

40

OCTOBRE NOVEMBRE DÉCEMBRE 2014

manip

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE



Une publication



Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés



Actualités

04-05 Actualités THEMAA

- > De la réalité du monde à sa représentation (ou vice versa)
Marionnette et théâtre documentaire
- > Le collectif régional : une dynamique pour les arts de la marionnette
- > Un nouveau conseil d'administration pour THEMAA

05-08 Au fil de l'actu

- > Faire et défaire : les arts de la marionnette à l'épreuve de la mécanique des fluides
- > Marionnettes et pouvoir - Colloque international

08 La culture en question

- > De nouveaux agencements coopératifs dans le champ artistique ?
par Philippe Henry

Côté Pro

09-10 Au cœur de la question

- Matière sonore, une place à part dans le processus de création ?
par Pierre Meunier et Joseph Jaouen

11 Dans l'atelier

- Créations en cours

Vue du terrain

12-14 Conversation

- Sur la scénographie pour la marionnette avec Marguerite Bordat et Brice Berthoud

15-18 Regards croisés

- Sur le métier de marionnettiste par Nicolas Gousseff, Jean-Michel d'Hoop, Fleur Lemerrier et Joëlle Noguès & Giorgio Pupella

19 La marionnette comme outil de médiation

- L'association L'art et la manière par Aline Bardet

20-21 Frontières éphémères

- Marionnettes au Kazakhstan, le modèle soviétique par Irina Antonova

22-23 Dans les coulisses

- Du musée du Quai Branly par Claire Duchez

En ces temps de remise en question du régime de l'intermittence, THEMAA se penche dans ce numéro de *Manip* sur ce qui aurait peut-être dû constituer le cœur des réflexions de nos politiques : le métier. Qu'est-ce qu'être artiste ou technicien du spectacle ? Quel processus de recherche implique la création d'œuvres ? Combien faut-il de temps pour concevoir un spectacle et le partager avec les publics ?

Ces questions, nous les traversons dans ce numéro notamment avec quatre artistes – metteurs en scène, interprètes et constructeur – qui partagent dans le dossier leur vision de leur métier et de ses conditions d'exercice ; puis dans la *Conversation*, où Marguerite Bordat et Brice Berthoud nous parlent de scénographie et de leur approche de l'espace double de la marionnette. Nous irons également fureter du côté de la création sonore, pour passer au crible ce qui ne se voit pas mais nourrit intensément l'imaginaire du spectateur.

Des métiers, des approches, qui font le théâtre de marionnettes d'aujourd'hui.

Parce que le métier, ce n'est pas seulement le plateau, THEMAA et le Théâtre Massalia invitent le 29 novembre prochain des metteurs en scène, des chercheuses, un auteur et une directrice de théâtre pour échanger sur la mise en représentation d'histoires vécues, issues de témoignages. Quel est l'impact du théâtre sur les questions de société ? La marionnette serait-elle un outil pour dire les choses qui n'osent pas se dire ?

Rendez-vous en novembre à Marseille !

> Emmanuelle Castang
Secrétaire général de THEMAA

 **COUVERTURE et DOS DE LA COUV** réalisés par Sarah Letouzey.

En écho à la journée organisée en novembre sur le théâtre documentaire, *Manip* a donné carte blanche à Sarah Letouzey, qui construit les marionnettes de la compagnie Les grandes personnes et fait des carnets de voyages de ses aventures. Clin d'œil également à la marionnette Manon qu'elle a dessinée, à retrouver dans la rubrique « au fil de l'actu ».

manip 40 / OCTOBRE NOVEMBRE DÉCEMBRE 2014

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@themaamarionnettes.com

Pour le journal : manip.redaction@gmail.com • Site : www.themaamarionnettes.com

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

L'association THEMAA est subventionnée par le Ministère de la Culture (D.G.C.A.), et par la Région Île-de-France (emploi-tremplin).

Directeur de la publication : **Pierre Blaise** // Rédactrice en chef : **Emmanuelle Castang**

Secrétaire de rédaction : **Angélique Lagarde** // Comité éditorial du n°40 : **Aline Bardet, Claire Duchez,**

Hubert Jégat, Angélique Lagarde et Oriane Maubert. // Ont contribué à ce numéro : **Irina Antonova,**

Aline Bardet, Patrick Boutigny, Claire Duchez, Nicolas Gousseff, Philippe Henry, Jean-Michel d'Hoop,

Joseph Jaouen, Fleur Lemerrier, Sarah Letouzey, Pierre Meunier, Joëlle Noguès et Giorgio Pupella. //

Agenda : **Claire Duchez et Angélique Lagarde** // Relecture et corrections (sous réserve de modifications ultérieures) : **Josette Jourdon** // Conception graphique et réalisation : **www.aprim-caen.fr** //

ISSN : 1772-2950

Lu

Celui qui ne voit pas les connections et les relations n'atteindra jamais la clarté.

Gégo

Gégo, poétique de la ligne, Coll. Mercantil

Erratum : les photos d'ouverture du dossier « Regards croisés sur le Patrimoine et la création » du *Manip* 39, p.15, étaient celles de la compagnie Vélo Théâtre.



© Rima Maroun

Voisins - Eric Deniaud / Collectif Kahraba

[29 novembre - 10h > 17h - Théâtre Massalia - Marseille]

> De la réalité du monde à sa représentation (ou vice versa)

Théâtre documentaire – Marionnette et société

Comment les arts de la marionnette s'emparent-ils de mémoires ouvrières, belliqueuses, géographiques, ethnologiques, à partir de documents et de témoignages reliant ensemble politique, poétique et historique ?

communiste Liebknecht. En 1967 dans « Les Notes sur le Théâtre Documentaire », préface de la pièce *Discours sur le Vietnam*, Peter Weiss précise la définition autour du discours politique. Le théâtre documentaire devient un « théâtre du compte-rendu ». « Il fait usage d'un matériel documentaire authentique [...] sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme. [...] [Il] ne met pas en scène des conflits individuels mais des comportements liés à leurs motivations socioéconomiques. » Ce théâtre documentaire « ne représente plus la réalité saisie dans l'instant », mais cite tel ou tel « morceau de la réalité arraché au flux continu de la vie ». (DORT Bernard, Théâtre en Jeu). Il devient un moyen de prise de parti politique.

Le théâtre documentaire est une tribune. Ses pièces racontent des réalités oubliées ou que l'on ne connaît pas. Il milite.

Le théâtre documentaire et la marionnette

Depuis quelque temps, les créations autour de la marionnette et les programmations associées font état de quelques travaux artistiques qui relèvent d'un théâtre documentaire en racontant :

- des lignes d'histoires qui croyaient peut-être ne pas avoir d'Histoire ;
- des lignes de vie retrouvées par collectage pour amener une vie fictionnelle au théâtre.

Toutes ces lignes traversent des parcours brisés, des territoires meurtris, des espaces perdus. L'enjeu de ces formes théâtrales est de dégager les ressources insoupçonnées du témoignage.

Autour des artistes marionnettistes, des auteurs dramatiques, des protagonistes initiateurs de ces démarches et des témoins de ces aventures, THEMMAA interrogera la manière de représenter la mémoire et le témoignage.

Animation des débats de la journée par Patrick Boutigny

🕒 Cette journée sera ponctuée de lectures de textes.

QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE ?

Quelle relation le théâtre entretient-il avec le témoignage ou le document ? Comment s'articulent le fictionnel et l'inventif du théâtre avec l'objectivité du documentaire ? Peut-on parler de « théâtre du réel » ?

Intervenante

Oriane Maubert, université Paul-Valéry, Montpellier 3

LA MARIONNETTE COMME FILTRE DU RÉEL

Quand on regarde dans le paysage marionnettique, les spectacles dits de théâtre documentaire portés par des marionnettes concernent des sujets des événements marquant l'histoire, plutôt que des « faits de société ». Quelle spécificité la marionnette, filtre du réel, apporte-elle au théâtre documentaire ? Comment crée-t-elle une mise à distance (pour le public comme pour l'interprète) ? La distance que crée instinctivement d'emblée la marionnette permet-elle, en quelque sorte, d'aller plus loin, en libérant l'humain (l'acteur) d'une responsabilité ?

Intervenants

Françoise Heulot Petit : Les dramaturgies de la guerre, université d'Arras

Émilie Flacher, directrice artistique de la compagnie Arnica autour du projet *Écris-moi un Mouton*

Éric Deniaud, directeur artistique du collectif franco-libanais Kahraba autour de deux projets *Qu'on s'en souviennne mais qu'on ne le répète pas* et *Voisins* montés au Liban

🕒 Échange avec la salle

LES SPÉCIFICITÉS DE LA PRATIQUE DU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE DANS LA MARIONNETTE

Matériaux réels du témoignage, matériaux marionnettiques, corps transitionnels : comment les artistes traitent, concrètement avec ces outils propres à la marionnette, et se réapproprient ces morceaux de réalité pour donner à voir les désirs d'authenticité ? Comment s'emparer de la mémoire ? Comment s'entourer, dans le cadre d'un projet de cette nature, pour éviter d'être dans le pathos ou le conflit où le poétique n'aurait plus de place ? Quelle médiation autour de ces projets et dans leur relation avec les populations.

Intervenants

Sylvie Baillon, directrice artistique du Tas de Sable Ches Panses Vertes et **Jackie Challa**, directrice de la scène conventionnée marionnette d'Oloron-Sainte-Marie, notamment autour du projet *Ni bleu ni blouse*

Christophe et Jean-Baptiste Evette Bocal (sous réserve), respectivement directeur artistique de la compagnie Les Grandes personnes et auteur autour du projet *Ancêtres*

Marie-Hélène Popelard, illusions, désillusions et métamorphoses des enjeux et des formes politiques, du théâtre et de la marionnette documentaire au cours des trois dernières décennies, Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris-Sorbonne-Boulogne-Billancourt

🕒 Échange avec la salle

Du 27 au 30 novembre, le Théâtre Massalia propose, en écho à cette rencontre, un spectacle en trois volets de la compagnie Arnica : *Écris-moi un mouton*.

Initié par la Maison du Théâtre de Jasseron, le projet *Écris-moi un mouton* s'intéresse aux traces laissées par la guerre d'Algérie aujourd'hui, à partir des rencontres faites par Sébastien Joanniez, auteur et Émilie Flacher, metteuse en scène, avec des témoins de l'histoire : Anciens Combattants, rapatriés de la guerre d'Algérie, harkis, pieds-noirs, ainsi que leurs enfants et leurs petits enfants.

Informations et inscriptions : 01 42 80 55 25 - contact@themmaa-marionnettes.com

[3 octobre - Vergèze, dans le cadre du festival Art Pantin]

> Le collectif régional : une dynamique pour les arts de la marionnette



Le collectif artistique semble être une réponse aux ambitions et aux difficultés actuelles du spectacle vivant au niveau territorial. Pour les arts de la marionnette, quatre groupements régionaux existent aujourd'hui en France. Cette journée d'échange proposée par AREMA LR et THEMAA souhaite permettre le partage d'expériences pour tenter de répondre aux problématiques auxquelles chacun est confronté sur son territoire et

de partager nos analyses. Identité, politiques publiques et territoire seront les grands axes de cette discussion.

Le matin sera réservé à un échange entre les membres des groupements régionaux et l'après-midi sera ouvert à toutes les personnes intéressées (sur inscription).

Informations et inscriptions : 01 42 80 55 25 / 04 66 51 59 41
contact@thema-marionnettes.com / ass.aremair@gmail.com

>>> En écho à cette journée sur la question du collectif, Arema propose un atelier sur le théâtre de marionnette style *Bunraku*, technique japonaise de marionnette portée qui demande la cohésion d'une équipe de trois manipulateurs, avec Luc Laporte de 10h à 12h30. **Entrée libre** sur inscription.

> Le conseil d'administration de THEMAA

Suite aux élections qui se sont tenues à l'assemblée générale de THEMAA les 6 et 7 juin 2014 à Montreuil, les membres du conseil d'administration sont :

Pierre Blaise [président] (Compagnie Théâtre sans toit)

Hubert Jégat [vice-président] (Créatures compagnie)

François Lazaro [vice-président] (Clastic théâtre)

Nadine Lapuyade [trésorière] (adhérente individuelle)

Angélique Friant [secrétaire] (Compagnie Succursale 101/ Le Jardin parallèle / Orbis Pictus)

Claire Girod [vice-trésorière] (adhérente individuelle)

Sylvie Baillon (Tas de sable – Ches panses vertes)

Denis Bonnetier (Compagnie Zapoï)

Jean-Christophe Canivet (Théâtre d'Ilusia)

Rémy Gonthier (Cie Les Anges au Plafond)

Jean-Louis Heckel (La Nef – Manufacture d'utopies)

Jean-Paul Ouvrard (Atelier Théâtre 24 – Compagnie Métaphore)



[14 novembre - Grenoble]

> Faire et défaire

Les arts de la marionnette à l'épreuve de la mécanique des fluides

Université Stendhal / Grenoble 3 - Université Joseph Fourier – Grenoble 1

Construits autour de figures bricolées, appareillées, récupérées, les arts de la marionnette ont largement exploré les matériaux bruts tels que le bois, le papier, le métal, etc. Le bricolage, le recyclage ont également été l'occasion de faire émerger des figures ou à défaut des objets qui, une fois manipulés, détournés, construisaient une fiction narrative ou visuelle – un spectacle.

Depuis quelques années, des marionnettistes investissent des matériaux différents, moins malléables et qui se dérobent à la forme : les fluides, souvent à l'état liquide et gazeux.

Héritée en partie du théâtre de matières allemand, dans lequel la matière prend forme et se transforme au cours même du spectacle, cette voie du théâtre marionnettique est souvent le fait d'artistes formés conjointement aux arts plastiques et aux arts de la marionnette et soucieux d'interroger la matière et ses propriétés physiques.

À partir de la venue d'Élise Vigneron – qui explore les états de matière, à travers un travail sur la glace, la fumée et la vapeur – et de la résidence à l'université Joseph Fourier d'Arnaud Louski-Pane, nous proposons d'interroger ces états de matière et les gestes qu'ils impliquent : quelles potentialités offrent les fluides et comment les marionnettistes s'en emparent-ils ? Vers quel(s) langage(s) scénique(s) emportent-ils la manipulation, ouvrent-ils à une nouvelle poésie du plateau ?

Inscriptions : Sylvie Reghezza
sylvie.reghezza@ujf-grenoble.fr

Cette journée d'études est organisée au sein de deux universités grenobloises, Stendhal - Grenoble 3 et Joseph Fourier (UJF - Grenoble 1). Elle est portée par Julie Valero, enseignante-chercheuse à Stendhal (CINESTHEA, EA 3748), Aurélie Coulon (ATER - Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche - à l'université Stendhal) et par Sylvie Reghezza, chargée de projets culturels à l'UJF, en partenariat avec le service culturel de l'université Stendhal - Grenoble 3, le service culturel Inter-U Grenoble Universités, l'Espace 600, THEMAA, l'Institut International de la Marionnette.



EN DIRECT DU PAM

Le wayang indonésien : tradition et modernité

Stage dirigé par Charles L. Reed et Nyoman Sumandhi.

Photographie de Patrick Argirakis - Institut International de la Marionnette / ESNAM



Site du PAM :
www.artsdelamarionnette.eu
 Accès à la photographie :
<http://tiny.cc/8ow9lx>

COLLOQUE INTERNATIONAL

[20-22 novembre 2014 / Auditorium de la médiathèque Voyelles - Charleville-Mézières]

> Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances (XIX^e-XXI^e siècles)



Ce colloque international réunissant chercheurs et artistes mobilisera conjointement les trois notions de censure, de propagande et de résistance qui ont fait l'objet de différentes rencontres accompagnées par THEMMAA depuis 2012. De la désobéissance manifeste au contournement suggestif, de l'engagement militant à la coopération intéressée, de l'offensive au repli stratégique, il s'agira de déterminer dans quelle mesure et de quelle manière l'objet-marionnette et/ou les marionnettistes s'inscrivent, sur un mode aussi bien actif (quand ils en sont les agents) que passif (quand ils en sont les victimes), dans l'histoire moderne et contemporaine des relations que les théâtres de marionnettes entretiennent avec le pouvoir (politique, juridique, économique, religieux etc.), mais

aussi des jeux de pouvoir qui les traversent. Trois axes de réflexion organiseront le colloque : « Les pouvoirs de la marionnette » ; « La marionnette en contexte de crise » ; « Militance et autorégulation - Histoire et actualité de la construction politique et économique d'une profession ».

>> Colloque international organisé par l'Institut International de la Marionnette / École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, avec le soutien de l'EA Passages XX-XXI (université Lumière-Lyon 2), de Textes et Cultures EA 4028 - Praxis et esthétique des arts (université d'Artois), et de l'université Reims-Champagne-Ardenne, en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France et THEMMAA.

[20 novembre]

LES MARIONNETTES SOUS CONTRÔLE ?

Mise en perspective et animation des débats :

Hélène Beauchamp et Jean-Claude Yon

Émeline Rotolo : Cartographie des sources du ministère de l'Intérieur aux Archives nationales concernant les théâtres de marionnettes au XIX^e siècle en France : vers une redéfinition du mythe de la marionnette frondeuse ?

Noémie Lorentz : Résistances et jeux de pouvoir(s) - Une remise en cause des usages métaphoriques de l'image de la marionnette en philosophie

Kathy Foley (États-Unis) : "Silencing the Wali" : Religious Fundamentalism and Freedom of the Wayang

Salma Mohseni Ardehali (Iran) : A Resurrection within the restrictions

Table-ronde : L'efficacité de la marionnette en question (en cours de programmation)

INFLUENCES DES SITUATIONS DE CENSURE OU DE PROPAGANDE SUR LES RÉPERTOIRES

Mise en perspective et animation des débats :

Éloi Recoing et Léonor Delaunay

Clément Peretjatko : Radovan Ivšić, un auteur censuré à inscrire au répertoire du théâtre de marionnettes

Alexander Gref et Elena Slonimskaya (Russie) : Petrushka as a Marginal Person

Cheryl Stephenson (États-Unis) : Josef Skupa's Seditious Heroes: Kašpárek, Spejbl, and the struggle for Czech sovereignty

[21 novembre]

LES MARIONNETTES AU SERVICE DE L'IDÉOLOGIE

Mise en perspective et animation des débats :

Didier Plassard et Julie Sermon

Adolfo Ayuso (Espagne) : Les marionnettes du Général Franco

Hélène Beauchamp : Du bâton au fusil : métamorphoses des théâtres de marionnettes traditionnels en temps de guerre en France et en Espagne au début du XX^e siècle

Anthony Liébault : Le théâtre de marionnettes au service de l'idéologie nationale-socialiste

Ida Hledikova (Slovaquie) : Propaganda, Censorship and Ideology of Communism in Puppet Theatres of 50^{ies} of 20th Century in Slovakia

Table-ronde : Objets, représentations de l'histoire et actes de mémoire (en cours de programmation)

MARIONNETTES DE RÉSISTANCE, MARIONNETTES EN LUTTE

Mise en perspective et animation des débats :

John Bell (États-Unis) et Olivier Neveux

Élodie Chamauret : La marionnette dans le théâtre politique d'Armand Gatti - Un médium de subversion et d'émancipation créative

Daria Ivanova (Ukraine) : The Stream of agitation as a part of professional development of the puppet theatre (the experience of "Revolutionary vertep" theatre in college of arts and ceramics in Meghigiria)

Gary Friedman (Australie) : Présentation du film documentaire *The Puppet and The Power*

Soirée : Projection d'extraits du film documentaire *The Puppet and The Power*

[22 novembre]

MARIONNETTES : INSTRUMENTS OU SYMPTÔMES DES CHANGEMENTS DE RÉGIMES OU DE MENTALITÉS

Mise en perspective et animation des débats :

Chantal Meyer-Plantureux et Kathy Foley (États-Unis)

Léonor Delaunay : Marionnettes coloniales. Collections, pratiques et usages de la marionnette dans les Empires coloniaux français et belges

Sid Ahmed Meddah (Algérie) : Marionnette et Colonisation. L'Arrêté anti-Renja et pro-Guignol

Karim Dakroub (Liban) : Croissances et disparitions de la marionnette dans la culture arabe et son rapport avec les grands changements politiques

Annie Rollins (Canada) : A Revolution in Chinese Shadow Puppetry : A case study of a puppet form's transition from folk to modern commercialism

MILITANCE ET AUTORÉGULATION : HISTOIRE ET ACTUALITÉ DE LA CONSTRUCTION POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE D'UNE PROFESSION

Mise en perspective et animation des débats :

Bérénice Hamidi-Kim et Raphaële Fleury

Nina Malikova (République Tchèque) : The two Faces of UNIMA in Czechoslovakia in 1957 and 1969

Daniel Urrutiaguer : Les compagnies en arts de la marionnette dans la France contemporaine : entre concurrence, service public et coopération

Table-ronde : Quand la création transforme / déplace l'institution... et réciproquement (en cours de programmation)

Responsables scientifiques et organisatrices du colloque : Raphaële Fleury (Institut International de la Marionnette) et Julie Sermon (université Lumière-Lyon 2) • Comité scientifique : Hélène Beauchamp, John Bell, Amos Fergombé, Raphaële Fleury, Gary Friedman, Joël Huthwohl, François Lazaro, Chantal Meyer-Plantureux, Olivier Neveux, Didier Plassard, Julie Sermon et Jean-Claude Yon.

Programme complet du colloque : pupp.power.hypotheses.org - Informations et inscription : institut@marionnette.com

> la Marche de Manon



Manon, la marionnette géante, a voyagé cet été d'Avignon à Chalon pour défendre les personnes en situation de précarité en France. 380 kilomètres, à pied, pour aller à la rencontre des gens et entamer un dialogue social. Le but était d'expliquer que l'agrément du 22 mars 2014 ne concerne pas que les intermittents, mais bien tous les chômeurs et précaires de France.

La marche de Manon - Dessin de Sarah Letouzey

Sortie du *Puck* n°20

> Humain / non humain

Sous la direction de Didier Plassard et Cristina Grazioli

La marionnette n'est pas un être humain en miniature : elle est à la fois bien plus et bien moins que l'acteur. Figure aérienne

ou monstre grotesque, prodige technique ou objet pauvre, homme changé en chose ou bien chose élevée à la ressemblance d'un être vivant, c'est une figure du seuil qui, à la frontière entre l'humain et le non-humain, permet tout à la fois de représenter la part inhumaine de l'homme et de mettre en lumière ce qui fonde sa possible humanité. De par cette ambiguïté fondatrice qui le fait osciller entre animé et inanimé, corps et matière, vie et mort, conscience

et inconscience, le théâtre de marionnettes ouvre un espace trouble, fascinant, fantastique. Conçu comme un hommage à Brunella Eruli, qui a dirigé la revue de 1988 à 2012, ce numéro de *Puck* réunit autour de la thématique « Humain / Non humain » des contributions inédites d'artistes et d'écrivains, des études originales, ainsi qu'une anthologie d'articles de Brunella Eruli pour la plupart inédits en français.

Co-édition Institut International de la Marionnette
et éditions l'Entretemps
Commande en ligne : www.entretemps.org

Isabelle Paget s'est éteinte le mardi 27 mai 2014. Née le 3 septembre 1949, Isabelle Paget était comédienne-plasticienne et créatrice manipulatrice de marionnettes. Elle a co-fondé et animé le Théâtre Caroube de 1973 à 1990, puis celui de la Cavale en 1991. Elle figure au catalogue général de la Bibliothèque nationale de France ; et demeure dans le cœur de ses nombreux amis.

Catalogue général de la BnF : data.bnf.fr

BRÈVES

Une nouvelle direction au Théâtre aux Mains Nues

Pierre Blaise, directeur artistique du Théâtre sans Toit, a été nommé à la direction artistique et pédagogique du Théâtre aux Mains Nues. Il a beaucoup travaillé avec Alain Recoing, fondateur du Théâtre aux Mains Nues, qui lui a confié ses premiers rôles en tant que marionnettiste. Pierre Blaise a pris ses fonctions le 1^{er} septembre et succède à Éloi Recoing nommé à la direction de l'Institut International de la Marionnette. Il est également président de THEMMA (association nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés) et membre du conseil d'administration de l'ATEJ (Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse).

Un site pour la coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants

Suite au forum national des lieux intermédiaires qui s'est tenu en janvier 2014, la coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants a créé un site internet pour faciliter l'accès aux ressources et à l'actualité sur ce thème. Ce site permet d'accéder aux différents documents de travail de la coordination ainsi qu'aux initiatives en région. Il a également vocation à cartographier les lieux intermédiaires et indépendants sur le territoire.

Plus d'informations : cnlii.org

Un nouveau centre national Unima au Maroc

Depuis janvier dernier, l'Union Internationale de la Marionnette compte une nouvelle entité : le Centre national du Maroc. La mise en place d'une bibliothèque pour le théâtre de marionnettes est une des actions que souhaite mettre en place ce nouveau centre Unima. L'association cherche donc des copies de magazines, de livres et de publications sur la marionnette.

Contact : unimamaroc@gmail.com

Fonds Léon Chancerel

Une exposition virtuelle conçue par Alix Miquel et Léonor Delaunay présente des marionnettes et figurines issues de la collection personnelle de Léon Chancerel et conservées par la Société d'Histoire du Théâtre. Ces objets composent la mémoire archivée mais toujours vivante du théâtre, leur esthétique et leurs matériaux offrent de précieux indices sur leurs origines. Leur usure ou parfaite conservation nous renseignent sur leurs usages, figures de scène ou objets de collection.

Exposition, visible en ligne sur le site de la Société d'Histoire du Théâtre : www.sht.asso.fr

LA CULTURE EN QUESTION

De nouveaux agencements coopératifs dans le champ artistique ?

> PHILIPPE HENRY

Chercheur en socioéconomie de la culture, maître de conférences HDR retraité de l'université Paris 8 - Saint-Denis

Mutualisations, mises en synergie, coopérations renforcées... Une diversité de pratiques s'est développée depuis une bonne dizaine d'années dans divers mondes de l'art – et particulièrement dans le spectacle vivant. Ce mouvement apparaît concomitant à la mutation tant technologique qu'idéologique, sociale et économique dans laquelle nos sociétés sont engagées, qui n'épargne évidemment pas le champ artistique. Ainsi et même si elle peut parfois prendre des formes indirectes, l'interdépendance entre producteurs et propositions artistiques d'une part, diffuseurs culturels et modalités d'appropriation par les publics d'autre part, réapparaît comme un phénomène structurel, tandis que les nouvelles conditions de production et d'échanges symboliques exacerbent toujours plus les asymétries, déséquilibres et inégalités internes des mondes de l'art et fragilisent davantage leurs acteurs les plus modestes. De même, l'individualisation des comportements croise le développement d'une industrialisation et d'une économisation inédites de nos sociétés qui reconfigurent désormais – que cela nous plaise ou non – un domaine artistique désormais relié à la thématique extensive de la créativité innovante.

Dans ce contexte, on ne saurait être surpris par la résurgence du thème historique de la coopération et de nombreuses tentatives pour inventer de nouvelles

manières de faire ensemble plus collaboratives et égalitaires, qui doivent pourtant intégrer l'injonction contemporaine de parcours culturels favorisant l'individualité et la singularité de chacun, individu ou communauté. On ne s'étonnera guère non plus de la visibilité renforcée d'une revendication pour un tiers secteur privé, à finalité collective et à buts autres que lucratifs, composante socioéconomique essentielle non réductible à une logique privée de marché par trop financiarisée ou à une gestion publique par trop uniforme ou réglementée. Tout cela conduit-il à une reproblématisation suffisante pour les temps qui viennent de l'utopie associationniste et coopérative, formée dès le XIX^e siècle et qui renaît dans la mouvance actuelle d'une économie se voulant plus sociale et solidaire ? Chacun répondra selon son degré d'optimisme et d'engagement.

Sur l'exemple des agencements en cours dans le spectacle vivant, ce qui apparaît en tout cas dans le champ artistique relève d'une tension – repérable en d'autres circonstances – entre une nécessité plutôt pragmatique de s'adapter à un environnement spécifique et une volonté plus militante d'aller vers une manière de vivre ensemble où les valeurs de coopération et de solidarité l'emporteraient sur celles de compétitivité, de profit financier et d'appropriation seulement privée.

Sur le cas des organisations élémentaires, on observe de fait une variété de pratiques de coopération renforcée reposant fréquemment sur des mutualisations de moyens (matériels, informatifs, de compétences), moins souvent sur une participation croisée à des projets communs ou l'invention de tels projets, plus rarement encore sur l'élaboration et le partage d'une réelle stratégie collective de moyen terme. Sans doute, la dimension de très forte incertitude de l'économie artistique conduit-elle à privilégier un partage flexible de moyens, plus qu'à se lancer dans un partage d'avantage risqué et qui engage dans le temps des risques ou/et des éventuels résultats positifs. Plus largement, on trouvera une ample déclinaison de nouveaux agencements coopératifs selon que l'on s'intéresse aux démarches artistiques impliquant des publics, aux collaborations territorialisées ou non entre organisations élémentaires, aux tentatives de coordination ou de mise en synergie portées par les politiques culturelles publiques...

Il y a donc bien un terreau, contextuel et d'expériences en cours, pour une économie artistique plus coopérative. Mais bien du chemin reste à faire pour que celle-ci devienne vraiment constitutive d'une économie politique des arts adaptée aux réalités du XXI^e siècle.

PUBLICATIONS

ARTS VISUELS

MARIONNETTES ET THÉÂTRES D'OBJETS

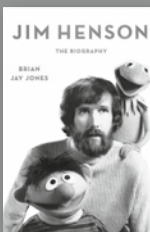


Cet ouvrage présente le monde des marionnettes des origines à nos jours. Les notions d'espaces de jeu, de décor, de mise en lumière et de paysage sonore sont explorées. Le théâtre d'ombres, le théâtre de papier et le cinéma sont également abordés. 30 expériences sont menées ici autour de la fabrication, de la manipulation et de la mise en espace de marionnettes dans différents univers scéniques.

CRDP de Basse-Normandie - Caen, 2014 - Prix Public : 16 €
Commande en ligne : www.sceren.com

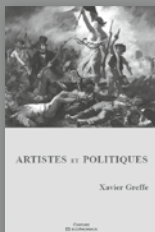
JIM HENSON THE BIOGRAPHY

de Brian Jay Jones



Marionnettiste américain, ce doux rêveur a été connu dans le monde entier grâce aux personnages iconiques nés de son imagination fertile : Kermit la Grenouille, Bert et Ernie, Melle Peggy, Grand Oiseau. Le *Muppet Show* a fait de Jim Henson une célébrité, mais ce n'est qu'une part de son parcours remarquable.

Ballantine Books, 2013 (Langue anglaise) - Prix Public : 35 \$
Commande en ligne : ballantine.atrandom.com



ARTISTES ET POLITIQUES

de Xavier Greffe

Artistes et politiques œuvrent et se rencontrent dans l'espace commun de la production et de l'expression des valeurs. Si le politique donne la priorité au contenu sur la forme, l'artiste recherche un équilibre entre forme et contenu. Parce que cette analyse part ici de situations exceptionnelles, elle va au cœur de la relation entre les artistes et les politiques, que le monde des arts soit régulé par la religion, l'académie, la subvention ou le marché.

Éditions Economica, 2013 - Prix Public : 23 €
Commande en ligne : www.economica.fr

POUR ALLER PLUS LOIN

Philippe HENRY vient de publier une synthèse de son approche :

UN NOUVEAU RÉFÉRENTIEL POUR LA CULTURE POUR UNE ÉCONOMIE COOPÉRATIVE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE



Les mutations de ces dernières décennies sont autant culturelles que strictement économiques et sociales.

L'ouvrage développe une approche volontairement généraliste et didactique de mise en perspective des rapports qui se renouvellent sous nos yeux entre l'art, la culture et la société.

Éditions de l'Attribut, Collection la culture en questions, janvier 2014, Prix public : 17,50 €
Commande en ligne : www.editions-attribut.fr



> Matière sonore, une place à part dans le processus de création ?

Dimension parfois peu perceptible par les spectateurs, la création sonore participe pourtant pleinement à la densité des œuvres. Son d'objets subtilement amplifiés, techniques de manipulation du son en direct avec capteurs..., *Manip* a interrogé Pierre Meunier, directeur artistique de la compagnie La Belle Meunière et Joseph Jaouen, qui travaille notamment avec Michel Ozeray & Anne Buguet (Cie Omproduct), sur leur rapport au son et comment ils l'envisagent dans les spectacles.

PIERRE MEUNIER))) Le son, métronome de la création



© Marguerite Bordat

« Le son n'a pas de filtre, il s'adresse directement à l'imaginaire. »

L'inconscience et le pouvoir du son

Dans le rapport au public, le son est conçu comme matière agissante, sans que l'on puisse toujours nommer ce que l'on entend, il impulse un rythme secret. Il s'adresse à nous mais pas de manière rationnelle, il n'y a pas de repères. Il peut déstabiliser, intriguer, mais on n'est pas toujours conscient qu'il y ait du son à un moment précis, voire on ne saura pas forcément le dissocier de la sensation globale que l'on a eue. Le son se distingue de la musique. Si la musique est bien trouvée, elle conforte quelque chose, jouant sur le sentiment, elle vient souvent redonder avec le visuel, tandis qu'une matière sonore nous sort du sentiment, elle s'adresse à l'imaginaire. Les grands écarts aussi sont féconds : écart entre ce que l'on voit et ce que l'on pourrait attendre, les contre-pieds qui font surgir inopinément d'autres aspects du thème. Cela provoque le désarroi d'une certaine logique attendue, une sorte de désorientation qui peut apporter de l'humour, dimension ô combien essentielle pour moi, ou une complexité inattendue. Le son a ce formidable pouvoir d'apporter la contradiction, le contrepoint, d'élargir les perspectives. Il permet de composer quelque chose de plus, qui n'est pas univoque. L'univoque, je m'en méfie, et j'espère toujours qu'il y a dans mes spectacles une ouverture suffisamment grande pour atteindre le spectateur à des endroits différents.

Le temps du théâtre, le temps de la matière

Je suis toujours émerveillé par le crédit que le public accorde au début d'un spectacle. Les spectateurs sont prêts à tout, ils viennent, ils se déplacent, ils payent, on peut alors leur proposer l'expérience sensible d'une durée qui nous appartient. La matière impose au plateau une durée propre pour n'être plus considérée comme accessoire, mais ressentie comme partenaire active, afin qu'elle puisse dégager toute sa puissance poétique. Il faut s'autoriser un temps qui permet de dépasser le stade de la simple information. On peut faire des belles phrases sur le rapport de l'homme au caillou, mais je trouve cela tellement plus fort quand on parvient à l'éprouver avant que de le comprendre. C'est le vœu que je fais en tout cas. Dès lors qu'il y a présence de matière, l'intensité du vivant ressentie va dépendre pour une grande part de la nature du son mis en jeu. Le champ ouvert est immense, l'exploration jamais épuisée, les tentatives à venir toujours passionnantes. 🎧

Dans le processus de création de La Belle Meunière, la recherche sonore débute en même temps que le travail au plateau. Je procède beaucoup par improvisation, des longues semaines, à partir d'envies nourries par un travail préalable plutôt solitaire. Le son a toujours été présent dans ces premières étapes-là, déterminant souvent les pistes à explorer. J'ai la chance de travailler régulièrement avec Alain Mahé, qui est à la fois musicien, compositeur, cuisinier de son hors pair. Il fabrique une matière sonore qui peut provoquer, déstabiliser, prendre ou s'éloigner, ou donner tout à coup une foulée, une ampleur inattendue et décisive à ce qui se cherche. Toujours en phase avec le plateau, s'il ne perçoit rien, il n'enverra aucun décibel. Pour lui, le plateau doit être digne du son. Dans mon dernier spectacle *Molin-molette*, pour la première fois, je n'ai pas fait appel à un créateur sonore. Les sons viennent du plateau, il n'y a ni amplification, ni sons ajoutés. J'ai choisi les matières, sélectionné les ressorts en fonction des sons qu'ils produisent. C'était un critère de choix important, afin qu'il y ait une complémentarité musicale, des hauteurs différentes, des gradations, du plus aigu au plus grave.

Le rôle dramaturgique du son comme partenaire

La dimension sonore influe grandement sur le sens général du spectacle, sur la manière dont l'imaginaire va s'ouvrir, avec ce qui précède, avec ce qui suit... Rien n'est gratuit, ce n'est jamais du son pour du son. J'aime aussi particulièrement les moments où se découvre la nécessité du silence dans la musicalité globale de l'ensemble. Dans nos spectacles, il y a quand même beaucoup de son généré par la matière même : chutes de sable, de gravier, chocs contre des tôles, frottements de fils d'acier, bruissement de bâche... Je travaille surtout à partir de matières brutes qui produisent des sons.

Cette faculté sonore fait partie pour moi de leurs propriétés, autant que leur forme ou leur densité. Quand on crée des conditions propices d'écoute attentive, on découvre l'immense richesse du son : des nuances à l'infini, et donc le pouvoir de nourrir une dramaturgie. Le son n'a pas de filtre, il s'adresse directement à l'imaginaire. C'est un ferment, un agitateur. On parle ici d'une dimension qui est loin de l'illustration sonore. C'est un facteur actif, dramaturgique, aussi important que la nature de l'espace scénique, la présence des acteurs ou les mots proférés.

Quels outils techniques ?

Alain Mahé, et Géraldine Foucault qui souvent le secondent et assurent le son en tournée, sont en lien avec l'IRCAM, donc avec des logiciels en plein développement qui, par exemple, prennent les sons en temps réel pour les retraiter avec des algorithmes ou des configurations qui vont jouer avec la hauteur des sons, avec le rythme, ou introduire de l'aléatoire dans une revisitation du son qui vient d'être produit en direct. Cela peut aller très loin dans une espèce de voyage initié au départ par un son brut. Il est passionnant de voir ce que cela peut générer en rapport avec l'exigence dramaturgique et poétique du spectacle à venir. C'est impressionnant de sentir ainsi se densifier le propos enrichi d'une sorte de vérité nouvelle. Beaucoup d'enregistrements sont faits dans toutes sortes de milieux en lien avec le thème qui nous occupe. Le travail sur la diffusion est également essentiel. Si le son est dedans, derrière, sur des plans différents, avec des décalages, avec une seule source, localisable... Tout cela est porteur de sens très forts. Nous utilisons parfois des haut-parleurs isolés avec des sons particuliers, ou des micros très typés. Ces choix francs et assumés nous aident à trouver la cohérence de la chose en train de naître.

Forbidden di sporgersi, en fabrication (mai 2014).



>> MATIÈRE SONORE, UNE PLACE À PART DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION ?

JOSEPH JAUEN))) L'art de l'assemblage



Rêveries
magnétiques.

Traditionnellement, le son arrive après les autres éléments d'une pièce. C'est parce qu'on a l'habitude d'un certain primat de la vue sur les autres sens. La fonction habituelle du son c'est d'illustrer l'image. Ça ne tient pas qu'à la tradition : l'ouïe me paraît être un sens plus primitif, moins « conscientisé » que la vue. Il fait vibrer des cordes profondes, plus éloignées du langage et plus proches de la mémoire du corps. Il peut donc aussi fonctionner comme un moteur pour l'écriture. On peut avoir envie de construire une scène à partir du bruit d'un tremblement de terre, de talons hauts qui claquent, du craquement d'un pop-corn. Parfois encore, le son fait partie de tout le processus d'élaboration d'un spectacle. Dans *Rêveries magnétiques* de la compagnie Omproduct, nous avons travaillé sur des objets qui sont comme des personnages abstraits, hybrides de son et de mouvement. Par exemple, nous manipulons un fil de laine rouge dans un aquarium en jouant sur des tiges de métal avec un archet. Ces deux actions prises séparément ne sont pas très intéressantes. Pour nous, leur richesse et leur sens viennent de l'assemblage.

Espace sonore

Dans la vie de tous les jours, le son participe de notre expérience de l'espace, et de notre imaginaire. Il peut donc être utilisé au théâtre pour fabriquer une partie de l'espace scénique. On utilise des captations d'ambiances naturalistes ou des montages plus ou moins artificiels pour créer une sorte de décor sonore, réaliste, fantastique, ou

« On peut avoir envie de construire une scène à partir du bruit d'un tremblement de terre, de talons hauts qui claquent, du craquement d'un pop-corn. »

évoqueur d'émotions, de sensations déjà éprouvées (comme avoir la tête sous l'eau), d'un ailleurs. Le placement d'enceintes multiples permet également de construire des espaces dans lesquels les sons peuvent être assignés à des lieux précis du plateau, ou se déplacer. On utilise souvent la multidiffusion au théâtre en plaçant une paire d'enceintes supplémentaires en fond de scène. Les sons venant de ce plan lointain auront un autre statut pour le spectateur que ceux qui viennent de la façade. On peut aussi placer des sources sonores hors de l'axe de vision du spectateur, au plafond, en fond de salle... Plutôt que des plans différents, on obtient des espaces circulaires, concentriques, à partir desquels on peut jouer un centre et un (ou des) autour.

Dans une scène des *Rêveries d'une fourmi sur le dos d'un éléphant* de la compagnie Omproduct, des cubes en bois sont manipulés et entrechoqués sur une table amplifiée, et leurs échos se déplacent autour du public. Cet espace circulaire fait vivre

une mémoire parfois déformée de ce que le public vient d'entendre et de voir, il permet à l'action de dialoguer avec son passé.

Transformer des opérations techniques en gestes poétiques

Après ma formation d'ingénieur du son, je me suis intéressé aux technologies de l'interaction en temps réel et à la programmation informatique. J'ai commencé à mettre en pratique ces connaissances en rencontrant la compagnie Omproduct qui vient du théâtre de marionnettes et travaille en gardant à l'esprit l'idée de manipulation, transposée en utilisant les technologies actuelles. La manipulation porte alors sur des médias tels que la vidéo, la robotique, la lumière ou le son, et cherche à transformer des opérations techniques en gestes poétiques. Dans *Axis Mundi*, nous utilisons un capteur de console de jeux vidéo, la kinect, pour faire jouer en direct une partie de la bande-son par le danseur. Dans les *Rêveries magnétiques*, des petits objets sont mis en vibration par le son et filmés avec une caméra. La synthèse sonore de ce passage a été composée d'abord pour obtenir des mouvements expressifs, puis modifiée pour devenir plus musicale. Pour *Éo* de CréatureS Compagnie, j'ai utilisé un capteur de distance à infra-rouge pour que les mouvements du musicien ou de la marionnette jouent sur le volume ou le timbre d'un synthétiseur. Pour moi, le théâtre de marionnettes tient compte de la matérialité des objets. Il donne envie d'amplifier les sons produits par ces objets au moyen de micro contact, afin de renforcer cette matérialité ou de la faire aller vers autre chose. Et puis, c'est une pratique proche de celle de l'artisan, du constructeur d'un objet unique, qui a plus d'affinités qu'on le croit avec l'élaboration d'une bande-son ou d'un programme informatique. 🎧

© Jérôme Gaudin

POUR ALLER PLUS LOIN



**FIELD RECORDING
L'USAGE SONORE DU MONDE
EN 100 ALBUMS
D'Alexandre Galand**

Le chant de l'oiseau-lyre d'Australie, les vents de Patagonie, les flûtes sacrées Aré' aré des Îles Salomon, les vibrations des bâtiments de nos villes ou les louanges exaltées des pêcheurs de perles de Bahreïn ne sont que quelques exemples des innombrables sons et musiques abordés dans cet ouvrage consacré à la pratique du field recording, de l'enregistrement de terrain. Tout au long du XX^e siècle, des hommes ont parcouru le monde afin de capter des curiosités sonores pour des raisons scientifiques, patrimoniales et esthétiques.

Éditions Le mot et le reste, Marseille, 2012

Prix Public : 23 €

Commande en ligne : lemotetlereste.com

CLASTIC THEATRE L'ORIGINE DU MONDE

TP

Texte : Daniel Lemahieu et François Lazaro

Mise en scène : François Lazaro

Nb de personnes en tournée : 1

François Lazaro revisite quarante ans de créations pour en extraire les gestes essentiels. La matière parle, le chiffon crie, se renfroge et maugrée, la boîte en carton paraît surprise, le papier chiffonné entend des voix. Il s'agit, en partant d'expériences concrètes de créations dans un champ artistique particulier – le théâtre de, avec, par la marionnette – d'en dégager les fondements et d'en faire un spectacle ludique qui, à la fois, nous fasse remonter aux sources de la théâtralité la plus simple et constitue une sorte de manifeste en actes du théâtre d'objets, de poupées, de matières, de formes.

Création : Semaine du 17 mars 2015 à Clichy chez l'habitant et autres salles, en partenariat avec le Théâtre Rutebeuf, **Ile-de-France**

Présentation d'étape : Février 2015 au Clastic Théâtre, Clichy, **Ile-de-France**

Contact : Yohann Chanrion, 01 41 06 04 04
clastic@clastictheatre.com
www.clastictheatre.com

LA MAGOUILLE C'EST L'ENFER !

TP À PARTIR DE 8 ANS

Mise en scène : Solène Briquet et Angèle Gilliard

Nb de personnes en tournée : 7

Notre héros part à la découverte de lui-même, cherchant à comprendre le sens de sa vie. Pris dans une certaine solitude, blasé, perdu, il se retrouve propulsé dans l'errance d'un rêve éveillé qui évoque une traversée des enfers. Lors de cette étrange journée, il croise quelques-unes des figures emblématiques des enfers comme Charon, Minos, Cerbère ou les Harpies qui se confondent avec le réel. Librement inspiré de Dante et de l'imagerie symbolique de Jérôme Bosch la compagnie La Magouille nous invite à un voyage loufoque et fantastique, parfois inquiétant, au cœur de notre enfer quotidien.

Création : 5 et 6 février 2015 au Théâtre Gérard Philipe de Frouard, **Lorraine**

Présentation d'étape : 20 octobre 2014 au Tas de Sable - Ches Panse Vertes, **Picardie**

Contact : Solène Briquet, 06 07 89 66 19
solene.lamagouille@gmail.com
Angèle Gilliard, 06 76 88 31 80
angele.lamagouille@gmail.com
www.la-magouille.com

LA COMPAGNIE DU ROUGE-GORGE NOISETTE OU LE PETIT ROI DE LA FORÊT

JP

Mise en scène : Laurent Grais

Nb de personnes en tournée : 3

Théâtre d'ombres colorées, musique et autres surprises. Après le succès des deux épisodes de Trompette le petit éléphant, la Cie du Rouge Gorge vous raconte une nouvelle histoire, celle de Noisette. Noisette est curieux, il s'en va explorer la forêt pour en découvrir ses merveilles. Mais comment retrouver le chemin de la maison ? Monsieur l'arbre et ses locataires vont-ils l'aider à retourner chez lui ?

Création : 16 au 18 mars 2015 à la Halle Roublot dans le cadre de Voyage en marionnettes, Fontenay-sous-bois, **Ile-de-France**

Contact : Chloé Houbart, 06 82 58 91 03
laciédurougegorge@free.fr
www.compagniedurougegorge.com

COMPAGNIE THÉÂTRE INUTILE LA CONFÉRENCE DES CHIENS

JP

Mise en scène : Nicolas Saelens

Nb de personnes en tournée : 3

Nous souhaitons un spectacle qui invite à un questionnement : qui aboie ?
- Ceux qui vont prendre la parole sont les animaux.
- Les Chiens convoquent les autres êtres.
- Le Chien a une attitude philosophique sans parole, il renvoie à la pensée.
Nous proposerons un espace à lire, c'est-à-dire que nous créerons différents plans où les conteurs joueront de différents outils, marionnettes, masques, voix, sons, lumières... Les conteurs affirmeront, au fur et à mesure du récit, leurs présences, pour nous révéler le livre qu'ils nous auront conté.

Création : 27 janvier 2015 au Safran, Scène Conventionnée pluridisciplinaire et expérimentation, Amiens, **Picardie**

Contact : 03 22 92 17 98
letheatreinutile@wanadoo.fr
www.theatre-inutile.com

THÉÂTRE LA LICORNE LE CŒUR COUSU

TP À PARTIR DE 10 ANS

Texte : d'après le roman de Carole Martinez, adaptation de Claire Dancoisne

Mise en scène : Claire Dancoisne

Nb de personnes en tournée : 11

C'est l'histoire d'une femme, Frasquita, dotée d'un incroyable don pour la couture, capable de sublimer le moindre bout de chiffon et de recoudre les êtres et les animaux. Une mère perdue dans un village plein de superstitions et de préjugés qui croit pouvoir transformer ce monde grâce à la beauté de ses fils. Entre les marionnettes de taille humaine et mécanisées et les comédiens masqués, il y aura là un grand jeu de tromperies théâtrales entre l'animé et l'inanimé. À un rythme effréné, entre deux changements de plateau, sept comédiens et trois techniciens, tous présents sur scène, seront tour à tour manipulateurs, interprètes et musiciens.

Création : 15 janvier 2015 au Bateau Feu, Scène nationale de Dunkerque, **Nord-Pas de Calais**

Contact : 09 72 45 70 56 / 06 84 18 43 79
contact@theatre-lallicorne.fr
www.theatre-lallicorne.fr

THÉÂTRE DES ALBERTS AVENUE ZÉRO

TP À PARTIR DE 7 ANS

Mise en scène : Vincent Legrand et Denis Bonnetier assistés de Sylvie Espérance

Nb de personnes en tournée : 4

Théâtre de marionnettes - Spectacle musical et sans paroles.

L'histoire raconte une ville protéiforme qui se vide de ses habitants par vagues de migrations successives pour échapper à une menace ambiante. Sorte de terrain étonné à la végétation, cette cité est un foyer de solitudes urbaines. Quatre individus finiront par se rencontrer et se fédérer afin de reconstruire et de tisser ensemble une nouvelle histoire. Perchés sur les toits surplombant l'avenue Zéro, vivent une vieille cuisinière, un bricoleur, un collectionneur, un musicien et un enfant. Une drôle de cohabitation va se créer entre eux, rythmée par leurs occupations, parfumée des odeurs de cuisine et égayée par leurs inventions.

Création : Mars 2015 au TEAT Champ-Fleur, Saint-Denis, **La Réunion** puis mai 2015 au Tarmac, Paris, **Ile-de-France**

Contact : 02 62 32 41 77
theatredesalberts@wanadoo.fr
www.theatredesalberts.com

CHES PANSES VERTES OÙ JE VAIS QUAND JE FERME LES YEUX ? (TITRE PROVISoire)

JP/TP À PARTIR DE 3 ANS

Mise en scène : Sylvie Baillon

Nb de personnes en tournée : 1

Qu'est-ce que ça veut dire : « habiter » ? Habiter une maison ? Habiter un pays ? Parce que c'est très important dans une vie d'enfant un « chez-soi », un nid, pour être rassuré et se construire. Une habitation composée de tout ce qu'ont apporté les parents, dans un endroit précis : leurs langues, leurs couleurs, leurs cuisines... Et pourtant, il faudra partir. Il faut partir pour grandir. Mais quand on n'a pas de maison, ni de pays, comment les parents font avec les enfants, comment ils « habitent » ?

Création : 15 au 18 avril à la Maison du Théâtre d'Amiens, **Picardie**

Présentation d'étape : Octobre 2014, lecture du texte et conférence de presse autour du projet et de la coopérative, **Picardie**

Contact : Élodie Couraud, 06 18 36 92 90
elodie.couraud@letasdesable-cpv.org
Manon Depoison, 03 22 92 19 32
manon.depoison@letasdesable-cpv.org
www.letasdesable-cpv.org

TJP CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'ALSACE-STRASBOURG LOMBRIC

JP/TP À PARTIR DE 7 ANS

Mise en scène : Marie-Pan Nappey et Joseph Kieffer

Nb de personnes en tournée : 3

Lombric est un mobile suspendu de trois mètres de long et 150 kg. Marie-Pan Nappey l'aborde en partenaire de danse, de jeu ou de lutte dans une relation ample et complexe.

Création : 19 mars 2015, TJP Centre Dramatique National d'Alsace-Strasbourg, Grande Scène, **Alsace**

Contact : 03 90 23 68 68
www.tjp-strasbourg.com

Inventer l'espace du mouvement



© Yann Bucara

Marguerite Bordat



© Christophe Raymond de Lage

Brice Berthoud

La scénographie dans les arts de la marionnette est, comme dans tout champ artistique, essentielle, si ce n'est que cet art aux multiples facettes travaille dans un espace double : celui de la marionnette et celui de l'acteur. Est-ce que cela modifie l'approche scénographique ? *Manip* souhaitait, pour discuter de la question, provoquer la rencontre entre deux scénographes aux parcours et aux univers très distincts. Marguerite Bordat a longuement collaboré aux créations de Joël Pommerat, elle imagine et conçoit notamment les marionnettes et scénographies des créations de Bérangère Vantusso. Brice Berthoud est co-fondateur, metteur en scène et scénographe de la compagnie les Anges au Plafond.

MANIP : Le théâtre de marionnettes exige-t-il des particularités ou des spécificités dans votre travail de scénographe ?

MARGUERITE BORDAT : J'ai commencé la scénographie par le théâtre avec Joël Pommerat, la marionnette est arrivée plus tard avec Bérangère Vantusso. J'envisage le travail de conception d'un dispositif scénique de la même façon, qu'il soit pour le théâtre ou pour la marionnette : il s'agit avant tout d'imaginer comment raconter une histoire. Avec cette différence que dans le théâtre de marionnette, il faut tenir compte du corps de l'acteur également manipulateur et bien sûr de celui de la marionnette. Du coup, cela implique d'envisager non pas un espace, mais deux qui se juxtaposent. Dans les dispositifs imaginés pour Bérangère, il est souvent question du rapport que nous entretenons avec le réel. Il s'agit pour nous de superposer deux espaces de fictions, tous deux porteurs d'une réalité, mais qui, lorsqu'ils sont rassemblés, peuvent créer un trouble. Je m'explique : les marionnettes sont traitées de façon hyper-réalistes mais leur échelle est soit plus petite (*Kant*, *Les Aveugles*), soit plus grande (*Violet*) que les manipulateurs dont la présence est toujours affirmée. Lorsque nous démarrons le travail de répétition, nous avons besoin de définir, entre nous, deux espaces bien distincts. Souvent, les marionnettes occupent le centre, les acteurs la périphérie : ils sont à la fois les témoins et les

metteurs en scène de l'histoire qu'ils nous donnent à voir et à entendre. Il est donc souvent question de bords, de limites à franchir ou à ne pas franchir. Notre démarche consiste par la suite à inventer des dépassements, des superpositions qui peuvent produire du sens et nous aider à donner à entendre le texte autrement. Dans *Les Aveugles*, les marionnettes sont installées sur des bancs, eux-mêmes posés sur un praticable pivotant. Le sol des marionnettes est donc 40 cm plus haut que celui des manipulateurs. À un moment de la pièce, Junie, une des comédiennes, monte sur ce praticable, nous donnant très fort à éprouver la taille minuscule des marionnettes, et leur rendant pendant quelques minutes leur statut d'objet froid. Cette question de l'échelle et de la mise en doute permanente du vrai et du faux est prédominante dans notre travail. Dans *Le Rêve d'Anna*, notre dernière création, le rapport d'échelle ne se pose pas puisque les enfants que nous avons réalisés ont une taille humaine. Cette fois, j'ai imaginé un dispositif où marionnettes et manipulateurs cohabitent, jusqu'à produire une espèce de confusion.

BRICE BERTHOUD : Je ne sais pas s'il y a une différence dans le travail de scénographie avec le théâtre d'acteurs. La scénographie doit être un espace où il fait bon jouer pour nous et bon écouter pour le public. La particularité de toutes nos créations est de placer le public sur le plateau. Cette

proximité ne l'invite pas forcément à jouer un rôle déterminant dans le spectacle, si ce n'est celui de spectateur, mais il est dans l'ombre avec une réelle présence. La scénographie tient compte de cette présence et de cet endroit central qui raconte l'histoire mais que l'on essaie de totalement désacraliser en cassant le quatrième mur.

Il n'y a donc pas de cloison parce que la lumière de l'histoire révèle l'endroit où cela se passe : le public est parfois avec la marionnette qui joue, parfois avec l'acteur manipulateur et parfois avec le couple marionnette-manipulateur - avec cette particularité dans notre travail que la marionnette est pour partie le corps du manipulateur.

Marguerite, comment penses-tu le public dans la scénographie ?

M.B : En fait, j'ai toujours une petite frustration dans ce rapport, notamment avec *Les Aveugles*. Pour des questions organisationnelles de tournées, on a été obligés de jouer en frontal avec des jauges très importantes. J'aurais eu envie d'éprouver une scénographie en « tri-frontal » avec ces marionnettes. Je pense que le dispositif aurait eu beaucoup plus de force si on l'avait entouré. Il y a toujours cette sensation du quatrième mur : on est témoin de ce qui se passe mais on n'en fait pas partie. D'ailleurs à la fin du spectacle, les gens ne sortent pas et montent sur le plateau pour voir les marionnettes. Le spectacle se déroule alors en deux temps : le

temps du texte et le temps d'après où les gens viennent voir les marionnettes et vivre un temps de rencontre.

Comment se passe le travail du scénographe avec, entre autres, les créateurs son et lumière ?

B.B. : En fonction de la dramaturgie, la scénographie vient pour résoudre cette envie de croire à notre histoire. Dans *Les nuits polaires*, il fallait retranscrire six mois de nuit dans une cabane où les trappeurs se racontent des histoires pour passer l'hiver et ne pas devenir fous. Nous voulions que le public se retrouve au pôle Nord, ressente le Groënland plus qu'il ne l'intellectualise, car sans ce « déplacement » nous pensions qu'il passerait à côté du propos, c'est à dire de l'indispensable amitié pour affronter des conditions inhumaines. Trente spectateurs sont enfermés et confinés dans un igloo que nous avons climatisé pour qu'ils aient froid et soient obligés de se tenir chaud, avec au dehors le son hostile de l'hiver polaire. La réalité est qu'il fait réellement très vite très chaud ! Mais par tous ces ingrédients, le public se met à ressentir ce que l'histoire lui propose.

« La scénographie doit être un espace où il fait bon jouer pour nous et bon écouter pour le public. »

Brice Berthoud

Pour la lumière, on pense l'espace tout en sachant qu'il doit y avoir des zones d'ombre. Les marionnettes ou les acteurs sont présents mais pas forcément pour être révélés. Ils participent à l'idée que la scénographie ne s'arrête pas au cube noir mais va plus loin. Dans *Les mains de Camille*, le spectacle se finit dans la salle pour montrer Camille Claudel oubliée pendant trente ans. Pour montrer ce temps de solitude, nous l'avons perdue dans la salle du théâtre prise comme lieu public. Elle finit seule dans les sièges rouges d'une salle éclairée par un ciel étoilé. Cette salle est présente pendant tout le spectacle alors qu'elle n'est jamais montrée, sauf à la fin où l'espace quitte le cube. Mais le ciel étoilé la surplombe au même titre que le reste de la scénographie. Les gens nous ont dit sentir la salle pendant le spectacle avant qu'elle ne soit révélée. Le rôle de la lumière est donc de révéler des sensations, même quand elle cache un espace.

M.B. : Que ce soit avec Joël ou avec Bérangère, la création est quelque chose qui s'invente à plusieurs et au fil des créations. Avant le début d'un projet, nous savons déjà quel théâtre et quelle esthétique nous rassemblent.

Joël nous disait où il voulait aller comme un maître d'œuvre. Il a besoin de gens autour de lui qui accompagnent son chantier-rêve ou rêve-chantier. Bérangère part du dispositif que je propose. Se développe ainsi une esthétique propre à la



Au Fil d'Œdipe, tentative de démantèlement du mythe, cie Les Anges au Plafond.

© Vincent Mureau

compagnie, qui évolue au fil des créations dans la continuité. Mais je recherche toujours l'étonnement. Je ne pense pas du tout le son et la lumière quand je crée l'espace ou j'essaie de m'empêcher d'y penser.

En créant l'espace, j'essaie de laisser de la place, beaucoup de place pour ce qui va suivre et, de fait, Bérangère n'a jamais remis en question la proposition scénographique que je lui faisais. Elle travaille dans ce dispositif et ne l'utilise pas forcément comme je pensais qu'il faudrait le faire mais toujours mieux que ce que j'avais pu imaginer. Il y a une immense part de doute. Je ne sais pas ce que le metteur en scène va en faire. J'ai mes idées mais je ne veux pas que le dispositif aille là où je pense qu'il faudrait qu'il aille. Avec Bérangère, je reste souvent loin de l'espace de répétition.

Comment s'articule le travail de scénographie et de fabrication des marionnettes ?

M.B. : Je commence à sculpter tout en pensant à la scénographie très longtemps avant le début des répétitions. La sculpture peut me prendre deux à trois mois dans l'atelier. Quand elles arrivent au plateau, les marionnettes ne sont pas terminées.

Il y a toute une période où je les regarde en action et en lumière sur le plateau. Notre intention étant d'aller le plus loin possible vers un réalisme, la peinture est un moment de finition très important. Tant que je n'y crois pas, je les regarde et j'y travaille. Il y a un parallèle entre les maquillages et les costumes que j'inventais avec les comédiens de Joël et mes marionnettes.

En effet, Joël m'a souvent demandé de transformer les acteurs, les grandir, les grossir, les rajeunir, les enlaidir etc. Dans *Grâce à mes yeux*, Saadia Bentaieb jouait une vieille femme de cent ans, cela nécessitait un maquillage aussi crédible que possible et nous avons passé beaucoup de temps, elle et moi, en aller et retour du plateau jusqu'aux loges, à chercher le corps et le visage de cette vieille femme. Plus tard, en créant les 13 vieillards pour *Les Aveugles*, c'était comme la continuité de cette expérience de transformation avec Saadia.

B.B. : Le travail se fait avec Camille, qui réalise les marionnettes, dans un dialogue où l'on a envie d'entrer dans la folie de l'autre. L'enrichissement se fait lorsque l'on n'a pas compris ce que l'autre souhaitait. Du coup on cherche à comprendre

>>



>> CONVERSATION AVEC MARGUERITE BORDAT ET BRICE BERTHOUD



© Van Beccan

Violet de Jon Fosse, mise en scène de Bérangère Vantusso, Cie Trois Six Trente.

« Je mets en place un dispositif permettant de provoquer des accidents. »

Marguerite Bordat

mais pas forcément à consensualiser nos propos respectifs. J'ai des accords tacites avec Camille avec lesquels je peux être en profond désaccord à la base, mais c'est ce désaccord qui m'excite parce qu'a priori, je sais qu'elle a raison.

Qu'est-ce qui motive le travail de scénographie ?

M.B. : La surprise. J'essaie toujours de faire en sorte d'être surprise. Je mets en place un dispositif permettant de provoquer des accidents. C'est souvent par accident que les plus belles choses arrivent. Avec Pierre Meunier par exemple, notre but est toujours de créer un dispositif propice à l'accident.

B.B. : C'est libérer l'énergie qui existe dans l'histoire que l'on veut raconter et à laquelle on a envie que le public participe et soit quelque part complice. C'est aussi pour cela que l'on construit en même temps le son et la lumière. C'est également un moyen de raconter l'histoire. Le son, la musique ou la lumière prennent le relais du jeu des acteurs ou de la marionnette et s'emparent de la dramaturgie. En fait la scénographie ressemble beaucoup à la dramaturgie. On organise un cadre assez précis mais qui porte en lui-même un déséquilibre pour que pendant la durée du spectacle il y ait quelque chose à résoudre, à la fois par l'histoire et par l'espace scénographique. On injecte quelque chose qui ne fonctionne pas, qui va créer un conflit, provoquer un chaos. Plus la scénographie est organisée, plus cette irruption du désordre est intéressante énergétiquement. Il faut donner à l'espace et au spectateur la place au hasard. Essayer de créer un espace humble, c'est à dire qui n'est pas essentiel, volontairement bancal pour qu'il ne se suffise pas à lui-même.

Le type de marionnettes influence-t-il la scénographie ?

M.B. : La question de l'échelle influence énormément la scénographie.

Dans *Violet* par exemple, le dispositif est très simple : un praticable, une porte, une batterie. Les marionnettes font 2 m20. Les manipulateurs doivent pouvoir se reposer le bras. On a fait des praticables de 40 cm pour que leurs poignets soient à la hauteur de la tête de la marionnette sans qu'ils aient besoin de lever le bras. Ces contraintes simples doivent être prises en compte dans l'élaboration de la scénographie.

Cela oblige donc à travailler en deux temps : je commence à élaborer le dispositif, ensuite on le teste avec les manipulateurs et après je retravaille sur la maquette finale. On a besoin d'essayer et d'éprouver la fiabilité du dispositif. La question de l'échelle de la porte et de la batterie était aussi très importante. On a choisi de les construire à l'échelle des manipulateurs de façon à ce que les marionnettes semblent trop grandes et pas complètement adaptées à leur environnement. C'était notre façon de parler de l'adolescence.

B.B. : C'est la matière qui nous rassemble dans le travail ; donc scénographie et marionnettes sont en forte interdépendance.

Par exemple dans *Œdipe*, le fil est la matière du spectacle parce qu'il répond à la dramaturgie. Nous voulions montrer que ce personnage, qui se croit libre, est en fait totalement lié et ne pourra échapper aux événements et aux personnages qui l'entourent.

Il y a donc sur le plateau un métier à tisser d'où partent 4 kilomètres de guindes, une sorte de labyrinthe ou de toile d'araignée dans lesquels Œdipe

se perd et se prend parfois les pieds. En prolongement, Camille se sert de cette même matière pour fabriquer les marionnettes que nous avons suspendues par des fils au plafond du théâtre. Quand la dramaturgie l'exige, ce sont des fils que l'on coupe ou que l'on noue. C'est vraiment la matière, nourrie par l'idée dramaturgique de départ, qui nous relie.

Comment prendre en compte le mouvement dans le travail scénographique ?

M.B. : Dans *Au monde* de Joël Pommerat, je commençais à réfléchir à cette question du mouvement : comment au théâtre donner au spectateur la sensation qu'il se déplace dans l'espace, qu'il change d'angle de vue d'une scène à l'autre, tout en restant au même endroit.

Dans les spectacles de Bérangère, les décors engagent souvent du mouvement parce que les textes sur lesquels nous travaillons insufflent cela. Il s'agit souvent de questions liées à la perte des repères, ou du vertige que peut provoquer la notion d'infini ou des limites possibles entre les rêves et la réalité. Dans *Le rêve d'Anna*, la chambre de l'enfant est très réaliste mais un cheval peut apparaître à sa fenêtre et les murs se déplacent quand elle rêve. C'est une espèce de "décors marionnette". L'acteur le manipule, et en le manipulant il agit sur la marionnette sans la toucher. Cette distance pudique entre les deux protagonistes nous intéresse.

B.B. : Le mouvement est ce qui donne vie à quelque chose d'inerte. La scénographie n'est pas seulement là pour révéler un espace mais pour être libératrice de forces de jeu et de vivant. Nous sommes sensibles au mouvement parce que c'est la définition même de notre métier. C'est lui qui révèle le caractère vivant d'une marionnette ou d'un objet.

La marionnette est une proposition stylistique mais c'est son mouvement qui fait que le public croit au personnage. Il faut donc travailler des dispositifs particuliers qui intègrent cette idée du vivant.

M.B. : De toute manière on ne peut pas mettre des règles. D'abord on fait du théâtre, après on emploie des acteurs, des cailloux, des ressorts ou des marionnettes.

La marionnette est comme une espèce de jouet qui bouge mais il faut trouver le mouvement qui nous engage dans un nouveau travail, une nouvelle recherche. Un décor qui bouge c'est un décor à chercher, à inventer. C'est aussi pour moi la garantie que je ne vais pas m'ennuyer. ☺

> **Propos recueillis par Patrick Boutigny et Emmanuelle Castang**

☺ **MARGUERITE BORDAT** Après l'ENSATT, elle accompagne dix créations de Joël Pommerat à la scénographie, jusqu'en 2005. Elle crée des costumes pour Éric Lacascade, collabore avec la Cie La Belle Meunière de Pierre Meunier, orientée sur une recherche de la poésie de la matière (*Le Tas*, *Les Égarés*), puis avec Bérangère Vantusso et la Cie Trois Six Trente, pour la scénographie, la sculpture et la conception de marionnettes.

☺ **BRICE BERTHOUD** Scénographe, metteur en scène et comédien, il a co-fondé en 1999 la Cie Les Anges au plafond dont il assure la direction artistique avec Camille Trouvé. Il débute en 1989 comme fil-de-fériste et jongleur dans la Cie Le Colimaçon créant cinq spectacles mêlant arts du cirque et comédie. En 1994, il rencontre la Cie strasbourgeoise Flash Marionnettes, avec laquelle il créera neuf spectacles.

> Les arts de la marionnette, un art qui fabrique ses acteurs

Qu'est-ce qu'être marionnettiste ? Quelles particularités à la pratique de ce métier ? Ces questions sont récurrentes au sein de THEMAA. Elles permettent de dégager les spécificités et donc les besoins propre à cette pratique artistique. A l'heure de la réflexion autour d'un nouveau diplôme (donc des savoir-faire à évaluer pour son obtention), *Manip* propose à quatre artistes exerçant trois corps de métier – mise en scène, jeu et construction – de nous faire part de la manière dont ils appréhendent leur métier et ses conditions d'exercice.

PAR JOËLLE NOGUÈS ET GIORGIO PUPELLA ♦ NICOLAS GOUSSEFF ♦ JEAN-MICHEL D'HOOP ♦ FLEUR LEMERCIER

Le métier de marionnettiste

♦ JOËLLE NOGUÈS ET GIORGIO PUPELLA, codirecteurs artistiques, Odradek / cie Pupella Noguès



nette comme Art. Ainsi le marionnettiste et son engagement artistique ont commencé à inquiéter le monde du théâtre : il fascinait pour la manipulation des objets, il posait des questions d'échelles scénographiques pour des univers en perpétuelle transformation, il revendiquait le « fondamental » de la délégation contre toute incarnation.

Le marionnettiste est aujourd'hui « dans » le théâtre, les lieux où le marionnettiste exerce son métier, ce sont aujourd'hui résolument des théâtres, mais le métier qu'il exerce revendique et pose toujours autant de questions.

Sommes-nous à une nouvelle charnière dans la définition du métier de marionnettiste ?

Si l'on regarde les définitions données pour ce métier, bien souvent on met en avant un artiste qui fait tout lui-même, qui travaille souvent en solitaire. Aujourd'hui on pose les bases du métier de l'acteur-marionnettiste, demain on interrogera le fabricant de marionnette pour ensuite questionner les métiers de metteur en scène ou scénographe de spectacles de marionnette. Les compagnies de théâtre de marionnettes se sont structurées en affirmant des démarches artistiques. Leur économie a changé. Quoique encore faible, des outils ont été mis en place (les lieux compagnies missionnés pour le compagnonnage, des scènes conventionnées, des CDN, des festivals aux structures professionnelles...).

Pour essayer de conclure, ce sont surtout les nouvelles conditions d'apprentissage et de formation (écoles de théâtre de marionnette, écoles de théâtre, conservatoires, universités, lieux compagnonnages) qui situent aujourd'hui le métier de marionnettiste dans les frontières du théâtre : aujourd'hui être marionnettiste, c'est affirmer un engagement théâtral à travers l'objet « marionnettique ». 🍷

Qu'est-ce qu'être marionnettiste ? Belle question... mais 3500 signes, c'est court ! Alors tentons de répondre à cette question mais en y ajoutant « aujourd'hui », qu'est-ce qu'être marionnettiste aujourd'hui ? Comment exerce-t-on ce métier ?

Nous avons la nette impression que tout a changé et que les conditions artistiques et matérielles n'ont plus rien à voir avec celles de nos débuts.

Nous sommes passés d'un métier artisanal qui se transmettait souvent à l'intérieur d'une famille (père fils) ou à l'intérieur d'une famille artistique centrée sur une technique (la famille des marionnettes à gaine, à fils etc.) ou autour d'une figure de « maître », à un métier qui s'enseigne dans des écoles, les pionniers ayant été les pays tchèque ou russe.

N'existant pas d'écoles, nous avions l'obligation d'aller à la rencontre des traditions du monde entier, pour essayer d'y puiser une nouvelle énergie, et pour contester en même temps le théâtre officiel. Nous nous inventions des familles basées non plus sur la technique mais sur une reconnaissance esthétique, idéologique, politique. Ce qui nous amenait volontairement aux marges du théâtre, hors de toute école ou institution, suivant autant que possible les traces du Bread and Puppet ou de Kantor.

Ce qui ne signifiait pas absence de discipline ou de méthode. Le problème fondamental est qu'il fallait se l'inventer, cette méthode, jour après jour, les références traditionnelles ne pouvant

pas amener de réponses contemporaines, et les instances du théâtre regardant avec suffisance le monde de la marionnette. Ainsi un parcours s'est construit, transversal, une démarche s'est affirmée, création après création, en inventant l'outil et les mots pour le définir. Une formation naissait à travers un engagement personnel dans la création. Des penseurs comme Craig, Meyerhold ou Maeterlinck ont fait bouger les lignes, tout comme Vitez, mais aussi les marionnettistes eux-mêmes en interrogeant leur propre art : Yves Joly, Alain Recoing, Houdart-Heuclin, Mickael Meschke... Une génération d'artistes s'est battue pour faire reconnaître leur métier et faire que les institutions lui donnent une juste place.

Le métier s'est construit également dans les relations internationales, dans les visites d'ateliers, dans le partage des techniques et des défis. L'idée du compagnonnage marionnette vient sûrement de là, de cette volonté de dépasser les différences, de la mise à disposition des outils et des savoir-faire, et des besoins partagés de questionnement sur les dramaturgies, les écritures, les nouveaux espaces de jeu.

Le métier était en métamorphose, nous étions à la lisière du théâtre, entre tradition et contemporain. Comme l'écrivait Alain Recoing, l'acteur-marionnettiste se retrouvait face à la théâtralité du spectacle de marionnette. De cette effervescence et de l'expression de ces besoins sont nées les écoles, avec, en parallèle, une prise en compte par l'institution de la marion-



>> LES ARTS DE LA MARIONNETTE, UN ART QUI FABRIQUE SES ACTEURS

Nicolas Gousseff lors d'un stage
au Théâtre Obrazov de Moscou.

La marionnette une clé pour le théâtre contemporain

◆ **NICOLAS GOUSSEFF**,
acteur, marionnettiste,
metteur en scène, Théâtre Qui

J e n'ai jamais voulu séparer théâtre et théâtre de marionnette parce que l'un comme l'autre apportent à leur manière un dire et une vision du monde entre scène et salle. Si j'ai eu quelques réticences à participer aux différentes réunions pour la formulation du Diplôme National Supérieur Professionnel - DNSP (encore des grilles !), je n'en reste pas moins convaincu de la nécessité de ce diplôme qui redonne pleine valeur au métier de marionnettiste et le libère d'un complexe ancien d'être le petit frère du grand théâtre. Tout complexe d'infériorité cumule de manière sous-jacente un complexe de supériorité, et il était grand temps de se dégager de cela.

L'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette où j'ai commencé mes études ouvrit ses portes en 1987. Aujourd'hui, le métier de marionnettiste s'est transformé quant à sa pratique et sa reconnaissance, en parallèle de l'évolution du monde. L'effondrement du bloc soviétique, le développement exponentiel du numérique et des réalités virtuelles, le changement climatique et l'angoisse qu'il suscite ont participé du phénomène de la dite « mondialisation », terme souvent obscur mais qui fait état d'une profonde mutation de nos sociétés et de nous-mêmes. La personne est reléguée à la notion d'individu, l'humanité à celle d'espèce. Dans ce contexte, la notion de marionnette trouve toute sa pertinence : s'identifier à elle nous renvoie à notre identité mise à mal.

Je souhaiterais différencier le métier de l'engagement artistique car on peut avoir du métier sans en rien s'engager. Mais du métier on apprend à faire ses armes. Le choix des armes est fonction de l'adversaire. Encore faut-il le connaître ? Le sentiment est que le combat est faussé, l'adversaire, insurmontable. Le théâtre est du côté de la ruse de David, et sa ruse est dans cette forme imprévisible de l'intelligence qui ne craint ni l'idiotie ni la transgression pour toucher là où il faut. C'est donc la

conscience de l'inégalité du combat qui nous donne l'esprit de la ruse.

La marionnette, à l'instar de l'acteur, propose d'autres stratégies. Définir la marionnette tient du *koan*⁽¹⁾, un objet qui devient sujet le temps de la représentation, auquel on pourrait prêter une conscience capable de se penser comme étant et n'étant pas. Un sujet qui parle et qui est parlé, à la fois naïf et abstrait, capable de mourir et de ressusciter. Au-delà de tout réalisme... La marionnette apporte un trouble particulier au spectateur, dans le secret de son incarnation plastique, à savoir cette participation proprioceptive⁽²⁾ aux mouvements de sa manipulation, un rêve corporel. Aussi nous conduit-elle dans des régions plus intimes de nous-mêmes, aux confins de l'inconscient, non loin de ce qu'on refoule, au pays des associations d'idées. Utopie incarnée, elle demeure un défi au savoir, car si tout savoir présuppose un non-su, elle a l'audace d'en prendre les accents et de faire de l'absurde une provocation. Elle peut rendre subtil le grossier en nous invitant à penser plastiquement la condensation du sens. Sous ses airs populaires, elle demeure une intellectuelle, indéfinie comme l'infini, dont les pirouettes nous redonnent le rire salvateur. Elle témoigne de la résurgence du primitif dans notre monde contemporain... En cela, elle s'impose comme un instrument incontournable, un réservoir d'énergie, d'idées, pour toutes les ruses dont le théâtre a besoin aujourd'hui. Notre profession en a, je crois, pleinement conscience, mais ses qualités ne peuvent être fécondes que dans notre force d'engagement artistique, politique et poétique, au plus près de l'autre sans se cacher derrière notre métier, mais en offrant ses merveilles. 🍷

⁽¹⁾ *Koan* : énigme qui vise à déclencher un déclic mental ou spirituel dans le bouddhisme zen.

⁽²⁾ *Proprioception* : perception, consciente ou non, de la position des différentes parties du corps et de leur mouvement dans l'espace.



« Je souhaiterais différencier le métier de l'engagement artistique car on peut avoir du métier sans en rien s'engager. »

Nicolas Gousseff



© Hélène Frohmanova

Question de dramaturgie : la marionnette, complément de l'acteur

◆ JEAN-MICHEL D'HOOP, metteur en scène et initiateur des projets du collectif d'artistes Point Zéro (Belgique)

Dans le cadre de la rencontre en Avignon « Les arts de la marionnette dans la création artistique contemporaine : pratiques d'artistes, dramaturgie, spécificité des modes de production » proposée par l'ORCCA, le Centre de la Marionnette Wallonie Bruxelles et THEMAA, nous avons pu interroger Jean-Michel d'Hoop sur son processus de création, du laboratoire au plateau, son rapport au texte et ses conditions de création.

Notre processus de création démarre toujours sous la forme de laboratoires. Notre travail consiste à trouver des images, des fonctionnements, des procédés de jeu, des relations entre l'acteur, l'animé et l'inanimé. Nous faisons des essais avec la personne qui construit la marionnette. En général, les grandes lignes esthétiques sont déjà définies avant le passage au plateau. Ce qui est difficile, c'est de résister à la tentation car la marionnette est un outil formidable de l'acteur et le plaisir réside aussi dans cette recherche : jusqu'où peut-on aller ? Qu'est-ce qu'elle amène de plus à l'acteur ? Qu'est-ce que cela amène comme confrontation ? Comme trouble ? Cette matière sur le plan de la recherche théâtrale est très intéressante et riche. L'étape suivante est le véritable enjeu pour moi : il s'agit d'inscrire tout ceci dans un chemin drama-

turgique qui fait sens avec l'œuvre que l'on est en train de travailler.

Si nous réfléchissons au temps de création des spectacles, il faut prendre en compte les allers-retours incessants avec l'atelier. Il faut compter un temps considérable avant de trouver la marionnette qui fonctionne, fait sens, fait corps et surtout qui est manipulable ! La marionnette aide l'acteur à se dépasser, à aller dans des endroits où il n'irait pas spontanément, il y a une licence de la gestuelle, et même de la parole.

La relation au texte

Nous sommes une compagnie de théâtre et nous faisons semblant d'être marionnettistes. Nous partons souvent de textes. Les premières questions qui se posent à nous sont : qu'est-ce que la marionnette peut apporter de plus au propos, à la pièce choisie ? Est-ce que cela fait sens ? L'exercice de style de la marionnette ne m'intéresse pas du tout si la marionnette n'apporte pas une dimension supplémentaire. Si je ne pressens pas cela, j'essaierai d'arrêter, mais je ne sais si j'en aurai le courage maintenant que j'ai découvert cet outil que je considère comme un complément de l'acteur. Le texte prend une place différente dans chaque création. Prenons l'exemple de *La Tempête* de

Shakespeare que nous avons montée récemment dans une adaptation d'André Markovitz. Ce fut une expérience difficile parce que le texte était tellement exigeant que je ne me suis pas senti suffisamment libre. Et finalement, je ne suis pas persuadé d'avoir trouvé la nécessité de la marionnette par rapport à cette pièce précise de Shakespeare. Je n'ai pas voulu tuer Shakespeare, mais j'aurais peut-être dû, il faut tuer ses maîtres ! En ce moment, nous présentons *L'École des Ventriloques* dans le cadre du Festival Off Avignon et je dois dire qu'avec Jodorowsky, en revanche, c'est plus facile, il écrit avec des trous, ce qui laisse la liberté à la marionnette d'aller dans d'autres espaces.

Nos conditions de création

Nous avons décidé de louer un lieu pour travailler. C'est un choix que nous avons fait plutôt que d'augmenter nos salaires. Cet outil a été déterminant dans la réalisation de ce dernier spectacle. L'atelier est juste à côté de la salle de répétition, nous avons un studio son en dessous et des bureaux justes à côté du stock des décors. Nous avons eu besoin de nous donner nous-mêmes cet instrument pour nous permettre ces allers-retours, ces périodes de laboratoire. Sans cela, nous ne serions pas arrivés à monter une pièce comme *L'École des Ventriloques*. 🎭



>> LES ARTS DE LA MARIONNETTE, UN ART QUI FABRIQUE SES ACTEURS

Constructeur de marionnette un métier à part entière

◆ FLEUR LEMERCIER, constructrice de marionnette

Construire (extrait de la définition du TLFi) :

1. Réaliser un édifice, un ouvrage d'art selon un plan déterminé.
2. Assembler des éléments selon un plan pour exécuter un mécanisme capable de fonctionner selon les prévisions.
3. Composer une œuvre en disposant les divers éléments selon les règles de l'art et/ou selon l'imagination propre à son auteur.
4. Élaborer un plan, une théorie.

La réalité concrète du métier de constructeur de marionnette dépend beaucoup de la relation que l'on entretient avec le ou la metteur(e) en scène avec qui on travaille et de la place qu'il ou elle a envie que l'on occupe. En effet, c'est un métier qui n'a pas une définition très précise, mais qui englobe toutes les acceptions du mot construire. Selon les projets et les compagnies rencontrés, j'ai pu être tour à tour co-auteur du spectacle, scénographe, plasticienne, costumière, machiniste...

J'aime avant tout les projets où je peux explorer les potentiels narratifs ou d'évocation de la mobilité des personnages. Dans cette démarche, je fabrique des prototypes grossiers de marionnettes, dont seuls les principes mécaniques sont réalisés. Ils permettent d'explorer et/ou de valider en répétition les pistes de travail d'une réalisation corporelle. Pour moi, comme pour d'autres constructeurs que j'ai rencontrés, le mouvement des personnages fait partie de leurs caractéristiques scéniques. Mais si l'on y réfléchit, cela est propre au théâtre de marionnettes : le choix de réaliser un personnage en gaine ou en tringle, plutôt qu'avec le corps d'un être humain, lui donnera une réalité concrète radicalement différente.

Pour certains projets, le choix d'un univers fictionnel amène assez vite au choix d'un corpus de matériaux de fabrication ou d'assemblage, en fonction du rendu final souhaité. Mais beaucoup d'autres paramètres doivent être pris en compte : la technique de manipulation, la taille des personnages, le nombre d'exemplaires à réaliser, et même parfois les conditions d'exploitation du spectacle. Ainsi par exemple, pour des marionnettes enfilées portées, du type des guignols de la télé anglaise ou française, on utilise de la mousse de latex, que l'on tire dans un moule. Cela produit un rendu impeccable, idéal pour l'image filmée. Or ce matériau est très dense : les marionnettes, si elles sont de grande taille, sont impossibles à porter à bout de bras plus de quelques minutes et sont donc peu adaptées au spectacle vivant où l'on préfère généralement



Soldat Tzigane - Larmes de Sang
Proposition 4.

réaliser ce type de marionnette en tissu ou en mousse sculptée.

En parallèle du travail sur le mouvement des objets et les choix techniques, j'effectue une recherche sur la plastique des personnages : sur la base de croquis, ou le plus souvent, sur des maquettes à échelle très réduite des personnages. C'est la base du travail d'échange avec le metteur en scène, qui valide les maquettes avant la réalisation des marionnettes définitives. Peut alors commencer la phase finale à l'atelier, qui vient concrétiser tous les travaux préparatoires : la construction des marionnettes définitives, la réalisation des costumes, puis les peintures et patines.

Presque tous les spectacles de marionnettes aujourd'hui, utilisent des marionnettes uniques produites pour l'occasion. La majeure partie du temps, elles sont créées par les interprètes eux-mêmes. Il n'y a que peu de constructeurs à exercer ce métier comme activité principale, et surtout à ne pas être interprète.

Pourtant, l'art de la construction mérite bien qu'on y consacre une vie professionnelle entière. Nous avons la chance en France de pouvoir créer et voir des spectacles de marionnette mêlant diverses

Silhouette du soldat Tzigane dans *Larmes de Sang* (Papusza) : croquis préparatoire et photo de l'essai de l'ombre portée de la silhouette et de son mouvement à l'atelier.



influences : techniques traditionnelles de différentes cultures, pratiques contemporaines issues de divers champs disciplinaires : danse, cirque, magie, mime... ou faisant appel aux technologies nouvelles. Cela ouvre un champ de travail gigantesque aux constructeurs du vingt et unième siècle : être en mesure de connaître toutes les formes de marionnettes, d'acquérir les techniques de construction correspondantes, d'innover en la matière ainsi que de développer des propositions plastiques originales.

Je plaide pour une reconnaissance du métier de constructeur de marionnettes. Un métier qui pourtant aujourd'hui ne figure sur aucune liste de profession du spectacle vivant ou enregistré : ni celle de Pôle emploi, ni celle des conventions collectives ou du CPNEF.

Cette reconnaissance passe par un travail de définition et de collectage des pratiques et des expériences, qui a été initié récemment au sein de THEMMA. Ainsi que par une réflexion autour de la place du constructeur dans une compagnie ou un projet artistique : sommes-nous des artistes ou des techniciens ? Sommes-nous des marionnettistes ? Comment faire valoir notre place singulière et notre apport dans la création marionnettique ?

PAR ALINE BARDET

Sensibiliser à la marionnette par d'autres moyens que l'artistique favorise le décalage des idées reçues, invente de nouveaux repères face à une création hyperactive. *La marionnette comme outil de médiation* présente chaque trimestre des projets singuliers et propose d'en comprendre particulièrement les rudiments et les processus de mise en œuvre.

> L'association L'art et la manière

La « question » du handicap préoccupe de plus en plus mais les actions menées pour faire évoluer les accès aux droits fondamentaux passent souvent inaperçues. La loi de 2005 tend à inscrire au quotidien l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, et à apporter des évolutions pour répondre aux attentes. À l'intérieur de cette matrice, des réseaux se forment et des structures s'affairent... L'association L'art et la manière donne une visibilité et une résonance aux projets en direction des personnes en situation de handicap mental.

Construite à l'initiative de deux associations de parents d'enfants déficients intellectuels, la structure est portée par l'Adapéi d'Indre-et-Loire et les Elfes (résidence), dans l'objectif d'améliorer l'accès à l'art et à la culture. Leurs projets visent à amener les participants à fréquenter sans complexe les lieux culturels. Dans ce cadre, depuis 2012, deux projets autour de la marionnette ont vu le jour, menés par Hubert Jégat de CréatureS Cie : *Le cirque Impossible*, une exposition interactive d'objets marionnettiques avec un IME et un projet orienté vers la création de grandes marionnettes avec les résidents d'un foyer d'hébergement.

Mettre en place une action de médiation est un jeu d'association de diverses entités, prenant en compte leurs particularités, leurs richesses et leurs contraintes. Benoit Pinero, coordinateur de L'art et la manière, présente sa méthodologie de travail :

Inventer du sur-mesure / Il ne suffit pas de mettre en présence des personnes et des œuvres. C'est un travail d'enquête sur le terrain lié aux différentes réalités des établissements. Les éducateurs et les référents culturels permettent la structuration du projet quand le personnel éducatif est facilitateur, mais ne s'impose jamais. Une fois le projet entamé, nous faisons en sorte qu'il y ait le moins de personnes encadrantes lors des ateliers, pour créer un rapport direct avec l'artiste.

Avoir envie de ces rencontres et être dans l'échange / L'artiste intervenant doit être prêt à une rencontre avec les personnes en situation de handicap et

surtout en avoir envie. Il doit être assez solide dans sa pratique pour pouvoir s'adapter aux personnes, avoir suffisamment de matière et de ressources pour proposer de nouvelles approches si certaines ne fonctionnent pas. Il faut être en mesure de s'adapter aux capacités de concentration et de mobilité de ce public, aller vers de l'individuel grâce à un dialogue avec les éducateurs. Il s'agit de connaître leurs motivations, leurs parcours de vie, ou ce qui pourrait poser problème. Le projet s'adapte à l'individu, même si la dynamique est collective.

L'outil sensible : la marionnette / Dans le cadre de ces projets, je pense la marionnette comme une boîte à outils dans laquelle puiser de quoi renouveler le rapport aux personnes. Avec la marionnette, l'avantage est de passer de l'écriture d'une histoire à du pratique, avec la conception, puis au jeu et à la manipulation. C'est très complet et cela mobilise les personnes sur des compétences variées. C'est compliqué de travailler sur des choses très cognitives, autour du langage, comme la lecture de textes ou encore l'écriture. La marionnette est de l'ordre de la pratique manuelle, des choses plastiques de construction, un support à la narration et permet d'alterner sens et rapport physique à la matière, sans forcément entrer dans la dimension de la manipulation et du jeu... Pour résumer, la marionnette est au service global du projet et amène la souplesse de pouvoir s'adapter aux différents contextes. Même si pour moi ce n'est pas le seul outil, la marionnette permet de travailler sur une dimension artistique plus liée à l'imaginaire, et facilite la rencontre avec l'artiste pour que les personnes expriment quelque chose de ce qu'elles sont, là où, avec les mots et les dimensions sociales, elles ne peuvent pas le faire.

Pour que les démarches individuelles s'autonomisent aussi, L'art et la manière ouvre des portes vers la fréquentation des œuvres et les pratiques artistiques. Par naissance en mouvement, la marionnette apparaît comme un outil malin de médiation car elle impulse les relations, aide à transformer les images en idées puis en mots. Objet transitionnel aussi, culturel et culturel, elle se situe au croisement entre celui qui regarde et celui qui donne à voir l'objet. La marionnette est toujours dans un entre-deux, le plus célèbre, la vie et la mort. C'est un objet médian qui, attaché au théâtre, relie aussi aux émotions, à la pédagogie, à l'apprentissage ou au soin. Il est chargé de protéger, d'être le réceptacle de tensions ou de fantasmes, d'un peu des uns et des autres. C'est parce qu'elle est « chargée » que la marionnette se situe dans cet espace intermédiaire qui fait d'elle par essence, un outil de médiation. ☺



Les clowns dans l'exposition « Le Cirque Impossible », atelier réalisé en 2012 dans le cadre des projets artistiques de L'art et la manière avec la compagnie CréatureS Cie.

POUR ALLER PLUS LOIN



SUR LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES
De Heinrich von Kleist
Traduction de
Brice Germain

Kleist publie *Sur le théâtre de marionnettes* en 1810, peu avant sa mort. Dans cet essai devenu célèbre, il narre sa rencontre avec un artiste fameux, qui lui explique voir dans les danses qu'on fait exécuter aux marionnettes une forme d'art supérieure – les plus grands danseurs ne lui semblent pas pouvoir l'égaliser.
Éditions Sillage, 2010, Prix : 5 €
Commande en ligne : editions.sillage.free.fr



THÉÂTRE/PUBLIC N° 193 LA MARIONNETTE ? TRADITIONS, CROISEMENTS, DECLOISONNEMENTS
Dossier conçu et réalisé
par Julie Sermon

Trois sections organisent le dossier. Si chacune d'entre elles a été portée par une problématique spécifique, ces différentes approches ne sont bien entendu pas étanches ni exclusives : il s'agit plutôt d'une forme d'accent mis au sein d'une réflexion d'ensemble qui tâche, pour ainsi dire, de tenir la marionnette par les trois bouts – politique, esthétique, anthropologique.

Prix : 14 €
Commande en ligne : theatrepublic.fr



MÉTAMORPHOSES 2E ÉDITION
De Henryk Jurkowski
Dans ce livre illustré, l'auteur dessine les métamorphoses

de la marionnette au XX^e siècle. Le regard complice que Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez ou Peter Brook ont porté sur la marionnette est là pour témoigner de son immense capacité créative.

Co-édition : Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Prix : 35 €
Commande en ligne : www.entretemps.org



PAR IRINA ANTONOVA

PhD, critique de théâtre, membre de l'Association Internationale des critiques de théâtre, Almaty, Kazakhstan.

> Marionnettes au Kazakhstan, le modèle soviétique

L'histoire de la formation et de l'évolution du théâtre professionnel de marionnettes au Kazakhstan est fortement liée à la période soviétique, car c'est à cette époque que le gouvernement encouragea le développement de « l'art pour enfants » (comme, d'ailleurs, l'art pour adultes), qui devait servir la cause du communisme et éduquer les patriotes et les bâtisseurs de la société communiste. Ce principe idéologique détermina la forme d'existence du théâtre de marionnettes (qui ne pouvait être que d'État), tout comme son répertoire et ses moyens d'expression artistique, qui s'inscrivirent donc dans les limites du réalisme socialiste, alors le seul courant artistique reconnu dans l'Union Soviétique.

L'art des marionnettes fut conçu comme destiné presque exclusivement aux enfants, et seuls quelques théâtres de marionnettes mettaient aussi en scène des spectacles pour adultes. Tous les théâtres soviétiques, y compris ceux pour les enfants et donc ceux de marionnettes, devaient soumettre à la commission spéciale du ministère de la Culture leurs productions avant de les proposer au public. Cette procédure visait à empêcher de voir se glisser sur scène des œuvres idéologiquement nuisibles ou artistiquement médiocres du point de vue de la culture officielle.

Le théâtre d'Almaty

Le premier théâtre de marionnettes du Kazakhstan apparut en 1935 dans la ville d'Almaty, sous la forme d'un atelier de marionnettes auprès du Commissariat du Peuple à l'Éducation (Narkompros). Au cours de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux théâtres de Moscou et de Léninegrad furent évacués à Almaty, ce qui provoqua un regain d'intérêt pour le théâtre de marionnettes dans la République. C'est à cette époque que Natalya Sats, metteur en scène moscovite, créa le premier théâtre pour enfants du Kazakhstan à Almaty.

« Au Kazakhstan soviétique, les marionnettistes ne se produisaient pas dans la rue, et l'improvisation n'était pas bienvenue. »

Arrêtée en 1937 en tant qu'épouse du traître à la Patrie, elle passa cinq ans au goulag suite à quoi, n'ayant plus le droit de vivre à Moscou, elle revint à Almaty. Natalya Sats a beaucoup contribué au développement du théâtre de marionnettes dans la République du Kazakhstan en collaboration avec le metteur en scène du théâtre de marionnettes d'Almaty : Pavel Potoroka.

Même si l'État affichait son soutien à l'art pour enfants, le théâtre de marionnettes d'Almaty ne disposait pas de ses propres locaux et se produisit pendant plus de 50 ans dans des espaces inappropriés ou lors de tournées à la campagne. Pour fabriquer les décors et les marionnettes, il n'existait ni spécialistes, ni moyens : pendant longtemps, aucun sculpteur-peintre expérimenté ne travaillait dans le théâtre. Le niveau professionnel des comédiens, des spécialistes de la lumière et du son était également insuffisant. Cela pose question

aujourd'hui. Il est triste de constater que de l'activité du théâtre ces années-là, il ne reste aucune trace matérielle, pas même des esquisses, des décors et des marionnettes. Le théâtre de marionnettes d'Almaty a enfin aujourd'hui un espace dédié, confortable et moderne, qui lui permet de commencer une nouvelle Histoire.

Le répertoire Kazakh

Le répertoire se composait toujours d'histoires pertinentes et instructives. Parallèlement aux récits kazakhs et russes, certains spectacles étaient basés sur des contes populaires du monde entier. Cependant, la préférence était donnée aux écrivains et aux contes des pays socialistes et des peuples de l'Union Soviétique. C'était la directive idéologique, et elle n'était pas contestable. Les

spectacles pour enfants donnés dans les théâtres de marionnettes de l'URSS n'étaient pas très variés parce que l'on imposait systématiquement des listes de « pièces recommandées ». Seules certaines compagnies (principalement de Moscou et de Léninegrad) osaient montrer des représentations qui n'étaient pas sur les listes, non seulement pour les enfants, mais aussi pour les adultes. L'énorme succès de *Divine Comédie* d'I. Schtok, sur la scène du théâtre de marionnettes de Sergei Obratsov, est encore considéré aujourd'hui comme un excellent exemple à la fois de l'esthétique novatrice et de l'union des générations dans l'espace théâtral traditionnel des marionnettes.

Au Kazakhstan soviétique, les spectacles de marionnettes pour adultes n'étaient pas mis en scène, et ce fut seulement vers la fin des années



Actrice du théâtre des marionnettes d'Almaty avec sa marionnette Karachache.

© Archive Centrale d'État du Kazakhstan



© Théâtre « Alakai »

Scène du spectacle *Légende des steppes - Oh Aldar !* du théâtre « Alakai » d'Aktobé.

« Aldar-Kossé est pauvre et bien généreux, il dénonce ceux qui exploitent le peuple, il se bat contre l'injustice et soutient les opprimés. »

1980 que l'on entama de timides discussions sur le fait que le théâtre de marionnettes avait une signification plus profonde et pouvait s'exprimer sous des formes plus diverses que les contes pour enfants et « les matinées de la fête de Nouvel An ». Encore aujourd'hui, on voit peu de productions à destination d'un public adulte au Kazakhstan.

Le concept du théâtre de marionnettes en tant qu'institution culturelle et éducative nécessitait l'ajout dans le répertoire, des pièces d'œuvres d'écrivains soviétiques destinées aux enfants et reconnues utiles dans l'éducation des jeunes combattants pour un avenir communiste radieux.

Dans les théâtres kazakhs, la fabrication des marionnettes restait très simple : des marionnettes à gaine et à tiges. Il arrivait que des acteurs « vivants » jouent simultanément avec les marionnettes. Selon certains metteurs en scène, cela pouvait harmoniser les relations « hommes-marionnettes ». Cependant, les marionnettistes habitués à travailler derrière le paravent n'étaient pas toujours convaincants en tant qu'acteurs dramatiques : il leur manquait le savoir-faire et le professionnalisme du jeu de scène.

Les décors traditionnels des spectacles de marionnettes pour enfants étaient constitués, dans la plupart des cas, de paravents de couleur ; on utilisait également des décors peints. La combinaison de marionnettes joliment colorées avec une musique amusante et originale avait pour but de provoquer la grande joie des enfants. Au Kazakhstan soviétique, les marionnettistes ne se produisaient pas dans la rue, et l'improvisation n'était pas bienvenue. Dans les années 1980, le metteur en scène Pavel Potoroka tenta d'introduire dans le théâtre kazakh l'art de la marionnette à fils. À cette époque, il n'existait que deux théâtres de marionnettes en Union Soviétique : celui d'État de Leningrad et le théâtre de marionnettes de R. Gabriadzé à Tbilissi. La marionnettiste de Leningrad R. Kalinskaya se rendit à Almaty pour enseigner l'art des marionnettes aux comédiens kazakhs. Le résultat de cette collaboration se concrétisa par un spectacle joué en langue kazakh, *Le conte du Chaton et de l'Étoile*, inspiré d'une pièce de l'écrivaine bulgare Z. Bilyarskaya.

Les sujets des contes avaient un contenu mythologique. Il y avait sur scène parmi les marionnettes

beaucoup d'animaux aux caractères variés : gentils et adorables, mais aussi perfides et que l'on rend meilleurs. Les forces vives de la nature – le Soleil, l'Étoile, l'Arbre, etc. – accompagnaient les personnages et les aidaient, tout en amenant les spectateurs à se concentrer sur les fondements de l'histoire et à atteindre une perception généralisée de la nature.

Le personnage populaire : Aldar-Kossé

L'incarnation de l'esprit du peuple kazakh et de son identité se retrouve dans le personnage le plus célèbre des contes du pays : *Aldar-Kossé*, qui signifie « Le Trompeur Imberbe ». Personne ne sait s'il a vraiment existé. On estime que les aventures d'*Aldar-Kossé* remontent à l'époque Oghouz-Kiptchak (VI-XII^e siècles approximativement). *Aldar-Kossé* est pauvre et bien généreux, il dénonce ceux qui exploitent le peuple, il se bat contre l'injustice et soutient les opprimés. Il n'a pas de bien, il erre dans les steppes immenses du Kazakhstan. Une des aventures les plus connues du « Trompeur Imberbe » est liée à son amour pour la belle

Karachache. Le personnage d'*Aldar-Kossé* n'a pas de lien direct avec la mythologie, bien que la mémoire populaire ait conservé de nombreuses histoires sur ses relations avec les diables, les géants, et Satan. Bien souvent, il conclut des accords avec eux, il joue « l'ami », puis finalement les dupe, pour les empêcher de faire du mal aux autres ou à lui-même. Les aventures d'*Aldar-Kossé* s'accompagnent de chansons, que le héros chante lui-même en jouant de la *Dombra*, l'instrument traditionnel kazakh à cordes. Le théâtre de marionnettes d'Almaty a vu se jouer périodiquement sur sa scène les histoires d'*Aldar-Kossé*. Sa marionnette est aujourd'hui dans un autre théâtre kazakh, le théâtre *Alakai*, qui se trouve dans la ville d'Aktobé. Dans n'importe quel théâtre kazakh, la marionnette d'*Aldar-Kossé* est monotype, elle est à tiges et dirigée par deux ou trois manipulateurs. Ces derniers doivent pouvoir créer beaucoup de mouvements très précis, en particulier au niveau des mains d'*Aldar-Kossé*, car pendant les spectacles, la marionnette chante ses chansons satiriques et joue de la *Dombra*.

Parfois, dans les spectacles modernes d'*Aldar-Kossé*, ce n'est pas la marionnette qui joue le rôle principal, mais un vrai comédien qui interagit avec les autres personnages-marionnettes. C'était le cas au théâtre de marionnettes d'Almaty en 2014. Cette idée est discutable parce qu'elle entraîne des proportions esthétiques et techniques qui ne sont pas toujours justifiées dans la mise en scène.



Manipulateur du théâtre « Alakai » Yerbol Yermaganbetov avec la marionnette d'*Aldar-Kossé*.

Le plus ancien théâtre de marionnettes du Kazakhstan est celui d'Almaty. Dans d'autres villes, ils ont été établis seulement dans les années 80 ou 90. L'orientation politique de leurs répertoires et leurs idées esthétiques se sont formées dans un « autre pays », au Kazakhstan indépendant, avec une idéologie nouvelle. Toutefois, *Aldar-Kossé* reste le personnage le plus connu et le plus aimé des Kazakhs, car il représente l'esprit de la Nation : il est gai, aimable, plein d'esprit, et s'implique dans la société hétérogène du Kazakhstan d'aujourd'hui. Il fait le lien entre les mouvements artistiques qui se sont succédé : depuis les premiers chevreux *Orteké* manipulés par des musiciens-dombristes, jusqu'au spectacle professionnel contemporain des marionnettes. 🎭

PAR CLAIRE DUCHEZ



Marionnettiste assis en tailleur manipulant une marionnette.

© musée du quai Branly, Jeanne Cuisinier

> Les collections Insulinde du musée du quai Branly

En nous permettant de glisser un œil dans les coulisses de son département, Constance de Monbrison, responsable des collections Insulinde au musée du quai Branly à Paris, nous a permis de caresser du regard quelques chefs-d'œuvre du théâtre de marionnettes traditionnelles *Wayang* conservés dans les réserves du musée.

Les réserves de nos grands musées constituent la partie immergée de l'iceberg de notre patrimoine collectif, élément complémentaire, indispensable mais méconnu, des salles d'expositions temporaires et permanentes accessibles au public. Il n'est possible actuellement de voir les marionnettes *wayang* que sur rendez-vous. Les vitrines et espaces d'exposition de l'Asie du Sud-Est insulaire du musée ne sont pas très étendus et priorité a été donnée à la sculpture lithique, peu exposée dans les autres musées du monde, alors que le *wayang*

est, pour sa part, largement visible dans les musées internationaux.

En 2015, le musée Guimet présentera une exposition sur les théâtres du Monde qui consacrera une large part à la marionnette d'Asie. Le quai Branly va à cette occasion prêter des pièces du théâtre traditionnel thaï et indonésien. « Les expositions temporaires sont indispensables à la bonne santé d'une collection », nous a expliqué Constance de Monbrison, « elles permettent de montrer ponctuellement au grand public les œuvres maîtresses

et de les restaurer avec soin ».

Les objets maintenus en réserve se conservent très bien et gardent plus longtemps toute la flamboyance de leurs couleurs. Ceux conservés au quai Branly sont d'une fraîcheur étonnante, tant les pièces du *wayang golek* et *kulit* issues du don d'Ali Cohen au XIX^e siècle que les objets rapportés de Malaisie par l'ethnologue Jeanne Cuisinier lors de missions dans les années 1930. Il est frappant de noter que chaque ensemble *Wayang* révèle une identité et des caractéristiques propres, que la présence physique des marionnettes posées sur la table de consultation rend décelables : l'attention aux détails, la délicatesse des ciselures, la diversité des typologies de représentation, la variété des tenues, le choix des matières, la finesse de la facture, le grain du cuir...

Les collections de marionnettes Insulinde du musée du quai Branly

Ces collections proviennent de deux institutions qui se sont succédé sur la colline de Chaillot à Paris : l'ancien musée Ethnographique du Trocadéro, démoli en 1935 pour laisser place au Palais de Chaillot qui abritera à partir de 1937 le musée de l'Homme. Dès le XIX^e siècle, les collections marionnettes ont été constituées par le biais de dons de collectionneurs éclairés et, plus rarement, d'acquisitions.

En 1897, Ali Cohen, juif ottoman originaire de Bagdad et collectionneur francophile au goût fin, fit don à la France d'un ensemble de pièces de *Wayang Purwa* de Java-central avec des personnages du Mahâbhârata et du Ramayana (épopées indiennes) ainsi que d'un ensemble de *Wayang Golek* de Java-ouest qui relate l'histoire de Damarwulan (épopée locale). L'ethnologue Jeanne Cuisinier a sillonné Madagascar, l'Indochine, le Siam et Java. Elle a rapporté lors de missions des figures de *Wayang Kulit* ou *Wayang Malayu* de l'État de Kelatan en Malaisie qu'elle a léguées au musée de l'Homme. Quant au collectionneur Alexandre Imbert, il a donné à cette institution des pièces de *Wayang Kulit* provenant de Bali.

En 1947, un ensemble de *Wayang Golek* racontant les aventures d'Amir Ambiah (histoire islamique) a été acheté par le musée de l'Homme et un autre de *Wayang Kulit* fut déposé par le Conservatoire National de la Musique et de la Danse. Enfin, l'ethnologue Louis Berthe a rapporté de sa mission en 1964 des *Wayang Golek* de Java qui retracent des épisodes du Mahâbhârata. 📺

Les genres du Wayang

Le *wayang* désigne un genre de théâtre traditionnel de marionnettes de Bali, Java, Sunda (Ouest javanais) et des régions d'Indonésie ou de Malaisie soumises à l'influence javanaise. Le terme *wayang* proviendrait du terme *bayang* signifiant « ombre ». Il désigne un spectacle dont le récitant, appelé *dalang*, est accompagné par un orchestre, le *gamelan*. Il existe en théorie des centaines de *wayang*. On accole généralement au mot *wayang* un deuxième terme qui désigne le mode de figuration du spectacle. Sa forme la plus courante est le *wayang kulit*, théâtre de marionnettes d'ombre constitué de figures plates de cuir, *kulit* voulant dire « cuir ». Il se décline en *wayang golek* (marionnettes en bois à tiges), *wayang beber* (rouleaux peints), *wayang klitik* (figures plates en bois), *wayang topeng* (masques).

Un troisième terme désigne le cycle narratif. Par exemple, *purwa*, « vieux » ou *parwa*, « livre », indique qu'il appartient à l'épopée d'origine indienne du Mahâbhârata de

même que *menak*, « aristocrate », indique que le spectacle relate les exploits d'Amir Hamza, oncle du prophète Mahomet.

Enfin, un dernier terme associé aux trois autres renseigne sur le langage ou l'aire culturelle du spectacle, Bali, Java (*Jawa*) ou Sunda, ou sur la ville qui fut son berceau si la représentation a lieu en dehors du lieu d'origine.

En 2008, le théâtre de marionnettes *wayang* a été inscrit par l'UNESCO sur la liste du patrimoine immatériel de l'humanité.

Pour découvrir le genre du *wayang*, retrouvez des extraits vidéo de spectacles présentés au Festival de l'Imaginaire : www.festivaldelimaginaire.com/wayang-kulit.htm

Iconothèque du musée du quai Branly • Aperçu

© musée du quai Branly



Marionnette de
wayang golek -
Don Ali Cohen.



© musée du quai Branly



Figure du théâtre
d'ombres *wayang
kulit* - Coll. Imbert.

© musée du quai Branly



Marionnette de
wayang golek :
Batara Guru -
Don Louis Berthe.

© musée du quai Branly



Figure de *wayang kulit*
théâtre d'ombres -
dépôt Conservatoire
National de la Musique
et de la Danse.

Si les visites ne sont que sur rendez-vous, les collections Insulinde sont néanmoins consultables via l'iconothèque du musée : collections.quaibranly.fr/pod16



THÉÂTRE
JEAN ARP
SCÈNE CONVENTIONNÉE

LA SAISON MARIONNETTIQUE DU THÉÂTRE JEAN ARP !

LA NUIT DE LA MARIONNETTE (festival MART.O.)

DE PASSAGE (festival MART.O.)

CDN Le Fracas / Johnny Bert

JOSETTE FOREVER ! (festival MART.O.)

Cie Garin Trousseboeuf / Patrick Conan

CŒUR COUSU (festival MART.O.)

Collectif des Baltringues

CARTE BLANCHE Alexandre Picard

THE BLUE BOY Brokentalkers

MON NOM EST ROUGE Alain Lecucq

MIJAURÉES Cie Anima Théâtre

LES MISÉRABLES Cie Karyalides

PETIT POUCE EN ARMÉNIE

Cie Garin Trousseboeuf / Patrick Conan

THÉÂTRE JEAN ARP

Scène conventionnée de Clamart

22 rue Paul Vaillant-Couturier

92140 Clamart

Réservations 01 41 90 17 02



FESTIVAL MARTO
17 NOV - 18 DÉC 2014



vallee-culture.hauts-de-seine.net

PUCK

LA MARIONNETTE ET LES AUTRES ARTS

Humain Non humain



INSTITUT
INTERNATIONAL
DE LA MARIONNETTE

SAMEDI 11 OCTOBRE 2014, 17H

RENCONTRE À L'OCCASION DU LANCEMENT
DE PUCK N°20 HUMAIN / NON HUMAIN

Œuvre conçue comme un hommage à Bruniella Frulli
Éditions Institut International de la Marionnette &
L'Entretemps

Présenté par Didier Plassard
et Cristina Grazioli



Fig. Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette
dans le cadre d'Accord Marionnette

Lieu : LE MOUFFETARD

Centre de Ressources

73 rue Mouffetard - Paris 5^e

Réservation conseillée : 01 84 79 44 44

Institut International de la Marionnette
www.marionnette.com

Marionnettes et images filmées

Formation du 17 novembre 2014
au 20 mars 2015 (519 h) / Villeurbanne

Écriture / fabrication / manipulation / réalisation

Filmigood

Contact/inscriptions :

06 22 14 46 55

geraldine.graindorge@yahoo.fr



Depuis 1982, la Compagnie du Rêve propose :

- Des spectacles de marionnettes scolaires et tous publics...

En salle et en rue...

- Des ateliers de fabrication de marionnettes...

- Une exposition "Le monde merveilleux des marionnettes"

Plus de 150 marionnettes de différents styles et différents pays...

La Compagnie possède également une roulotte théâtre...

La Compagnie du Rêve

2 route de Trémentines

49120 La Tourlandry

Tél : 02 41 65 38 76

contact@compagniedureve.com

www.compagniedureve.com