

49

JANVIER FÉVRIER MARS 2017

manip

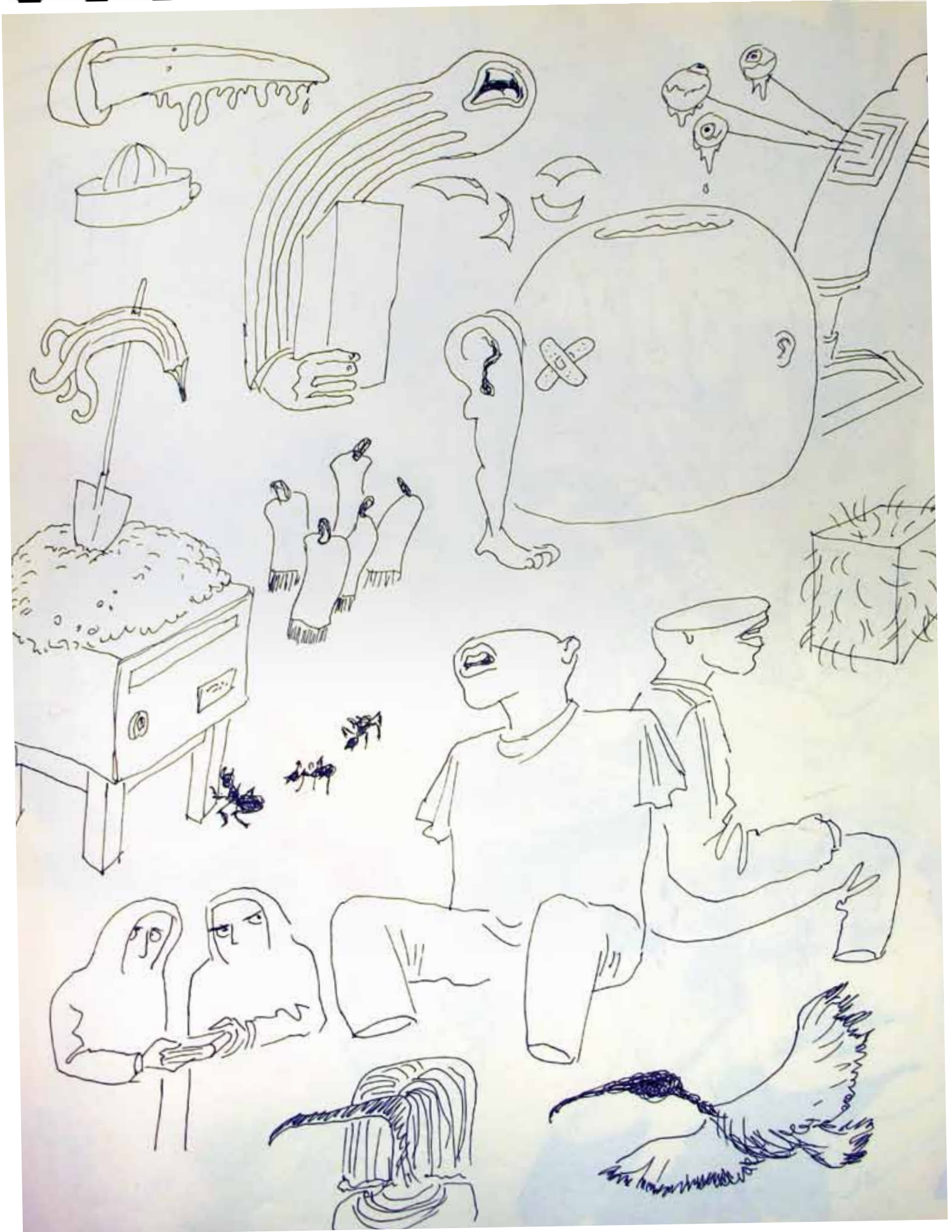
LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE



Une publication

THEMAA

Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés



04 Actualités THEMAA

05 Au fil de l'actu

06-08 La culture en question

Votre geste artistique s'inscrit-il dans le débat politique et culturel ?
par Marie-Charlotte Biais, Christian Carrignon, Michaël Cros, Colette Garrigan,
Praline Gay-Para, Marie Godefroy, Guillaume Lecamus, Babette Masson
et Philippe Saumont

Côté Pro

9 Dans l'atelier

Vue du terrain

10-12 Conversation

Avec Raphaële Fleury et Cyril Thomas
Marionnette et cirque : chercheurs et artistes sont bien en « Chaire »

13-14 Au cœur de la question

Trouble dans l'humain par Didier Plassard

14 Mémoire d'avenir

Une liberté contagieuse par Juliette Nivard

15-19 Regards croisés

De l'art du surgissement
Échos aux Rencontres Nationales - Poétiques de l'illusion
Dossier coordonné par Angélique Lagarde - Illustrations d'Antonin Lebrun
Avec Claire Bardainne, Benoît Dattiez, Johanna Ehlert, Antoine Terrieux
et Camille Trouvé

20 La marionnette comme outil

La marionnette, un langage commun par Aline Bardet

21 Espèce d'espace

La Maison Mazette ! par Rachel Luppi

22 Frontières éphémères

Parmi des géants et des guignols : les techniques des marionnettes populaires
au Costa Rica par Diego Andrés Soto

23 Du côté des auteurs

Écrire dans le théâtre des marionnettes par Kossi Efoui

En complément de la commande des illustrations de notre dossier central consacré
aux Rencontres Nationales - Poétiques de l'illusion, *Manip* a donné carte blanche à Antonin
Lebrun, marionnettiste de la cie Les Yeux Creux, pour réaliser la couverture et le carnet de
création de ce numéro.

manip 49 / JANVIER FÉVRIER MARS 2017

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

THEMAA est le centre français de l'UNIMA. THEMAA est membre de 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°49 : **Aline Bardet, Patrick Boutigny,**
Jean-Christophe Canivet, Lise Guiot, Hubert Jégat, Angélique Lagarde et Oriane Maubert. // Ont contribué
à ce numéro : **Kembly Aguilar, Diego Andrés Soto, Claire Bardainne, Aline Bardet, Marie-Charlotte Biais,**
Patrick Boutigny, Christian Carrignon, Emmanuelle Castang, Michael Cros, Benoît Dattiez, Kossi Efoui,
Johanna Ehlert, Colette Garrigan, Praline Gay-Para, Marie Godefroy, Angélique Lagarde, Antonin Lebrun,
Guillaume Lecamus, Rachel Luppi, Babette Masson, Juliette Nivard, Didier Plassard, Philippe Saumont,
Antoine Terrieux et Camille Trouvé. // Relecture et corrections (sous réserve de modifications
ultérieures) : **Josette Jourdon** // Conception graphique et réalisation : www.aprim-caen.fr //
ISSN : 1772-2950

Dans une période où l'état du monde et la course politico-médiatique des présidentielles donne envie de jeter radios, journaux, télévisions et téléphones par la fenêtre, nous interrogeons dans ce numéro de *Manip* la place de l'artiste dans cette société (du spectacle).

Neuf artistes marionnettistes partagent avec nous la manière dont ils envisagent leur geste artistique dans le débat culturel et politique. Quel débat ? nous ont demandé plusieurs d'entre eux. Le ton est donné !

THEMAA, en association nationale professionnelle du champ des arts de la marionnette, tente avec ses partenaires d'allier pensée, principes et action. En œuvrant chaque jour avec et au service d'une profession, l'association continue d'interroger les pratiques.

Le dossier de ce *Manip* propose de traverser des pratiques artistiques, se faisant l'écho du riche et intense temps des Rencontres Nationales sur les Poétiques de l'illusion qui a permis d'appréhender collectivement les processus de création et les croisements entre magie et marionnette. À travers les regards de cinq artistes, nous interrogerons ces arts du surgissement et de la manipulation.

Les B.A.BA s'intéressent quant à eux aux pratiques économiques : une rencontre de réseau d'une journée, ouverte aux administratifs comme aux artistes, invite des professionnels aguerris à partager leur manière d'exercer leur métier, et leurs outils. Les prochains B.A.BA sont organisés avec la compagnie Drolatic Industry à Redon sur le thème du montage de production, à retrouver dans les actus.

La participation à des réseaux de professionnels de la culture permet de réfléchir collectivement les (pratiques) politiques, à la façon de faire évoluer les politiques culturelles d'aujourd'hui, et à celles que nous désirons pour demain. Évoquons par exemple le combat pour les droits culturels qu'a mené notamment l'Ufisc, et qui a abouti, grâce à l'engagement de quelques élus. Un grand projet sur les communs et la citoyenneté s'inscrit dans sa continuité, à retrouver sur le site de l'Ufisc.

Nous nous devons d'allier la pensée, les pratiques et l'action. C'est ce que s'attèle à faire la toute récente chaire ICiMa, une Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette implantée dans le Grand Est. Cette chaire met à la table des chercheurs de différentes spécialités, des artistes de diverses disciplines, des professionnels de tous horizons pour penser l'évolution des arts de la marionnette et du cirque. Rencontre avec les titulaires dans ce numéro.

Faire pour penser, penser pour agir, c'est ce que font également les équipes artistiques et structures culturelles chaque jour sur les territoires, et dont témoigne dans ce numéro la compagnie l'Ateuchus autour de son travail avec des adultes présentant des troubles du comportement, ou encore le collectif Mazette ! qui partage son lieu de création.

La poésie est l'expression la plus élevée de la vérité selon le philosophe Fabrice Midal. Et la pensée ne pourra se passer de la poésie pour agir avec justesse et panache. Ainsi soit dit, que l'on en fasse notre politique.

➤ **Emmanuelle Castang**
Secrétaire Générale de THEMAA

Lu

« Il faudra donc entreprendre de peindre le ciel et, pour ce, colorer les parties les plus voisines des spectateurs de couleurs vives, l'azur aussi bien que les nuages, et aller toujours en adoucissant le ton tant de l'un que des autres, en sorte qu'à la fin ils se fondent quasi ensemble et en donnant petit à petit aux nuages la couleur de l'orange car, ainsi, le ciel présentera aux yeux un fort bel effet de fuyant. »

Nicola Sabbatini, *Pratiques pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, ed. Ides et Calendes, Lausanne, 2015

B.A. BA saison 3

[31 JANVIER 2017 - La Bank / Le Canal - Théâtre du Pays de Redon, scène conventionnée théâtre - Redon]

> Les B.A. BA de la production d'un spectacle

Une journée pour échanger autour de sa pratique

La production est aujourd'hui l'un des enjeux majeurs dans le spectacle, son montage impactant fortement la diffusion. Comment rédiger un dossier de production ? Comment communiquer en cours de création et bien présenter les projets ? À quel moment solliciter les partenaires ?

Les B.A.BA ont pour objet d'aborder les bases du travail administratif d'une structure artistique et s'adressent aux administratifs en poste en compagnie, autant qu'aux artistes qui les dirigent. Ils sont envisagés comme un moment de partage et d'échanges sur leur pratique, balbutiante comme aguerrie.

Cette journée d'échanges interprofessionnels abordera ce thème sous trois angles :

- **La relation artiste / chargé-e de production** avec **Florence Cherel**, directrice de MYND Production. Quelle relation mettre en place afin que la production d'un spectacle se déroule bien ? Quelle est la place du chargé de production dans le processus de décision ? À quel moment faut-il tirer la sonnette d'alarme ? Comment répartir les tâches ?

- **Les outils du/de la chargé-e de production** avec **Sarah Favier**, chargée de développement et production pour la cie franco-norvégienne Plexus Polaire. Qu'est-ce qu'un bon dossier de production ? Comment le transcrire en budget ? Quelles sont les stratégies pour trouver des partenaires ? Quel modèle économique choisir pour créer ? (production déléguée, droits de suite, SEP etc.)

- **La relation aux partenaires / aux programmeurs** avec **Sylvie Tiger**, chargée de mission culture de Mil Tamm, projet culturel du pays de Pontivy (56). Quels sont les partenaires possibles ? Quel est l'intérêt de coproduire ? Comment développer des relations aboutissant à une coproduction ? Comment fidéliser une relation partenaire/compagnie ?

Ce B.A.BA s'inscrit dans la saison des B.A.BA de THEMMA sur la diffusion en septembre 2015, la production en janvier 2016 et l'administration en mai 2016. Ces temps de rencontres amènent chacun à se questionner sur ses méthodes de travail, ses relations au sein de la compagnie autant qu'avec les partenaires.

Pour les membres de THEMMA :
Entrée libre sur réservation, dans la limite des places disponibles.

Non membres : 25 € (repas inclus)

Renseignements et réservations :
communication@themaa-marionnettes.com

Cette journée est organisée en partenariat avec la compagnie Drolatic Industry - La Bank et avec Le Canal, Théâtre du Pays de Redon, scène conventionnée théâtre.

PROCHAIN RENDEZ-VOUS
Les B.A.BA de l'administration
31 janvier 2017 en Île-de-France

Les B.A.BA s'inscrivent dans un dispositif plus large de coopération entre pairs mis en place sur la saison 2015/2016. Neuf membres de THEMMA ont été retenus dans le cadre de ce programme de coopération entre une personne dont c'est le premier poste en compagnie et un(e) administrateur/trice et ou chargé(e) de production/diffusion expérimenté(e).

[15 MARS 2017 - CRR d'Amiens-Métropole]

> L'enseignement des arts de la marionnette dans les conservatoires

À l'initiative du Conservatoire à Rayonnement Régional d'Amiens-Métropole et du Tas de sable-Che Panse Vertes, pôle des Arts de la Marionnette, et en écho à l'étude « La marionnette, un état des lieux » réalisée par Lucile Bodson (commandée par la DGCA), se tiendra une journée de réflexion sur l'enseignement des arts de la marionnette dans les conservatoires. Parmi les thématiques abordées : la place des arts plastiques dans l'enseignement des arts de la marionnette, l'intégration de l'enseignement des arts de la marionnettes au sein des conservatoires, l'enseignement initial, l'enseignement supérieur (ESNAM, Université...), les diplômes et les perspectives professionnelles.

> Hommage à Dario Fo

L'immense Dario Fo nous a quittés le 13 octobre dernier. Prix Nobel de littérature en 1997, auteur, dramaturge et metteur en scène italien des plus joués au monde, il a, auprès de son épouse et complice Franca Rame, créé un théâtre engagé et exigeant qui continuera de marquer les arts de la scène, y compris la marionnette. Voici un extrait de son message pour l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) à l'occasion de la Journée Mondiale de la Marionnette du 21 mars 2015.

« Le théâtre de marionnettes, de poupées et d'ombres est une des expressions les plus anciennes de notre culture. Chaque civilisation a dans ses racines théâtrales et littéraires des formes dramatiques liées au théâtre d'animation, qui a évolué, au cours des siècles, selon les modalités les plus diverses et les plus extraordinaires. (...) Parmi les nombreux enchantements du théâtre d'animation, ce qui m'a toujours particulièrement fasciné est l'élément comique, hyperbolique, paradoxal, intelligent et efficace surtout dans la marionnette à gaine. Il s'agit d'un comique qui ne touche pas seulement la gestualité, langage pourtant fondateur de ce théâtre, mais aussi la parole, la situation dramatique et scénique, devenant satire souvent féroce et déginguée, mais jamais une fin en soi.

La marionnette est en elle-même une synthèse de l'acteur, centrée aussi bien sur l'allusion du mouvement que sur son exaspération. (...) Il m'arrive avec les marionnettes ce qui m'arrive avec la peinture : au moment où je me bloque et je ne peux pas poursuivre mon travail, je raisonne selon la séquence d'un spectacle de marionnettes, par synthèse, et, comme quand je réalise, en les peignant, des situations scéniques, l'intrigue dramatique se dénoue alors.

Les marionnettes ont été et sont toujours présentes dans mon travail. Naturellement, c'est là une chose que je dois beaucoup à Franca et à la tradition de sa famille, qu'elle a su conserver et aimer. Incidemment, Les Rame ont géré, pendant une certaine période de leur vie et avec beaucoup de succès, une compagnie de marionnettes, pour retourner ensuite, il y a environ soixante-dix ans, au théâtre d'acteurs.

Dès mes premiers spectacles, je me suis servi de divers *pupazzi* et *burattini*, à commencer par *Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi* (*Grande pantomime avec pupazzi petits et moyens*), où plus de la moitié des personnages étaient interprétés par des marionnettes. La dernière expérience avec *guignol* a été la mise en scène avec Franca et Giorgio Albertazzi du spectacle *Il diavolo con le zinne* (*Le diable aux nichons*).(...)

Comme vous l'avez compris, j'aime les marionnettes, et la Journée Mondiale de la Marionnette organisée par l'UNIMA est pour moi l'occasion d'exprimer à voix haute la joie que chaque jour des artistes et des créateurs ressentent, un peu partout dans le monde, dès qu'ils agissent avec des marionnettes et des formes animées. »

Lire l'intégralité du message : www.themaa-marionnettes.com

BRÈVES

Exposition Gilbert Peyre, *L'électromécanomaniaque* à Paris

Gilbert Peyre expose son monde de machines extravagantes, inventives et poétiques à la Halle Saint-Pierre à Paris jusqu'au 26 février 2017. Aux croisements de l'installation, du spectacle vivant et de l'art contemporain, ses sculptures animées sont présentées dans une ambiance de fête foraine autant visuelle que sonore. Plus d'infos : www.hallesaintpierre.org

Une nouvelle Habilitation à Diriger des Recherches

Julie Sermon, chercheuse, dramaturge et maître de conférences en Arts du spectacle (université Lyon 2) a obtenu son Habilitation à Diriger des Recherches le 14 novembre dernier. Son dossier, intitulé « Dramaturgies textuelles et scéniques (20^e-21^e siècles) : figures, objets, concepts », comprenait notamment un essai dédié aux usages du mot et de l'objet « partition » dans les champs du théâtre, de la danse et de la performance. Cet essai vient d'être publié dans l'ouvrage qu'elle a dirigé avec Yvane Chapuis, *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e-21^e siècles)*, paru aux Presses du Réel.

Plus d'infos : passagesxxi.univ-lyon2.fr

Exposition Oskar Schlemmer, *L'homme qui danse à Metz*

Le Centre Pompidou-Metz consacre jusqu'au 16 janvier 2017 une exposition à l'artiste et chorégraphe allemand Oskar Schlemmer (1888-1943), qui révolutionna l'art de la danse et de la performance au sein du Bauhaus notamment.

Plus d'infos : www.centrepompidou-metz.fr

LE PORTAIL DES ARTS DE LA MARIONNETTE PRÉPARE SON NOUVEAU VISAGE

Pour vous permettre de découvrir bientôt ses nouveaux univers, contenus et fonctionnalités, la recherche dans les documents ne sera pas accessible sur le PAM pendant plusieurs semaines à compter du 1^{er} janvier 2017. En attendant, vous pourrez explorer chaque semaine sur www.artsdelamarionnette.eu, et sur Facebook, une sélection de documents, et participer à leur description et à l'enrichissement des notices. À vos tablettes !

> Deux nouveaux lieux pour la marionnette

Depuis la rentrée, deux lieux, Scène 55 à Mougins en PACA et le Théâtre du Cloître à Bellac en Nouvelle-Aquitaine ont fait le choix de la marionnette.

Scène 55 a décidé d'accorder une place forte aux marionnettes, au théâtre d'objets et à la danse. Sur le plan éducatif, des parcours de sensibilisation, des rencontres, des ateliers, et des visites pour permettre aux plus jeunes d'appréhender notamment les arts de la marionnette. Lieu de création, Scène 55 donnera également l'opportunité aux compagnies professionnelles de réaliser des projets en résidence d'artistes. Le public assistera aux premières des œuvres créées à Mougins.

Scène 55 accueillera entre autres, les compagnies Tro-Héol, Samolœt, Arketal, 1, 2, 3 Soleil et le Clan des Songes dans le cadre de sa semaine de la marionnette du 18 au 22 avril, puis un peu plus tard dans la saison Philippe Genty et Les Anges au plafond.

Le Théâtre du Cloître a été nommé « scène conventionnée pour le théâtre, théâtre d'objets et marionnettes » en 2015. Si la pluridisciplinarité de la programmation reste centrale, l'art dramatique est un des axes majeurs, avec un soutien déterminé aux écritures théâtrales contemporaines et un attachement particulier aux formes animées. Temps fort de la saison,

le Festival national de Bellac s'orchestre également autour du théâtre sous toutes ses formes : théâtre forain, théâtre de rue, théâtre d'objets, marionnettes...

Cette saison, un « parcours marionnettes » est proposé aux établissements scolaires, structures sociales ou associatives pour faire découvrir les richesses de ce genre artistique. En 2015-2016, le Théâtre du Cloître a accompagné entre autres, la compagnie Les Anges au Plafond (pour la diffusion de plusieurs de ses spectacles mais aussi en résidence de création avec un apport en coproduction pour *R.A.G.E.*), présenté les spectacles de Julie Canadas de la compagnie De fil et d'os, la compagnie Marizibill, le Théâtre de la Licorne, la compagnie Philippe Genty, le Théâtre Magnetic... Cette saison, il accueille les compagnies Des petits pas dans les grands (Audrey Bonnefoy), la Balle rouge, Tro-Héol, Émilie Valantin et accompagne la compagnie les Locataires (Béatrice Courette) dans sa prochaine création *Block City*.

Plus d'informations :
scene55.fr
www.theatre-du-cloitre.fr

PUBLICATIONS

LE CALENDRIER OPTIMISTE DU PROFESSEUR NOTZING Roland Shön



« Le Professeur Notzing a commencé à écrire ce calendrier avant son départ en Cédille du Sud, d'où il n'est toujours pas revenu. "Je l'écris pour soigner mes années prochaines, m'a-t-il dit. Mais je ne vais pas avoir le temps de le terminer. Faites-le pour moi et trouvez un éditeur. Ces résolutions pourraient nous éviter de passer l'année avec la visière de l'intellect baissée jusqu'aux sédiments de l'humeur". Le ministère de la Santé Pérenne (adj ; lat. *perennis* « qui dure un an ») compte favoriser la diffusion de cet ouvrage. Aussi, vous qui me lisez, hâtez-vous, avant que les lobbies pharmaceutiques ne revendiquent, au détriment des libraires, l'exclusivité de sa vente, hâtez-vous de l'offrir à toutes les personnes pour qui vous n'espérez que du bon et même, pourquoi pas ? à celles dont n'espérez plus rien de bien. C'est ça être optimiste ! » Roland Shön

Éditions La Renverse, 2016 - Prix public : 18 €
Commande en ligne : editions-la-renverse.com

À L'OMBRE DU THÉÂTRE ROUBLOT : JEAN-PIERRE LESCOT Patrick Boutigny



Sous l'impulsion de créateurs nourris de la fréquentation du théâtre et des arts plastiques, la marionnette a connu, dans la seconde moitié du siècle dernier, un renouvellement profond de ses modes d'expression traditionnels qui lui a valu de conquérir de nouveaux publics.

Dans ce paysage, Jean-Pierre Lescot occupe une place singulière. Artistiquement, c'est dans le domaine des ombres que son apport est le plus significatif. Patrick Boutigny est un observateur attentif de la création artistique, de la marionnette

notamment au sein de l'association THEMAA, dont il crée la revue Manip en 2005. Avec « Les carnets d'un créateur », il s'attache à transcrire un parcours artistique, à en déceler les lignes de force, à en mettre en relief les apports décisifs.

Éditions Phosphènes, Collection Carnet du créateur, 2016 - Prix public : Participation libre
Commande en ligne : ciejplescot.phosphenes@wanadoo.fr

Votre geste artistique s'inscrit-il dans le débat culturel et politique ?

> Un geste réflexe

PAR MARIE GODEFROY, comédienne-marionnettiste et membre du Projet D

Si un geste est un résultat issu d'une série complexe de micro événements se succédant au sein de l'organisme, on pourrait en dire de même pour la création. Je ne considère pas l'artiste comme un humain touché par un mystérieux génie qui le distinguerait des autres. J'aime l'idée que la création est, elle aussi, une série de micro-événements intimes, sociaux, culturels, politiques et inclassables qui amènent tel individu à créer quelque chose. Ce quelque chose deviendra alors à son tour un micro événement participatif d'autres séries qui mèneront vers d'autres créations... En ce sens, il est clair que tout « geste artistique » s'inscrit dans le débat culturel et politique, et ce pour le meilleur comme pour le pire.

Mais le geste est un acte fugitif. La totalité du corps s'organise en vue de sa réalisation et je trouve l'ensemble de ce cheminement aussi fondamental que le « geste » éphémère qui en résulte. Il me semble même dangereux de séparer le « geste » du cheminement dont il est issu. Comme on sépare les spectacles des vivants, il en va de même pour la politique, la nourriture... On crée des sphères toujours plus séparées.

J'ai choisi la marionnette comme principale aire de jeu et de transgression de ces sphères. Je crois en sa vertu poétique, unificatrice et festive qui m'émeut et m'anime. Réfléchir sur l'avant et l'après du spectacle, où il naît, avec qui et comment. Provoquer les rencontres autour de lui. Aller vers le plus d'autonomie possible sur la technique afin de pouvoir jouer là où cela nous semble intéressant et ne pas laisser le pouvoir de vie ou de mort du spectacle à un petit groupe de gens. Trouver du temps pour écouter ce qui se passe. Préserver une marge spatio-temporelle de réactivité. S'organiser collectivement. Voilà les pistes du cheminement dans lesquelles j'engage mes mouvements. Néanmoins, s'il fallait définir un « geste », je dirais qu'il s'agit d'un geste réflexe, en réaction directe à une sensation extrême. Ce type de geste est vital à l'être humain, primitif et instinctif. C'est lui, je crois, qui est initiateur du mouvement qui mène aux actions artistiques. Il y a quelque chose de sauvage dans la création. Je trouverais sain que les institutions culturelles et politiques, dans leurs débats, le prennent en compte. 🍷

> Du décroisement

PAR MARIE-CHARLOTTE BIAIS, metteuse en scène, cie La Controverse

Ma pratique artistique n'existe qu'en réaction à cette société des individus dans laquelle la citoyenne que je suis cherche obstinément sa place. Elle s'ancre dans une guerre sans nom que je condamne par l'art, celle que le capitalisme mondialisé instille dans mon intimité, dans le rapport que j'entretiens avec moi-même, cette dichotomie de l'être qui sans cesse doit fournir des preuves (à qui ? pour quoi ?) sous peine d'exclusion, qui bave sa rage en cherchant à se mordre la queue, pris dans la spirale du « je perds, je gagne ». J'y suis le spectre d'un soulagement, un supplice de Tantale.

Seule la question de la forme se pose à moi. Et le contexte est un paramètre inextricable à sa résolution. J'ai longtemps déprécié l'œuvre de Bertold Brecht, j'apprends aujourd'hui à le reconsidérer sous la lumière du contexte social et politique dans lequel il a plongé ses racines. J'ai récemment choisi une forme de théâtre frontalement militante - ici, cela m'est permis - un sentiment de solitude

asphyxiant avait éloigné mon désir de poésie, comme si sa subjectivité trouvait trop peu de relai... Peut-être est-ce là le symptôme d'une époque ? Il est clair en tout cas que dans le contexte politique actuel, j'ai ressenti le besoin de m'affilier à une communauté de pensée, de prendre position et de faire de mon art, comme dans un souffle désespéré, un lieu partisan, politique et militant.

Telle est aujourd'hui mon urgence : définir ma place d'artiste dans la société actuelle et s'attacher à la cohérence de ma pratique à tous les niveaux de création. Notre compagnie fait front à tout ce qui tente aujourd'hui de cloisonner les êtres et les pratiques. Nous réinterrogeons sans cesse nos mécanismes et tentons d'échapper à toute forme de pétrification, nous nous appliquons à maintenir une transversalité entre les disciplines, les savoirs, et cherchons des alternatives solidaires dans nos modes de production. 🍷



© Emilie Roy

> Pour un théâtre fait à la main

PAR CHRISTIAN CARRIGNON, metteur en scène, cie Théâtre de Cuisine

Comment répondre à cette question autrement qu'en restant à ma place d'artiste, c'est à dire de grand rêveur ? Alors si je dois répondre avec franchise, je dirais que je fabrique des spectacles en recherchant une sorte de bonheur. Et si le public s'y retrouve, eh bien tant mieux.

L'objet dans le théâtre d'objet est un objet ordinaire. Un « objet pauvre », un « objet sorti du réel ». Il sort de la société de consommation pour aboutir tel quel sur une scène. Un comédien, un objet et un petit public suffisent à faire une veillée. L'objet nous fait voyager dans les échelles de l'espace et dans toutes les métaphores qu'on voudra bien lui prêter. Entre les doigts de la comédienne un bout de coton vole au-dessus de la table où se trouve une petite voiture. Le coton devient nuage, il agrandit l'espace autour de lui. Par sa lenteur il signifie le temps qui passe ou l'orage de la dispute dans la voiture, la douceur de la grand-mère... L'objet ordinaire devient objet poétique.

Sous l'apparence de la nostalgie, le théâtre d'objet est en fait une enquête scientifique qui pourrait se dérouler dans 1 000 ans. Nous sommes les archéologues de notre propre civilisation, posant sur elle un regard critique. Si je devais dire en une phrase ce qu'est un objet au théâtre : je dirais qu'il est métaphore de nous, petites gens, perdus dans la société de consommation qui nous presse et nous jette. Une attitude plus poétique que politique. J'aime le théâtre où le comédien retrouve sa place, où le public est complice, où la vidéo n'existe même pas. Un théâtre fait à la main, quand les images éclatent dans la tête et pas à coups de projecteurs asservis. 🍷



54X13, cie Morbus Théâtre

« Poser un acte artistique est avant tout un passage de l'intime au collectif. Plus ce collectif est inclusif, large et ouvert, et plus la création a de sens socialement et politiquement. »

Praline Gay-Para

> « Moi artiste »

PAR BABETTE MASSON, membre du collectif Label Brut et directrice du Carré, Scène Nationale de Château-Gontier

Est-ce qu'il est possible de ne pas s'inscrire dans ce débat quand l'on crée grâce à de l'argent public ?

Est-ce que les hommes politiques ont un débat culturel ?

Est-ce que l'artiste doit s'engager dans une lutte d'émancipation politique ?

Est-ce que l'artiste est juste un voyeur du genre humain ou doit-il vouloir changer le monde ?

Est-ce qu'établir la programmation artistique d'une Scène Nationale est un acte artistique ?

Est-ce qu'être à la fois artiste et programmatrice me met au cœur de ce débat ?

Est-ce que toujours se poser la question de pour qui on crée s'inscrit dans ce débat ?

Est-ce que le choix de la manipulation, d'un objet, d'une matière est seulement poétique ?

Est-ce que la forme peut rendre un fond politique ?

Est-ce qu'un fond peut rendre la forme politique ?

Est-ce que je veux plaire au plus grand nombre ? Est-ce que, si le spectacle ne plaît qu'à 50% du public, j'ouvre ce débat ?

Est-ce que faire un spectacle sur la révolution est suffisant pour s'inscrire dans ce débat ?

Est-ce que la poésie est politique ?

Ces questions, ces doutes fertilisent toute création. « Moi artiste » je veux rester en vigilance face à l'évolution de notre société, je veux déstabiliser les a priori, y compris les miens. Je ne crée pas dans une bulle rassurante et aut centrée, je revendique ma vision sur un sujet et je la propose au public... C'est osé, orgueilleux, fragile... Et politique ! Dès que je confronte ma vision au regard du public, j'en suis dépossédée mais l'acte théâtral en est enrichi. À l'heure du libre-échange, l'art et les idées sont les seules valeurs qui se démultiplient lorsqu'on les partage. 📢

> Le geste-fissure

PAR GUILLAUME LECAMUS, metteur en scène, cie Morbus Théâtre

Milieu des années 90 : je vois pour la première fois *Rollerball*, film d'anticipation, réalisé par Norman Jewison en 1975. Ce film est une dystopie où les hommes, dirigés par des corporations et leurs cadres, jouissent d'une paix confortable. Seul défouloir, le rollerball, sport ultraviolet où Jonathan E., capitaine de l'équipe de Houston, excelle. Craignant sa popularité, « on » le somme de prendre sa retraite. Contre toute attente et malgré un durcissement assasin des règles du jeu, il refuse, créant une fissure au sein du système sociétal établi.

J'ai souvent à l'esprit ce geste-là pour mes choix artistiques, que l'on peut retrouver assez nettement avec un spectacle comme *54x13* de Jean-Bernard Pouy, l'échappée d'un coureur cycliste lors d'une étape du Tour de France ou *La horde du contrevent* d'Alain Damasio, mon prochain projet. Faire que l'on puisse oser le pas de côté, le décalage, au détriment du normatif.

Ainsi, j'aime mettre en scène des acteurs, leurs voix, leurs corps, leurs sueurs, leurs mouvements en lien avec l'inertie des matériaux, l'impalpable de la lumière, du son ou du vide (pas si vide) pour que se déploie un dialogue faisant exister les « entres », les creux. Se crée alors un incessant aller-retour, un effet « boomerang » entre ce que l'on reçoit-ressent et ressent-reçoit, une dynamique imaginante qui peut être viscérale, poétique, bouleversante. Dans ce formidable espace appelé théâtre, se forment ainsi des liens vibrants, actifs. Du vivant. Plein.

Mon théâtre marche souvent en bord de crête, à la lisière du danger en empruntant le chemin du détournement via l'objet, le pantin, la matière et celle de la mise à nue tant scénique qu'organique. À seule fin, la plupart du temps, de rendre tangible le geste-fissure de Jonathan E. 📢

> Abattre les murs

PAR PRALINE GAY-PARA, conteuse, cie Pavé volubile

Mon travail ne s'inscrit pas dans un débat particulier et je ne souhaite pas l'enfermer dans une problématique qui soit dans l'air du temps. Aussi, je me contenterai de donner quelques éléments de ma démarche.

Poser un acte artistique est avant tout un passage de l'intime au collectif. Plus ce collectif est inclusif, large et ouvert, et plus la création a de sens socialement et politiquement. Mon métier de conteuse touche à tout (musique, marionnette, LSF, littérature, ...) est un moyen de donner à voir, entendre, sentir, les questions et les réflexions qui me traversent aujourd'hui, dans un monde que je partage avec sept milliards d'humains. Je suis une caisse de résonance de ce qui me touche, m'ébranle, me révolte, me nourrit, me fait rêver, me porte, me fait sentir que je suis vivante. Je tente dans chacune de mes créations de tendre vers l'universel – ce qui nous est commun, nous autres humains – en abordant des questions plus larges que de simples débats.

J'ai donc fait le choix de jouer dans tous les lieux, des plus classiques (théâtres, bibliothèques, centres culturels) aux plus improbables (rues,

transports en commun, halls d'immeubles, etc.) et de m'adresser à tous les publics. Abattre les murs entre les diverses composantes de la population, s'adresser à tous les publics me semble une priorité dans une société qui tend de plus en plus à catégoriser les gens sous des étiquettes de communautés, de couleurs de peau, de lieux d'habitation, de handicaps, de classes d'âge, de classes sociales, etc.

Il ne s'agit pas de dénoncer les failles du monde que nous partageons, encore moins de proposer un théâtre-tract. Seule la forme poétique peut tendre vers l'universel, car elle crée un espace vide que chacun peut remplir avec son imaginaire, ses émotions, son vécu, personnels. Si mon spectacle génère un point d'interrogation chez l'un ou l'autre de mon auditoire, s'il modifie un regard sur soi ou sur l'autre, quel qu'il soit, alors je peux prétendre au statut d'artiste.

L'art est ce qui nous transforme, ne serait-ce qu'un tout petit peu, ce qui nous emmène poétiquement à nous poser des questions sur notre monde. C'est en cela qu'il est politique. 📢

Suite page 8 >>

>>

> Oui

PAR PHILIPPE SAUMONT,
metteur en scène, Théâtre des Tarabates

Le fait même de faire du théâtre n'est-il pas un acte politique, social et culturel ? Chaque artiste est engagé naturellement, je le ressens ainsi. Nous sommes porte-parole d'ouverture d'esprit et de réflexion. Ouvrir des fenêtres dans l'imaginaire du public, laisser s'infiltrer des émotions, suggérer et laisser « prendre », afin que chacun se raconte son histoire.

Questionner, sans apporter « ma » réponse, est le but même de ma démarche artistique.

J'ai appris très tôt que lever la main pour répondre à une question devant l'autorité était une occasion de répondre et de donner mon avis sur le monde avec un premier public qu'étaient mes camarades de classe. J'y ai simplement ajouté la marionnette comme média. Aujourd'hui, mon geste artistique s'adresse à un groupe, peut-être de façon plus cérébrale avec la marionnette en salle, et de manière plus physique avec le théâtre de rue.

Dans mes créations, quelles soient pour les enfants ou les adultes, la salle ou la rue, j'ai abordé l'autre, la séparation, le conflit, la réconciliation, la manipulation - politique ou psychologique. Et bientôt dans la prochaine, je parlerai de résilience, de maltraitance, de suicide, d'alcoolisme. Et quand je joue Polichinelle, je prends la « parole », la main levée tel un partisan face à l'autorité et parle politique, police, droit des hommes, peur de la femme, des jugements et de la mort.

Alors oui mon geste artistique s'inscrit dans le débat culturel et politique. 🍷

« Nous sommes les archéologues de notre propre civilisation, posant sur elle un regard critique. »

Christian Carrignon

> Faire « acte de présence »

PAR MICHAËL CROS, chorégraphe-marionnettiste, cie la Méta-Carpe

Tout d'abord à quelle échelle se place-t-on : locale, nationale, européenne, planétaire ? Et qui organise le débat, qui dicte les thèmes : les médias, les gouvernants, l'économie, les citoyens, les catastrophes naturelles et humanitaires ? Nous sommes plongés dans une crise systémique depuis les années 70 : telle est notre réalité avec notre « filtre » occidental. Dans ce contexte, tout geste artistique a, intentionnellement ou non, une portée esthétique, symbolique et politique.

À mon sens, être artiste aujourd'hui, c'est pouvoir associer différents médiums sans nier leur histoire ; c'est créer un jeu de relations particulier avec autrui – relations qui ne sont pas celles que créent



Les maîtres du monde, librement inspiré de l'œuvre de Jean Ziegler, cie La Controverse.

© Mathieu Maud

> Tenir bon

PAR COLETTE GARRIGAN, metteuse en scène, cie Akselere

Cette question en soulève d'abord une autre : « quel est le débat culturel et politique ? »

La réponse qui vient en premier, est « c'est la conjecture ». Quelle est la conjecture actuelle ? Aujourd'hui, en tant qu'êtres humains nous sommes challengés, mis à l'épreuve quasi en permanence. Alors comment survivre ? Comment faire face ? Comment joindre les deux bouts ? Comment vivre ensemble ? Comment préserver sa capacité de discernement dans un océan rempli de courants dangereux, de larmes ; un océan où il n'y a plus de bouée de sauvetage, où les gens se noient tout autour de nous. Comment tout simplement « tenir bon » ? C'est bien rude en mer actuellement.

« When in deep water, become a diver. » Cela signifie « quand on est dans les eaux profondes, il faut devenir plongeur ». Plonge, va dans le courant, suis le courant, c'est le chemin vers des eaux paisibles. Ce n'est pas la peine de résister, d'essayer d'aller contre le courant. On s'épuise. C'est au plus profond de nous que nous trouverons les solutions. Trouvons le courage de reconquérir notre humanité.

Je trouve certaines réponses grâce à mon geste artistique. Mon geste artistique est un mouvement qui

vient de mon centre, de mon être. Il est coloré, influencé d'un passé lointain et un geste qui est dirigé par l'aujourd'hui qui m'habite, la Colette en devenir. Ce geste est authentique, sincère. Je creuse dans ma propre humanité avec ses qualités, ses failles, afin d'aller m'adresser à l'autrui, à son humanité. L'être humain est, comme les contes de fées : universel. Je cherche ce qui nous rend universel ; ce qui nous lie. Ce qui nous lie, ce sont nos blessures, nos manques, nos espoirs, notre désir de vie. C'est cela le moteur derrière mon geste artistique.

C'est avec mes premiers spectacles que j'ai commencé à creuser. Je suis retournée dans les rues de Liverpool pour me mettre au centre de mon conte, pour commencer le voyage du retour. Ce ne sont pas des contes de fées mais des contes de faits. Comme dans les paroles de Boris Cyrulnik, à travers le récit, nous pouvons revenir. Parler, échanger, partager nos expériences, nos récits de vie, c'est aller vers l'autre. C'est passer de la survie à la vie. J'ai la sensation d'être revenue. Mon geste artistique m'a fait revenir. 🍷

l'enseignant, le chercheur, le journaliste ou encore le marchand ; c'est composer avec un environnement que l'on ne possède pas, en réinterrogeant les modes de productions, la répartition des richesses, le financement de la culture et son rôle dans la société. Comment mieux comprendre cet écosystème et y trouver sa juste place, comment continuer à faire œuvre ?

Le débat culturel et politique est un mille-feuilles, avec des couches superficielles (comme dirait Barthes, les couches de la doxa, la pensée commune) et des couches sombres (que l'on préfère ne pas voir). Je fais en sorte que mon geste artistique – le mouvement qui m'anime – me permette de parcourir librement

ce mille-feuilles sans moralisme ou dogmatisme, en formulant des questions sensibles autour de notre humanité, de ses limites et de son futur. Jamais solitaire, je partage cette démarche avec des chercheurs anthropologues, éthologues, philosophes, et aussi avec des « complices-amateurs » aux côtés des danseurs-marionnettistes de la compagnie. Je les invite à jouer avec des objets-expériences étranges et bienveillants, où chacun (public compris) est amené à se déplacer, à faire « acte de présence » de manière singulière et collective, le temps d'une communauté éphémère. C'est cet aspect participatif et collaboratif qui me paraît le plus pertinent, le plus salutaire, pour rester en prise avec la société et les nombreux débats qui l'animent. 🍷



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 THEMAA : www.themaa-marionnettes.com

CRÉATURES CIE

PROJET Z.E.R.O. (Zone d'Expérimentation et de Révolution Onirique)

TP

Mise en scène collective : Hubert Jégat
Nb de personnes en tournée : 4

Le Projet Z.E.R.O est un simulateur de vol utopique, une expérience de voyage dans l'espace, et propose aux aventuriers de reconquérir l'imaginaire spatial et de nourrir le désir d'aller au-delà de nos limites terrestres. L'idée est de recomposer l'espace infiniment grand de l'univers avec des manipulations d'infiniment petites choses. C'est une œuvre immersive, dans laquelle le public est invité à vivre une expérience singulière, car c'est lui qui est le concepteur du voyage, fabriquant les événements visuels projetés en temps réel dans le simulateur.

Création : Automne (lieu en recherche)

Présentation d'étape : du 27 au 30 avril au Festival Orbis Pictus, **Grand-Est**

Contact : Nadine Lapuyade
06 75 47 49 26
lesgomeres@gmail.com
cie.creatures.free.fr

CIE PSEUDONYMO

NOIRS COMME L'ÉBÈNE

TP

Mise en scène : David Girondin
Moab

Nb de personnes en tournée : 6

Le spectacle prend sa source au cœur du conte de Blanche-Neige pour mieux en bousculer les codes et questionner la convention qui accorde habituellement une place solaire au personnage de Blanche-Neige, incarnant le bien et représentant ainsi l'héroïne irréprochable. *Noirs comme l'ébène*, en fait de personnage principal, se penche sur son opposé absolu et offre le premier rôle au stéréotype adverse : la marâtre. Ce parti pris offre au spectacle un angle de vue qui remet en cause les codes moralistes et manichéens du conte traditionnel.

Création : septembre au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes à Charleville-Mézières, **Grand-Est**

Contact : 06 64 52 11 63
contact@pseudonymo.eu
www.lejardinparallele.fr

CIE SUCCURSALE 101

LES 3 BRIGANDS

JP

Mise en scène : Angélique Friant
Nb de personnes en tournée : 5

Angélique Friant s'inspire cette fois encore d'un classique de la littérature jeunesse et va donner vie aux héros que sont *Les Trois Brigands* de Tomi Ungerer. Ces trois méchants brigands passent leur temps à détrousser les voyageurs en diligence et à détruire les attelages... Sans cœur et sans scrupule, rien ne les arrête jusqu'au jour où l'unique butin de la diligence attaquée est Tiffany. Désespérés, ils s'enquêtent tout de même de l'orpheline. Cette dernière acquisition changera leur destin à partir d'une simple question qu'ils ne s'étaient jamais posée : « Que faites-vous de tout cet or ? » Et c'est ainsi qu'ils trouveront à donner un sens à leurs actes et à redessineront le cours de leurs vies.

Création : 6 au 10 novembre à la Scène Watteau à Nogent-sur-Marne, **Île-de-France**

Contact : 09 81 24 07 66
angelique.friant@s101.fr
www.s101.fr

LE THÉÂTRE SANS TOIT

LA PRINCESSE MALEINE

JP / TP

Texte : d'après Maeterlinck
Mise en scène : Pierre Blaise

Nb de personnes en tournée : 3

C'est une tragi-comédie élisabéthaine fantôme. L'improbable conte issu d'un des rêves lucides de Maurice Maeterlinck. Le théâtre de marionnette est de l'étoffe du songe. Il commence par l'appropriation sensible des paysages. Comme dans les rêves, on sent bien que tout y est vrai. Irrépressible impression. L'inspiration scénique est adaptée du *Vertep*, crèche animée traditionnelle d'Ukraine et de Pologne, dont le système de représentation permet de faire coulisser de nombreux pans de décors. Décors où vivent les rois avec leurs armées et leurs chevaux, où s'allument leurs combats à l'épée de bois pour des contrées de toiles peintes, où s'épuise le tremblement d'amour des princesses évanouies.

Création : Avril, **Île-de-France**

Contact : 09 52 61 94 71
theatresanstoit.diffusion@gmail.com
theatresanstoit.fr

NANOUA

CONFESSION D'UNE FEMME HACHÉE version rue

TP / ADO-ADULTE

Conception, écriture et jeu : Fanny Bérard

Mise en scène : Cédric Hinguet

Nb de personnes en tournée : 1 ou 2

Une fille de boucher, à l'humour bien tranché, nous livre les morceaux les plus intenses de son histoire cabossée. Amarrée à sa boucherie familiale, cette femme fait jaillir des chairs les non-dits, les désirs enfouis, à grands coups de couteaux bien aiguisés. Sa manière singulière de résister ravive le goût de l'audace et de la liberté ! Derrière la poésie clownesque et la force symbolique de l'objet, l'universel et l'intime s'entrelacent...

Création : 3 juin au Festival Jokoz Kanpo à Espelette, **Nouvelle-Aquitaine**

Contacts : Fanny Bérard (art) : 06 83 15 29 44
Marianne Etcheverry (prod) : 06 72 17 45 79
cie.nanoua@gmail.com
Cie-nanoua.com

LE POISSON SOLUBLE

RIPOSTE

JP/TP

Mise en scène : Anna Kedzierska
Nb de personnes en tournée : 2

Un immeuble ordinaire : chacun dans sa boîte cohabite avec une forme de solitude spécifique, contemporaine à nos modes de vie. Le quotidien des habitants évolue sans qu'ils ne se côtoient vraiment jusqu'à ce que la menace d'un événement dramatique impose d'imaginer une riposte commune. Avec des boîtes aux lettres comme métaphore de l'espace intime, *RiPoste* interroge notre capacité à réinventer une relation à l'autre et au monde.

Création : novembre au Festival Marionnettissimo à Toulouse, **Occitanie**

Contact : Catherine Brocard
06 15 26 29 90
lepoissonsoluble.bulle@gmail.com
www.lepoissonsoluble.org

ANIMA THÉÂTRE

MÉCANIQUE

TP / ADO-ADULTE À PARTIR DE 13 ANS

Texte : d'après *L'Orange Mécanique* d'Antony Burgess

Mise en scène : Georgios Karakantzas

Nb de personnes en tournée : 4

Un homme d'une quarantaine d'années donne des conférences à travers le pays, vantant les bienfaits de la méthode Dr. Bromsky. Il est le symbole de la réussite de cette méthode. Adolescent, il fut un sujet ultraviolent, transformant la ville en un terrain de jeu violent avec ses "drougs", en rupture avec la société. Grâce à une cure expérimentale, il a pu réintégrer la société... mais aujourd'hui, il ne se sent pas très bien, sa machine interne déraile... Le passé refait surface.

Création : 12 et 13 mai au Théâtre des Halles à Avignon, **PACA** et 26 mai à l'Espace Cathare à Quillan/ l'ATP de l'Aude, **Occitanie**

Contact : Nadine Lapuyade
06 75 47 49 26
lesgomeres@gmail.com
www.animatheatre.com

THÉÂTRE DES TARABATES

JE T'AIME PAPA, MAIS

TP / ADO-ADULTE

Mise en scène : Philippe Saumont
Nb de personnes en tournée : 4

Avant notre naissance, nous venons au monde avec une histoire, celle de nos parents. Elle nous accompagne tout au long de notre vie. Notre « MOI » enfant nous permet de devenir notre « MOI » adulte. J'aurais pu écrire que je suis né deux fois. La première le jour de ma naissance et la deuxième le jour où mon père est mort. La résilience permet de se reconstruire, à condition que nous trouvions sur notre passage des personnes qui deviennent sans le savoir des « tuteurs » de résilience. Ce texte permet de remercier les personnes qui m'ont aidé à me « reconstruire », à faire devenir mon « MOI » adulte. Tout n'est pas écrit à l'avance, NON, ce n'est pas parce que tu as été que tu seras forcément...

Création : octobre au Théâtre Zagora ville à Stara Zagora, **Bulgarie**

Présentation d'étape : 2 au 12 Mai au centre culturel de la Ville Robert à Pordic, **Bretagne**
Contact : 06 67 50 64 64
info@tarabates.com
www.tarabates.com

CIE LA BANDE PASSANTE

VIES DE PAPIER

TP À PARTIR DE 11 ANS

Mise en scène : Kathleen Fortin, Benoît Faivre et Tommy Laszlo

Nb de personnes en tournée : 4

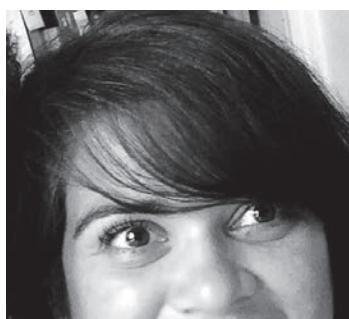
Lors d'une résidence à Bruxelles, Benoît Faivre et Tommy Laszlo trouvent un album photo exceptionnel aux puces de la place du Jeu de Balle. Un livre consacré à la vie d'une femme, de sa naissance à son mariage. En feuilletant les pages, ils découvrent des détails plus sombres : la femme est née en 1933 en Allemagne, le père gradé de la Luftwaffe disparaît mystérieusement en 1945... Un objet, une trace de vie d'une femme aux prises avec les remous de l'Histoire, une femme dont le destin résonne étonnamment avec l'histoire familiale des deux artistes. Forts de l'expérience de leurs travaux et de leurs recherches sur le papier, ils ont souhaité faire de ce document le point de départ de cette création.

Création : 10 Novembre au Festival MarionNETtes, Neuchâtel, **Suisse**
Contact : Claire Girod 06 71 48 77 18
clairegirod.diff@gmail.com
www.ciebandepassante.fr

Marionnette et cirque

Chercheurs et artistes sont bien en « Chaire »

En Champagne-Ardenne, le Centre National des Arts du Cirque (Cnac) et l'Institut International de la Marionnette (IIM) ont créé une Chaire d'innovation Cirque et marionnette (ICiMa) qui rassemble artistes et chercheurs pour mener des recherches au service de la création et de la formation des artistes, avec une ambition sociale et territoriale. Nous avons rencontré les deux titulaires de ce nouveau dispositif : Raphaële Fleury, responsable du pôle Recherche et Documentation de l'IIM et Cyril Thomas, responsable Recherche et Développement au Cnac.



Avec **Raphaële Fleury**



et **Cyril Thomas**

MANIP : Comment ont évolué, ces dix dernières années, les rapports entre la recherche et la création ?

RAPHAËLE FLEURY : Il y a quelques années, la recherche sur la marionnette identifiée par les acteurs institutionnels était essentiellement celle qui se déployait dans le cadre des études théâtrales. Aujourd'hui, on identifie mieux les recherches menées dans les sciences humaines (anthropologie notamment), et nous nous sommes ouverts à d'autres champs disciplinaires, les sciences dures mais aussi les nouvelles technologies numériques par exemple. L'interdisciplinarité nous a permis d'envisager la recherche d'une autre manière et de rencontrer les préoccupations des artistes. Nous sommes progressivement passés de l'accompagnement de la recherche sur le spectacle vivant à la recherche avec et pour les artistes (sans cesser pour autant la première). La recherche telle que la profession l'a développée au sein de THEMAA et au sein de l'IIM est une forme de recherche appliquée qui va convoquer la recherche théorique mais toujours au service et en lien avec les problématiques de l'art et du métier.

CYRIL THOMAS : Nous sommes au moment charnière d'une politique qui se met en place avec de nouveaux champs d'expérimentation. La recherche, que ce soit en marionnette ou en cirque, a toujours existé mais elle n'a jamais vraiment été

valorisée. Pour le cirque, elle était circonscrite à certains champs comme la sociologie, la biomécanique, ou encore la médecine.

R.F. : Pour la marionnette, THEMAA a eu un rôle à la fois séminal et structurant, à travers la coordination des Saisons de la marionnette (2007-2010) et l'accompagnement de ses suites. À cet endroit, artistes et chercheurs ont eu l'occasion de travailler ensemble sur des projets communs. Cela a créé des habitudes, qui ont particulièrement influencé le développement du pôle Recherche et Documentation de l'IIM. Parallèlement, avec le développement de la recherche dans les écoles nationales supérieures d'art et la création des doctorats SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche), il y a aujourd'hui une réelle évolution des politiques publiques pour reconnaître l'artiste comme chercheur, non pas simplement en considérant tout processus artistique comme une recherche, mais en considérant que certains processus artistiques, comme la recherche académique, formulent et analysent leur propre cheminement, produisent de la nouveauté, et des résultats partageables. Par ailleurs, des réseaux comme celui des écoles supérieures d'art et de design (ANdÉA) ont mis en évidence les spécificités de la recherche par les artistes : celle-ci assume et revendique la part du sensible, du sauvage, de l'aléatoire et la non-obligation de résultat ; ce qui

est une vraie revendication dans cette époque qui voudrait que chaque recherche produise des résultats évaluable.

C.T. : Nous sommes sur un temps de convergence de la recherche-action et d'une recherche plus académique : il ne s'agit pas de substituer les artistes aux chercheurs et réciproquement, mais de mettre en place des passerelles entre les deux et d'aménager des espaces de croisements. Il faut aussi inventer les moyens de produire cette recherche au sein des écoles par exemple.

La chaire est-elle donc la concrétisation de ces dispositifs de laboratoire entre chercheurs et artistes ?

C.T. : Ce n'est pas une chaire au sens universitaire du terme mais une chaire d'innovation territoriale et sociale qui n'est pas enfermée dans des dispositifs établis : nous inventons, en fonction des chantiers, les méthodes qui nous semblent les plus pertinentes pour répondre à un besoin ou à une question.

R.F. : Ce dispositif, imaginé par la région Champagne-Ardenne nous laisse beaucoup de latitude. Dans les chantiers menés par la chaire, les artistes peuvent être aussi bien sujets de la recherche, qu'en être les acteurs, aux côtés des chercheurs académiques.

C.T. : Une autre dimension importante de ce dis-

positif est la mise en partage des résultats de la recherche, avec les chercheurs, mais aussi avec le public.

RF : Cela prend la forme de base de données que nous mettrons à disposition sous licence ouverte, ou d'ateliers de médiation (CTSI). Et par ailleurs, pour certains chantiers (celui sur l'illusion et la qualité de présence notamment), le public n'est pas seulement un destinataire des résultats de la recherche, il va en être l'un des participants.

Quel est le lien entre la chaire et vos deux écoles ?

R.F : Pour le dire de façon brutale, ce sont, en l'état actuel des moyens, les seuls lieux où peuvent s'organiser facilement des laboratoires, par la mise à disposition de locaux, d'équipements, et surtout de personnes (étudiants et enseignants)... sans que cela ne nécessite de rémunération supplémentaire. Nous sommes conscients du fait que les jeunes artistes n'ont pas encore le recul de l'expérience. Mais, il n'y a pas aujourd'hui de dispositif qui permette de rémunérer du temps et du travail de recherche de professionnels confirmés.

C. T : Si un artiste peut bénéficier de subventions pour la création d'un spectacle, il n'existe pas de dispositif rémunérateur pour lui permettre de travailler sur une question précise avec un chercheur. La nouvelle loi sur la création artistique (loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine n° 2016-925 du 7 juillet 2016) mentionne désormais le marionnettiste et l'artiste circassien, ce qui est important pour la reconnaissance de nos deux champs disciplinaires. Mais nous devons encore nous battre pour que ces temps indispensables de recherche artistique soient aussi reconnus et rémunérés.

Comment naissent les chantiers de la chaire ?

C. T : Ils sont issus d'un état des lieux à la fois pour les arts du cirque et pour les arts de la marionnette, sur lequel nous avons travaillé depuis la création du pôle Recherche et Documentation de l'IIM en 2012, et celle de mon poste l'année suivante. Nos échanges nous ont ensuite permis de dégager des axes avec des méthodologies de travail différentes pour chaque chantier.

R.F : À partir de ce que nous avons pu repérer dans nos milieux professionnels respectifs (et particulièrement lors des Rencontres nationales ou des assemblées générales de THEMAA pour ce qui concerne la marionnette), nous avons pu dégager quelques pistes en nous disant simplement : il y a un besoin, un manque, comment pourrions-nous y répondre ? Nous avons ainsi identifié certaines problématiques communes, même si elles ne se formulent pas forcément de la même manière et n'ont pas le même caractère d'urgence dans nos deux professions : la question de vie ou de mort est plus absolue au cirque que pour la marionnette, tandis que les questions liées aux matériaux, leur potentiel plastique et dramatique, sont plus prégnantes pour la marionnette que pour les agrès de cirque.

C. T : L'objet de la chaire n'est pas de faire entrer le cirque dans la marionnette et la marionnette dans le cirque, mais il existe des logiques qui peuvent se rencontrer. La qualité de présence d'un



Présentation du froissage structuré par Serge Rohmer (laboratoire CREIDD, Université de Technologie de Troyes) lors des rencontres professionnelles Carnets d'Orbis organisées en partenariat avec la chaire ICiMa, Reims, mai 2016

corps sur scène n'est pas traitée de la même manière dans les deux disciplines mais c'est un point qui nous rassemble. Les problèmes de notation, de répertoire, la transmission orale et les questions de la trace, sont similaires. Il peut aussi y avoir des questions que se pose le cirque et sur lesquelles on peut réfléchir avec des marionnettistes. Ces chantiers sont transversaux mais pas aux mêmes endroits, ou n'en sont pas au même moment. L'exemple de la terminologie est flagrant. Les marionnettistes se préoccupent depuis longtemps de cette question, entre eux ou avec le travail mené autour du Portail des Arts de la Marionnette (PAM), alors que le cirque a encore des problèmes à nommer certaines disciplines et certains mouvements. Nous allons donc nous servir de la méthodologie mise en place par la marionnette pour faire ce travail.

« Les questionnements que porte l'autre discipline amènent aussi à révéler des angles morts que nous n'avions pas encore explorés. »

Raphaële Fleury

R.F : Autre exemple, la marionnette n'a pas beaucoup travaillé sur le protocole d'échauffement alors qu'il est vital pour le cirque. Les méthodes d'échauffement des circassiens pourraient être partagées avec les marionnettistes pour les aider à mieux percevoir leur corps, à éviter des douleurs dues à certains mouvements. Nous avons donc beaucoup à apprendre des circassiens qui ont travaillé ces questions. Les questionnements que porte l'autre discipline amènent aussi à révéler des angles morts que nous n'avions pas encore explorés.

C. T : Au Cnac, pour les pratiques d'échauffement ou de préparation physique, nous commençons par analyser la manière dont l'artiste bouge pour imaginer un protocole d'entraînement et d'échauffement. Bernard Andrieu, philosophe et professeur en STAPS à l'université Paris-Descartes, a inventé le concept d'émergiologie, une écologie corporelle qui consiste à prendre en compte l'environnement sous toutes ses formes. Le dispositif consiste à filmer le corps en mouvement en train d'accomplir une figure de haute technicité, en plaçant une caméra sur soi, sur l'agrès et quelquefois en plan large. Au visionnement de cette captation, l'artiste repère tout de suite les gestes de peur, les gestes parasites, des gestes que l'on ne voit pas à l'œil nu. Ce dispositif va être transposé aux marionnettistes par Bernard Andrieu avec Haruka Okui, un post-doctorant qui a travaillé sur la marionnette japonaise. Ils vont observer les élèves de l'ESNAM et, avec eux, déceler par exemple des gestes parasites qui pourraient être évités parce qu'ils ne sont pas nécessaires au spectacle et que leur évitement participe à un mieux-être. C'est ainsi que la chaire est un lieu de transfert de technologies et de compétences d'une discipline à une autre.

Un autre chantier débute, sur la notation...

R.F : Nous démarrons ce chantier pour la marionnette. Le cirque utilise, entre autres, le système de notation Benesh. Pour la marionnette, nous travaillons avec la chorégraphe et notatrice Delphine Demont depuis 2010 : étant donné la diversité des techniques, nous nous sommes posé la question de savoir s'il fallait s'emparer d'un système d'écriture existant, Benesh ou Laban. Il nous semble nécessaire de commencer par réfléchir à ce que l'on a besoin de noter, puis faire une analyse critique des systèmes qui existent, tout en s'appuyant sur des systèmes d'écriture intuitifs que pratiquent certains marionnettistes (storyboard, narration verbale, croquis, vidéo, etc.). Certains notent ce que fait la marionnette, d'autres ce que



>> fait le marionnettiste : on note le geste mais aussi le déplacement dans l'espace, on peut également noter du point de vue du spectateur. La question est de savoir ce que chacune des notations regarde : l'expérimentation consistera par exemple à noter de différentes façons une même séquence. Noter c'est choisir, et chaque notation va révéler un aspect de ce qui se passe. Nous ne sommes pas certains qu'il soit possible de systématiser car il peut y avoir un système adéquat à la gaine qui ne fonctionne pas pour le théâtre d'objet où c'est surtout le comportement de l'acteur qui va être noté. Ce que nous soupçonnons tout de même de spécifique pour la marionnette, c'est la question du regard de la marionnette et du marionnettiste parce que c'est un élément dramaturgique. La question de la notation peut donc faire un lien avec la question de l'émersologie et du vécu corporel de l'artiste autour des vidéos réalisées par Bernard Andrieu.

La question des matériaux touche à des endroits différents le cirque et la marionnette. Comment la chaire va-t-elle, et peut-elle s'en emparer ?

R.F : Nous allons demander aux artistes de travailler avec des scientifiques pour mieux comprendre les propriétés chimiques, physiques des matériaux, décrire leur cycle de vie pour mieux savoir gérer leur conservation à moyen terme - c'est-à-dire pendant le temps d'exploitation d'un spectacle, et à long terme - sur le temps patrimonial, mais aussi envisager la question de leur réemploi et de leur recyclage. Nous allons également tenter de nommer les propriétés esthétiques et dramaturgiques des matériaux utilisés et formuler avec les artistes les raisons pour lesquelles ils utilisent tel ou tel matériau. Prenons l'exemple du matériau « papier » : quel type de papier, comment se com-

porte-t-il à la déchirure, à l'humidité, quel son produit-il ? Sur la question du pliage et du froissage structuré, nous avons été contactés par l'université technologique de Troyes. Les chercheurs y analysent des processus d'artistes plieurs et froisseurs de papier pour les modéliser et essayer d'appliquer ces recherches à d'autres matériaux. Ils désiraient mettre leurs étudiants en contact avec des marionnettistes pour stimuler leur créativité et découvrir un usage différent et inhabituel du matériau. Au contact des chercheurs et artistes qui travaillent à l'UTT, les marionnettistes ont quant à eux redécouvert la plasticité du papier, sa modification en fonction de certains pliages et froissages. À partir de là on souhaiterait imaginer de nouvelles scénographies pliables à souhait pour un montage-démontage, stockage et transport plus faciles, voire plus économiques...

C. T : À la suite de cela, deux étudiantes circassiennes, Emma Verbeke et Inbal Ben Haim de la 29^e promotion du Cnac, ont commencé à travailler sur le papier et sur son rapport à la fois sensuel et sensitif. Elles veulent travailler sur une scénographie de papier, l'une en créant une sorte d'agrès en papier, l'autre en travaillant la matière même du papier comme contrepoids aux sangles. Ces idées d'utilisation du matériau papier sont aussi venues d'une carte blanche offerte à Johann Leguillerm

« (...) la chaire est un lieu de transfert de technologies et de compétences d'une discipline à une autre »

Cyril Thomas

avec les étudiants du Cnac. L'idée d'une structure en papier est le résultat d'un travail de laboratoire : comment le corps du circassien bouge avec le papier ? Quel autre état du corps provoque ce matériau ? Ces questions sur l'état du corps changent la nature même du rapport à la dramaturgie, du rapport à la piste, à l'espace.

Les artistes semblent motivés par cette chaire.

En est-il de même pour les chercheurs ?

R.F : Cette chaire existe parce que nous avons un réseau de partenaires universitaires qui entendent les problématiques soulevées. Les chercheurs sont aussi intéressés parce que c'est, pour eux, un cadre nouveau. L'université a compris l'intérêt de l'interdisciplinarité mais elle n'est pas construite pour l'assumer véritablement. C'est toujours un peu laborieux de mettre nos dispositifs en œuvre dans les dispositifs existants, mais nous n'avons jamais eu de refus, au contraire nous avons plutôt du mal à gérer les énergies qui convergent vers la chaire !

C. T : L'interdisciplinarité permet de fédérer chercheurs et artistes. On ne leur demande pas de changer de rôle mais de parler de là où ils sont parce que c'est de cette manière que vont naître des réponses, et bien entendu de nouveaux questionnements.

Comment la chaire se positionne-t-elle dans le paysage structurel de la marionnette et du cirque ?

C. T : La chaire n'a pas de cadre juridique - ce qui ne simplifie pas son fonctionnement. Elle est portée par nos deux structures, l'Institut International de la Marionnette et le Centre National des Arts du Cirque, toutes deux implantées dans l'ancienne région Champagne-Ardenne. Nous avons évoqué des objectifs artistiques, scientifiques et technologiques mais aussi pédagogiques à travers les deux écoles. Sur les objectifs sociétaux et économiques qu'elle peut investir, la chaire se placera d'un point de vue scientifique et non politique qui relève des associations professionnelles et syndicales.

R.F : Néanmoins, en montrant la technicité de nos deux disciplines et en en partageant la connaissance avec les publics, nous devons avouer que nous souhaitons contribuer à sortir ces disciplines des clichés dans lesquels elles sont encore parfois enfermées.

Alors, quel avenir pour cette chaire ?

C. T : Chaque jour, nous découvrons la palette de chantiers à explorer,

R.F : ... même si nous ne pouvons pas démarrer tous les chantiers en même temps. Tant et si bien que nous avons remis aux tutelles un document avec de quoi nous occuper encore une bonne trentaine d'années ! Le processus est financé pour l'instant sur trois ans par la DRAC, la Région Grand-Est, les départements de la Marne et des Ardennes, les communautés de communes et nos deux structures. Nous espérons que la qualité des travaux et questionnements permettra de conquérir les moyens nécessaires pour poursuivre cette dynamique excitante. L'expérience de l'interdisciplinarité fait des émules... 



© Justine Byra

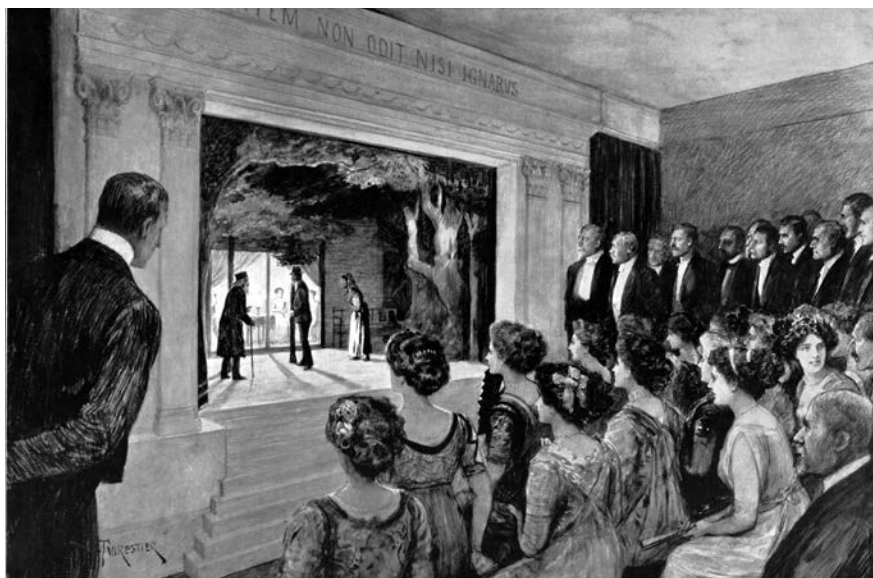
> Trouble dans l'humain

La marionnette n'est pas un simple instrument théâtral. Sous ses traits inoffensifs, elle met en branle quelques-unes des inquiétudes les plus profondément enfouies dans nos imaginaires.

L'attention passionnée que lui prête l'enfant, la peur qu'elle suscite parfois chez l'animal suffiraient à nous le rappeler si nous étions tentés de l'oublier. Qu'un objet, reconnaissable comme tel, commence de s'animer sous l'effet de ce qui paraît être sa volonté propre, et ce sont les lignes de partage premières de nos expériences qui se trouvent mises en question : celles que nous avons pris l'habitude de tracer entre ce qui est immobile et ce qui est doué de mouvement, entre ce qui possède une conscience et ce qui ne peut en avoir, entre ce qui, potentiellement dangereux, réclame toute notre vigilance et ce sur quoi notre regard glisse sans même s'arrêter. Une marionnette bouge, et toutes nos certitudes vacillent : nous voici, tout d'un coup, en alerte.

Sans doute faut-il voir dans la force déstabilisatrice de la marionnette l'une des principales causes de son efficacité comique. Le rire qui nous secoue devant les farces de Pulcinella est d'autant plus impérieux qu'il n'est que l'envers de la terreur profonde, primitive, produite par la vue d'un corps inerte qui s'anime : une terreur dont le rictus immuable, sculpté dans le bois de certaines têtes traditionnelles (celles de Punch ou de Don Cristobal par exemple), conserve secrètement le souvenir. Mais, parce que nous savons que ces marionnettes ne sauraient se mouvoir sans l'entremise d'un acteur et que, plus ou moins enfermées entre les limites d'un monde distinct du nôtre, elles ne peuvent rien entreprendre contre nous, nous nous laissons entièrement gagner par le rire. La célèbre analyse d'Henri Bergson, qui voyait dans l'impression produite par « du mécanisme plaqué sur du vivant » (*Le Rire*, 1900) l'un des ressorts les plus sûrs du comique, doit être couplée à celles d'Ernst Jentsch (1906) et de Sigmund Freud sur « l'inquiétante étrangeté » (1919) des êtres artificiels, car ce sont les deux faces opposées d'un même phénomène : le trouble né de la rencontre avec une figure double, vivante et morte, humaine et non humaine à la fois.

L'histoire du théâtre de marionnettes tient tout entière entre ces deux extrêmes – ou, plus exactement, elle oscille entre eux, tantôt en séparant les usages de l'un et de l'autre, tantôt en les entremêlant, tantôt en congédiant le premier pour ne plus accepter que le second. Même les utilisations magiques ou religieuses de la statuette animée peuvent associer le comique à la terreur sacrée – par exemple chez les anciens Égyptiens qui, selon le témoignage d'Hérodote, exhibaient lors des fêtes des Pamylii « des statuette d'une coudée environ [44 à 54 cm], mues par des fils, que les femmes [promenaient] par les villages en faisant mouvoir le membre viril, qui n'était pas beaucoup moins



© The Illustrated London News, 6 mars 1909

Une représentation d'*Intérieur* de Maeterlinck au New Marionette Theatre de Londres

grand que le reste du corps ». Au Moyen Âge, si l'animation de figures artificielles pouvait aux yeux de certains s'apparenter à une pratique de sorcellerie, au point qu'ils assimilaient leurs montreurs à des nécromants, elle n'en trouvait pas moins sa place dans les églises et les processions religieuses sous forme de crucifix ou de statues mobiles, tandis que par ailleurs des marionnettes à gaine faisaient se combattre en duel des chevaliers ou bien montraient un mari rossant sa femme, si l'on en juge par les miniatures d'un manuscrit du *Roman d'Alexandre* du 14^e siècle, conservé à la bibliothèque Bodléienne. Mais longtemps, notamment dans les spectacles populaires, l'inquiétude ou l'émerveillement produits par la mise en mouvement d'effigies religieuses ont su voisiner avec le rire. Jusqu'au milieu du 17^e siècle, à l'intérieur de l'église Saint-Jacques de Dieppe, pendant les fêtes dites des Mitouries, marionnettes et automates représentaient l'assomption de la Vierge tandis que le personnage bouffon de Grimpeulais, joué par un acteur, amusait le public par ses facéties. Même dans les représentations détachées du calendrier des fêtes chrétiennes telles que celles de *La Tentation de Saint-Antoine*, régulièrement jouée par les marionnettistes aux 18^e et 19^e siècles dans un grand quart nord-ouest de la France, les sévices comiques que des diabolins infligeaient au cochon du vieil anachorète (le coiffer d'une capuche, attacher des feux de Bengale à sa queue) ne diminuaient en rien le caractère édifiant du spectacle, comme le montre la description qu'en donne Victor Fournel (*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1867).

Ce mélange des registres, caractéristique des cultures populaires, ne se retrouve guère dans l'intérêt pour la marionnette que développent, à partir de la fin du 18^e siècle, les cercles littéraires et artistiques. Ceux-ci séparent nettement les utilisations comiques des utilisations sérieuses de cet art – les dernières, d'ailleurs, ayant généralement leur préférence. En effet, la première révolution industrielle modifie profondément le regard porté sur tous les simulacres de la vie. Aux yeux des écrivains romantiques, le domaine des inventions

modernes, de la technique et de la mécanique s'impose comme une nouvelle réalité entièrement coupée de la nature et du règne du vivant : il éveille, pour cela, une inquiétude dont la poupée automate Olympia, dans *L'Homme au sable* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1817), a donné l'image la plus saisissante. Même Heinrich von Kleist, dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), laisse transparaître à travers des instants de silence gêné le trouble qui saisit les deux interlocuteurs dans leurs rêveries sur la parfaite beauté des mouvements mécaniques.

« Une marionnette bouge, et toutes nos certitudes vacillent : nous voici, tout d'un coup, en alerte. »

C'est aussi pourquoi George Sand, dans son roman *L'Homme de neige* (1859), oppose la marionnette à gaine, présentée comme le prolongement du bras et de la volonté du manipulateur, à la marionnette à fils, « mode plus savant et plus complet », mais bien trop proche de l'automate à son goût. « Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante », affirme le marionnettiste Christian Waldo, héros du roman et porte-parole de l'auteur. Plus tard, revenant sur les spectacles de marionnettes à gaine créés par son fils Maurice Sand dans leur demeure de Nohant (*Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, 1876), l'écrivain les opposera une nouvelle fois aux marionnettes à fils qu'elle a pu voir en Italie du Nord, ces « figurines aux gestes trop précis, aux physionomies inertes » qui suscitent toutes ses réticences. De même en va-t-il chez Edmond de Goncourt qui, de retour d'une représentation des *Fantoches* de Thomas Holden, note dans son Journal de 1879 : « Ces gens de bois sont un peu inquiétants ». Qu'importe ce que font ou disent les marionnettes, la farce burlesque, le numéro de

>>



>> music-hall, le drame sacré ou le mélodrame qu'elles représentent : leur signification semble loger tout entière dans leur aspect matériel et dans les techniques d'animation employées. Pour un grand nombre d'écrivains et d'artistes du 19^e siècle, la marionnette, le mannequin et l'automate, dès lors qu'ils imitent de façon réaliste l'être humain, produisent un sentiment de malaise né de leur ressemblance avec un corps mort : ce sont, en quelque sorte, des cadavres qui miment des êtres vivants. L'étanchéité de la séparation entre ces deux états n'apparaît plus si sûre, leurs images respectives se troublent, produisant une incertitude profondément déstabilisatrice.

On mesure à ce point combien les choix esthétiques d'Alfred Jarry, de Maurice Maeterlinck ou d'Edward Gordon Craig, en faisant de ce trouble même la pierre angulaire de leurs projets de refonte de l'art théâtral, opèrent un renversement de valeurs. Chez ces trois hommes, le recours à des interprètes artificiels (marionnettes, figures de cire, « surmarionnettes »), ou bien rendus artificiels (masques, costumes rembourrés), mobilise un imaginaire funèbre qui fait de la représentation théâtrale une forme de voyage au pays des morts. Jarry, évoquant « l'impassibilité du masque », le compare « à la minéralité du squelette [...] dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique » (*De l'inutilité du théâtre au théâtre*, 1896). Craig, dans *L'Acteur et la surmarionnette* (1907), affirme que son but est « de saisir quelque lointain éclat

de cet esprit que nous appelons la Mort ». De la surmarionnette elle-même, il écrit qu'elle « visera à se revêtir d'une beauté semblable à la mort tout en exhalant un esprit vivant », et que par son retour sur les scènes « une divine et joyeuse supplique sera adressée à la Mort ».

Maeterlinck, lui, va plus loin encore, puisqu'il fait le pari d'une équivalence exacte entre l'effet produit par la parole poétique et « les étranges impressions » suscitées par les figures de cire.

Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? [...] Je ne sais – mais l'atmosphère de terreur où ils se meuvent est l'atmosphère même du poème ; ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix. (*Menus propos – Le théâtre*, 1890)

Il n'est pas excessif d'affirmer que le nouveau regard qui, sur le seuil du 20^e siècle, fait du trouble né de l'animation d'un objet le point de départ des poétiques de la marionnette et de l'acteur artificiel est encore en grande partie le nôtre. Par-delà les deux ou trois générations pendant lesquelles les marionnettistes, pour continuer d'exercer leur art,

ont dû trouver refuge dans le théâtre pour enfants, la diversification des publics et des esthétiques à laquelle nous assistons depuis quelques décennies nous montre combien les rêveries de Jarry, de Craig et de Maeterlinck, enrichies des apports du Bread and Puppet, de Tadeusz Kantor, de Philippe Genty ou d'Ilka Schönbein, continuent d'irriguer et d'orienter nos imaginaires.

Le choix d'effigies de taille humaine, le retour d'un certain réalisme des figures ou, plus encore, la fascination qu'exerce la sculpture hyperréaliste, pour nommer quelques évolutions récentes, sont autant d'indices de ce que le sentiment d'inquiétante étrangeté créé par l'échange des signes entre vie et absence de vie est devenu une caractéristique essentielle de la marionnette contemporaine. Le facteur déterminant, sur ce terrain, est sans aucun doute la généralisation de la manipulation à vue : le développement d'un jeu théâtral associant interprètes vivants et artificiels, en modifiant le dispositif même de la représentation, déplace les frontières entre les deux règnes. La présence sur scène d'un acteur de chair et d'os renferme la marionnette dans sa condition d'objet, de chose inerte à laquelle seul le geste humain peut donner un semblant de vie. Ainsi la définition même de cet art se trouve-t-elle partiellement remise en question : sur les scènes marionnettiques du 21^e siècle, le trouble naît moins de la confusion entre mort et vivant que de leur face à face. 🌀

DE MÉMOIRE D'AVENIR

> Une liberté contagieuse

PAR JULIETTE NIVARD, cie Les Philosophes Barbares

Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

Un guignol au Champ-de-Mars comme beaucoup d'enfants parisiens !

Quel est votre dernier souvenir ?

Les nouvelles créations des compagnies La Mandale et Tête de mule, des copains dont j'aime beaucoup le travail. Ce ne sont pas les meilleurs exemples de spectacles de marionnettes puisque l'objet marionnette est peu présent. Quoique. Ils posent une question qui m'est souvent adressée : qu'est-ce qui appartient aux champs de la marionnette et qu'est-ce qui n'y appartient pas ? Est-ce si important ? Et pour qui ?

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

J'ai eu un déclic sur le potentiel des objets pour décaler le regard / emmener vers un univers absurde voire même surréaliste en voyant *Troubles* d'Agnès Limbos ; c'est évident. Depuis j'ai eu l'énorme chance de travailler avec elle. Est-ce que cela fait de moi une marionnettiste ? Je me considère plutôt comme une imposture ne venant pas du sérail mais d'une école de théâtre de mouve-

ment. Je n'avais pas projeté de me dédier à la marionnette. C'est en faisant que j'ai découvert que les deux langages sont très proches, ont les mêmes codes et que l'on peut s'y amuser tout autant.

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

Une liberté contagieuse, l'incroyable capacité de métamorphose, une porte vers l'étrange, vers un autre monde possible et une manière d'interroger le réel et de s'en amuser qui se dégage de *La vielle et la bête* d'Ilka Schonbein.

Quel est le spectacle que vous auriez aimé faire ?

Les pieds dans l'eau de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, pour la liberté de ton et la capacité de jeu absolument jouissive qui s'en dégage, la poésie du quotidien, leur génie pour parler du monde sans faire de grandes phrases. Et sinon, j'ai envie d'ajouter que les spectacles que j'aurais aimé faire, eh bien je les fais !



M. Jules, l'épopée stellaire

© Ricco Massua

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

Un héritage ça me semble un peu lourd à porter ! Je parlerais plutôt d'influences, de sources d'inspiration : les nouveaux réalistes, le jeu et l'humour de Jérôme Deschamps, la bidouille en carton de Gondry et le cynisme éclairé de Jodorowsky ! Et je dois mentionner une famille : celle du théâtre de mouvement de Jacques Lecoq et Lassaâd Saïdi qui nous ont donné des outils extraordinaires pour construire des spectacles, et pour leur capacité à cerner et à parler de l'humain sincèrement mais sans se prendre au sérieux, avec humour. 🌀

> De l'art du surgissement

Échos aux Rencontres Nationales - Poétiques de l'Illusion



DOSSIER COORDONNÉ PAR ANGÉLIQUE LAGARDE, rédactrice en chef de *Kourandart.com* et secrétaire de rédaction de *Manip* ♦ Illustrations : ANTONIN LEBRUN

Du 3 au 5 novembre dernier, se sont tenues les Rencontres Nationales - Poétiques de l'Illusion, organisées par THEMMAA. Durant ces trois jours, les paroles et les pratiques artistiques sont croisées pour tisser un fil de réflexion entre ces différents acteurs de l'illusion. Ce dossier propose un écho à ces rencontres avant la parution d'une édition en 2018.

L'illusion n'est qu'une question de perception. C'est ce que nous aurons appris ces trois jours riches de rencontres et d'échanges. Certes, mais la perception de quoi ? De ce qui surgit. Et qui le fait surgir ? Et qu'est-ce que cela provoque chez le spectateur ?

L'anthropologie nous enseigne à nous méfier de l'illusion comme nous l'a démontré Valentine Losseau. Relatant une scène de lévitation montrée à une tribu de Maya Lacandon très peu impressionnée par l'expérience, elle avançait très justement que « ce qui est commun pour nous en termes

spectaculaires, peut paraître magique aux yeux d'autres tribus ». À leurs yeux, si la lévitation est certes magique, elle n'en n'est pas pour autant étonnante... C'est là qu'intervient cette notion de perception.

Plus tard, sur le thème de la manipulation du regard, le scientifique Damien Schoevaert-Brossault nous expliquait que les yeux n'étaient pas faits pour voir mais pour nous guider dans l'espace. Aussi, si nos yeux ne demandent pas à voir, mais à suivre des repères, si ces repères sont troublés, alors le processus hallucinatoire, autrement dit

l'illusion, intervient ! Étienne Saglio de nous rappeler que « c'est le spectateur qui fait exister dans son imagination une image impossible ». C'est donc une forme de manipulation, et l'illusion serait donc par essence marionnettique !

Comment se fabrique ce piège de l'illusion ? C'est la question à laquelle a tenté de répondre l'exposition *Persona* qui s'est tenue au Musée du quai Branly et que nous avons pu arpenter dans le cadre des rencontres. Elle s'ouvrait par le film mis en scène par Mathias Théry et interprété par Denis Lavant en homme invisible pour >>



>> illustrer le fil conducteur du parcours, l'effet de présence. Si l'exposition ne répondait pas directement à la question, elle a permis néanmoins de s'interroger sur les moyens de matérialiser ces effets de présence. Le parcours de l'exposition s'appuie sur la théorie du roboticien japonais Masahiro Mori sur ce qu'il nomme la vallée de l'étrange, c'est-à-dire cette progression de la perception qui fait que paradoxalement, plus une figure est anthropomorphe, moins nous croyons à son « existence ». Par extension, et pour relier ce postulat aux arts de la scène, si nous ne croyons pas à la figure, nous voyons et croyons le geste même si, comme l'a si justement évoqué Max Legoubé : « Le marionnettiste prend pour complice le spectateur, c'est beaucoup moins évident pour le magicien ».

Ce qui est manipulé, le percevons-nous comme le réel ou est-ce déjà de l'ordre du fictif ? La diégèse, concept très employé par la magie nouvelle pour découper le processus de transformation du réel au fictif serait

une piste de réponse. Ce concept « pensé » et employé par les magiciens pourrait se révéler très utile aux marionnettistes.

La magie est un art très méthodologique, la marionnette pourrait apparaître plus intuitive et ne part pas du même postulat. L'illusion serait subie face au magicien, consentie face au marionnettiste car nous avons conscience du « mensonge », mais qu'importe, elle surgit ! Si nous croyons, c'est que l'illusion fonctionne. Philippe Genty, le maître des illusions s'il en est, n'a pourtant jamais souhaité être considéré comme un magicien. S'il ne fait pas de magie, que fait-il ? De la marionnette, il manipule... Mais que manipule-t-il ? La perception que nous avons de toutes sortes de figures, d'images, de matières... En d'autres termes, notre regard ! Et comment le manipule-t-il ? Par surprise, tout simplement ! L'objet ou l'être ne vient pas des coulisses comme il nous le décrit si bien, il surgit tout à coup sur le plateau ! Et si marionnette comme magie n'étaient que deux branches de ce même art du surgissement... ☺

En écho aux riches échanges que nous avons pu partager, nous avons choisi de soumettre trois questions à cinq artistes présents lors des Rencontres Nationales - Poétiques de l'Illusion : **CAMILLE TROUVÉ, BENOÎT DATTEZ, CLAIRE BARDAINNE, JOHANNA EHLERT ET ANTOINE TERRIEUX.**



Source d'illusion, en marionnette comme en magie, comment la notion de surgissement traverse-t-elle votre pratique ?

CAMILLE TROUVÉ

Marionnettiste, cie Les Anges au plafond

Ma première confrontation avec la notion de surgissement fut une émotion de spectatrice. Un jour dans un théâtre au milieu d'une représentation de *Voyageurs Immobiles* de Philippe Genty, j'ai véritablement vu surgir un regard vivant d'une boule de papier. J'ai été ravie par cette image au sens de « projetée en dehors de moi-même », « capturée ». Dès lors, le surgissement est devenu une figure centrale et récurrente de notre travail. Faire apparaître brusquement une image forte pour susciter la surprise et la fascination. Faire surgir l'illusion de la vie dans des formes de papier aléatoires, éphémères, informes, encore prises dans la matière brute, les faire apparaître et disparaître dans la lumière. Donner la sensation qu'elles peuvent se déconstruire aussi rapidement qu'elles ont pris corps. Les squelettes des marionnettes disparaissent au profit d'une forme fugitive qui peut surgir ou s'évanouir en un instant. D'une feuille posée au sol, d'un cocon suspendu, d'une page de livre, d'un siège de spectateur, d'une ombre... Le surgissement pour créer la surprise initiale qui doit mettre le spectateur en état de choc. Secoué, muté, déplacé de sa

position première il peut entrer avec nous dans un monde organisé autour d'autres codes. Le choc pour casser la convention de la représentation théâtrale et créer les conditions de la rencontre amoureuse. Certains de nos éléments de décors fonctionnent suivant le principe du pop-up : faire surgir brusquement des mondes de la page, ici de la scène, pour créer la surprise et l'émerveillement, et donner l'impression au spectateur que tout était déjà là, sous nos pieds et que l'histoire ne fait que déployer, révéler des figures et des paysages enfouis.

BENOÎT DATTEZ

Magicien-dramaturge

En magie, l'apparition est souvent une fulgurance, un élément impactant le plateau en même temps que le spectateur. Pourtant, plus que par l'apparition visuelle elle-même à l'instant où elle se produit, je suis intéressé par ce qu'une découverte inattendue peut provoquer. Dans *Matin et Soir* de Jon Fosse, réadapté par Christine Koetzel/Anne Dupagne, nous avons décidé de faire apparaître puis disparaître des objets à différents endroits de la scène. Le public ne voit pas le mo-

ment de l'apparition car le focus est ailleurs. C'est seulement lorsque la comédienne interagit avec ces objets, ou avec l'espace dans lequel ils sont apparus, qu'ils existent. Le cendrier était-il là ? La boîte d'allumettes s'est-elle déplacée (puisqu'elle apparaît/disparaît à plusieurs endroits) ? De ce « surgissement invisible » ne naît pas le corps ou l'objet sur scène mais le doute pour le spectateur, l'incertitude d'un avant, d'un après, comme une question posée sur le réel du plateau. Lorsque des éléments de décors se déplacent si lentement que c'est imperceptible, et où que l'espace a été transformé, c'est encore d'un surgissement dont il s'agit, un surgissement lent, invisible dans l'action, mais une apparition d'espace.

CLAIRE BARDAINNE

Artiste, cie Adrien M & Claire B

Pour nous, la notion de surgissement est très liée à l'espace, sa transformation, son bouleversement. L'espace nous permet d'accéder à un impossible. En général, il est lié à une manipulation par le corps du danseur. Dans *Hakanaï* par exemple, l'espace est rigide, quadrillé et, tout à coup, par un mouvement de la main, il devient

un tissu extrêmement fluide qui va se mettre à tournoyer autour de la danseuse. Ce bouleversement du rigide vers le fluide à cette vitesse-là, il n'y a, à mon sens, que la vidéo qui peut le faire aujourd'hui. Dans cette recherche d'espace vivant conçu avec des vidéo-projections – et j'insiste sur ce terme d'espace vivant – nous pouvons faire surgir, quasiment à la vitesse de la lumière, des environnements totalement différents. Quand on vient d'une formation classique de scénographie et que l'on sait ce que signifie un changement de décor, on éprouve un certain plaisir, voire même une vraie jouissance, à changer l'espace aussi vite, à la vitesse de la pensée. C'est comme cela qu'*Hakanai* représente à la fois un espace extérieur et un espace intérieur : nous sommes à l'intérieur de la boîte crânienne de la danseuse, en train de vivre le mouvement de son corps à la vitesse de sa pensée, et l'espace rejoint cette vitesse-là. Ces changements d'états sont très inspirés des changements d'états physiques et matériels de la glace qui fond, de l'eau qui s'évapore... La capacité de jouer avec ces comportements physiques à une telle vitesse provoque le surgissement.



JOHANNA EHLERT

Marionnettiste, cie Blick Théâtre

Dans notre pièce *[hullu]*, d'étranges personnages surgissent effectivement souvent de nulle part, parce que la pièce est une métaphore d'un état psychique qui suit une autre logique que celle de la normalité. Les illusions amènent la notion de l'irréel et de la subjectivité. Mais je peux parfaitement imaginer une pièce très terre à terre, remplie d'illusions, et sans surgissement du tout.

ANTOINE TERRIEUX

Magicien, cie Blizzard Concept

Je ne sais pas si la notion de « surgissement » peut correspondre à l'écriture de mes spectacles. Cependant, je pratique aussi la magie de close-up et plus précisément la cartomagie (magie des cartes), ici la notion d'apparition est assez proche de la notion de surgissement. Le magicien utilise ainsi plusieurs processus psychologiques pour arriver à produire l'illusion comme la « mise direction » (l'attention est dirigée à un autre endroit), le relâchement d'attention du public (public se relâche quand il expire après un rire ou applaudissement par exemple ce qui permet d'obtenir des « temps faibles »), le hors-champ mental (plus quelque chose nous intéresse, plus on ressert notre cadre de vision jusqu'à parfois voir à travers un objet) et biens d'autres... En magie on s'intéresse donc au fonctionnement du spectateur pour créer le détournement du réel. L'objectif magique n'est pas de rendre les spectateurs moins dupes mais au contraire leur faire prendre conscience de la force et de la curiosité de l'émotion magique, leur montrer et leur faire goûter à l'endroit du mystère.

? Si vous usez du simulacre, comment se fabrique-t-il, par votre manipulation ou par le regard du spectateur ?

CAMILLE TROUVÉ

Simulacre ? Je le comprends au sens de reproduction d'une forme sensible qui simule le réel, s'en approche, mais qui serait de l'ordre du jeu. « L'acteur le sait bien que l'homme est un trou et qu'il faut jouer au bord », la marionnette le sait mieux encore... Cette phrase de Valère Novarina résonne comme une invitation à résoudre une énigme. Nous usons bien sûr de simulacres, d'artifices, de faux-semblants pour tenter de nous rapprocher de cette vérité qui est un trou... Alors nous restons au bord, à agiter des figures de papier. J'aime imaginer que les « simulacres » que nous créons sont une tentative commune, partagée par le marionnettiste et le spectateur, de s'approcher de ce trou, de se pencher au dessus pour aller y voir. Le simulacre comme un jeu, au sens d'écart créé avec ce que l'on nomme le réel, jeu dont nous donnons les codes mais auquel consent le spectateur pour entrer dans notre fiction. De cette « illusion consentie » découle un pacte entre la scène et la salle qui participe à l'écriture d'un souvenir commun, issu de notre manipulation et construit par le regard du spectateur.

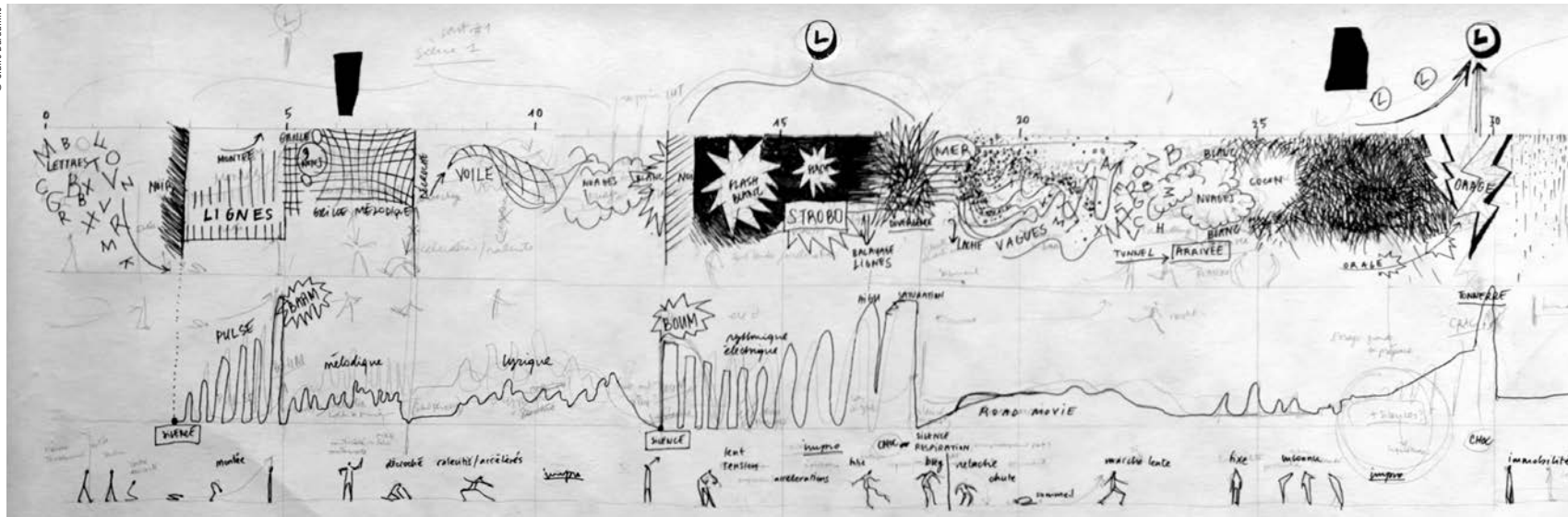
Plus notre figure marionnettique s'approche du réel, parfois même de façon troublante, plus notre manipulation participe à la construction du souvenir, plus la forme proposée est abstraite et lacunaire, plus grande est la place laissée à l'imaginaire du spectateur.

BENOÎT DATTEZ

Pour Platon, celui qui simule est un illusionniste, donc si je me fie à sa définition, je suis un simulateur ! Les détracteurs de Socrate, son « maître », le bousculent puisqu'ils estiment que les sophistes n'ont comme but que la persuasion de l'auditoire et non la vérité. Ils m'ont également bousculé dans ma démarche artistique puisqu'il y a une douzaine d'années, ma conscience s'est éveillée et je me suis interrogé : « magicien, suis-je un dissimulateur de vérité ? » J'ai répondu par la fuite, en pratiquant le fakirisme, un art sans simulation puisque tout ce qui est vu est vrai. Cette façon de faire était, de mon point de vue, radicalement différente mais, à mon grand regret, le regard du spectateur restait inchangé. Il pensait toujours qu'il y avait « un truc », donc simulation. À cette période, j'ai compris que le type de simulacre utilisé par l'illusionniste naissait d'un accord tacite entre manipulateur et manipulé. Le magicien n'impose pas sa foi, il bénéficie de l'envie de croire du spectateur, de sa connivence, consciente ou inconsciente, d'un lâcher-prise. J'emprunterais même volontiers la formule d'Augusto Boal de « spect-acteur » pour tisser le lien entre les deux parties. Il y a alors un échange entre le magicien qui dispose de techniques de manipulations physiques et psychologiques, et le « spect-acteur » qui accepte le jeu pourvu qu'il soit bienveillant et cadré par le format de la représentation. >>



© Claire Bardainne



Bande dessinée sur un rouleau de papier peint synthétisant le parcours du spectacle *Hakanaï* et affichée en salle de répétition. La fresque superpose les partitions de l'image, de la musique et de la danse, cie Adrien M & Claire B, novembre 2013, Nevers

>> CLAIRE BARDAINNE

J'ai l'impression que contrairement à la magie nouvelle, voire à la magie traditionnelle, nous ne travaillons pas avec le réel mais à partir d'une sorte de postulat de transposition poétique. Personne n'est dupe, tout le monde sait que c'est une image, un peu comme en marionnette avec son principe d'illusion consentie : nous partons d'une convention. À partir de cette convention, nous allons faire passer le spectateur par différents états, différentes émotions, différentes sensations ; nous le manipulons en utilisant son imaginaire et son vécu, conscient et inconscient, personnel et collectif ; et en particulier tout ce qui est lié aux mouvements qui se trouvent dans la nature. Nous nous appuyons sur cette richesse que le spectateur possède pour lui faire éprouver des choses. Nous créons un marchepied. Pour nous l'imaginaire, c'est ce qui permet de créer le lien entre des images abstraites - juste des points - et les spectateurs. À partir du moment où ces points vont bouger comme des flocons, des cailloux ou des animaux, nous savons que c'est une porte pour rentrer dans l'image. S'il n'y a pas de référent, d'évocation forte dans le mouvement, on reste à la porte de l'image.

JOHANNA EHLERT

C'est toujours un mélange des deux. Même dans le théâtre classique le spectateur se prête au jeu de bien vouloir croire aux personnages et à la scénographie et d'oublier le temps de la représentation que ce sont en réalité des acteurs sur une scène. Pour nos marionnettes c'est la même chose ; nous essayons de les faire paraître le plus vivants et autonomes possible afin de demander le minimum d'effort d'y croire, aux spectateurs. Mais si nous allions trop loin et les spectateurs croiraient que ce ne sont pas des marionnettes, mais de vrais êtres vivants, les marionnettes perdraient leur intérêt. Le spectateur ne doit pas savoir comment l'illusion fonctionne, mais il doit savoir que ça en est une. Car c'est ce qu'il est venu chercher. Sinon il choisirait plutôt de regarder un documentaire à la télévision.

ANTOINE TERRIEUX

Un spectacle de magie est avant tout écrit du point de vue d'un magicien, dramatiquement, ce qui explique une dramaturgie spécifique à la

magie pour écrire aussi le regard du spectateur ; en magie on est obligés de se placer du point de vue du spectateur pour écrire, on s'intéresse au fonctionnement de celui-ci pour écrire, en contrôlant par exemple sa respiration. La notion de simulacre est particulièrement intéressante dans mon travail puisque je situe mes recherches dans ce que j'appelle l'imitation du réel (et plus précisément les notions de performance autrement ou encore de hasard merveilleux), mes recherches passent par une phase d'imitation parfaite de la réalité, en comprendre les mécanismes pour ensuite l'amplifier. La magie commence là où le réel s'arrête, cependant ce moment précis où le réel s'arrête est assez flou puisque notre perception du réel est singulière et donc différente chez tous les individus. Notre perception du réel est une construction sociale évidente et dépend donc de nos connaissances, de nos expériences. Pour parvenir à l'imitation du réel, j'utilise beaucoup la notion d'aléatoire, par exemple grâce au vent. Le souffle de l'air donne la sensation du crédible et me permet aussi de sortir de l'aspect mécanique d'un effet et ainsi donner une forme de présence, de vivant, à un objet aussi simple et banal soit-il.



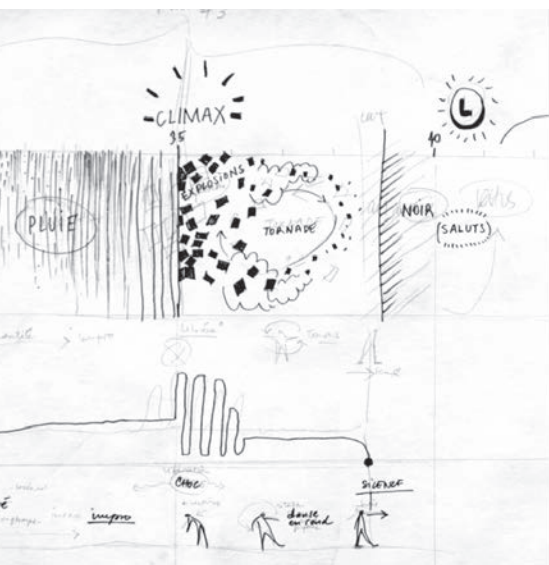
Quel est l'objet de votre manipulation, le réel ou le fictif ?

CAMILLE TROUVÉ

Le personnage dont nous nous sommes inspirés pour créer *R.A.G.E* nous a conduits à placer la question du réel et de la fiction au cœur de notre travail. L'homme qui se cache derrière ces quatre initiales, *R.A.G.E*, a passé sa vie à danser sur le fil de cette frontière poreuse, usant des masques de fiction pour traverser le réel, trompant son monde en créant un double qu'il aurait aimé manœuvrer dans la vie vraie comme une marionnette. Fascinant mélange de fantaisie et de cynisme, de

grande intelligence et de duperie. Pour nous approcher de l'esprit de ce subterfuge, nous avons placé le réel au cœur de notre spectacle. Le nommer, le délimiter, l'appréhender pour mieux le détourner. Pour la première fois dans notre univers plastique apparaissent des visages ultraréalistes, doubles dérangement des interprètes qui servent à révéler le combat intérieur auquel se livre le protagoniste. Ces doubles fantomatiques surgissent à l'insu du personnage pour lui révéler sa faille, le hanter, le menacer de mort. Notre fiction prend une tournure de polar psychologique. Deux

pactes différents sont proposés au spectateur : en répondant à la question « illusion ou intimité ? » À l'entrée de la salle, il se voit placé et projeté dans des espaces différents : en salle pour assister aux métamorphoses magiques de notre personnage ou sur le plateau, au plus près des interprètes pour devenir témoin des trucages et artifices utilisés pour créer l'illusion. Il se trouve lui-même pris entre le réel et la fiction, invité à se poser des questions, à mesurer la relativité de son point de vue de regardeur.



BENOÎT DATTEZ

Je ne saurais mieux répondre qu'en citant Raphaël Navarro : « la magie est le détournement du réel dans le réel ». Je cherche à agir sur le réel du plateau au sens large : éléments scénographiques, corps des comédiens, costumes, sons, objets. Si cette manipulation du réel est réussie, ma magie sera vectrice de sens et s'inscrira dans la dramaturgie propre à l'œuvre et à sa mise en scène. Au début du travail, je pars de la fiction proposée par les metteurs en scène (œuvres théâtrales ou romanesques, livret d'opéra, scénario) pour inventer ce que comédiens, chanteurs et/ou techniciens vont manipuler de réel au plateau. Cette question réel/fictif m'emmène ailleurs : tous les jours, je repense « le réel ». Alors l'herbe du jardin pousse orange, un arbre se déplace, un chat grossit jusqu'à devenir panthère, je sens physiquement le vent passer au travers des



fenêtres. Autant de façons de se dire qu'il n'y a pas une réalité mais qu'elle est plurielle, que nos points de vue et nos croyances construisent notre réel, que mon réel est certainement le fictif du voisin. Le relativisme est à la base de mon questionnement créatif, bien plus qu'une opposition réel/fictif.

CLAIRE BARDAINNE

Nous jouons des deux. Nous nous appuyons sur le réel, nous l'augmentons, nous manipulons le réel en ne le laissant pas intact, d'une certaine façon. Nous lui ajoutons une couche visible d'imaginaire, à tel point qu'il devient très différent de ce qu'il était au départ. Ce n'est rien d'autre que cela augmenter le réel. L'augmentation du réel par l'imaginaire a toujours existé dans l'histoire de l'humanité, dans la littérature par exemple. Mais aujourd'hui, avec les outils numériques, cela ouvre de plus en plus de marge de manœuvre pour donner à voir l'imaginaire. Quant au fictif, il y a tout de même des choses qui ne sont que dans nos têtes où nous tâchons d'emmener le spectateur. Nous créons des transpositions poétiques qui surgissent du collage entre différentes choses dont nous sommes le lien et que nous partageons. Mais ce lien n'est qu'une fiction, une association de choses. Le fait, par exemple, d'associer le mouvement d'une feuille avec une lettre, et de faire tomber la lettre comme une feuille, c'est une fiction. Si nous sommes très fidèles à l'imaginaire du mouvement de la feuille qui tombe et à l'histoire de la typographie, nous inventons une nouvelle dimension. Guy Debord disait que « dans le monde véritablement renversé, le vrai est un moment du faux ». Il traduit cette volonté que nous avons tous de bien définir ce qui est virtuel et ce qui est réel avec la peur de ne plus savoir faire la distinction. Je crois que de toute façon c'est déjà cuit ! Le réel intègre le faux, le virtuel, l'imaginaire... C'est ça le réel en fait, il ne faut pas en avoir peur, il faut au contraire développer les écritures et les capacités de lecture pour faire des projets qui nous ressemblent.

JOHANNA EHLERT

Nous manipulons de nos mains/corps du réel pour créer du fictif, dans le but de manipuler le regard du spectateur. Il doit avoir l'impression que le fictif devant lui est réel, tout en sachant que ce n'est pas le cas.

ANTOINE TERRIEUX

Pour moi le réel est le point de départ, une sorte de matière qui me permet de créer l'illusion. Cela devient un langage qui me permet non seulement de m'exprimer mais surtout de penser le monde, et ce qui caractérise sûrement mon travail, c'est le fait d'être très proche de la réalité (du point de vue du public on est dans le réel ou alors on a envie d'y être...), là où la sensation et l'émotion magique commencent et interviennent, là où elles prennent leur sens. C'est dans cet espace,

variable selon les individus que se jouent toute une panoplie d'émotions : nos sens sont perturbés, nos repères déroutés, notre envie éveillée. J'utilise donc souvent des objets du quotidien dans mes recherches pour que le public ait une référence connue. Je souhaite provoquer la curiosité que le décalage face à l'accoutumance provoque, et susciter l'intérêt du spectateur, la remise en question de ses repères établis, son ouverture à d'autres points de vue. Émouvoir dans son sens étymologique, mettre en mouvement, et par extension : agiter, troubler, faire naître, et en définitive... émerveiller. Soulever ainsi de multiples questionnements qui provoquent l'émancipation de nos préjugés.



POUR ALLER PLUS LOIN



LE RÉEL ET SON DOUBLE Clément Rosset

Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel.

Cette faculté se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible - celui du réel à être perçu - mais figure plutôt une sorte de tolérance, conditionnelle et provisoire. Éditions Gallimard, collection Folio Essais, Prix public : 6,50 €
Commande en ligne : academiedemagie.com

Pour lire l'intégralité de la rencontre avec Claire Bardainne : kourandart.com

Retrouvez les vidéos des tables rondes des Rencontres Nationales THEMAA



PAR ALINE BARDET

> La marionnette, un langage commun

Rencontre avec Virginie Schell et Gabriel Hermand-Priquet

La compagnie L'Ateuchus et la BatYsse ont mené un projet d'un an et demi avec l'Échappée de Condrieu, foyer d'accueil médicalisé pour adultes présentant des troubles envahissants du développement.

Quels étaient les troubles des participants et pourquoi la marionnette était-elle pertinente a priori ?

Nous ne connaissions pas leurs troubles même si nous savions qu'ils étaient de nature autistique. Nous avons pris en compte les personnes. La marionnette est pertinente quel que soit le public, c'est la nature même de l'objet, c'est un objet de lien entre les mondes. Quelles que soient les actions que nous menons, nous partageons notre pratique de la marionnette. Nous travaillons avec des marionnettes qui entrent en résonance avec une intimité. Le « je » est mis en jeu parce que les corps s'engagent autour de cet objet-là. La marionnette est un double symbolique qui exprime une partie de la personne ou fait référence à un ou plusieurs rapports au monde qu'elle peut avoir, et se retrouve chez chacun.

Comment se sont tissées les relations ?

Sur l'ensemble du groupe, deux personnes seulement parlaient, il nous a donc fallu trouver un autre mode de communication, ce qui a été possible petit à petit, à mesure des nombreuses rencontres organisées, y compris en dehors des ateliers. Sans les mots, la communication passe par ce que les corps dégagent. Notre travail a été de trouver ce sur quoi reposent leurs rapports avec le monde qui les entoure et leurs manières de tisser des relations. Cela a été significatif lorsque nous avons apporté une marionnette à taille humaine avec laquelle nous avons déjà travaillé avec des adolescents. C'est autour d'elle que nous avons commencé à appréhender les rythmes de chacun. Par exemple, une des personnes avec qui il était le plus difficile d'entrer en contact est restée longtemps assise à côté de la marionnette, à la sentir, à la toucher pour finir par la goûter. C'était là sa manière d'être au monde et d'entrer en relation avec lui. Pour d'autres cela a été un réel effort d'entrer la main dans la marionnette pour en toucher le contrôle. La dimension physique et la dimension symbolique de la marionnette résonnaient différemment chez les uns ou chez les autres.

Utilisez-vous la marionnette comme un outil thérapeutique ou artistique ?

Artistes et non thérapeutes, nous ne nous sommes jamais posé la question. Nous sommes conscients que la marionnette a d'autres dimensions, mais nous la pratiquons comme un objet artistique et un objet de lien. Parfois, quelque chose d'exceptionnel se passe, mais nous ne l'interprétons pas et nous



« Autour d'une marionnette de L'Ateuchus, par delà les mots se tissent des liens. »

travaillons à rester dans notre pratique. Mais dans ce cadre inhabituel, les deux éducateurs spécialisés avec qui nous travaillons ont pu modifier la lecture qu'ils avaient des participants. Quant à nous, nous nous sommes inspirés de leurs gestes pour les amener en douceur dans le travail.

« Nous sommes conscients que la marionnette a d'autres dimensions, mais nous la pratiquons comme un objet artistique et un objet de lien. »

Cette expérience vous a-t-elle bousculés ?

C'est comme un voyage à l'étranger. Au début on ne parle pas la même langue, on est perdus, puis viennent les repères. Quand on se rencontre autour de la marionnette, on finit par avoir le même langage. Quand nous construisons un atelier, nous partons avec des hypothèses et nous acceptons que les participants modifient le projet en cours de route, nous choisissons dans le mouvement. Cela permet de réinventer les choses que nous avions imaginées en fonction des situations et des personnes et nous retrouvons le processus d'improvisation dans les actions artistiques comme dans les créations.

Ces actions artistiques sont-elles réellement de l'ordre du choix ?

Dans notre démarche de compagnie et de lieu, nous envisageons l'action artistique au même titre

que la création, c'est forcément poreux. Cela fait partie de notre pratique de compagnie et en tant que lieu, c'est ce sur quoi nous nous appuyons pour participer de ce qui fait culture. L'action artistique n'a de chance de fonctionner que si l'on fait ensemble, avec des relations au monde et des regards différents. Chacun doit donc se faire le relai du travail depuis sa propre place dans le projet, qu'il soit animateur, enseignant, institution ou artiste. Dans ce projet, nous nous sommes aperçus que chacun pouvait être par moments parasité, pour les uns par le quotidien qu'ils partageaient avec les participants, et pour les autres par la gestion du cadre de l'atelier. Nous avons demandé à Hélène, une personne de notre équipe, de nous accompagner. Nous avons remarqué que dépourvue d'enjeu, elle a pu être avec les participants dans le présent, dans le faire, et pouvant entrer dans des relations individuelles quand il le fallait, sa présence a beaucoup aidé. Encore une fois, nous n'avons pas de recette mais une démarche en immersion basée sur le partage de notre pratique quotidienne.

Est-ce que cela vient nourrir l'artistique ?

Notre manière d'aborder les actions artistiques et le fait de ne pas chercher de rendu spectaculaire nous a amenés vers d'autres médiums : la vidéo et le son. Cette pratique de captations audio, vidéo ou photographique fait tantôt partie intégrante de notre pédagogie, tantôt pose un regard sur les relations qui s'y tissent. Le film n'est pas une trace, c'est un révélateur. Nous laissons la situation agir et inspirés par Ernest Pignon Ernest, nous travaillons à « faire œuvre de la situation ». 🎭

PAR RACHEL LUPPI, accueillie en résidence musicale à la maison Mazette !

> La Maison Mazette ! Un lieu de vie et d'expérimentation

La Maison Mazette ! est un espace de création situé dans un village de la Sarthe, Saint-Michel-de-Chavaignes. Pensé par Arnaud Louski Pane et les membres du Collectif Mazette !, ce lieu autogéré accueille tous types de projets. Dans la Maison Mazette !, on construit, on répète, on expérimente. On y passe, on y crée, on y vit.

Le Collectif Mazette ! est une association, compagnie de théâtre qui a été fondée en 2013 par trois personnes : Arnaud Louski-Pane, marionnettiste, constructeur et scénographe, Thaïs Marques, marionnettiste, plasticienne, sculptrice et Justine Macadoux, marionnettiste et plasticienne. La Maison Mazette ! est un lieu de résidence artistique dédié à la création des spectacles du collectif, mais qui héberge également de nombreux autres acteurs (marionnettistes, chercheurs, musiciens...) et projets. Le collectif comprend actuellement douze personnes - pas uniquement des artistes - qui se sont autodéfinies comme étant « Mazette » : une chercheuse biologiste, un musicien, un metteur en scène, une sociologue, une metteuse en scène de masques... La Maison Mazette ! est un lieu de résidence artistique, mais pas un lieu de résidence tout court... c'est une sorte de maison de campagne.

Un lieu comme outil de création

Ce lieu a été créé par Arnaud Louski-Pane comme un outil dont il ne trouvait pas l'équivalent ailleurs. À la fois marionnettiste, constructeur et scénographe, il travaille aussi bien la mise en scène que les marionnettes, décors et accessoires. Les résidences des Scènes Nationales permettent essentiellement de finaliser les spectacles : le



Structure des *Hautes Herbes* d'Arnaud Louski-Pane

plateau, le son et la lumière sont mis à disposition pour cela. Néanmoins avec l'émergence des écritures au plateau, c'est au plateau que prennent forme le texte, le jeu d'acteur... et les objets ! Ce lieu a été pensé pour qu'il puisse y avoir des allers-retours entre un espace de construction et un espace de répétition. Le collectif y crée ses propres spectacles comme dernièrement, les *Hautes Herbes*.

À la Maison Mazette !, tout peut être fabriqué sur place, il n'y a pas à choisir par défaut. Il y a des ateliers de bois, de couture, de serrurerie pour réaliser des structures métalliques, de sculpture pour modeler, mouler, tirer en matériaux de synthèse... En résidant ici le temps de monter un projet, il n'y a pas besoin de tout ranger le soir et de tout remettre en place le lendemain. La phase de conception peut se faire ailleurs, dans une résidence d'écriture avec un metteur en scène par exemple. Quand on vient à la Maison Mazette !, c'est pour expérimenter sur l'esthétique avant même que soient présents les acteurs.

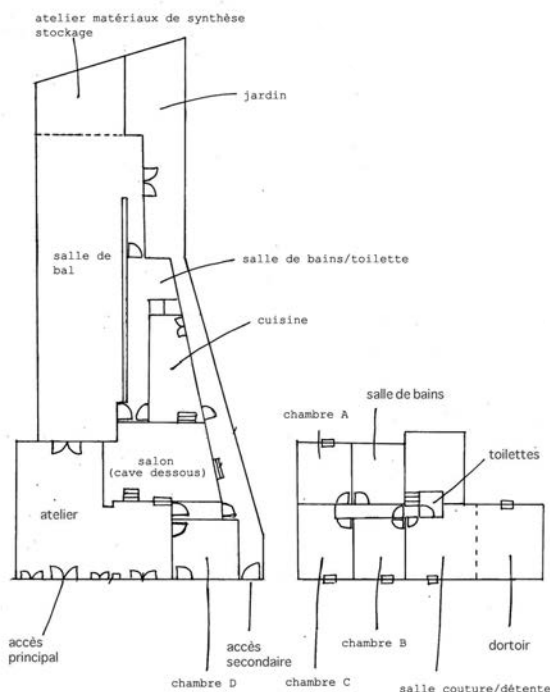
Un espace de résidence autogéré

Pour venir en résidence, aucune ligne artistique n'est prédéfinie, il faut simplement avoir un projet qui soit en cohérence avec ce lieu autogéré qui est aussi un espace de recherche. La Maison Mazette ! offre le nécessaire pour les débuts de création et les recherches plastiques au plateau. Le son, la lumière, les espaces, les ateliers sont à disposition

mais ce n'est pas un lieu adapté pour une création lumière par exemple. Jusqu'à dix personnes peuvent loger dans la maison qui comprend quatre chambres et un dortoir, une cuisine, un salon et un jardin. L'atelier d'environ 80 m² est contigu à l'espace de danse en parquet de chêne de 120 m². Cette ancienne salle de danse peut être utilisée comme plateau de théâtre ou espace de construction. C'est un lieu autogéré. Aucune personne permanente n'accueille ou n'entretient la maison ; c'est à chacun de prendre soin du lieu. Et chaque année sont organisées deux ou trois semaines amicales de chantier collectif auxquelles sont conviées toutes les personnes qui sont passées à la Maison Mazette !.

C'est un espace qui permet une immersion totale dans sa recherche. Lorsqu'on vient y travailler, il n'y a pas d'autres groupes et/ou artistes qui expérimentent en parallèle. Il n'y a pas non plus de présentation de fin de résidence. Les moments de rencontres se font pendant les temps de rénovation, de restauration lors des chantiers collectifs. C'est un lieu qui semble hors du temps, hors du monde et qui permet de se centrer sur l'essentiel.

En déambulant dans les différents espaces de la maison, on trouve une barque en bois (une vraie, pas un décor !), un potiron qui pousse sauvagement sur le compost, des masques de théâtre, un alambic pour la production de bière artisanale... car la Maison Mazette ! est autant un lieu de recherche qu'un lieu de vie. 🍷



PAR DIEGO ANDRÉS SOTO, acteur, dramaturge et membre de l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA CR).

> Parmi des géants et des guignols : les techniques des marionnettes populaires au Costa Rica

Il y a d'énormes trous dans l'histoire de la marionnette au Costa Rica. Néanmoins, on trouve des poupées cachées entre les plis du passé. Avant « l'âge moderne » de la marionnette au Costa Rica - depuis que l'apport des maîtres sud-américains a révolutionné la conception de la marionnette en tant que genre théâtral en 1968 - les techniques de construction étaient éclectiques et diverses mais les marionnettes en polyuréthane et tissu, avec contrôle à la baguette et grandes bouches dominaient. C'était dû à leur légèreté, leur maniabilité et leur coût. Il y avait aussi les guignols, avec leur tête en papier mâché, en plâtre ou en bois et leur corps en tissu. Ils étaient utilisés soit dans un but éducatif, soit par les marionnettistes ambulants ou comme outils de propagande politique. La documentation du Parti Communiste du Costa Rica fait état de compagnies allant de village en village pour endoctriner les populations avec la marionnette à gaine. C'est assez logique d'ailleurs, parce que les guignols sont des pantins merveilleusement expressifs, relativement peu coûteux et faciles à fabriquer, à entretenir et à transporter.

La famille Freer

Parmi les marionnettistes les plus actifs de la première moitié du XX^e siècle, il y avait la famille Freer. Avec leur patriarche Don Pedro, les Freer ont fait du divertissement populaire une tradition qui se transmettait de pères en fils avec leurs carrousels, mascaradas, pantins et leurs inoubliables cliniques de poupées. Ils utilisaient principalement des marionnettes à gaine et, pour les quelques numéros musicaux qu'ils avaient, des marionnettes de fils. Mais le Guignol reste le plus utilisé par ces marionnettistes jouant sur les places publiques. Les



Mascarada de la famille Freer, années 60

Freer nous donnent une idée de ce qu'a dû être l'art des marionnettes au XX^e siècle, et peut-être même jusqu'à l'époque de la colonisation espagnole. Ils utilisaient également des marionnettes géantes, « la Giganta » et « los mantudos », proches d'autres personnages comme l'ancestral taureau de la danse des Diablotins « borucas » ou la centenaire « Yegüita de Nicoya » (petite jument de Nicoya). Ces énormes poupées étaient plus que des grands masques-costumes, il s'agissait de

« Aujourd'hui, des artisans costariciens sont revenus spontanément à la marionnette à gaine et transforment les personnages des mascaradas en statues décoratives. »

sortes de marionnettes habitées que les manipulateurs animaient avec tout leur corps (cf photo). Les personnages et techniques de construction utilisés pour ces « mascaradas » étaient les mêmes que pour les guignols et les pantins de petits formats. Les Freer travaillaient également les têtes de mort ou le diable qui étaient des prolongations thématiques, esthétiques et techniques des grandes marionnettes.

Aujourd'hui, des artisans costariciens sont revenus spontanément à la marionnette à gaine et transforment les personnages des mascaradas en statues décoratives. On peut donc tracer une ligne esthétique populaire qui nous mène de la Géante à la Gaine. Il pourrait être très stimulant, et ouvrirait une ligne de recherche merveilleuse, si les metteurs en

scènes s'emparaient de ce mouvement esthétique centenaire pour chercher une stylisation des mascaradas, des marionnettes géantes des rituels populaires et des guignols ambulants, comme un sain exercice d'exploration de notre identité théâtrale.

Le MTM de Juan Enrique Acuña

La création en 1968 du Moderno Teatro de Muñecos, appelé MTM (Théâtre Moderne de Marionnettes), marque les débuts de « l'âge moderne ». Appellation que je donne par un jeu de mots sur le nom de la compagnie et les changements dans la marionnette à cette époque : dans les styles, les thématiques et les techniques, en rupture avec ce qui se faisait à l'époque. L'apport de l'argentin Juan Enrique Acuña est, fondamentalement, la professionnalisation de l'art des marionnettes, avec la création des cours d'enseignement de la marionnette à l'université, et la reconnaissance du théâtre de marionnettes au-delà des manifestations populaires qui étaient (et continuent à être) moins valorisés. Cette acceptation de la marionnette comme objet d'art par la critique et les théâtres officiels a ainsi permis à la jeune génération de considérer la marionnette comme un objet possible d'exploration artistique et ouvert la possibilité de gagner sa vie en le pratiquant.

La marionnette au Costa Rica aujourd'hui

Les marionnettes au Costa Rica, avant le MTM, étaient surtout des guignols, taillés en bois ou construits en papier mâché avec un corps en tissu. Il y avait d'autres types de marionnettes : marionnettes à fils, ou habitées (Vacilona : marionnette comique ; Mascaradas : marionnettes géantes à grosses têtes, et Diablotinos) pour les fêtes populaires. À partir des années 70, il semblerait que les marionnettes les plus utilisées étaient des Muppets à tige. Dernièrement, grâce à des laboratoires de recherche et à l'exploration de quelques artistes, des marionnettes à fils fabriquées avec des techniques mixtes apparaissent. Mais elles ne sont pas très diffusées. La marionnette s'appuie beaucoup sur le texte, plus qu'elle n'explore des techniques comme le théâtre d'objet ou d'ombre.

Aujourd'hui, au Costa Rica, ce qui prévaut c'est l'artiste seul avec ses marionnettes, il y a peu de compagnies. La famille Freer est la plus longue tradition trouvée. Une compagnie familiale très centrée sur des individus. Il y a peu de formations et c'est très ponctuel. Parfois le ministère de la Culture organise un stage, ou fait venir un professionnel étranger. Il n'existe pas de musée ou de théâtres spécialisés à ce jour. ☺

> Traduit de l'espagnol par Kembly Aguilar, marionnettiste costaricienne, cia La Bicicleta



Masques et géant d'artisanat



Pour ce numéro, *Manip* a donné carte blanche à Kossi Efovi, auteur togolais qui vit et travaille en France depuis 1990. Son œuvre comporte des pièces de théâtre, des nouvelles, et des romans. Il a reçu le Prix Tropiques en 2008, le Prix Ahmadou Kourouma et le Prix des cinq continents de la Francophonie en 2009. Depuis 2005, il travaille notamment en complicité avec le metteur en scène marionnettiste Nicolas Saelens, au sein de la Compagnie Théâtre Inutile à l'écriture des spectacles dont *Le Corps liquide*, *Happy End*, *Enfant, je n'inventais pas d'histoires* et récemment *La Conférence des Chiens*.



> Écrire dans le théâtre des marionnettes

PAR KOSSI EFOVI

Soudain, entre le marionnettiste à vue et la marionnette, on ne sait plus qui fait vivre l'autre, de quel côté le vivant, de quel côté l'illusion de vivant. Cet espace du paradoxe, c'est aussi l'espace de l'écrivain de fiction ou du conteur, la scène du mentir-vrai : le mot (comme la marionnette) peut opérer, par la manipulation, une confusion fertile : celle qui permet de déborder des significations closes où la réalité est prétendue évidente - comme si elle n'était pas une construction sans cesse recommencée par la manipulation du langage. Je ne dis pas « écrire pour la marionnette » mais « écrire dans le théâtre des marionnettes », c'est pratiquer cet art auquel invite le poète Francis Ponge : « écrire contre les mots ». 🗣️

SANS OMBRE (une satire transhumaniste) - Extrait

Séquence III

« Les choses horribles se passent de façon paisible et naturelle »,
une brève histoire de la Catastrophe

Comédien 1 : 2000 - 2050 : Cinquante ans seulement nous séparent de l'homme de l'an 2000, et nous sommes déjà une nouvelle espèce. Une nouvelle espèce est possible. Nous en sommes la preuve. Nous Oui, nous, rassemblés dans cette salle

Comédien 2 : Nous, hommes augmentés, nous qui avons multiplié, quintuplé nos capacités de perception, démultiplié nos capacités cognitives, Nous devons nous préparer pour la prochaine mutation Car Oui C'est de cela qu'il s'agit : un nouveau changement d'espèce. C'est l'unique solution à la crise grave que nous traversons de plein fouet. Cette crise que nous appelons la Catastrophe.

Comédien 3 : L'Anthropocène. Pour la première fois, en 4,5 milliards d'années, une espèce unique, l'homme, a changé la morphologie, la chimie et la biologie de la terre. La Catastrophe a commencé. Ça, Henri le Navigateur ne l'avait prévu. La catastrophe s'accélère chaque jour. Chaque jour, sur nos écrans-témoins, arrivent de différents endroits du monde des appels catastrophés, de plus en plus catastrophés.

Défilé

Vieille dame : Les enfants... les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ? Les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ?

Un témoin : Ne plus cuisiner des haricots ne plus cueillir des baies ne plus cueillir des champignons la viande, la tremper dans l'eau pendant trois heures la pomme de terre, changer deux fois l'eau pendant la cuisson.

Un passant : Mais l'eau elle-même, elle a besoin d'être rincée... Postez ça !

Vieille dame : Les enfants... les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ? Les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ?

Un témoin : Au début, tout semblait comme un jeu : qu'est-ce qui était dangereux et qu'est-ce qui ne l'était pas ? De quoi fallait-il avoir peur ? Personne ne le savait...

Un témoin : Au début, quelque chose est arrivé quelque part. Je n'ai même pas entendu le nom. C'était quelque part. Mon frère est revenu de l'école : on avait distribué des comprimés à tous les enfants. Quelque chose de sérieux semblait être vraiment arrivé.

Un témoin : Beaucoup de gens étaient calmes comme des pierres... Dans les rues, les citadins portaient le pain qu'ils achetaient dans les magasins... des paquets ouverts de petits pains... Des gâteaux étaient posés sur des étalages ouverts...

Un passant : Les choses horribles se passent de façon paisible et naturelle. Postez ça.

Un témoin : Oui, il y a eu la première peur... Dans le jardin et le potager, nous avons trouvé des taupes étouffées. D'habitude elle ne sortent pas à la lumière du jour... Mon fils m'a appelé - Vois-tu des hannetons voler ? - Il n'y a pas de hannetons. On ne voit même pas leurs larves. - Et des vers de terre ? - Il n'y en a pas, non plus. - C'est le premier signe. Là où il n'y a pas de hannetons ni de vers.

Un passant : La première peur ? La première peur est tombée du ciel. Postez ça.

Un témoin : Ne plus cuisiner des haricots ne plus cueillir des baies ne plus cueillir des champignons la viande, la tremper dans l'eau pendant trois heures la pomme de terre, changer deux fois l'eau pendant la cuisson.

Vieille dame : Les enfants... les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ? Les enfants, est-ce que je peux boire le lait de ma vache ?

Voix hors-champ : Grand-mère, quel âge avez-vous ?

Vieille dame : Quatre-vingts ans.

Voix hors-champ : Alors, vous pouvez boire.

Vieille dame boit l'eau, tombe morte. Fin du défilé.

Un comédien entre et se retrouve nez à nez avec Polichinelle jaillissant du costume de Vieille dame, il tente de l'attraper, le manque.

Polichinelle (parodiant) : La viande, faut la tremper Dans l'eau pendant trois heures

La pomme de terre, faut changer l'eau

Deux fois pendant la cuisson

Même l'eau, elle a besoin d'être rincée. Postez ça ! Postez ça !

Le comédien finit par cacher Polichinelle à nouveau dans le costume de Vieille dame.

Texte du prochain spectacle de la cie Théâtre Inutile

MYND

Bureau d'accompagnement spécialisé
dans le théâtre visuel et les arts associés à la
marionnette contemporaine.



—
PASSONS
ENSEMBLE
VOTRE
PROCHAINE
ÉTAPE DE
DÉVELOPPEMENT
—

MYND Productions

sur Facebook : /MYNDProductions

contact@mynd-productions.com // www.mynd-productions.com



MYND Productions est soutenu par la Ville de Rennes pour
le développement de son projet global.

L'ÎLE AU TRÉSOR

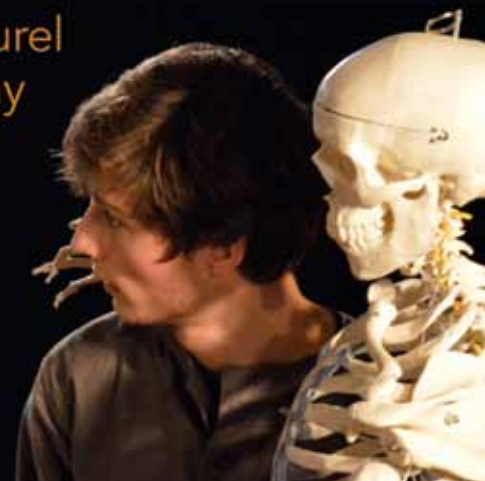
D'après Stevenson / À partir de 8 ans

Centre culturel
de Malaunay

23 mars
2017

COMPAGNIES
LES INCOMESTIBLES
ET TÊTE AUX PIEDS

www.ileautresor.net



FESTIVAL

AVEC OU SANS FILS

Marionnettes en campagne **3^e ÉDITION**

DU 27 JAN. AU 5 FÉV. 2017

À Vendôme et dans ses environs

www.lhectare.fr

un événement
Télérama

- Schweinehund Cie Andy Gaukel
- Éclosions La Fabrique à Chimères
- Vous êtes ici L'ouvrier du Drame
- Não Não Cie Le Vent des Forges
- R.A.G.E. Les Anges au Plafond
- Je n'ai pas peur Tro Héol
- Bartleby Bob Théâtre
- Vu Cie Sacekripa
- CAGE(s) Cie du Faux Col
- Landru Cie Zuvex (L. Schallier)
- Fastoche Pierre Tual
- Molière x3 Cie Émilie Valantin
- Fantastic Mr. Fox Wes Anderson çiciç
- Juliette + Roméo = AESD Scopitone et Cie
- Petite conférence manipulée Lucile Beaune-Cie Index
- Histoire fragile du théâtre de papier Cie Papierthéâtre



l'Hectare, Vendôme scène conventionnée de

L'AVEZ-VOUS LU ?

Commandez et découvrez un ouvrage de la collection
« **Encyclopédie fragmentée de la marionnette** »
éditée par THEMMA !



www.themaa-marionnettes.com
contact@themaa-marionnettes.com