la relation (de la fusion au détachement, du conflit à la séparation), j'ai œuvré, sans prétention, sans idée préconçue, et sans le savoir au départ, à un « Théâtre de marionnettiste corporel ». Une branche inattendue des arts de la marionnette ?

Depuis quand et comment est advenue cette envie et/ou nécessité d'associer l'objet, la marionnette, au corps ? Que vient-elle apporter ?

Aussi loin que je me retourne sur mon parcours artistique, et même si je viens du « corps », l'objet au sens large a toujours été présent. Attracteur principal dans la dramaturgie, l'écriture et la composition des pièces, son déplacement donnait souvent le fil narratif. La relation à l'objet, faisait

relation. En relisant E.G. Craig et sa relation avec E. Decroux, j'ai réalisé qu'ils différaient sur le mode d'apprentissage de l'acteur idéal ou sur-marionnette : apprendre par l'objet pour l'un, apprendre par le corps pour l'autre. Après m'être éprouvée comme « acteur sujet et objet d'art » (chez Decroux) et en me rapprochant d'un objet en instance de devenir sujet d'art (la marionnette), j'ai opéré des aller-retour entre les deux modes. L'un me renvoyant à l'autre, entre faire et être, motricité et sensations. À la croisée du corps et de l'objet, j'ai constaté que de nouvelles pistes se dessinaient, pour l'acteur, l'objet, le dramaturge, le spectateur et plus largement le jeu des relations sociales. L'objet m'est apparu comme une chance pour le corps, lui permettant de prendre conscience de ce qui, en le contraignant, l'affecte, mais aussi lui ouvre des portes imaginaires imprévues. De même, le corps me semble une opportunité pour l'objet d'un détournement de sa fonctionnalité et d'ouverture d'univers imaginaires supplémentaires.

Vous avez reçu à l'occasion du dernier festival mondial des théâtres de marionnette le prix de la transmission. Que souhaitez-vous transmettre aux nombreux artistes qui se sont formés auprès de vous ?

Ce prix m'a témoigné d'une reconnaissance à laquelle je ne m'attendais pas. J'en ai été très touchée. Alors aujourd'hui entre autres aspects, ce qui m'importe et m'emporte, dans ma relation à la marionnette et dans le cadre d'une transmission, c'est l'apprentissage permanent de l'*altérité*, se confronter, se décharger de soi pour se mettre à l'écoute et au service de l'autre, de soi dans la relation, de la relation des deux, de la relation au spectateur témoin de cette relation des deux. Ensuite, *le passer par l'objet* permet en retour, une *subjectivation* élargie de l'acteur, un développement, une ouverture à d'autres mondes, une observation renouvelée du monde et de l'humain dans le monde, pour un re-jeu de celui-ci avec l'objet/la marionnette. Enfin, ce qui m'interpelle encore plus profondément, c'est le jeu avec cette notion d'« *apparition disparaissante* ». Comment et pourquoi choisit-on de disparaître ou d'apparaître aux yeux des autres ? Il me semble que ce n'est pas tant l'épiphanie du marionnettiste qui est importante, que son éclipse. Jouer à s'absenter et revenir, à la lisière des mondes, apprivoiser ce qui va advenir. S'aventurer sur deux pas balancés, dans la profondeur de l'ombre, pour un retour enrichi de lumière. ☺

> **Propos recueillis par Angélique Lagarde**



MATÉRIAUX **GESTE ET MOUVEMENT** **TERMINOLOGIE**

ICiMa
CHAIRE D'INNOVATION
CIRQUE ET MARIONNETTE

CNAC CENTRE NATIONAL
DES ARTS
DU CIRQUE

m INSTITUT
INTERNATIONAL
DE LA MARIONNETTE

icima.hypotheses.org

**CHAIRE D'INNOVATION
CIRQUE ET MARIONNETTE**

- La région Alsace - Champagne-Ardenne - Lorraine figure de proue de la création et de l'innovation dans le domaine des arts du cirque et des arts de la marionnette
- Une synergie pour l'aboutissement de projets de recherche théorique et appliquée

Centre national des arts du cirque
51000 Châlons-en-Champagne
cnac.fr / cnac.tv

Institut International de la Marionnette
08000 Charleville-Mézières
marionnette.com

VOLATIL(ES)

FESTIVAL D'AVIGNON
CASERNE DES POMPIERS
DU 9 AU 26 JUILLET 2016
10h30 - relâche les 14 et 21

IIDA PUPPET FESTA - JAPON
DU 2 AU 3 AOUT 2016

Diffusion: Florence Chérel - MYND Productions
+33 (0)6 83 09 68 20
contact@mynd-productions.com

Region ALSACE
CHAMPAGNE-ARDENNE
LORRAINE

Reims

STRESEM

La Fosse

INSTITUT
FRANÇAIS

Ville de Charleville
Mézières