

20072010

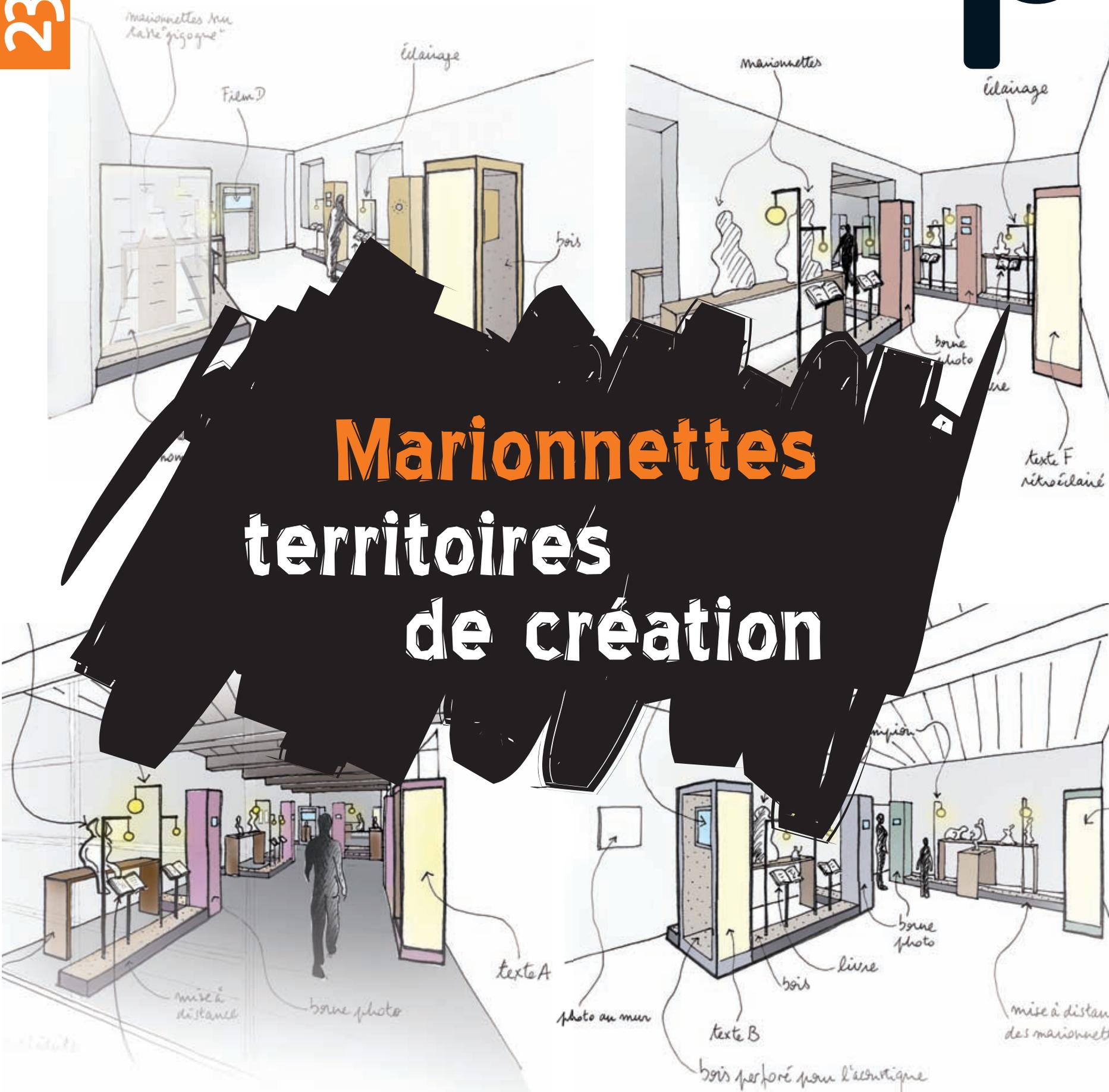
Saisons de la marionnette

manip

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

23

JUILLET AOÛT SEPTEMBRE 2010



Une exposition itinérante proposée par



Une publication



Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés

Ce numéro 23 de Manip n'est pas un Hors-Série, mais un « numéro spécial » qui nous oblige à différer au numéro d'octobre les rubriques habituelles. Il est en effet important de revenir sur les manifestations qui ont ponctué ce printemps des *Saisons de la marionnette* :

- Les Rencontres professionnelles de Clichy,
- Le colloque « *Vitez et la marionnette* » au Théâtre National de Chaillot,
- Le bilan des *Saisons de la marionnette* qui fut présenté lors des Etats Généraux 2 d'Amiens.

Nous avons également le plaisir de publier un extrait de *La Leçon inaugurale* que Jacques Nichet, Président d'Honneur des Saisons de la marionnette, a prononcée au Collège de France, le 11 mars dernier.

Nous reviendrons dans le prochain numéro de Manip sur les Etats Généraux 2 et les nouvelles perspectives de la profession.

La suite des *Saisons* passera par l'exposition itinérante : « *Marionnettes, territoires de création* », initiée par THEMMA.

> Patrick BOUTIGNY

Fedito n°2

L'exposition itinérante « *Marionnettes, territoires de création* » est la résultante du mouvement de solidarité de toute la profession qui s'est créé autour des « Saisons de la marionnette ». Elle le formalise, le rend pérenne et tangible. Elle le projette dans l'avenir.

Cette exposition est un bien collectif de développement. C'est un ouvrage évolutif, un outil perfectible avec l'assentiment de ses partenaires. Son existence et sa raison d'être sont dans la participation.

Elle est remarquable en trois points :

- **La déclinaison d'un fond thématique révélateur.** Avec le développement considérable de notre art, des courants artistiques se dessinent. Pour l'exposition, il fallait une vision élargie du théâtre de marionnette, qui tienne compte de cette première observation et la dépasse. Il fallait des clefs de lecture nouvelles et accessibles au grand public.
- **La mise à disposition d'un espace modulaire.** Une « case blanche », facultative et libre, permet aux lieux d'accueil de concevoir une installation parallèle à l'exposition. C'est l'occasion de mettre l'accent sur les particularités d'un territoire dans le domaine de la marionnette, de mettre en résonance une programmation, d'imaginer une relation avec d'autres arts...
- **Un système scénographique simple, facile à installer, modulable selon les espaces, autonome.** Chaque module est doté de supports pour les objets-marionnettes, d'un système audiovisuel, de lutrins où sont disposés des livres pour consultation.

> Pierre BLAISE
Président de THEMMA

/Lu

Il n'y a pas d'être moins cartésien que la marionnette : comment son « âme » pourrait-elle être séparée de son « corps » ? Son âme de bois parle, son âme de bois s'agite, le corps qui suit le mouvement, bien sûr, puisqu'il est lui-même de la même matière. Aussi donne-t-elle à l'homme l'image d'une chair qui lui sort par les narines, en copeaux que le marionnettiste a soigneusement balayés avant la représentation. On peut remplacer le mot « bois » par « chiffons », « papier mâché », etc...

> Raymond QUENEAU

manip 23 / JUILLET AOÛT SEPTEMBRE 2010

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 / 06 62 26 35 98

E.mail : thema@orange.fr

Pour le journal : boutigny.patrick@wanadoo.fr

Site : www.thema.com

THEMAA est le centre français de l'UNIMA.

L'Association THEMMA est subventionnée par le Ministère de la Culture (D.M.D.T.S.), par la Région Ile-de-France (Emploi-tremplin) et le Pôle Emploi

Directeur de la publication : Pierre Blaise

Rédacteur en chef : Patrick Boutigny

Rédaction et relecture : Marie-Hélène Muller

Traduction et résumés en anglais : Narguess Majd

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

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

/Sommaire

Editorial 02

Portrait 03-04

Isabelle Bertola

Isabelle Bertola

Actualités THEMMA 05

Rencontres Nationales Marionnettes et Musiques

Thema News: Puppetry and Music Meetings

Profession 06

Les spectacles de marionnettes et les droits d'auteur

Profession : Copyright

Dossier Spécial

« Le printemps des Saisons de la marionnette » 07-15

2^{èmes} Journées professionnelles de la marionnette à Clichy

Les présences du marionnettiste

Création, écriture, recherche 07-08

Special: Professional Meetings in Clichy

Antoine Vitez et la marionnette 09-12

Special: Vitez and Puppet Theatre

« Les Saisons de la marionnette » :

un bilan climatique nécessaire pour la profession 13-15

Special: Seasons Appraisal / A text by Jacques Nichet

Publications 16

Panorama des publications

New books and magazines

Créations 16-18

L'actualité des compagnies

New Productions

En anglais dans le texte 19

English articles

Une exposition

sur la marionnette contemporaine française 20

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



RENDEZ-VOUS THEMMA

Rencontre proposée le 20 juillet
à 19h à l'Espace Alya

31bis, rue Guillaume Puy - Avignon

Qu'est-ce qu'on fait en Avignon ?

Quelle place occupe la marionnette dans le théâtre d'aujourd'hui ?

Ouvrons une discussion, un chantier de réflexion au cœur du plus grand festival de théâtre qu'est Avignon pour essayer de repenser la place qu'occupe la marionnette dans le théâtre d'aujourd'hui.

Si la marionnette peut se définir historiquement ou esthétiquement, doit-elle s'affirmer comme un courant théâtral ou s'affranchir du théâtre d'acteurs ?

Si les marionnettistes bénéficient pleinement de l'impact international qu'est le Festival d'Avignon, ne devraient-ils pas s'organiser, se rassembler autour de leur art pour communiquer ensemble auprès du public et des professionnels, à l'exemple de la danse ou du cirque ?

Ne devons-nous pas nous-mêmes faire écho de cette richesse et cette diversité de la profession, et revendiquer nos esthétiques et techniques aussi variées ? Le spectre de la création marionnette aujourd'hui s'étend et rayonne largement : de propositions artistiques innovantes aux spectacles plus traditionnels, du jeune public au spectacle pour adultes... mais la confusion pour le public est évidente. La profession, qui s'organise depuis plusieurs années autour de chantiers politiques, n'a-t-elle pas intérêt à affirmer son identité et ses particularités dans un événement aussi important ?

ISABELLE BERTOLA



LE PARI D'UN THÉÂTRE DE LA MARIONNETTE À PARIS

Pour fêter les 18 ans du Théâtre de la Marionnette à Paris, tu as décidé avec ton équipe de lui consacrer un livre ?

C'est en effet un âge conséquent pour une structure culturelle : dix-huit années de projets, de travail. Dix-huit années passées autour d'un projet central dans lequel s'est décliné un très grand nombre d'activités dans le domaine de la marionnette. Ce projet central, porté par l'association qui a créé le Théâtre de la Marionnette à Paris, avait un objectif précis et clair : la création d'un théâtre à Paris consacré aux arts de la marionnette et au service de la profession, un théâtre comme il en existe dans pratiquement toutes les capitales européennes. Mais cet objectif n'a pas été atteint puisqu'à ce jour aucune salle de spectacles n'a encore été attribuée aux arts de la marionnette. Cela n'empêche pas le Théâtre de la Marionnette à Paris de représenter un atout important pour cette forme artistique et de constituer un espace de diffusion remarqué en France et à l'étranger. C'est ce que nous avons voulu rappeler dans ce livre. Nous y avons retracé cette aventure grâce à des témoignages d'artistes, des articles de journalistes et de chercheurs : c'est un carnet de route d'une durée de dix-huit ans, un livre qui évoque ce pari d'édifier un théâtre dédié à la marionnette à Paris. Il revient sur le passé de ce théâtre depuis ses origines, mais il n'est pas seulement un livre de souvenirs : faire le compte de toutes ces années de travail et de toutes ces réalisations est aussi un moyen d'affirmer que ce théâtre a été et est toujours un indispensable outil au service des arts de la marionnette. Depuis sa création, cette structure a connu deux directrices : Lucile Bodson, aujourd'hui directrice de l'Institut International de la marionnette et de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, l'a dirigée jusqu'à ce que je lui succède, en juin 2003 par intérim, et officiellement en 2005. La structure a également évolué au fil des années au gré des salariés et des époques, mais aussi en fonction de la place de la marionnette dans le paysage culturel et de la mise en place de réseaux de diffusion et de production.

Peux-tu nous rappeler comment est né le Théâtre de la Marionnette à Paris ?

Il y a trente ans, le CNM (Centre National de la Marionnette) avait développé un projet de programmation de spectacles de marionnettes dans le cadre d'un festival intitulé « *Les semaines de la marionnette à Paris* ». C'était une façon de montrer le travail des compagnies adhérentes à cette structure, avec en particulier la volonté de mettre en avant le théâtre de marionnettes destiné aux adultes. Ce festival, piloté par le CNM, a existé durant 10 ans. Françoise Letellier en fut la responsable pendant six ans, avant de passer la main à Lucile Bodson pour les deux dernières éditions, en 1989 et 1990. Les dernières éditions du festival ont remporté un vif succès et Lucile Bodson a très vite été convaincue

que, pour poursuivre et gagner en visibilité, il fallait un lieu permanent. Elle se faisait d'ailleurs l'écho d'une demande des marionnettistes. Le moment semblait favorable puisque l'Etat, tout comme la Ville de Paris, ont accepté le principe de ce projet. La Direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris a proposé le Théâtre Paris Plaine et la saison aurait pu s'engager dans ce lieu. Malheureusement, un différend au sein des services municipaux a condamné cette affectation. Nous sommes en 1992 et je venais d'entrer au Théâtre de la Marionnette à Paris au service du développement des publics. Lucile Bodson, avec l'aide de Mireille Silbernagl, a donc pris la décision de bâtir une saison dans plusieurs théâtres parisiens en attendant l'attribution d'une salle pour le Théâtre de la Marionnette à Paris. Le premier spectacle présenté fut *L'Homme invisible* du Théâtre Sans Toit. Il nous restait à prouver que le théâtre de marionnettes avait son importance au sein des arts du spectacle, qu'il suscitait un intérêt auprès des publics, de la presse et des professionnels du spectacle vivant. Une fois cela établi, il nous semblait évident que nous pourrions aisément convaincre les partenaires institutionnels d'attribuer une salle de spectacles à ce projet artistique. Nous étions persuadés que ce projet ne pouvait exister qu'au sein d'un théâtre. Personne dans l'équipe n'imaginait que, 18 ans plus tard, nous serions toujours dans la même situation...

Ta carrière professionnelle commence rapidement au Théâtre de la Marionnette à Paris ?

Mes premières expériences professionnelles se sont déroulées dans le secteur de la littérature de jeunesse et parallèlement, dès 1985, j'ai assuré une programmation jeune public pour la ville de Montreuil et la ville de Stains. C'est dans le cadre de ce travail que j'ai rencontré Lucile Bodson. Nous partagions des affinités artistiques sur nos programmations respectives et nous suivions des équipes artistiques ensemble. Quand elle a créé le Théâtre de la Marionnette à Paris, elle m'a proposé de venir travailler avec elle. J'ai débuté au Théâtre de la Marionnette à Paris le 15 mars 1992.

Le Théâtre de la Marionnette à Paris organise deux événements : « Les Scènes ouvertes à l'Insolite » et la « Biennale Internationale des Arts de la Marionnette ». Comment s'organise le Théâtre de la Marionnette à Paris autour de ces deux temps forts ?

Le cœur de notre travail consiste à donner vie à une programmation qui se déroule sur toute l'année : c'est le projet initial. Cet accueil se fait sur la durée, de la même manière que d'autres structures accueillent des spectacles de théâtre. Les premières années, nous recevions six ou sept spectacles avant que n'apparaissent nos deux festivals. Le choix se faisait sur des compagnies confirmées en régions et qui n'avaient pas forcément encore une reconnaissance nationale

ou internationale. La possibilité de jouer à Paris pendant un temps assez long pouvait favoriser cette reconnaissance. Nous continuons ce travail, cependant le fait de ne pas avoir de salle de spectacles attirée, nous oblige à adapter le projet en permanence, à le modifier en fonction des partenaires et des lieux qui nous accueillent. L'aide aux compagnies passe aussi par des accompagnements en terme de co-production selon les possibilités budgétaires et par des accueils en résidence avec nos partenaires.

« *Les Scènes ouvertes à l'Insolite* » nous permettent de présenter des artistes qui débute et qu'il ne serait pas aisé d'accueillir sur une certaine durée avec des spectacles qui présentent, quelquefois, des fragilités artistiques. Ce festival propose un espace de visibilité pour de jeunes artistes, qui, sortant par exemple de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, se trouvent devant la nécessité de montrer leur travail sans avoir encore pu se faire une place au sein des réseaux de diffusion. C'est le rôle du Théâtre de la Marionnette à Paris de donner à voir ces travaux pour irriguer ensuite les réseaux de diffusion.

Le principe est le même avec la « *Biennale Internationale des Arts de la Marionnette* » qui met l'accent sur l'accueil d'artistes internationaux : ce festival est le moyen de montrer des compagnies repérées en Europe et de permettre ainsi au réseau professionnel français de les découvrir et, éventuellement, de les accueillir par la suite. Ensuite, autour de ce travail de programmation, il reste à construire tout le travail de sensibilisation des publics, même si la situation a évolué parce que le regard sur les arts de la marionnette a passablement bougé. On perçoit moins de condescendance ou d'a priori négatifs chez nos interlocuteurs professionnels et institutionnels, il est cependant encore nécessaire de convaincre. Ce travail se fait essentiellement par la présence des différents membres de l'équipe dans les réseaux associatifs et éducatifs, mais aussi par la mise en place de projets d'action culturelle en utilisant les dispositifs existants pour monter des actions et pour pouvoir conduire un travail sur du long terme. Pour mener à bien ce travail de sensibilisation, nous avons créé des outils comme les conférences autour des arts de la marionnette : les premières années, nous utilisions des diapositives, aujourd'hui nous présentons des extraits de captations audiovisuelles. Cela permet de montrer la grande diversité des spectacles et nous les destinons aux enfants de maternelle comme aux adultes, en passant par les étudiants des écoles d'art et les lycéens.

Nous avons aussi passé commande de valises d'artistes à des marionnettistes : ce sont des machines à jouer avec des marionnettes proposant différentes situations de jeu autour de techniques différentes. Elles sont à la disposition des publics et accompagnées à chaque fois par un artiste. La présence d'artistes accueillis en résidence est aussi un moyen de sensibiliser les publics aux arts



>> de la marionnette dans des établissements scolaires. Par exemple, pour la création du spectacle *Les Aveugles*, Bérandère Vantusso, metteur en scène de la Cie Trois-Six-Trente, a été accueillie dans un collège de Seine-Saint-Denis dans le cadre du dispositif « *In situ* » initié par le Conseil général du département. Une salle a été mise à disposition pendant deux mois et demi et la compagnie a pu construire les 13 marionnettes. Parallèlement à ce travail de fabrication, de nombreux moments de rencontres avec les élèves ont été imaginés. D'autres dispositifs sont proposés par les partenaires institutionnels, comme les projets « *La Culture et l'Art au Collège* » initiés également par le Conseil général de Seine-Saint-Denis : pendant une quarantaine d'heures, les élèves peuvent découvrir une œuvre et un artiste et s'y confronter. Il reste encore d'autres outils sur lesquels nous nous appuyons, comme les Classes culturelles proposées par la Direction des affaires scolaires de la Ville de Paris. D'autres actions sont menées hors des dispositifs et permettent de toucher des personnes ne répondant pas aux critères définis par le cahier des charges des dispositifs déclarés. Reste à notre charge de constituer les montages financiers. Nous proposons également, dans le cadre des actions de sensibilisation, des stages d'une durée de trois jours, qui ne sont pas des stages professionnalisants, car nous n'avons pas cette vocation ; ils sont cependant animés par des artistes professionnels. L'objectif reste l'éducation du regard du spectateur.

Ce sont plutôt des actions en direction du jeune public ?

Pas uniquement. Le jeune public ne constitue qu'un petit quart de notre programmation. C'est donc bien vers les adultes que la plus grosse part de notre travail de sensibilisation se fait. Nous sommes attachés à développer une programmation en direction des adultes car les spectacles jeune public sont, somme toute, assez bien diffusés. Le travail de sensibilisation pour les spectacles est mené auprès des lycéens, des étudiants de toutes les écoles d'art, des écoles d'éducateurs, des Instituts Universitaires de Formation des Maîtres, des salariés des entreprises etc... Il est complexe de travailler dans la durée sans avoir un lieu. Bâtir une saison et imaginer un accompagnement nécessite du temps, cela se construit sur plusieurs saisons. L'itinérance qui nous est imposée ne nous permet pas de travailler réellement en profondeur sur un territoire. La région Île-de-France est vaste et les projets s'érigent chaque fois dans des lieux différents.

Ne pas avoir de théâtre vous oblige aussi à travailler autrement ?

Bâtir une saison sans avoir son propre lieu oblige effectivement à être inventif pour trouver des partenariats, mixer les publics, programmer des artistes. La nécessité d'être créatif peut être considérée comme un atout, mais qui présente aussi ses limites. Même avec des partenaires et des artistes fidèles, la disponibilité des salles, les calendriers des uns et des autres, les engagements auprès des compagnies sont autant de paramètres qu'il faut prendre en compte et qui, malgré tout, ne permettent pas une action sereine sur le long terme. Il faut concevoir 10 projets pour en voir aboutir 5 et c'est assez inconfortable pour tout le monde. Nous avons également fait le choix d'éditer un journal trimestriel dans lequel nous traitons de l'actualité du Théâtre de la Marionnette à Paris. La rédaction de ce périodique *OMNI* (Objets Marionnettiques non Identifiés) est confiée à la journaliste Naly Gérard, qui écrit également des rubriques sur les activités des compagnies, celles du réseau. L'idée est donc d'informer largement les publics sur l'ensemble des activités du secteur.

Ce blocage de lieu depuis dix-huit ans, est-ce une affaire politique ou bien une série de circonstances malheureuses qui s'acharne sur la profession ?

En ce qui concerne le projet d'installation au Théâtre Paris Plaine, c'est une mauvaise coordination des services de la Ville de Paris. Il y avait là une opportunité qui a été sabordée par cette mauvaise coordination, car les arts de la marionnette n'étaient probablement pas, il y a dix-huit ans, une priorité pour la Ville de Paris.

Il y a eu ensuite un projet de construction d'un théâtre dans le jardin des Tuileries. Dans le cadre de la rénovation de ce jardin, l'Etablissement public du Grand Louvre souhaitait remplacer la concession du castelet existant. Avec l'accord du ministère, il souhaitait y installer le Théâtre de la Marionnette à Paris, mais le castelet n'était pas adapté aux formes contemporaines de théâtre de marionnettes. Un projet de construction d'un théâtre plus vaste, mieux adapté a donc été élaboré avec des architectes. Cependant, pour des raisons non évoquées, ce projet n'a pas abouti, bien qu'il ait été bien avancé puisque nous avons occupé une structure légère durant deux saisons en attendant la construction. L'auditorium Saint-Germain dans le 6^{ème} arrondissement a aussi été évoqué, mais faute d'appui politique, il ne nous a pas été attribué. Le dernier projet en date était la rénovation de la Gare Masséna où nous aurions pu nous installer avec la coopérative 2R2C. Il n'a pas vu le jour non plus, cette fois faute d'argent.

Il n'y a probablement pas de volonté politique affirmée qui se positionnerait contre l'existence à Paris d'un Théâtre dédié aux arts de la marionnette, mais on peut tout de même penser qu'un réel manque de volonté est la raison de cette situation. Nous nous trouvons face à une impasse. Bien entendu, ce ne sont pas les personnels qui sont en cause, car les différentes administrations sont vite convaincues du bien-fondé de notre demande. Cependant, lors d'un conseil de Paris en mai 2009, Christophe Girard, adjoint au maire de Paris chargé de la culture, a affirmé son désir de donner des murs au Théâtre de la Marionnette à Paris avant la fin de la mandature. Ce serait symboliquement très fort pour la reconnaissance de cet art.

Que peut faire la profession, avec THEMMA, pour qu'enfin cet outil au service de la profession voie le jour ?

Toutes actions et prises de position seraient les bienvenues. Une déclaration pourrait être faite à la Ville, au Ministère et à la Région pour montrer combien la profession est solidaire de cette idée. Les *Saisons de la marionnette 2007/2010* se terminent et elles ont permis de faire avancer un certain nombre de chantiers pour la profession. Obtenir un théâtre à Paris faisait partie intégrante des *Saisons* et était inscrit dans la charte définissant les objectifs de cet événement. Il serait bon de se servir de cette dynamique pour obtenir gain de cause sur ce lieu.

Le Théâtre de la Marionnette à Paris est aussi tourné vers l'International ?

Nous avons en effet tout à fait conscience qu'il est nécessaire aujourd'hui d'être actif sur le plan international. Nous devons nous inscrire dans une démarche de coopération ouverte à l'Europe et à l'International. De plus, en Europe, il existe une forte tradition des arts de la marionnette. Il est donc important de s'appuyer sur cette expérience. Dans un premier temps, nous voulons tisser des liens pour constituer la programmation de la « *Biennale Internationale des arts de la Marionnette* » et donner à voir des compagnies du monde entier. Ensuite, inscrire la réalité de la marionnette contemporaine française au cœur d'une réalité internationale est une de nos préoccupations.

Nous avons eu l'opportunité de mener un projet dans le cadre de « *Culture 2000* », projet qui s'est déroulé durant trois années et qui s'est développé avec cinq partenaires européens.

Il a abouti à de nombreux échanges et a favorisé des déplacements d'artistes, de compagnies et de programmeurs. Ces projets sont difficiles à mener car nous ne parlons pas tous la même langue et derrière les mots employés se cachent des vécus distincts.

On découvre des réalités différentes sur la place du spectacle vivant, sur la responsabilité que nous engageons vis-à-vis des artistes, sur les modes de financement. Malgré toutes les difficultés, ces projets sont indispensables et enrichissants pour tous ; ils nécessitent toutefois un engagement fort et une grande implication et donc beaucoup de temps. C'est en Allemagne que je me rends le plus souvent. L'Allemagne est proche géographiquement et c'est aussi un pays foisonnant en termes de créations, doté de nombreux lieux de diffusion, de festivals et de lieux de formation. Je vois là-bas un grand nombre de spectacles proches de ma sensibilité et où les marionnettes sont excellemment bien manipulées.

Pourquoi développer, depuis quelques années, un important travail sur la formation de réseau ?

Là encore, il s'agit d'un objectif que nous défendons pour être au service des artistes et des compagnies. Je me suis effectivement rendu compte que chacun travaillait un peu seul, sur son propre territoire. Comme nous sommes sans lieu de diffusion, nous étions peut-être les mieux placés pour rassembler les personnes qui accompagnent, à quelque degré que ce soit, les artistes. La première démarche a eu lieu juste avant *les Saisons*, dans le cadre du *Réseau actif de la Marionnette*. Nous étions plusieurs à réfléchir sur l'accompagnement des marionnettistes, le partage des outils et la mise en réseau. Une première réunion a eu lieu à Rennes au Théâtre Lillo où s'est déclinée, à travers la question de l'accompagnement artistique, une réflexion sur la cohérence et la nécessité de la notion de réseau : améliorer nos fonctionnements, comprendre les enjeux artistiques, culturels et politiques, prendre en compte les enjeux territoriaux. De fait, la nécessité de travailler ensemble s'est retrouvée dans le cadre plus général des *Saisons de la marionnette 2007/2010*.

Quel bilan, justement, ferais-tu des Saisons de la marionnette 2007/2010 ?

C'est un bilan plutôt positif car cet événement a permis à tous les acteurs du secteur de travailler ensemble, ce qui n'est pas rien ! Quels que soient les projets développés, nous avons eu envie de nous connaître et de nous comprendre.

Qui plus est, tous les chantiers entamés sont encore ouverts aujourd'hui et nous permettent de continuer de réfléchir ensemble, sûrement dans des directions différentes et avec des personnes nouvelles.

On peut être un peu déçu de l'engagement financier de nos différents partenaires institutionnels, engagement qui fut loin d'être à la hauteur du projet global des *Saisons*. Certes, l'époque n'était pas - et n'est toujours pas - propice à d'importants financements pour les activités culturelles, et ce n'est pas spécifiquement lié à notre discipline. Finalement, les *Saisons de la Marionnette 2007/2010* ont existé grâce à la volonté de quelques personnes et à leur engagement militant. Ces *Saisons* ne se sont sûrement pas arrêtées à Amiens, aux Etats Généraux du 28 et 29 mai. Les nombreuses avancées dont notre secteur a bénéficié constituent un terreau solide pour le développement d'importants projets artistiques.



> Rencontres Nationales Marionnettes et Musiques

Les 15, 16 et 17 octobre 2010

Rencontres Nationales de
THEMAA en Ile-de-Franceau Grand Parquet
et à l'Abbaye de Royaumont

THEMAA et les Rencontres Nationales

La marionnette est l'art transdisciplinaire par excellence. L'addition du talent d'artistes professionnels caractérise cet art. THEMAA y puise sa fonction représentative et se désigne comme le « Théâtre de Marionnettes et des Arts Associés ».

Après les « Rencontres Nationales Marionnette et Écritures contemporaines » à la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, « Rencontres Nationales Marionnette et Arts plastiques » à Lille, « Rencontres Nationales Marionnette et Technologies contemporaines » à Reims, THEMAA projette les « Rencontres Nationales Marionnettes et Musiques » en Ile-de-France. Conçues dans un esprit de découverte, les Rencontres nationales sont un dispositif provisoire conçu pour expérimenter des pratiques artistiques voisines et pour en débattre.

« Marionnettistes et musiciens : des auteurs en création, des interprètes en expérimentation. »

Les marionnettistes ne cessent d'expérimenter de nouvelles formes, techniques et processus de création. Comment la rencontre avec les musiciens peut-elle alors enrichir et interroger leur démarche créative ?

La marionnette faite d'articulations et

de contrôles est bien un instrument, même si sa configuration peut être parfois extraordinairement éloignée de l'image humaine. Plastique active en son essence, par le toucher de la main, elle est, comme le sont les instruments de musique, une prolongation physique de l'expression de l'homme. Aujourd'hui la forme, le poids, les voix des instruments, comme la tenue et la mobilité des musiciens, entrent dans le jeu de la scène à l'égal des marionnettes et de leurs manipulateurs-acteurs. Deux partitions sont en jeu, côte à côte : la musique et son interprétation d'une part ; le théâtre et son interprétation d'autre part. L'accord des deux se réalise-t-il différemment avec l'instrument théâtral qu'est la marionnette ? Une écriture musicale serait-elle plus appropriée à la marionnette qu'une écriture théâtrale ou littéraire ? A ce sujet, que penser du système des tablatures ? Quelles relations les deux arts entretiennent-ils avec l'improvisation ? Avec la composition ? Avec l'espace scénique ou la mise en scène, avec la matière ?... Dans ce champ de réflexions, THEMAA souhaiterait rassembler en intelligence compositeurs et musiciens avec constructeurs et manipulateurs dans une relation d'exploration, de jeu et d'invention. »

> Pierre BLAISE, Président de THEMAA



Le rapport entre marionnettes et musiques provoque de nombreuses questions et les angles de réflexion sont variés. Ainsi, THEMAA a décidé de s'allier cette année à de nombreux partenaires afin d'interroger ce rapport le plus largement possible. Les Rencontres se déroulent en deux temps : le temps des laboratoires et le temps des Rencontres Nationales.

Les laboratoires

En amont des Rencontres Nationales, des laboratoires sont organisés afin de permettre à des marionnettistes et à des musiciens de confronter leurs esthétiques, outils et processus de création et ce, sans objectif de production. La **Fondation Royaumont** et son département « Musiques orales et improvisées », en partenariat avec le **Festival théâtral du Val d'Oise**, proposent un laboratoire autour de l'improvisation. L'**Union des Musiciens de Jazz** propose un laboratoire jazz/marionnette piloté par Manuela Morgaine.

Les participants aux laboratoires seront invités à montrer des extraits du travail mené et à nous faire part de leur vision de ces expériences lors des Rencontres Nationales.

Les Rencontres Nationales

Le temps des Rencontres permettra d'explorer différentes facettes de la relation entre ces deux arts, leurs univers respectifs, leur histoire et leurs croisements.

La marionnette et la musique, une longue histoire

Ces disciplines se sont-elles naturellement croisées dans le passé ? Quelle place pour la musique dans son rapport au théâtre de marionnette dans d'autres pays ? Il importe de replacer la transversalité de ces deux disciplines dans un contexte historique occidental et d'aller traverser d'autres cultures où ce lien fait partie de la tradition théâtrale et musicale.

Structuration

Les arts de la marionnette et la (les) musique(s) évoluent dans deux univers très différents. Qu'en est-il de la structuration de ces deux disciplines ? Comment fonctionne chacun des deux réseaux professionnels ? Ces questions soulèvent les contraintes inhérentes à ces deux disciplines. Elles interrogent de ce fait les possibilités d'implication des acteurs de chacune d'elles à la lumière du fonctionnement de leur secteur respectif.

Production / diffusion

Quelles sont les spécificités liées à la production/diffusion d'un spectacle regroupant marionnettistes et musiciens ? De qui émane la rencontre et qu'est-ce que cela implique ? Comment les producteurs et les diffuseurs perçoivent et accueillent ce type de spectacles ? Les Rencontres souhaitent toucher aux réalités des réseaux de salles, des accompagnements à la production de telles formes, des fonds d'aides existants, et interrogeront artistes et diffuseurs sur leurs expériences.

De la richesse des possibilités artistiques

La variété des formes de spectacles marionnettes/musiques permet de décliner un faisceau de questions autour de l'objet-son/l'objet manipulé. L'un de ces arts est-il au service de l'autre ? Comment faire évoluer le rapport et le dialogue entre ces deux arts ? Quels en sont les codes ?

La musique peut-elle exister en tant que personnage ? Quel langage commun ? Quels parallèles entre intentions dramatiques et intentions musicales ? Peut-on imaginer un tronc commun aux pratiques artistiques ? Ces Rencontres Nationales seront l'occasion d'explorer la co-écriture de spectacles entre musiciens et marionnettistes qui, par-delà leurs fonctions d'interprètes, constituent des créateurs à part entière en tant que « producteurs » d'œuvres originales. En suivant des parcours et des réflexions d'artistes, nous entrerons dans le cœur de cette relation artistique et expérimentale.

Les Rencontres Nationales permettront un partage d'expériences avec les acteurs et partenaires des laboratoires, des artistes, des intervenants théoriciens et des professionnels des deux secteurs, en lien avec cette transversalité.

> Emmanuelle CASTANG

« C'est dans le silence et l'immobile que se compose la musique et le geste. C'est dans l'air et dans l'espace qu'ils se révèlent. Instruments : objets en suspens, dont le jeu ne tient qu'à un mouvement humain. » Pierre Blaise

Programme : en cours

Lieux : 16 octobre : Grand Parquet (Paris 18^{ème})

17 octobre : Abbaye de Royaumont (95)

Informations : prochainement en ligne sur le site de THEMAA : www.themaa-marionnettes.com

BRÈVES

Michael Meschke et le Musée de la marionnette de Stockholm :

Le Musée de la marionnette de Stockholm a été reçu par l'Etat suédois comme une donation. Cela clôt huit années de combat pour sa survie. Les précieuses collections sont donc sous protection nationale dans les collections nationales de musique.

La réouverture du musée a eu lieu le 15 avril dernier dans les locaux du Musée de la Musique, dont le directeur est Mr Hans Riben, en présence de Madame Lena Adelsohn Liljeroth, ministre de la Culture. L'exposition est nommée *Scenmagi* (magies scéniques) sur le thème musique et marionnettes, et présente des personnages et des scènes accompagnées de musiques de Igor Stravinsky, Kurt Weill, Maurice Jarre, Karl-Erik Welin, des tambours du Mali etc. Voir aussi www.musikmuseet.se

Disparition :

Hubert Roman était un personnage de la vie marionnettique de la Wallonie. Fondateur avec Pol Danheux de la compagnie Les Zygomars en 1965, il avait sillonné le monde avec leurs créations tendres et colorées pendant une vingtaine d'années. Travaillant aussi pour les services culturels de Namur et de sa province, il avait fondé le Centre Provincial de la Marionnette et s'était impliqué dans le développement de l'UNIMA, aussi bien en Belgique où il aura été un Président très actif, que sur le plan international. Il vient de disparaître à l'âge 73 ans, en pleine activité toujours, secrétaire trésorier de la Section francophone du Centre belge de l'UNIMA, trésorier du Centre belge de l'UNIMA et membre d'honneur de l'UNIMA internationale, après avoir siégé de nombreuses années au Comité exécutif de l'UNIMA. Alain LECUCQ

Anniversaire

Mariska Nord, créé en 1970, repris en 1984 sous la direction d'Isabelle et Jean Bouclet, fête en 2010 son 40^{ème} anniversaire. Mariska, c'est d'abord un Théâtre de marionnettes à fils, créé en 1970, qui présente aujourd'hui environ 1000 spectacles par an, en France métropolitaine, Réunion, Guadeloupe, Belgique, Luxembourg, Principauté de Monaco, Suisse, Maroc, etc. Les spectacles avec dialogues et voix en direct, font partie du domaine des spectacles vivants, divertissants et pédagogiques ; ils peuvent être présentés à tout public. Mariska, c'est aussi un théâtre à Cysoing, ouvert à tous : plus de 100 représentations par an. Mariska, c'est également une exposition itinérante de plus de 350 pièces de collection présentées sous vitrine. Mariska propose, de même, la réalisation de stages à l'intention des enfants ou des adolescents. La compagnie était programmée au Festival international des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières avec *De chair et de chiffon*.

> Les spectacles de marionnettes et les droits d'auteur

La création d'un spectacle de marionnettes est souvent un travail d'équipe et il est rare qu'un auteur intervienne seul. Se pose alors la question du partage des droits entre les différents créateurs (auteur texte, créateur des marionnettes...). Élément essentiel du spectacle, la marionnette ne peut être analysée comme un « accessoire » du spectacle (à l'inverse d'un décor, par exemple).

Par ailleurs, la marionnette peut, en tant que telle, constituer une œuvre indépendamment du spectacle de marionnettes. Comme toute création relevant des arts plastiques, elle peut, dès lors qu'elle est originale au sens de la propriété littéraire et artistique, être protégée par le droit d'auteur.

Partage des droits sur le spectacle (texte et marionnettes créés concomitamment)

Dans tous les cas, il faut, préalablement aux représentations du spectacle, définir un partage des droits de représentation entre tous les auteurs.

Il n'existe pas de barème de partage entre les auteurs des textes et les créateurs des marionnettes et l'accord, formalisé par le bulletin de déclaration, si le spectacle est géré par la SACD, interviendra de gré à gré.

Il est important de garder à l'esprit les circonstances de la création du spectacle :

- si texte et marionnettes sont créés séparément, l'exploitation séparée ultérieure des marionnettes est possible sans l'accord des auteurs du texte et vice-versa.
- si texte et marionnettes ont été créés en même temps (œuvre de collaboration, communauté d'inspiration), l'exploitation séparée ultérieure des marionnettes n'est possible sans l'accord des auteurs du texte (et vice-versa) que si elle ne porte pas atteinte à l'exploitation de l'œuvre commune.

Droits sur la marionnette (créée antérieurement ou indépendamment du spectacle) :

Si la marionnette est protégée par le droit d'auteur (création originale au sens du droit d'auteur), la possession de l'objet-marionnette ne dispense pas de la demande d'autorisation à son créateur avant toute utilisation dans un spectacle.

- Si la marionnette a été créée par un auteur seul qui ne s'est pas inspiré d'une œuvre préexistante :
Autorisation à demander au créateur qui touchera 100% de la part prévue au titre de la marionnette lors du partage des droits sur le spectacle (voir ci-dessus).
- Si la marionnette a été créée par plusieurs auteurs (œuvre de collaboration) :
Autorisation à demander à tous les auteurs qui se partageront la part prévue au titre de la marionnette sur la base d'un accord gré à gré.
- Si la marionnette a été créée à partir d'une œuvre préexistante (texte du spectacle, personnages protégés, autres marionnettes, dessins ou caricatures...) :
Autorisation à demander pour toute exploitation de la marionnette à l'auteur de l'œuvre préexistante et au créateur de la marionnette qui se partageront la part prévue au titre de la marionnette selon un accord gré à gré.

NB : la marionnette peut aussi être protégée en tant que personnage (indépendamment de l'œuvre dans laquelle elle apparaît), dès lors que ce dernier présente des traits originaux caractéristiques.

Différents métiers, différents statuts

Les spectacles de marionnettes regroupent différents métiers auxquels correspondent différents statuts juridiques.

De manière schématique, on peut classer les intervenants en trois catégories :

- ceux qui créent (les auteurs),
- ceux qui fabriquent (les techniciens salariés),
- ceux qui jouent (les artistes interprètes).

1/ Les auteurs (si leur création est originale au sens du droit d'auteur) :

L'auteur du texte : texte original ou texte dérivé (adaptation, traduction)

L'auteur du mime, de la chorégraphie ou de la déambulation : Principalement pour les spectacles faisant intervenir des marionnettes géantes, parfois proches de spectacles « arts de la rue ».

Le créateur (concepteur) des marionnettes : Il peut être auteur des dessins (arts graphiques) antérieurs à la création de l'objet marionnette et/ou auteur de l'« objet marionnette » (arts plastiques) s'il a construit lui-même la marionnette ou s'il a donné des instructions précises à un simple exécutant.

Le créateur des personnages : Il peut être l'auteur du texte et/ou le créateur des marionnettes.

Le metteur en scène : Il est rare qu'il soit uniquement metteur en scène. Cette fonction est souvent combinée avec une autre dans le spectacle.

Le compositeur de la musique originale ou préexistante.

Autres : Des droits d'auteur peuvent être reconnus aux scénographes et créateurs lumières notamment, mais ces droits ne seront pas gérés par la SACD.

2/ Les intervenants salariés

(pour certains, parfois aussi auteurs) :

Le metteur en scène : Il peut être salarié pour la réalisation matérielle de sa mise en scène et, par ailleurs, toucher des droits d'auteur pour l'exploitation de celle-ci.

Le constructeur des marionnettes : Le fabricant n'est pas toujours l'auteur des marionnettes. Il peut n'être qu'un exécutant de prestation matérielle qui fabrique un objet en suivant les instructions du créateur (concepteur). S'il a apporté des éléments originaux personnels, il peut se voir reconnaître, à ce titre, des droits sur la marionnette.

Autres : Scénographe, créateur lumières...

3/ Les artistes-interprètes

(salariés et titulaires de droits voisins) :

Le marionnettiste : C'est le manipulateur des marionnettes. Il est reconnu comme artiste interprète par le CPI (article L. 212-1) et est donc titulaire de droits voisins. Mais il peut aussi apporter une participation créative (dialogues, improvisation...) et parfois, en fonction de son apport original, se voir attribuer des droits d'auteur. Il peut aussi être récitant en même temps.

Le récitant : Il peut être différent du manipulateur. Il a aussi le statut d'artiste interprète. Il peut aussi apporter une participation créative (dialogues, improvisation...) et parfois, en fonction de son apport original, se voir attribuer des droits d'auteur.

> Isabelle MEUNIER-BESIN
Responsable du service juridique
Direction du spectacle vivant à la SACD

« Les présences du marionnettiste »

Création, écriture, recherche

Placée sous la responsabilité scientifique de Didier Plassard - Université Montpellier 3 - et François Lazaro - Clastic Théâtre -, cette deuxième édition des « Journées professionnelles de la marionnette à Clichy » nous a permis d'approfondir le dialogue entre artistes et universitaires en interrogeant les mutations introduites, depuis plusieurs décennies, par les multiples déclinaisons du jeu à vue et de la présence scénique. Pour rendre compte de ces deux journées, deux écrits : l'un de Julie Sermon, universitaire (Maître de conférence Lyon 2), qui propose une synthèse de cette manifestation, l'autre de François Lazaro, artiste et praticien qui nous renvoie ses « notes de lecture » de ces deux jours. Et quelques photos de Brigitte Pougeoise.

Les différentes interventions de la *Scène des chercheurs* et des *Rencontres professionnelles de Clichy* seront publiées dans la revue *Registres* (Revue d'études théâtrales de l'Institut d'études théâtrales (Paris III Sorbonne-nouvelle)).

Nous reviendrons sur cette publication dans un prochain numéro de *Manip*.

5 - 6 FÉVRIER
2010
2^{èmes} journées
PROFESSIONNELLES
DE LA
MARIONNETTE
À CLICHY
Proposées
par le
Clastic Théâtre
et THEMMA

Perspectives, prospectives

Les formes présentées au cours de ces deuxièmes journées professionnelles de la marionnette ont suscité de multiples et riches échanges, dont je retiendrai deux grands champs de questionnement – l'ère des paradoxes réinventés, l'énonciation polymorphe – appelés, me semble-t-il, à connaître de prometteurs prolongements, tant théoriques que pratiques.

L'ère des paradoxes réinventés

Depuis toujours, c'est le propre de la marionnette que d'être le lieu de confrontations dialectiques (animé/inanimé ; sujet/objet ; matériel/immatériel ; visible/invisible). Depuis les années 1970, la sortie, la mise en retrait ou l'éclatement du castelet et, plus largement, les diverses formes de présence à vue du marionnettiste, sont venus complexifier ces dualités, en introduisant un troisième pôle qui crée du jeu (au sens théâtral, mais aussi mécanique du terme).

Avec l'apparition et l'exploration de figures hyperréalistes, ces règles de jeu se voient nouvellement modifiées, et les paradoxes de la marionnette, réinventés. Ainsi, des discussions qui ont suivi la présentation du travail de la compagnie Trois Six Trente, je retiendrai les trois idées suivantes :

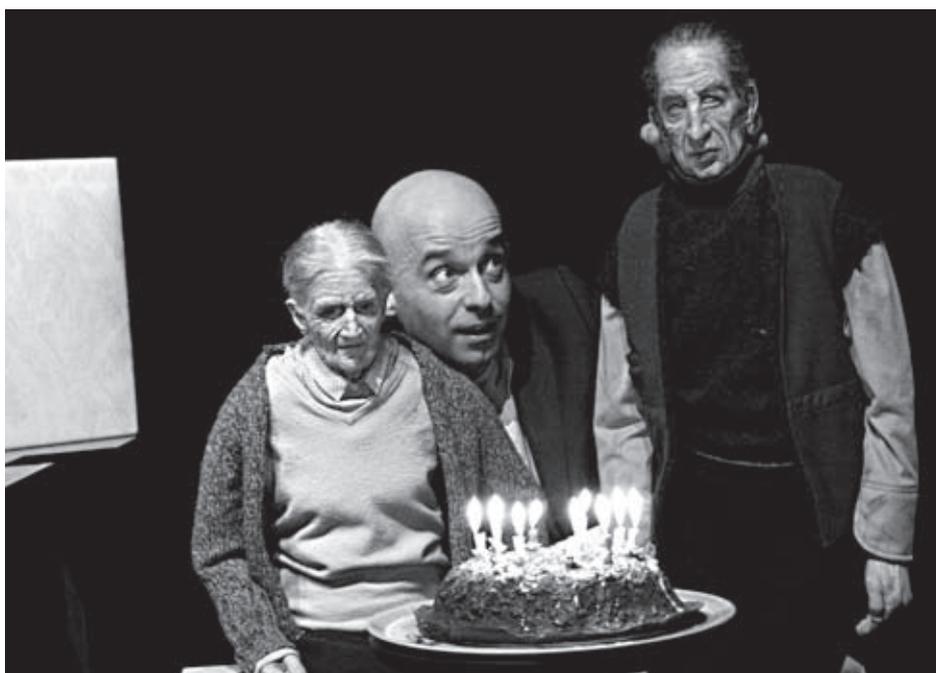
LE MOMENT OÙ LA MARIONNETTE S'IMPOSE AVEC LE PLUS DE FORCE ET DE PRÉSENCE, C'EST QUAND ELLE N'EST PAS ANIMÉE.

Contrairement à la tradition qui veut que l'illusion de vie de la marionnette naisse du mouvement que lui impulse le manipulateur, les figures hyperréalistes jouissent d'une force de vie immédiate, donnée d'emblée : dans une certaine mesure, elles n'ont donc plus besoin du manipulateur pour exister.

Mais ce qui veut dire, simultanément, que le marionnettiste peut davantage exister comme acteur – et c'est sans doute dans cette « plus-value » de jeu, de mise en regard et en relation, que résiste la marionnette (autrement dit : qu'elle est autre chose qu'une statue).

LA MARIONNETTE HYPERRÉALISTE ENGAGE UNE MANIPULATION SANS CONTACT, À DISTANCE OU INDIRECTE.

Ayant beaucoup moins – voire plus du tout – besoin d'être prises en main, c'est essentiellement par les déplacements physiques de l'acteur (la manière



L'herbe folle © Brigitte Pougeoise

dont il se place par rapport à la marionnette), par la circulation de la parole et des adresses, l'orchestration des jeux mouvants de l'énonciation, ou encore par les mouvements scénographiques du plateau, que les figures hyperréalistes se trouvent « animées ». Comme si, finalement, l'incomparable effet de réel dont ces marionnettes sont chargées, les lestait sur le plateau (c'est moins elles qu'on déplace que les différentes composantes de la représentation qui gravitent autour d'elles), et exigeait des formes plus dématérialisées de manipulation.

AVEC LA MARIONNETTE, L'HYPERRÉALISME EST PRODUCTEUR D'IRRÉALITÉ – ET CE, À DOUBLE TITRE.

D'une part, en effet, les figures hyperréalistes tendent à irrealiser l'acteur-marionnettiste qui est à leurs côtés, dès lors qu'elles entrent *visiblement* en concurrence avec lui. D'autre part, elles incitent à développer des manipulations non réalistes. Parce qu'elles sortent du champ de l'illusion à produire (illusion de vie, illusion d'autonomie) pour s'imposer,

d'entrée, avec toute la puissance fascinante de la simulation, les figures hyperréalistes ne tolèrent guère la mesure vraisemblable – qui prend très vite, avec elles, des tours anecdotiques. Radicalisant encore l'économie constitutive de cet art (qui est réfractaire au bavardage, à la gesticulation : quelques mouvements ou signes choisis suffisent), les marionnettes hyperréalistes incitent les interprètes à explorer des formes de manipulation minimalistes (on focalise l'intérêt du spectateur sur de tout petits détails, sur « l'infra-sensible »), plus sculpturales aussi (on pose, on déplace, plus qu'on ne manipule ces corps marionnettiques), ou, à l'inverse, qui sont franchement assumées comme irréalistes (on les fait virevolter, voler etc.).

L'énonciation polymorphe

À la différence du précédent axe de réflexion, articulé à un projet marionnettique spécifique, ce deuxième champ de questionnement engage la quasi-totalité des travaux présentés. Si j'ai opté

>>

>> pour l'épithète « polymorphe » (plutôt que celle, plus courante, de « polyphonique »), c'est en raison des connotations plastiques du mot, mieux à même de rendre compte de cette spécificité qu'à la marionnette : rendre *visibles* les stratifications des voix, des présences et des styles. Illustration par l'exemple, en forme de rapide inventaire.

- Dans *L'herbe folle*¹, Carole Guidicelli a noté l'importance du souffle, qui est un motif récurrent de la fiction (le vent souffle et menace d'emporter les personnages, l'un d'eux souffle ses bougies d'anniversaire), mais qui renvoie aussi, d'un point de vue symbolique, à la circulation de la parole, au principe vital (*anima*) qui permet tour à tour à l'acteur-marionnettiste : d'incarner un personnage (le rôle du fils), de donner à imaginer des personnages (la banquière, la femme du fils, qui traversent son récit), et d'animer les marionnettes présentes sur scène (en leur déléguant la parole à plus ou moins grande distance).

- Dans *The power of love*², forme courte sans parole, c'est par les jeux de regard, les sourires,



Le petit rouge © Brigitte Pougéise

les mimiques, que l'actrice-manipulatrice passe du statut d'interprète appliquée à donner forme à des situations, à prendre en charge des personnages, à celui de spectatrice qui, avec une fausse candeur, s'étonne de ce qui se passe sous ses yeux, commente ce qu'elle observe, noue une relation de complicité avec le public.

- Dans *Ubu for ever*³, Cyril Bourgois ne cesse quant à lui de passer du rôle de bonimenteur à celui de manipulateur invisible des marionnettes, ou de manipulateur à vue, ou encore de narrateur-commentateur. Prenant appui sur les traditions – brechtiennes avant l'heure – de la marionnette à gaine, le marionnettiste multiplie les allers-retours entre son castelet et l'avant-scène, s'adresse au public dans une extrême proximité ou, au contraire, plus à distance, et développe une dramaturgie du jeu à tiroirs – à l'image, en définitive, du castelet

traditionnel tel qu'il l'a revisité (avec des espaces de découverte et d'apparition multiples).

- Dans *Le petit rouge*⁴, enfin, on retrouve ce même jeu de conventions fluctuantes, que François Lazaro a très justement appelées des formes « d'entre-dit », « d'entre-vu ». Au cours de sa présentation, l'interprète, partant du récit de sa réalité artistique (le stage qu'il a mené aux côtés de François Lazaro autour du théâtre d'objet) et sociologique (les difficultés de l'intermittence) glisse insensiblement, en passant par le concret de la situation (balayer le plateau), vers la démonstration de son savoir-faire de jongleur, combiné au jeu d'acteur-manipulateur d'objets, mais aussi de lecteur et de commentateur du récit auquel il donne diversement forme.

Dans ces va-et-vient entre incarnation et mise à distance ludique, entre imitation, figuration (furtive ou parcellaire) et citation, dans ce statut équivoque, mieux, plurivoque, il y a quelque chose qui, bien au-delà du marionnettiste, me paraît caractéristique de la théâtralité contemporaine qu'on pourrait qualifier, pour reprendre un mot prononcé au cours des discussions, de « médiumnique » : des voix, des espaces-temps, des identités traversent le corps de l'acteur, qui choisit d'entretenir avec ces motifs des rapports de proximité ou de distance à géométrie très variable.

> Julie SERMON



The power of love © Brigitte Pougéise

1/ Texte : Eddy Pallaro. Mise en scène : Béragère Vantusso (Compagnie Trois Six Trente).

2/ Forme courte présentée par Isabelle Darras (théâtre d'objet, compagnie Gare Centrale).

3/ Texte d'après *Ubu sur la butte*, de Jarry (réduction en deux actes d'Ubu roi pour marionnettes), et nourri de la mémoire de Polichinelle. Mise en scène et interprétation : Cyril Bourgois, compagnie pUnChiSnOtdAd.

4/ Forme proposée par Louis Terver, jongleur et manipulateur, d'après le conte du *Petit Chaperon Rouge*.

Conclusion des journées par François Lazaro

Je vais, pour conclure ces journées, vous livrer une collection de notes prises sur l'instant de ces débats. Ces notes constituent une matière fourmillante d'interrogations pour l'avenir. Elles valent pour ce qu'elles sont, un écheveau touffu d'indications à la fois convergentes et contraires, un reflet des débats de cette journée.

Avec la marionnette, nous assistons à de nouveaux modes d'investissement de la scène.

Au corps objectivé de la marionnette répond le corps du comédien recouvert de multiples couches de « subjectivations ». L'espace aussi devient subjectivé.

Dirige-t-on un marionnettiste comme un acteur ?

L'art de la marionnette propose une figure de l'entre-deux, au bord de l'effacement.

En montrant l'interprète marionnettiste en action, on montre un corps qui rêve du corps : le corps du démiurge devenu champ de bataille.

Le corps de l'interprète est celui qui amène une gravité dans tous les sens du terme.

Montrer celui qui donne vie fait peser la présence permanente de la mort.

Dans l'art de la marionnette, la scénographie se mêle intimement à la dramaturgie pour produire un dispositif.

La marionnette propose l'affirmation de notre fragilité qui est notre plus grand privilège.

La marionnette consiste non pas en une forme mais en une relation : une relation entre un manipulant et un manipulé, un inerte et un vivant. La marionnette est l'art d'une interprétation

dramatique relationnelle. Elle met en jeu un rapport de protection, de soumission, de maîtrise, d'oppression, d'indifférence, d'anonymat etc...

Où se trouve le personnage ? Quelque part entre l'interprète et le corps de l'objet animé. Les limites sont frelatées, poreuses comme nos frontières. Elles témoignent d'une réalité dégradée.

La marionnette est un nouveau Janus (le dieu romain des portes). Elle propose l'homme en vrai à côté de l'homme en faux.

Raconte-t-on des histoires ? Peut-on raconter des histoires ?

Que propose le théâtre par les objets ? un théâtre de reliques ; un théâtre de « reliance » ; un théâtre d'objets pauvres chargés de passé et d'histoire. Une matière fossile, une archéologie de l'humain.

Antropomorphisme, antropophilie, antropophagie... Ce que nous reconnaissons n'est plus une forme mais une relation : on bouscule du « comme ça » au « comme si ». La marionnette revalorise la figure du spectateur.

Le marionnettiste est-il un acteur comme les autres ? C'est un acteur liquide qui se fond dans la relation, il est une présence non-présente.

Il est un prêtre qui ne connaîtrait ni la liturgie ni la réalité dont il parle.

Pourquoi sommes-nous mus ?

Le sage moine bouddhiste montre la lune.

Le disciple ne regarde que le doigt. Il est de bon ton de se moquer du disciple borné et de partager la colère du moine qui fustige le disciple.

Et s'il fallait les renvoyer dos à dos ?

L'essence du vivant ne tient-elle pas précisément dans l'interstice, dans l'espace du geste qui montre, dans l'intention de mettre en mouvement le regard du disciple ? Le geste du marionnettiste ne procède pas autrement sans pourtant prendre le spectateur pour un disciple. Ce geste qui prend en charge l'invisible reste humble, discret. Il n'oublie pas qu'il « parle pour ».

Jean-Luc Matteoli nous parle de l'objet pauvre. Pourquoi serait-il pauvre ? Ne s'agit-il pas d'une projection de notre part ? Car c'est bien nous qui sommes pauvres : pauvres de travail, pauvres d'argent, pauvres de relations, pauvres de désir, pauvres d'amour.

L'interprétation par la marionnette témoigne de la complexité structurelle de l'humain.

Je est un jeu. Je est un « légo » et non pas un « légal », un assemblage de reflets que nous renvoie le monde. Je est un ensemble de présences frauduleuses, comme le rappelle Bruno Schulz, un ensemble de présences dégradées. Parce que je se cache toujours où on ne l'attend pas. De même les mots sont des animaux insaisissables, d'autant plus qu'ils n'existent pas. Les mots sont invisibles et n'apparaissent que pour essayer de piéger le réel. Les présences de l'interprète tentent de témoigner de cette fragilité du reflet.

Ce qui est en jeu n'est pas la marionnette mais nous, qui sommes à l'endroit où la marionnette permet ce jeu.

> François LAZARO

Antoine Vitez et la marionnette

THEMAA est à l'initiative de ces rencontres « *Vitez et la marionnette* ». Ce n'est pas le fruit du hasard. C'est en effet dans le cadre des *Saisons de la marionnette* que se sont décidées ces journées. Il était en effet apparu indispensable pour tous les praticiens marionnettistes de faire appel, pour le développement de leur art, à la recherche et aux travaux universitaires.

La responsabilité scientifique de ces journées a été confiée à Eloi Recoing, metteur en scène, auteur, ayant fourbi ses premières armes avec Antoine Vitez, aujourd'hui universitaire, directeur du Théâtre aux Mains Nues.

Le Théâtre National de Chaillot a accueilli ces rencontres dans la salle Gémier.

Toutes les communications sont disponibles sur le site de THEMAA.

Dans ce numéro de Manip, nous avons choisi d'en publier deux : celle d'Alain Recoing et celle de Jeanne Vitez.

29 ET 30 AVRIL
2010

à l'initiative
de THEMAA
et en partenariat
avec le Théâtre
National de
Chaillot et
le Théâtre aux
Mains Nues



Le soulier de satin © Jean-Yves Lacoste

Les tentations d'Antoine

Ce fut mon ami, le comédien Maurice Garrel (j'avais travaillé avec lui au « Théâtre des marionnettes à la française » de Gaston Baty) qui me proposa de rencontrer Antoine Vitez avec lequel il suivait le cours d'art dramatique de Tania Balachova, et dont la personnalité l'avait impressionné. Nous nous sommes rencontrés avec Antoine, au printemps de 1956, à la rhumerie martiniquaise du boulevard Saint-Germain. Ce fut le début d'une amitié qui perdura jusqu'à sa mort.

Dans le numéro spécial de *Théâtre Public* consacré en 1979 au Théâtre de marionnettes, Antoine confirme que notre rencontre a été à l'origine de son intérêt pour l'art des marionnettes.

Dans ce même article, il dit : « *Je cite beaucoup l'art des marionnettes dans mon travail théâtral en général. Recoing est un des rares spectateurs à s'en apercevoir. C'est comme un message perpétuel que je lui lance* ». On retrouve en effet ces citations dans de nombreuses mises en scène d'Antoine. Je me souviens en particulier de *Bérénice*, des *Burgraves* et de *Catherine* où Antoine phrase un de ses monologues en manipulant un tire-bouchon devenu une véritable marionnette-objet entre ses mains.

Séparés par sa re-mobilisation au moment des événements du Maroc, son retour donna lieu à notre première collaboration théâtrale. Au printemps 1957, à la suite d'une action du « Syndicat national des arts de la marionnette et de l'animation » dont j'étais le secrétaire général, mon émission hebdomadaire pour enfants à l'O.R.T.F. : *Martin, Martine* qui durait depuis quatre ans, fut supprimée du jour au lendemain. Antoine et moi étions au chômage. Nous avons décidé d'un projet commun, sponsorisé par un de mes frères : la création à l'échelle d'un théâtre, « Le Vieux Colombier », d'un spectacle pour Noël 1957. Notre choix se porta sur *La petite Clef d'Or* d'Alexis Tolstoï dont Antoine assura la traduction, l'adaptation dramatique et la co-mise en scène. Je me souviens des soirées passées rue de Vaugirard - où Antoine et Agnès habitaient - à écrire, séquence par séquence, la mise en scène du spectacle auquel participèrent comme interprètes : son épouse Agnès Van Molder, et les comédiens Pierre Debauche et Xavier Renoult, entre autres. Agnès devait participer pendant quinze ans aux spectacles de ma compagnie avant qu'Antoine ne lui confie la politique concernant les spectacles de marionnettes à Chaillot. Agnès fit preuve dans

cette fonction d'une connaissance clairvoyante des spectacles de marionnettes, dans sa responsabilité de programmatrice. Elle mit elle-même en scène plusieurs créations. *La petite Clef d'Or* fut, à ma connaissance, le premier spectacle de marionnettes mis en scène à l'échelle d'une scène de théâtre, en France du moins.

Notre second projet commun fut la création du *Petit retable de Don Cristobal* de Federico García Lorca en 1959 pour la saison du Théâtre des Nations qu'André Malraux avait ouverte aux spectacles de marionnettes. J'en assumais la mise en scène. Antoine y jouait en tant qu'acteur le rôle du directeur. Agnès et Pierre Vial faisaient partie de la distribution.

Ces trois années constituent en quelque sorte la première tentation d'Antoine vis-à-vis de l'art des marionnettes, le moment où il adopte cet instrument d'écriture théâtrale dans ce qui va devenir son parcours de metteur en scène. Dès lors se dessine très vite son interprétation personnelle dans ce domaine et, à travers tous ses écrits, Antoine va poser le regard du metteur en scène des marionnettes. Nos deux tentatives communes

10 / « Le printemps des Saisons de la marionnette »



Faust © Jean-Yves Lacote

>>

étaient encore marquées par la très forte influence qu'avait exercée sur moi Gaston Baty pour qui l'art des marionnettes restait très traditionnel, conception vis-à-vis de laquelle Antoine prend sa liberté.

En 1959, me semble-t-il, Antoine rejoint le Théâtre Quotidien de Marseille que dirige Michel Fontaine, et où il retrouve Roland Monod et Pierre Vial. Il s'occupe du répertoire et réalise la mise en scène de *La Paix* d'Aristophane où tout le prologue est traité avec des marionnettes à tringles de la tradition liégeoise, manipulées à vue. Parallèlement, avec Agnès, il crée un spectacle pour enfants d'après le conte des *Trois Ours* d'Alexis Tolstoï, cette fois dans le castelet traditionnel. Ce spectacle va remporter un succès considérable dans le milieu scolaire. Antoine affirme donc, en incluant les marionnettes dans les créations et les programmations d'un théâtre d'acteurs, son adhésion d'homme de théâtre à cet art. On peut considérer qu'avec cette première expérience personnelle commence la seconde tentative d'Antoine vis-à-vis de la pratique d'un art théâtral incluant les marionnettes.

En 1969, il met en scène la comédie de Saint-Etienne : *Le Dragon* de Schwartz. Il inclut dans la distribution, outre une scénographie comprenant la manipulation de gros ballons blancs, le marionnettiste Georges Tournaire qui est un des grands manipulateurs de notre génération. Antoine met en scène le marionnettiste à vue dans une conception tout à fait en phase avec l'évolution du théâtre contemporain de marionnettes, où le marionnettiste « marionnettise » son corps. Il y applique sa définition de la marionnette comme étant la partie pour le tout et l'utilisation de l'art du marionnettiste comme émetteur de signes métaphoriques dissociés de tout réalisme et de l'imitation de l'acteur.

En 1972, avec la création du Théâtre des Quartiers d'Ivry, notre collaboration va reprendre, sous de nouveaux aspects. Le T.Q.I. prend en charge l'administration de ma compagnie. Il m'offre des lieux pour la répétition de mes spectacles et me charge d'un stage de formation dans le cadre de ses ateliers d'art dramatique. Antoine me demande de faire partie de son conseil d'administration. Il intervient auprès de Michel Guy, alors Secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres, pour que ma compagnie soit intégrée au T.Q.I., démarche qui n'aboutira pas. Dès sa première création : *l'Urfaust* de Goethe, dans lequel il inclut une citation de marionnettes, il me demande de créer parallèlement le *Faust* traditionnel des marionnettistes allemands dont Goethe avait en effet déclaré que ce spectacle de marionnettes avait inspiré la création de son *Faust*. Le T.Q.I. prend en

charge la production de ce spectacle qui sera repris l'année suivante au Carré Thorigny de Silvia Monfort. Antoine soutint pleinement ce spectacle, mais j'ai toujours pensé qu'en son for intérieur, il avait été déçu. Il imaginait plutôt ce qu'il reprit plus tard à Chaillot avec Daniel Soulier : un digest de 25 minutes, monté selon le projet dont il témoigne dans le numéro de *Théâtre Public* déjà cité :

« Constituer une sorte de répertoire du Théâtre mondial pour les marionnettes sous des formes brèves... selon les principes traditionnels avec le castelet et les marionnettistes non apparents ».

En 1975, le Théâtre Paul Eluard de Choisy-le-Roi que dirigeait Françoise Vuillaume, me donne carte blanche pour créer un spectacle de marionnettes pour adulte, demande qui était un véritable miracle pour l'époque. Mon article sur l'histoire des marionnettes pour *l'Encyclopédie des spectacles* chez Gallimard, dans la collection de la Pléiade, m'avait fait découvrir un texte anglais du XVIII^{ème} siècle : *La ballade de Mister Punch*, personnage traditionnel des marionnettes anglaises, descendant de Polichinelle. Ce texte était un véritable scénario de polar. J'en demandai la dramaturgie à mon fils Eloi, alors âgé de 20 ans, qui écrivit un texte argotique, très soixante-huitard, magnifique d'invention verbale. Antoine, qui eut connaissance du texte, manifesta l'envie d'en faire la mise en scène. Le spectacle, co-produit par le Théâtre Paul Eluard, le Théâtre des Quartiers d'Ivry et le Théâtre aux Mains Nues, fut créé en 1976, puis repris dans une seconde mise en scène en 1979 pour le Printemps des Quartiers d'Ivry. Là encore, Antoine pratique la mise en scène de la manipulation à vue et celle de l'espace d'après la scénographie de Jean-Baptiste Manessier. Et c'est avec le point de vue d'un metteur en scène qu'il agit quand il emploie des marionnettes pour raconter, non pas l'histoire de Punch, mais celle d'un vieux marionnettiste jouant comme en rêve sa meilleure interprétation de Punch, spectacle traditionnel des marionnettes anglaises, qui fera d'ailleurs scandale lors de notre tournée en Angleterre. Il voulait, écrit-il, dresser un monument à Recoing, de façon très ambiguë et humoristique pour le moins, puisqu'à la fin du spectacle, il faisait enterrer le vieux marionnettiste sous ses marionnettes, les fossoyeurs étant ses assistants qui n'étaient autres que mes fils, interprètes du spectacle avec Liliane Iriarte puis, pour la reprise, Jeanne Vitez. En outre, par les coupures qu'il fit effectuer dans le texte, il supprima non pas les actions satiriques extrêmement fortes ayant trait à la situation politique de l'heure, mais les énoncés politiques qui dataient le texte. Il donna ainsi au texte une pérennité qui demeure.

1981 - La troisième tentative d'Antoine à l'égard des marionnettes prend corps quand il devient directeur

du Théâtre national de Chaillot en 1981. Si je ressens une certaine déception lorsqu'il ne me reprend pas à ses côtés, il réalise un événement historique en faisant entrer la production et l'accueil constant de spectacles de marionnettes dans le cadre d'un théâtre national (17 spectacles, je crois, pendant les huit années de sa direction). Et dans sa mise en scène du *Soulier de Satin*, Antoine fera encore appel aux marionnettes. La critique, muette la plupart du temps en ce qui concerne les marionnettes, se mit à rendre compte des spectacles, et le milieu théâtral vit son attention attirée par cette forme d'écriture dramatique.

A l'époque, j'étais président du Centre National des marionnettes que j'avais contribué à créer et qui était, enfin, la reconnaissance officielle des arts de la marionnette par le Ministère de la Culture. J'étais donc porteur d'une politique pour l'ensemble d'une profession orientée dans deux directions : vers la recherche contemporaine en continuité avec les avant-gardes de l'entre-deux guerres, et vers une évolution artistique revendiquant les moyens accordés au théâtre et la création de spectacles pour adultes, en réaction contre les préjugés qui confinaient l'art des marionnettes à Guignol et à la petite enfance. D'où un certain nombre de divergences entre nous, qu'Antoine évoquait, dès 1979, dans le numéro de *Théâtre Public*.

Par son action à Chaillot - capitale pour notre art - il ne produit et n'accueille que des spectacles pour l'enfance, ce qui n'est pas sans contradiction avec ce qu'il écrit par ailleurs : « Il est vrai qu'on humilie l'enfant en lui donnant la marionnette et la marionnette en lui donnant l'enfant, comme si chacun d'eux n'était bon qu'à l'autre ». Il affirme que la marionnette renvoie essentiellement à l'imaginaire ludique de l'enfance dont il faut protéger la pérennité chez l'adulte, conception qui était parfaitement son droit et la défense de son indépendance comme directeur artistique. Mais elle limitait, de mon point de vue, l'importance du manifeste que représentaient pour la profession l'événement historique créé par Antoine. En outre, il y ajoutait l'exigence du retour strict au castelet comme scénographie classique incontournable des arts de la marionnette. Yanis Kokos dessina en trois coups de crayon, sans concertation avec les utilisateurs, une charmante effigie de castelet, dont la réalisation ne comportait aucune des exigences techniques nécessaires à la représentation. Agnès, dans une note interne à Antoine, écrit : « (le) castelet (de Kokos) est sans doute un joli objet, mais il est inutilisable... » Cette conception du castelet comme seule forme concevable du spectacle de marionnettes était en outre historiquement fautive.



© Jean-Yves Lacote

Par expérience personnelle, je n'étais pas du tout convaincu, mais plus ou moins choqué par ses déclarations dans l'*Encyclopédie des marionnettes*, publiée en 1982 par les éditions Bordas, sur la sortie du castelet par les marionnettistes. Il serait trop long ici d'en détailler les raisons. Mais, curieusement, il fait montre d'une certaine condescendance de grand frère à l'égard des marionnettistes, rappelant fâcheusement l'attitude des gens de théâtre de l'après-guerre à l'égard des arts de la marionnette, à quelques exceptions près : Brook, Mnouchkine, Lavaudant, Nichet, Adrien, entre autres. En outre, et je le comprends bien, il n'avait sans doute pas envie de gérer des relations avec les lourdeurs de l'action collective des marionnettistes. Mais il est certain que le poids de la personnalité d'Antoine projetait, par son action, une image très négative par rapport à la réalité de notre profession. Peut-être y avait-il aussi chez lui le désir d'afficher un leadership dans ce domaine.

Malgré ces divergences qui n'altèrent pas notre amitié, Antoine me proposa en 1982 de créer un spectacle à Chaillot. Notre choix se porta sur *La tentation de Saint Antoine*, qui était un thème classique des théâtres de marionnettes traditionnels. Comme Goethe s'était inspiré de *Faust* des marionnettistes, Flaubert puis Ghelderode s'étaient eux aussi emparés de ce thème. L'adaptation en fut réalisée par Eloi d'après la légende dorée et la propre poésie de l'auteur. Ce choix, parmi d'autres que je lui avais proposés, n'était certes pas sans

humour. Mais il m'imposa la contrainte du castelet et la dissimulation absolue des acteurs-manipulateurs. Toutefois, il admit mon refus du castelet de Kokos mais, apparemment, il m'en voulut beaucoup. Ce fut Jean-Baptiste Manessier qui créa un castelet pervers, sorte d'hyper-marionnette manipulable, permettant une utilisation de marionnettes de types variés. Le succès de ce spectacle fut salué par la presse. Il fut présenté hors Chaillot au Festival mondial de Charleville-Mézières et aux Semaines de la Marionnette à Paris.

Au-delà de nos divergences, Antoine soutint auprès de Jack Lang, alors ministre de la Culture, le projet que j'avais réalisé pour le CNM d'un théâtre national de la marionnette. Il reconnaissait et soulignait par là la conviction qu'il avait du besoin d'une politique en faveur de notre art et le droit des marionnettistes à réclamer cette reconnaissance.

Devenu administrateur de la Comédie française, Antoine continua son soutien à mon travail. En 1989, pour le 200^{ème} anniversaire de la Révolution française, Jack Lang avait envisagé une vaste manifestation festive et culturelle dans les Jardins du Palais Royal. Je proposai d'y faire une création en hommage au Théâtre de marionnettes et d'ombres de Séraphin qui y avait triomphé. Le projet fut accepté et Antoine mit à ma disposition deux comédiens de la Comédie française. Malheureusement, nous dûmes finalement y renoncer pour des raisons financières. Mais, peu de

temps avant sa disparition, nous discutons encore d'un autre projet : il s'agissait de constituer, d'après le répertoire théâtral mondial, un répertoire de courts spectacles, condensés en 25 minutes pour les marionnettistes, spectacles qui seraient donnés avant les représentations du soir dans le hall du Théâtre du Vieux-Colombier.

L'intérêt d'Antoine pour l'art des marionnettes comme un art théâtral à part entière est incontestable et sincère. Son rôle dans ce domaine, par l'accueil qu'il en fit à Chaillot, est une étape historique pour notre art. Son importance ne fut pas moindre pour moi : quelque part avec *La Ballade de Mister Punch*, il m'a réappris mon métier d'interprète. Enfin, le fait qu'un grand metteur en scène reconnu adopte cette écriture théâtrale, apportant à nos pratiques une dimension loin de la tradition - souvent erronée d'ailleurs - du petit démiurge qui bricole tout par lui-même était capital. Avec Antoine, la marionnette était entraînée à grandir par le croisement dynamique, dans ses réalisations, avec les différentes disciplines artistiques et techniques des créations théâtrales.

> Alain RECOING

Les mains pleines

Je me souviens de la sensation exacte de ce poussin dans mes mains. Coulisses du Vieux-Colombier. Plateau. Derrière le castelet. La mise est faite sans doute. *La petite clef d'or*. Il y a la fée aux cheveux bleus, pendue la tête en bas, prête. Le renard et le chat. Tout le petit peuple des poupées à l'envers à attendre une main qui les redressera. Je suis là. J'ai 5 ans, peut-être. Le poussin, doux et dodu, est posé sur une planche de rangement, en dessous de la bande et à ma hauteur. Je le prends, je m'en saisis. Je sais ce que je fais. J'ai conscience de mes gestes. C'est-à-dire que je sais exactement, pertinemment, que je fais attention, que je ne vais pas l'abîmer ou le faire choir et que je vais le reposer juste à sa place. Je sais ça. Je le sais. Il est joli ; je baise son petit crâne jaune innocent. Je mets ma main dedans, comme il se doit ; je le gante ; sans doute plus pour sentir le moelleux autour de ma menotte que pour lui donner mouvement. Quand même, je l'agite un peu devant moi. Nous sommes seuls, le poussin et moi, absolument seuls et je ne lui ferai pas de mal. Je suis trop petite pour atteindre la bande et je ne cherche aucune escalade périlleuse, ni chaise ni escabeau. Je suis sage. Le faux duvet de la peluche est chaud à ma peau. Les petits yeux ronds me regardent. C'est une marionnette, je le sais bien et pourtant il m'émeut, j'y crois déjà. Et puis la voix d'Alain, grosse, sévère - *repose ça tout de suite* - et moi qui sursaute, prise en faute. Je repose maladroitement, vite. Je m'enfuis dans la salle obscure et je m'assieds par terre entre deux rangées de sièges. Ce sont mes refuges. Et je remâche la gronderie. Et surtout l'injustice. Humiliée qu'Alain ait pu croire que j'allais endommager le poussin ou déranger l'ordre précis des pantins et des accessoires. Mes mains étaient sages. Mes mains étaient habiles et savaient.

Curieusement mes souvenirs d'enfance sont plus marionnettiques que purement théâtraux. Le théâtre, les théâtres - les lieux théâtres - c'étaient surtout des spectacles de marionnettes et des scènes pour

castelet. Mon père était au chômage - je ne le voyais pas jouer. Pour moi c'était ma mère qui « travaillait », je veux dire, activement. Elle travaillait avec Alain. Je pouvais voir ce travail ; il était pour moi réel, tangible, concret. Le travail de mon père à l'époque - synchrones, traductions - était plus impalpable, malgré les lectures de pages traduites du jour, le classement des feuilles qui m'était dévolu souvent, plusieurs tas, papier pelure et papier carbone, et les brouillons dans la corbeille. Son travail était abstrait, un peu ennuyeux, somme toute. Et puis sans doute avais-je une notion du côté physique du travail ; travailler c'est bouger. Ecrire, est-ce un travail ? Penser, c'est quoi ? Faire, agir, manipuler, créer des petites vies, ça c'est gai. Les spectacles de marionnettes, c'était tout à la fois : construction, menuiserie, sculpture, couture, répétitions, représentations... du boulot, de la fatigue, de « l'en-dehors », partir travailler, aller travailler. Ecrire, c'est chez soi, rester chez soi. Et puis c'étaient des spectacles pour les enfants. Les spectacles de marionnettes, à cette époque, par chez nous, étaient essentiellement pour les écoles, les préaux d'écoles. Pour les enfants, donc pour moi. Les représentations au Vieux-Colombier, au parc de Saint-Cloud. Les répétitions où j'allais le jeudi. Blaise et Eloi et moi. Il ne fallait pas faire de bruit. Nous n'en faisons guère. Jusque vers l'âge de 13 ans, je n'ai pour ainsi dire jamais vu mon père au théâtre, dans un théâtre. Un petit peu à Marseille, en 1961 au TQM dans *La Paix* d'Aristophane. Il avait traduit le texte et y jouait, entre autres petits rôles, un vieillard. Mais, là aussi, le souvenir est en fait marionnettique : il y avait le prologue en scène miniature avec des petits personnages dans un petit paysage pastel, le ciel bleu de la Grèce et les oliviers ; il y avait aussi le scarabée qui emmenait Trygée dans les airs et puis les armées étaient des marionnettes à tringles, manipulées par grappes, à la liégeoise ou à la sicilienne. Ma mère avait acheté des flotteurs dans un magasin d'articles



Vitez en effigie © Jean-Yves Lacote

de pêche pour faire les têtes des soldats. Peinture. Pinceaux. Machine à coudre. Fabrication de gaines. Je savais que tout cela avait été appris avec Alain et Maryse. Moi-même, avec un flotteur cédé et du papier journal émietté plongé dans de la colle Rémy, j'avais fabriqué une sorte de sorcière rougeaude aux grosses lèvres avec un fichu sur la tête. La bande ensuite était un drap tendu entre deux chaises dans la salle à manger et j'avais fait un spectacle, inventant l'infini de la nage, une traversée de l'océan, en passant et repassant en brasse avec ma bonne femme. Mon père m'avait dit quelque chose comme : *tu as compris l'utilisation de l'espace ou l'infini de l'espace ou l'éternel recommencement...* et je n'en étais pas peu fière. Mon univers était un univers de marionnettes, *pan qu'est-ce qu'est là, c'est Polichinelle Mamzelle...*, j'aimais beaucoup cette chanson qui m'amusait et me paraissait appropriée à ce que je côtoyais, à ce dans quoi nous étions tous baignés. On m'avait emmenée voir un film d'animation tchèque de Trnka - ô la jeune fille mourant dans les bras de son chevalier et mes paupières humides ! C'est du moins le souvenir que j'ai. Délicates petites personnes animées aux grands yeux et aux boucles tombant sur le front. Univers de >>>

12 / « Le printemps des Saisons de la marionnette »



La tragique histoire et fin lamentable du Docteur Faust © Jean-Yves Lacote

>> marionnettes. Ma petite sœur appelée Marie était surnommée Marionnette, petite Marie. Et d'ailleurs c'est bien cela l'origine des marionnettes ; ce sont des petites Marie. Un jour, très enfant, voyant dépasser par-dessus le mur d'un cimetière des stèles de monuments funéraires en frontons triangulaires, Marie s'était écriée « *des théâtres de marionnettes !* ». Nous nous en étions fort égayés. Mais oui, plein de castelets en pierre, en marbre. Trouvera-t-on Guignol sculpté avec ses battes de bois qui claquent sur la tête du méchant ? En fait, comment peut-on représenter le monde, si ce n'est avec des marionnettes ?
La petite clef d'or, Le petit retable de Don Cristobal. Grands souvenirs. Les répétitions dans les combles du théâtre Sarah Bernhardt. Je n'avais pas bien compris Sarah Bernhardt, je disais le « Sahara », « on va au Sahara »... Les jeudis au grenier. Une très longue et vaste pièce, mi-atelier, mi-salle de répétition. Les fenêtres donnant sur la Seine. Des établis, du bois, de la sciure. Des têtes non peintes ou même à peine ébauchées. Un bric-à-brac idéal pour les jeudis après-midi. Un labyrinthe de tasseaux, de panneaux, de bouts de décors où il faut faire attention de ne pas se blesser. Une sorte de cour de récré parallèle et passionnante où on se partage entre le nez sous le castelet à regarder de trop près la répétition et puis, quand gagnent un peu l'ennui ou la lassitude, où on se raconte monts et merveilles dans le fond de la salle dans la poussière, les outils et les planches.
La petite clef d'or. Cette variante de *Pinocchio* par Alexis Tolstoï où le pantin de bois se nomme Bouratino. Nous avons le texte en français et en russe à la maison. Mon père l'avait traduit et adapté. Voilà qui principalement le reliait à ce spectacle : le russe ; il n'y jouait pas ; traduction, occupation abstraite pour la petite fille que j'étais pendant que ma mère manipulait Malvina à la longue chevelure bleue. Le texte, en cela, était sa présence là. La parole des personnages, pas leurs gestes. Les marionnettes étaient donc un peu liées au russe et à Bouratino. Par le russe, les marionnettes étaient liées aussi pour moi à la politique, à l'URSS (on disait l'Urss). Je me faisais une drôle de construction dans ma tête d'enfant, un édifice baroque, fait de Bouratino, de communisme, de caractères cyrilliques, de bois de bouleaux avec isbas. Et puis est venue s'ajouter la guerre d'Algérie, les amis porteurs de valise en prison, la sœur d'Alain arrêtée et la tournée en Normandie

(je ne sais plus de quel spectacle) d'Alain et de ma mère avec la peur d'être suivis par la police. J'entendais tout cela, -avec sérieux, j'étais fière de connaître des gens qui étaient en prison pour une grande cause et je rechargeais pour des raisons à moi de confusion enfantine les marionnettes de ce rôle politique qu'elles ont pu avoir autrefois et qu'elles ont un peu retrouvé parfois maintenant dans certaines émissions. Mais pour moi, elles étaient politiques à leur insu. Et Alain, lui, ressemblait à Lénine avec sa barbiche en bouc. Tout était donc logique...

La rencontre des Vitez et des Recoing date de 1956. Elle fut de sympathie pure, et artistique, et politique. Sympathie, amitié. Nous, les enfants, à jouer ensemble. Je n'avais pas de frère, les 2, puis 3, puis 4 fils furent mes frères. Nous étions 6, donc, avec le clan des grands et celui des petits. Amitié des parents. Antoine et Agnès. Alain et Maryse. Je me rends compte qu'on disait leurs prénoms conjoints comme un seul mot : « Alainetmaryse ». On va chez Alainetmaryse. C'est plutôt nous, dans mon souvenir, qui allions chez eux. Tous leurs lieux me restent précisément, de plus en plus chargés de marionnettes. Châtillon-sous-Bagneux, la rue de l'Épargne et le garage plein de matériel. Egreville avec sa grande salle de bal d'ancien café, le Café de la Renaissance, au fond de la cour emplie

de décors, de contreplaqués peints, de cantines, de grandes silhouettes fantomatiques. Il y avait une scène très surélevée de salle des fêtes. Ça aurait pu être un beau lieu de répétition mais il n'y avait pas d'argent pour le chauffer. La salle de bal resta entrepôt comme une sorte de repentir... ce qu'aurait pu être un magnifique lieu de travail et d'invention. L'appartement du 20^{ème} et l'atelier de la rue Saint-Fargeau.

On y répétait en hiver par séquences fractionnées, alternant travail et doigts gourds contre le chauffage au Butane.

J'y ai répété là mon premier spectacle avec Alain et j'y manipulais entre autres un rat blanc qui grimpa le long du castelet avant d'apparaître à la bande. Je crois que mon rat était assez réussi. Il avait remplacé le poussin. Une sorte de revanche. Puisque tout n'est qu'une question de traduction, Antoine a aimé les marionnettes. Traduction des mots, de la pensée, du corps. Lui qui avait un corps assez raide, des mouvements qui manquaient de fluidité, il aimait cette souplesse du passage, de la transmission. Cette gymnastique qui, pour le corps, réside beaucoup dans l'observation. La traduction littéraire a à voir avec l'écoute. Il avait le regard et l'écoute aigus. Tout ce travail qui consiste à avoir la taille au poignet et l'envergure des bras dans l'écartement des doigts, et tous les degrés d'inclinaison de la paume et de l'index pour signifier une manière de regarder, le passionnait. De même que les rythmes et les mouvements impossibles et non-humains des poupées. « Moudre gros ».

Le moulu gros l'excitait, comme une variante du « vite et mal ». Il aimait aussi ce qu'il y a d'enfance dans le théâtre de marionnettes ; le « truc », la plaque de tôle pour l'orage, la ribambelle de casseroles secouées pour la chute d'un personnage, les fortes talonnades pour marquer les démarches lourdes, les accents et les voix de tête pour contrefaire des femmes et toutes sortes de drôlesses. Sa façon d'ailleurs de glisser dans ses spectacles d'acteurs des insectes sur le dos se débattant ou des chiens éternuant pour se donner une contenance, n'est pas si éloignée de tout cela. Dans le spectacle *Catherine* il marionnettisait ses pieds qui apparaissaient à la place d'une tête et d'un buste à la table du repas. Il avait un amusement enfantin aux bêtises et aux niches des pantins.

De l'enfance aussi était son « classicisme », comme on dit que les petits n'aiment pas toujours la nouveauté et préfèrent la répétition de ce qu'ils connaissent. Autant il était visionnaire sur la scène, autant il était classique dans le castelet. Il avait pour de nouvelles formes de marionnettes de la résistance. Il aimait Guignol et la petite maison du montreur et ses toiles peintes dans les squares de Paris. Il l'aimait peut-être à cause de son origine contestataire et profondément populaire. De ce peuple dont venait son père. Ce père, enfant abandonné à l'Assistance et élevé dans la paysannerie pauvre, le peuple quoi et même les « misérables » comme il le disait, ceux qui se font avoir mais aussi ceux qui se débrouillent, toujours, envers et contre tout... Ce père qui devint anarchiste et farouchement misanthrope et qu'il adorait. Ce père photographe et jardinier. Ce père à la main verte et légère. Je suppose que ce père devait aimer cet ouvrier soyeux insolent et entêté. Cette résistance à la sortie du castelet ou à des déclinaisons marionnettiques était cause de différend entre Alain et lui. A Chaillot justement. Il avait voulu à Chaillot ce castelet dans le Grand Foyer. Ce castelet traditionnel. Une cabane dans la grande maison, un abri dans la démesure du bâtiment, un petit refuge face à la pente vers le fleuve et la Tour. La possibilité de s'y enfermer à clef et de s'y cacher pendant que tout le monde vous cherche, échapper à la lourdeur des rendez-vous administratifs, de la vie courante parfois... L'enfance vraiment.

L'enfance saisit. L'enfance prend à pleines mains... Je disais « les mains pleines » en pensant aux « mains nues », aux mains humbles, aux mains qu'on gante, aux mains qui gantent, aux mains qui animent. Antoine avait de drôles de mains. A la fois habiles et malhabiles. Mais ce n'était pas tout à fait cela... C'était comme s'il y avait des choses qu'elles se donnaient le droit de faire et d'autres pas. Il en allait ainsi pour lui avec la musique ou les études, ce qu'on appelle les études. Il n'y avait pas droit, il le disait, il le formulait ainsi. Ses mains. Les mains de mon père. Ai-je beaucoup regardé ses mains ? Elles étaient assez féminines, plutôt élégantes, peut-être maniérées. Elles savaient écrire et dessiner, et manier l'appareil photo ; une écriture petite, fine et serrée ; des dessins à la plume. Et photographe était aussi écrire et dessiner. Elles savaient faire de très jolies petites toupies en mie de pain à table. Celles-ci tournaient, tournaient entre les assiettes et les couverts. Je les faisais durcir et je les peignais. C'était pour lui juste un jeu, sans revendication d'habileté. Ses mains n'ont jamais manipulé. Antoine n'a pas manipulé de marionnettes, autant que je m'en souviens. Je ne le revois même pas avec une marionnette gantée pour rire. Il y avait là une raideur. Je m'imagine que c'était une peur. Ou pourquoi pas une timidité ? Je le sentais comme mettant à distance une certaine sensualité, alors qu'il me semble qu'il en faut beaucoup pour fabriquer ainsi un petit corps avec sa main. J'ai gardé cependant à l'esprit les deux araignées qui avaient des prénoms ridicules et qui descendaient d'une toile hypothétique le long de fils imaginaires en parlant avec des R roulés et des voix de vieilles dames. J'étais allongée sur le lit à ses côtés et je regardais ses mains monter et descendre au gré des histoires.

Les mains pleines. Aux innocents les mains pleines. Les mains, âmes de la marionnette comme l'âme du violon ; vibration. Prendre à pleines mains. S'emparer. Qui s'empare de qui ? On s'empare de la marionnette ou c'est la marionnette qui s'empare de vous ? Les marionnettes, ces petits corps morts qu'on enfante à bras-le-corps, haut la main, et qui, redressés, deviennent des hommes, des femmes, des ogres, des sorcières ou des animaux ou quantité de vies qu'on veut s'inventer. Les mains pleines de vies, pleines des vies qu'on fait fleurir. Ecluses elles sont là, arrogantes, reines, et elles vous dévorent jusqu'à l'épaule. Vous mangent. Vous cachent. On est un grand arbre. Au bout des bras s'ouvrent deux grandes fleurs. Et on a la bouche pleine de leurs mots. > Jeanne VITEZ

« Les Saisons de la marionnette » Un bilan climatique nécessaire pour la profession

Besoin de se rassembler ? Besoin d'actes collectifs ? Besoin de reconnaissance ? Besoin de se défendre ?

Il est difficile d'identifier toutes les motivations qui ont présidé à la mise en œuvre des *Saisons de la marionnette*.

Ce qui est certain, c'est qu'il y avait de l'audace à monter un tel projet. THEMMA, perçue parfois comme ronronnante, d'un seul coup faisait vibrer les compteurs, alertait les partenaires, mettait en branle les méninges, attirait l'attention, attisait peut-être des tensions. La mise en place des *Saisons* par l'équipe de THEMMA était finalement un acte égoïste, puisque c'était une manière de rendre la vie plus excitante...

Les *Saisons* sont, somme toute, parties d'un constat à plusieurs entrées :

- La marionnette est une forme artistique contemporaine s'appuyant sur sa tradition.
- Elle suscite un intérêt de plus en plus grand de la part du public adulte.
- Elle s'ouvre de plus en plus vers les autres formes artistiques.

Ces différentes entrées définissaient au moins deux nécessités : réfléchir ensemble et mettre en place des actions pour faire savoir ce savoir-faire.

Les *Saisons de la marionnette* ont donc situé leur projet à la hauteur des interrogations de la profession, en croisant les enjeux artistiques et culturels, les problématiques sociétales, les fonctions des politiques publiques nationales et territoriales et, qui plus est, en tentant de naviguer du local à l'international.

Il s'agissait aussi d'ajouter une nouvelle page à l'album de cette vieille famille, bien qu'elle ne soit pas en déficit d'histoire. Les *Saisons* sont nées à partir des différentes strates de la « civilisation marionnettique ». Chacun reconnaît l'importance de cette histoire, de son organisation. Et les *Saisons* sont redevables à tous les artistes et à tous les militants de cette profession, qui sont porteurs de ce qui existe aujourd'hui. Restait encore à construire... Bien sûr, nous n'avons pas eu tout le monde. Rappelons-nous le fameux mot de Groucho Marx qui refusait de prendre sa carte dans un club qui avait accepté « des gens comme lui ».

Se connaître pour mieux connaître une profession...

Il a fallu d'abord mettre en place une méthode pour mieux se connaître afin de trouver une logique culturelle et politique et déterminer des instruments efficaces de la pensée et de l'action.

Une fois les choses dites, une fois les choses entendues, à travers l'enchevêtrement de vérités et de non-dits, de réalité et d'illusion, de mémoire et d'oubli, alors on a pu commencer le travail : décrire simplement notre profession et la prospecter pour mieux nous relier les uns aux autres - artistes, chercheurs, producteurs, diffuseurs, publics etc... Ce que nous avons créé, c'est un espace public où chacun pouvait être émetteur ou écouteur dans un vrai pluralisme : l'idée était de dépasser les débats contradictoires - avec leur force, mais aussi leurs faiblesses - pour entrer en conversation.

Ce fut tout le travail de l'année 2007 : d'abord l'écriture d'une charte « Pour une reconnaissance pérenne de la profession », demandée par le Ministère de la Culture et élaborée par THEMMA,

l'Institut International de la Marionnette et le Théâtre de la Marionnette à Paris. On peut dire que l'ensemble de la profession s'est reconnu dans cette charte et a ensuite adhéré naturellement au projet des *Saisons de la marionnette*.

S'est ensuite mise en place l'enquête nationale sur les compagnies professionnelles, les rencontres en régions pour confronter la réalité des chiffres de cette enquête avec celle du terrain, les différents travaux des commissions mises en place et qui ont fonctionné de manière remarquable, le tout aboutissant, en avril 2008, aux Etats Généraux de Strasbourg.

Cette première année fut donc un temps de réflexion basé sur une participation active de chacun afin de ménager l'écoute mutuelle sans inviter la facilité ni l'indulgence : remettre en cause quelques certitudes, déplacer quelques frontières de jugement, percevoir quelques pratiques de manière différente : ce cadre a permis à tous de pouvoir énoncer un lot de valeurs professionnelles communes permettant une cohésion d'action.

Agir pour mieux se faire connaître...

Le temps de la réflexion imposait d'imaginer des actions communes dans le cadre d'événements existants ou de construire une véritable lisibilité de la marionnette.

L'objet, ici, n'est pas de faire le tour de l'ensemble des actions entreprises. Nous les avons largement évoquées dans les pages consacrés aux *Saisons* - dans les numéros de Manip ou sur le site des *Saisons*.

Ce qui est peut-être le plus important est de comprendre comment se sont construits les partenariats.

Une première étape a permis de s'identifier et d'identifier nos partenaires pour mieux s'en approcher et développer avec eux des liens devenant, de fait, naturels. Du coup, mettre en commun nos expériences, créer des ouvertures et des passerelles, transcender nos divergences, tout cela devenait possible.

Le pari était de prendre en compte les atouts de la coordination et de la coopération nécessaires au bon fonctionnement de l'ensemble, tout en conservant à chacun son identité et ses missions. Cela nous a amenés souvent sur la voie du pragmatisme, due le plus souvent à des contraintes financières et qui nous ont obligés à emprunter les chemins de traverse qui se présentaient.

Dans l'évocation des *Saisons* qui va suivre, il ne faut voir de hiérarchisation des rencontres que dans la prise en compte de leur force et de leur capacité mobilisatrice.

LA RENCONTRE ENTRE LES PROFESSIONNELS ET LES ARTISTES :



© Renaud Robert

- Ce fut, avant tout, *TAM TAM, les dessous de la marionnette* (du 14 au 18 octobre 2009).

A partir des « îlots » disséminés un peu partout en France, l'idée était de mettre en évidence le « continent » de présence de la marionnette, afin de forcer une reconnaissance de cet art. Il s'agissait aussi de combiner les artistes « en voyage » et les accueillants « à quai » que sont les programmeurs.

Bien sûr, tous les ports d'attache ne se sont pas inscrits sur notre carte de France et tous les artistes n'ont pas embarqué, mais de nombreuses croisières permirent de véritables aventures artistiques et culturelles.

Puisqu'on peut parler chiffres...

185 lieux, 225 artistes. Sûrement des milliers de spectateurs.

Événement sans précédent pour cette profession si particulière du spectacle vivant.

Mais au-delà de ces chiffres, ce sont les collectifs qui se sont mis en place, les régions et leurs agences territoriales qui se sont mobilisées, les compagnies qui ont créé des spectacles.

- En parallèle, des scènes conventionnées « marionnettes et théâtres d'objets ou d'images » ont été labellisées dans le paysage du spectacle vivant et ont apporté à la marionnette de nouveaux outils pour la production et la diffusion. Elles sont aujourd'hui au nombre de six, se répartissant sur le territoire national. Des rencontres régulières entre elles et avec THEMMA ont permis de partager des projets culturels et politiques, d'évaluer les enjeux de la profession, et d'imaginer de nouvelles formes de travail.

• Enfin, des festivals ont ouvert la vitrine qu'ils offrent aux *Saisons de la marionnette* en organisant des rencontres, des débats ou des tables rondes dans un esprit de questionnement le plus ouvert possible.

14 / « Les printemps des Saisons de la marionnette »

A partir de toutes ces rencontres, trois chantiers ont semblé évidents :

- un chantier sur l'artistique,
- un chantier sur l'économie,
- un chantier sur la philosophie politique.

Nous pouvions faire le pari que les marionnettistes, avec leurs spécificités, mais aussi grâce à leur ouverture aux autres expressions artistiques, à leur mode de fonctionnement relevant encore souvent d'une forme d'artisanat, à leur formation – soit dans les écoles, soit par des dispositifs de compagnonnage –, seraient en capacité d'ouvrir et de mener à bien ces chantiers.

LA RENCONTRE DES PROFESSIONNELS AVEC LE MONDE UNIVERSITAIRE ET CELUI DE LA RECHERCHE :

Les *Saisons* se devaient d'être, au sens large du terme, un observatoire actif de la marionnette et THEMMA, en tant que coordonnateur des *Saisons*, s'est voulu instigateur pour mener à bien des projets d'investigation théorique, indispensables pour tous les praticiens.

Dès 2007, nous avons donc fait appel à la recherche et aux travaux universitaires.

• C'est le cas de **La Scène des Chercheurs** (depuis 2008) :

Ces rencontres, devenues pérennes, se déroulent à la Bibliothèque nationale de France. Elles rassemblent ethnologues, sociologues, philosophes, historiens, juristes, spécialistes en arts du spectacle, en arts plastiques, en littérature, en musicologie, et, bien entendu, les praticiens.

Elles interrogent la marionnette et les arts associés, leurs spécificités, leurs lacunes, leurs méthodologies, leur rapport avec les pratiques marionnettiques. Elles mettent en place un réseau qui va permettre de faciliter les échanges et la complémentarité des compétences des chercheurs sur la marionnette entre eux, dans leur diversité, mais également avec des chercheurs de disciplines « tangentes ».

• En miroir, les **Rencontres professionnelles de Clichy** (depuis 2009) :

Elles proposent, sur la thématique de la Scène des Chercheurs, deux journées annuelles de discussion sur des « instants de spectacle » : les artistes exposent ainsi leur travail, sous une forme brève pour donner « à voir » les problématiques rencontrées par la recherche.

Les premières Rencontres professionnelles (2009) ont privilégié deux formes artistiques contemporaines : « *La marionnette et l'écriture* ». Les deuxièmes (2010) se sont interrogées sur « *Les présences du marionnettiste* », interrogeant les mutations introduites, depuis plusieurs décennies, par les multiples déclinaisons du jeu à vue et de la présence scénique.

• Dans le même esprit, la rencontre **Vitez et la Marionnette** au Théâtre National de Chaillot à Paris (avril 2010) :

Elle avait pour objectif de revenir sur les années 80 où Antoine Vitez a accueilli nombre de spectacles de marionnettes au Théâtre National de Chaillot. Mieux : il a mis à disposition de metteurs en scène et de marionnettistes des moyens de production. Il a impulsé de cette façon une politique obstinée de création, inconnue en France et a fortiori à Paris. Il a paru en effet essentiel dans le contexte des *Saisons de la marionnette* de mettre en intelligence les témoins, les chercheurs et le public, pour révéler cette facette de l'engagement artistique d'Antoine Vitez. Dès lors que les travaux de recherche peuvent rencontrer ceux des praticiens, THEMMA existe dans sa singularité.



LA RENCONTRE DES PROFESSIONNELS AVEC LE PUBLIC :

Elle a eu lieu bien entendu dans le cadre de TAM TAM avec les différents spectacles proposés, les rencontres et autres manifestations.

Mais d'autres événements ont accueilli un public attentif aux Arts de la marionnette :

• L'exposition « **Craig et la Marionnette** » :

(de mai à novembre 2009 : 12 000 visiteurs en Avignon, à Charleville-Mézières et à Gonesse). Depuis 1957, date de son acquisition de l'extraordinaire fonds d'archives d'Edward Gordon Craig - acteur, metteur en scène, scénographe et théoricien anglais du théâtre -, la BnF n'avait eu l'occasion d'en montrer au public les plus belles pièces que lors d'une exposition en 1962.

Cette nouvelle présentation a été l'occasion pour les marionnettistes - et les autres amateurs - de découvrir ou de redécouvrir le nom d'Edward Gordon Craig, si souvent cité dans les ouvrages de référence. Lui qui s'est profondément intéressé à la marionnette et s'est inspiré de son potentiel pour imaginer un théâtre de l'avenir. Lui dont les conceptions rencontraient de façon flagrante l'essence même de la créativité contemporaine en marionnettes.

• Les « **Points de vue, regards obliques sur la marionnette** »

Les *Points de vue* ont consisté en une série de rendez-vous au niveau national sur le principe suivant : des hommes et des femmes exerçant une profession sans rapport avec la marionnette ont été invités à découvrir cet art et à faire part de leur jugement.

Après avoir assisté régulièrement à des spectacles de marionnette, ils ont livré au public, lors d'une conférence ou d'un débat, leur point de vue par rapport à cet univers qu'ils avaient découvert. Le regard d'un anthropologue, d'un cuisinier, d'un philosophe ou encore d'un scientifique, d'une infirmière ou d'un historien nous ont apporté des éléments de réflexion, sans aucun doute nouveaux.

Une publication de ces *Points de vue* est prévue fin 2010.

La rencontre de la Marionnette avec le public se fera aussi à partir de deux chantiers ouverts pendant les *Saisons de la marionnette* et qui verront leur aboutissement durant le deuxième semestre de l'année 2010 :

• Le « **Portail des Arts de la Marionnette** » :

Lancé dans le cadre du *Plan national de numérisation 2009* du Ministère de la Culture et de la Communication, le Portail a pour premier objet de fédérer des ressources en marionnette et arts associés - consacrées au patrimoine comme à la création - et de favoriser l'accès à ces données, en les cataloguant et en les rendant accessibles au plus grand nombre via un réseau (intranet, extranet, internet).

Le *Portail* présentera un vaste catalogue de fonds et d'informations sur des événements, tous relatifs au

monde des arts de la manipulation, et provenant des sites et ressources des organismes partenaires du projet (multimédia, catalogues, bases de données, pages web, etc.).

Piloté par l'Institut International de la Marionnette, il doit s'adresser au grand public et aux chercheurs.

• L'exposition « **Marionnettes, territoires de création** » :

Pilotée par THEMMA, cette exposition itinérante va continuer le travail entrepris depuis 2007 : rendre compte de la présence de la marionnette dans le paysage artistique du spectacle vivant. Elle se veut être un « outil artistique » de travail.

Dans la continuité du manifeste des *Saisons* signé par l'ensemble de la profession, cette exposition est à considérer comme un nouveau manifeste tangible, accessible au grand public comme aux représentants institutionnels et politiques.

Elle constituera avant tout un « discours », un argumentaire étayé par des concepts et des « citations » concrètes (sous forme d'objets, de documents, de vidéos ...), plus qu'une présentation exhaustive des artistes en France.

De par sa modularité, sa mobilité et son ouverture, ce sera une « installation nomade » vivante qui donnera à l'ensemble de la profession la possibilité de continuer à interroger et à s'interroger sur son art. (Voir article détaillé sur cette exposition p. 20)

Réfléchir ensemble pour un projet politique...

Les groupes de travail mis en place pendant les *Saisons de la marionnette* ont révélé l'existence de lieux partenaires consacrés aux Arts de la marionnette accompagnant des artistes, explorant un territoire, consacrant une partie de leurs moyens à ces missions.

Le rapport très complet sur la formation, dirigé par Lucile Bodson dans son groupe de travail, et la commission « *Profession(s)* » animée par Isabelle Bertola, ont très vite fait émerger l'idée de la nécessité de Centres de Développement des Arts de la Marionnette (CDAM) avec quelques pré-requis communs :

- La création est au cœur de leur projet : ces lieux sont dirigés par des artistes reconnus au sein de leur compagnie, préalablement conventionnée en raison de son travail artistique.

- Ils ont une implantation territoriale avec un rayonnement national et international.

- Ce sont des lieux d'expérimentation et de création avec une architecture permettant un passage rapide entre le plateau et l'atelier.

- Les échanges, la formation, le compagnonnage avec d'autres artistes sont pris en compte.

Une première étape politique a été la reconnaissance de sept de ces « *Lieux compagnonnage Marionnette et Théâtre d'Objets* » par le ministère qui les a conventionnés.

En plus des pré-requis, ces lieux développent désormais des ouvertures vers d'autres disciplines, des regards croisés entre artistes, la confrontation d'œuvres avec les publics. Ils permettent la recherche et l'invention de nouvelles formes d'écriture, le développement de projets avec des artistes, jeunes ou expérimentés. Ils jouent également un rôle essentiel dans la professionnalisation et l'insertion professionnelle d'artistes et d'équipes artistiques.

En affirmant les spécificités artistiques du théâtre de marionnette, en constatant des modes de production différents, ces « *Lieux compagnonnage* » imaginent aujourd'hui l'élaboration de nouveaux outils de travail pour apporter une cohérence politique, en particulier avec des pratiques solidaires vis-à-vis

de la profession. Une deuxième étape politique sera donc d'obtenir « *un soutien financier renforcé pour poursuivre et développer ces actions de façon professionnelle et durable, dans le cadre de Centres de Développement des Arts de la Marionnette.* » (projet de charte)

Pour conclure...

Les Saisons de la marionnette resteront marquées comme une étape importante dans l'évolution de la profession. Nous n'avons certes pas pu concrétiser tous les souhaits déclinés dans la charte de 2007 : « *Pour une reconnaissance pérenne des arts de la marionnette.* »

Nous avons sûrement posé plus de questions que nous n'avons apporté de solutions, car il nous fallait avancer sur plusieurs fronts : ne pas renoncer aux acquis de la profession, continuer à dénoncer les

dangers qui la menacent et poser les jalons ce qui peut lui être utile.

Ce projet a cependant pu être maintenu à la hauteur de nos ambitions grâce à une volonté commune : quel que soit notre métier, nous avons placé, avec persévérance intellectuelle, l'artistique au cœur de nos préoccupations, avec la création qui est notre moteur à tous.

Nous n'avons pas fait abstraction :

- d'une constante réflexion sur la responsabilité des acteurs culturels, depuis les pouvoirs locaux jusqu'à l'Etat.

- d'une confrontation dans la proximité entre les acteurs de la création, le public, et les partenaires qui font vivre cet art.

La concertation et le partenariat ont donc bien fait vivre ces Saisons. Ils reposent d'une part sur la reconnaissance de la légitimité de chacun et d'autre part sur la responsabilité de l'engagement.

C'est à partir de ces principes que peuvent se développer des actions collaboratives.

Cela demande des efforts, mais aussi du militantisme.

L'époque est-elle encore à cela ? Philippe Henry écrivait dernièrement dans La Scène : « *C'est comme dans une co-propriété, lorsque chacun défend son petit pré-carré et bloque les décisions. Alors l'immeuble se délabre petit à petit.* »

Les Saisons auront rénové l'immeuble et auront tracé les plans des extensions à bâtir...

> Patrick BOUTIGNY

« *De même, je crois à la complexité. Et je crois même que la complexité est une définition de la beauté. La complexité ne me fait pas peur, la contradiction non plus ; l'assemblage des contraires m'attire.* »

Joël Pommerat

La leçon inaugurale de Jacques Nichet (extrait)

En 2009/10, Jacques Nichet a été nommé titulaire de la Chaire de Création artistique au Collège de France. Il a proposé un cycle de cours sur le théâtre depuis les années 70, et notamment sur ses singulières métamorphoses, sous le titre intrigant suivant : « *Le théâtre n'existe pas.* » Proposant une analyse personnelle de l'histoire récente des inventions scéniques, il s'est notamment intéressé à Valère Novarina, Pina Bausch, Heiner Goebbels, Ariane Mnouchkine, Luca Ronconi, François Tanguy... Dans le domaine des arts de la marionnette ou plus largement du théâtre de figures, il a présenté et analysé certaines œuvres de Kantor et du Bread and Puppet, Les Aveugles de Maeterlinck dans une Fantasmagorie technologique de Denis Marleau. Vous trouverez ci-dessous un extrait de sa Leçon inaugurale, consacré à une de ses très belles créations, *L'Épouse injustement soupçonnée*, (livret de Cocteau, marionnettes de Dominique Houdart).
> Sylvie MARTIN-LAHMANI
Assistante de Jacques Nichet au Collège de France

En 1969, j'ai eu la chance de pouvoir séjourner quelque temps à Osaka et d'assister à des représentations de Bunraku. Le théâtre de marionnettes de grande tradition m'a enthousiasmé. Deux arts se juxtaposent, se croisent tout en restant distincts l'un de l'autre : l'art de la manipulation de poupées de haute taille, tenues par deux ou trois montreurs le plus souvent voilés de noir, et l'art du récitatif, assuré par un conteur accompagné par un joueur de shamisen, une longue guitare à trois cordes. Tous deux sont placés à l'écart, du côté cour. Si je les regarde, je ne vois plus les marionnettes. Si je me tourne vers la scène, je ne vois plus le récitant : en face de moi, une image silencieuse ; sur un côté excentré, le récitatif et la musique. La narration circule entre ces deux pôles : « *C'est une parole qui agit* », selon Claudel. D'un côté une voix qui fait toutes les voix, celle de la fille en larmes, celle de la mère effrayée, celle du père furieux. De l'autre, ces marionnettes réalistes mais muettes, « *déjà mortes et derrière elles se tient la mort et elle les guide* », pour reprendre la formule si juste d'Heiner Müller.

Je revois cette scène où deux jeunes amoureux, séparés par leurs clans, parviennent à se retrouver dans un parc et décident de mourir ensemble. Au moment même où ils vont se donner le coup mortel, les montreurs semblent se détourner de leur poupée, s'en écarter par pudeur, comme si les figures

du destin laissaient place à un geste volontaire.

Bien des années après, je me suis souvenu du Bunraku pour trouver le meilleur moyen de réaliser « *une petite pièce annamite* », « *un opéra de poche* » de Jean Cocteau, qui était, au dire de l'auteur « *le noyau d'une mise en scène très difficile* ». Le poète avait très librement adapté une légende indochinoise : *L'Épouse injustement soupçonnée*.

Un enfant de quatre ans, le petit Dan, n'a encore jamais vu son père, parti pour la grande guerre à la veille de sa naissance. Dan réclame avec insistance la présence de son père. Pour consoler son enfant, Dame Vu allume la lampe de sa chambre. L'ombre maternelle se projette sur le mur du fond. Cette figure devient, aux yeux d'un enfant de quatre ans, son véritable père.

« Dame Vu : *Le soir, j'essaie de distraire Dan : J'allume la lampe, je parle à mon ombre. Elle est le mari, moi sa femme. Dan s'amuse. Pauvre petit, c'est triste d'être orphelin. (Elle appelle)*

Dan ! Dan ! Dan !

Dan (sautant) : A cheval ! A cheval !

Bonjour maman. Où est mon père ?

Dame Vu (à part) : Oh ! Toujours la même chose.

(haut) Tu sais bien que dans la journée

ton père quitte la maison

Patiente un peu que j'allume :

Alors tu verras partout

ton père me suivre. »

Ce merveilleux livret de 1922 était resté à l'abandon. Georges Auric, musicien pressenti, n'avait pas écrit une seule note. Grâce à une commande de l'Opéra de Montpellier, Valérie Stephan a donné une belle partition à ce petit chef-d'œuvre, si longtemps orphelin de musique.

Il me restait une grande difficulté à surmonter : comment charger d'un rôle aussi décisif un enfant de quatre ans ? Voici que le Bunraku m'offre une solution : une marionnette n'a jamais de turbulence imprévue, de trou de mémoire, d'imprécision dans son jeu. La mère du petit Dan sera, comme son fils, interprétée par une poupée. Deux montreurs, voilés de noir, Jeanne Heuclin et Dominique Houdart, les ont prises en main.

Une même voix relie la mère et l'enfant. La soprano, Edwige Bourdy, chante, sur une légère différence de timbre, la partition de Dame Vu et celle du petit Dan. Voilée de noir, elle aussi, elle rejoint les deux montreurs et accompagne leurs mouvements par le chant : ils donnent vie, elle donne voix. Le jeu vocal et

la manipulation sont rassemblés. La chanteuse et les deux marionnettistes font apparaître, par leur trio, une nouvelle forme de Bunraku.

La guerre prend fin, le soldat revient. Un chanteur (André Cognet à la création) écrase de sa hauteur les deux poupées. Là encore, c'est un changement radical par rapport à la tradition.

Dan : *Quel est ce monsieur ?*

Sin : *Ton père*

Dan, ton père revenu

Exprès pour t'embrasser.

Dan : *Non, monsieur, vous n'êtes pas mon père*

Mon père ne parle jamais.

Le soir, maman allume la lampe. Il arrive.

Il suit maman partout dans la chambre.

Si elle se lève, il se lève.

Si elle marche, il marche.

Si elle s'assoit, il s'assoit

Si elle se couche...

Sin (le brutalisant) : *Assez !*

Je comprends maintenant pourquoi

Elle tremblait de nous laisser seuls.

Fou de rage, l'homme chasse aussitôt son

« *épouse injustement soupçonnée* ».

Quand Dame Vu s'avance du lointain pour aller se jeter dans le fleuve, je peux jouer avec la forme du Bunraku qui me permet de raconter la noyade d'une manière singulière. Dame Vu s'avance, mais sa voix ne la suit plus. La soprano, voilée de noir, est en avance sur l'action : elle se trouve déjà sur le bord de la rive. La marionnette avance péniblement vers son destin, vers la voix qui chante la peur de mourir.

« *C'est fini, je ne verrai plus ma maison.*

Je ne verrai plus mon petit Dan,

Je meurs sans rien comprendre à mon crime.

J'ai peur de l'eau dans la bouche »

Dès que Dame Vu est au bord du fleuve, la chanteuse s'éloigne, emportant avec elle son lamento jusqu'au silence...

Ainsi, sans voix, sans mot, la marionnette se jette dans le vide. Les mains du montreur se détachent lentement de celle à qui il a donné vie. L'autre marionnettiste, qui l'a relayé en prenant la poupée, accompagne sa descente lente et tournoyante vers le bas. Elle la dépose avec douceur sur le sol. Nous assistons à une mort réelle : Dame Vu est devenue un bout de bois inerte. Les montreurs se retirent. L'orchestre s'arrête. Reste un grand silence dans toute la salle immobile devant cette immobilité.

> Jacques NICHET

Leçon inaugurale, prononcée au Collège de France le 11 mars 2010 (à paraître aux Editions Fayard, Paris, 2010)



Publications

TIM BURTON

Entretiens avec Mark Salisbury.
Préface de Johnny Depp. Traduit de l'anglais
par Bernard Achour. Ed. Sonatine. 2009.

A travers ces entretiens abordant successivement l'enfance et les films de Tim Burton, on découvre les origines et les sources d'inspiration du cinéaste : cinéma, en particulier les « films de monstres » ses « contes de fées », passion des gadgets et des jouets... Tim Burton a débuté sa carrière à la fin des années 1970 dans le cinéma d'animation pour les studios Walt Disney et a, entre autres, réalisé, écrit et/ou produit des films d'animation : *Vincent* (court-métrage, 1982), *L'Étrange Noël de Mr Jack* (1993, réalisé par Henry Selick), *James et la pêche géante* (1996, réalisé par Henry Selick), *Les Noces funèbres* (2005). Tim Burton est attaché à la technique d'animation « stop-motion » où l'on fait évoluer, en l'occurrence des marionnettes, image par image. Cette réédition, revue et augmentée, est richement illustrée de dessins du réalisateur.

DVD : MARIONNETTE ET THÉÂTRE D'OBJET, L'ART DE LA PROJECTION ET DE LA DISSOCIATION

A travers quatre heures d'images, c'est bien une immersion complète dans le monde de la marionnette que propose ce double DVD. A chacun d'en choisir la profondeur, de la découverte sensible à l'exploration détaillée des nombreuses déclinaisons de cet art devenu adulte. Hyperréaliste ou stylisée à l'extrême, qu'elle mobilise des poupées, des objets ou des ombres, la marionnette au sens large sollicite notre imaginaire dans l'expérience de la métamorphose. En partenariat avec l'Institut International de la Marionnette et en complicité avec de nombreux artistes et lieux reconnus, ce coffret de deux DVD répond aux attentes en matière d'animation de la marionnette dans tous ses états et permet la consultation de ressources variées : approche philosophique, propos de psychologue de la petite enfance, de directeur de centre dramatique national, dimension artistique selon Ariane Mnouchkine, historique de Guignol, tour d'horizon des marionnettes du monde, paroles de grands marionnettistes comme Alain Recoing, Massimo Schuster, Grégoire Callies, Emilie Valantin, Michel Laubu..., florilège d'extraits d'une vingtaine de créations qui marqueront l'art de la marionnette, de l'ombre et du théâtre d'objet.

Le DVD Marionnette et théâtre d'objet est une réalisation du PREAC Théâtre de Lyon : le Pôle de Ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle – Théâtre de Lyon, porté par le Théâtre Nouvelle Génération / Centre Dramatique National de Lyon.

Double DVD vidéo 240 min + livret
Réf. 690 L7043 / 29€

Réalisation : Philippe Joannin

Directeur de la collection : Jean-Claude Lallias

Conception graphique : Sandrine Chudet

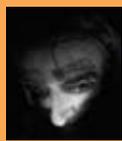
Conduite du projet : Maude Léonard, Amélia Boyet et Philippe Joannin

Visuel : Photo Jean Antoine Raveyre / Cie Théâtre de Romette (*Histoires post-it, on est bien peu de chose quand même !*)

Contact PREAC / TNG : 04 72 53 15 11

Compagnie Ka

> DESILLUSIONS MARIONNETTIQUES



Desillusions marionnettiques est un parcours autour de deux textes courts de Matéi Visniec en marionnettes : *L'Araignée dans la Plaie* et *La Baignoire révolutionnaire*. *L'Araignée dans la Plaie* démonte les béquilles religieuses de l'Homme face à la mort. Nous assistons aux derniers instants du Christ sur la croix entouré des deux larrons. Les deux voyous voudraient bien « croire », mais ils se rendent peu à peu à l'évidence que le Christ ne peut rien faire pour eux. *La Baignoire révolutionnaire*, quant à elle, met en abyme les échecs successifs des révolutions du 20^{ème} siècle. Après l'attaque en règle de l'illusion métaphysique, c'est au tour du Politique. Les protagonistes proposent et mettent en pratique trois grandes solutions radicales pour « changer le monde ». Mais chaque tentative échoue dans sa promesse de bonheur et contribue à la destruction progressive des deux personnages. Ce théâtre de la désillusion est cependant très loin d'une cynique apologie du désespoir et son traitement par la marionnette contribue à en faire une mise à distance humoristique, lucide et critique.

Création : 24 et 25 septembre à NANS-SOUS-SAINT-ANNE (25) (Théâtre des Sources)

Public : adultes et adolescents

Techniques : comédiens et marionnettes portées

Mise en scène et marionnettes :

Catherine Hugot

Comédiens-marionnettistes : Carine Rousselot, Arnaud Frémont, Mathieu Barché, Yassine El Islam

Création musicale : Uriel Barthélémy

Contact :

Compagnie Ka

Centre Pierre Mendès-France

3 rue Beauregard

25 000 BESANÇON

Tél. : 03 81 61 00 73

E-mail : cieka@hotmail.com

Compagnie Dominique Houdart Jeanne Heuclin

> AU FIL DE LA MYTHOLOGIE



Au fil de la mythologie reprend quelques-uns des récits fondateurs de notre civilisation occidentale, issus de la mythologie grecque. Ces mythes ont inspiré la poésie, la littérature, la philosophie, ils ont nourri l'Empire romain, puis le Christianisme. Il s'agit de rappeler ou de faire découvrir ces fictions poétiques qui ont permis à l'homme de s'inventer des origines, un commencement, d'apaiser ses peurs et ses angoisses existentielles, de donner un sens au monde et une place à l'homme dans l'univers.

Texte et mise en scène : Dominique Houdart

Interprétation : Jeanne Heuclin, David Lippe et Dominique Houdart

Décor, costumes et marionnettes :

Pierre Gosselin assisté de Virginie Lallement

Contact :

Compagnie Dominique Houdart-Jeanne Heuclin

58 rue de La Rochefoucauld 75009 PARIS

Tél. : 01 42 81 09 28 / 06 11 87 62 77

E-mail : cie.houdart.heuclin@wanadoo.fr

Site : www.compagnie-houdart-heuclin.fr

Compagnie Azhar

> MAGIC DUST



Entre poussières et paillettes, balais et baguettes magiques. Zéphir et Olga : un balayeur et une diva.

Entrelacs de vies mêlées, tout semble les séparer. Mais...

Sur la piste aux étoiles, dans le secret du chapiteau, le rêve de chacun rejoint le quotidien de l'autre.

En quête de leur liberté, ils se révèlent un instant à nos yeux les magiciens de leur propre vie.

Un subtil équilibre entre la marionnette et l'imagerie de synthèse.

Un spectacle visuel d'art vivant... Magique !

Auteur (scénario - images - marionnettes) :

Jean-Marie Ginoux

Scénographe et interprète : Nicolas Rivoire

Infographistes 3D, responsables techniques :

Anne Rapp et Pascal Joumier

Contact :

Compagnie Azhar

Maison de la Vie associative

7 rue Antoine Ginoux

13160 CHATEAURENARD

Tél. : 06 63 52 83 34

E-mail : contact@azhar.fr

Site : www.azhar.fr

Compagnie Taïko

> LE CLOWN, LA FLEUR ET L'OISEAU



Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes du petit cirque Chiquina : la Fleur s'épanouit dans son pot de fleurs, l'Oiseau vit dans sa cage à oiseaux, et le Clown fait le clown. Tout va bien jusqu'au jour où

l'Oiseau décide de partir à la découverte d'un monde meilleur, loin de sa famille, loin du cirque Chiquina. Mais cette nouvelle vie de solitude ne remplace pas l'amour et l'amitié de ses amis le Clown et la Fleur... et l'Oiseau reviendra chez les siens pour vivre une vraie vie d'oiseau sans cage, enfin libre. Il épousera la Fleur, et le petit cirque Chiquina, conduit par le Clown, les entraînera dans de nouvelles aventures, pour le meilleur... et pour le rire.

Public : à partir de 3 ans.

Projet artistique, marionnettes et interprétation :

Isabelle Bord

Montage musical : Isabelle Bord

Mise en scène : Isabelle Bord et Daniel Violette

Décor : Antonin Liège et Isabelle Bord

Eclairages : Antonin Liège

Contact :

Compagnie Taïko

23450 FRESSELINES

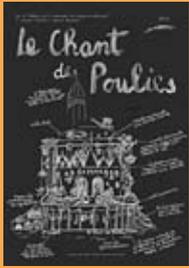
Tél. : 05 55 89 85 97

E-mail : compagnietaiko@orange.fr

Site : www.compagnie-taiko.fr

Théâtre de la Cheminée

> LE CHANT DES POULIES



Spectacle poétique et burlesque, tout en couleurs et trompe-l'œil et l'oreille, pour raconter l'histoire de l'abbaye de Cluny en Saône-et-Loire, ses chantiers entre terre et ciel, dedans dehors la vie d'alors, avec ses Chacuns et ses Tous de par les

siècles, soucieux de leur salut, chercheurs de sens, de lumières, humanité tendre et féroce, notre propre histoire... à fabriquer encore ! Entre patrimoine et humanité, la balance penche plutôt du côté de l'humain.

Création : les 29 et 30 juin - 1^{er} et 2 juillet et tous les samedis et dimanches de l'été à CLUNY (71)

Public : à partir de 5 ans

Technique : Gérard Bonnaud

Auteurs : Priscille Cuche, Sylviane Simonet, Sophie Talabot

Mise en scène : Sylviane Simonet

Costumes : Nathalie Matriciani

Contact :

Théâtre de la Cheminée
Mairie

71250 DONZY-LE-NATIONAL

Tél. : 03 85 59 66 67

E-mail : cielacheminée@orange.fr

Les Voisins du Dessus

> JE ME RAPPELLE A TOI

Ce sera une histoire entre une petite fille et sa grand-mère. Une toute petite fille, et une grand-mère qui a une grosse tête et une grande main. Petite vient la voir le mercredi et le dimanche. A chaque nouvelle visite, Petite la regarde changer et sait : sa grand-mère oublie tout, de plus en plus.

Avoir une grand-mère qui perd la tête, ça arrive souvent à des petits enfants. C'est plus difficile pour des parents. C'est donc Petite qui accompagnera sa grand-mère pour ce voyage. Elle découvrira un univers parfois absurde, voire surréaliste, parfois cocasse et un peu nostalgique. Enfin, des situations qui font grandir, quoi. Petite aura conscience qu'elle change elle aussi.

Création : le 25 septembre à FOUZILHON (Théâtre de Pierres)

Public : à partir de 6 ans

Technique : marionnettes sur table

Texte et mise en scène : Dominique Latouche

Jeu et manipulation : Rosa et Dominique Latouche

Création sonore : Pascal Lengagne

Création lumière : Vincent Jacotin

Contact :

Les Voisins du Dessus
rue des Remparts

34480 FOUZILHON

Tél. : 04 67 24 83 08

E-mail : theatre-de-pierres@wanadoo.fr

Le Montreur

> CA VA FAIRE UN PEU MAL

Le Montreur fait dentiste



Être parents de nos jours n'est pas chose facile... Il faut dire que les gosses - doit-on encore appeler ça des gosses ? - deviennent parfois très difficiles à supporter... Touché par ces parents au bord de l'implosion, le Montreur a décidé de

leur venir en aide et d'ouvrir un service de dépannage à domicile d'un nouveau genre. Place donc à Roger et à son officine de dentiste à l'ancienne !

L'idée est d'administrer une thérapie de choc à l'enfant récalcitrant et de se servir d'un levier extraordinaire pour le contraindre : ce levier, c'est... l'imagination !

Cette méthode est éminemment coercitive, mais elle a le mérite d'être efficace !

Vous le constaterez, une fois la séance administrée, n'importe quel chiard mal embouché redeviendra illico un ange !

Plus de caprices, plus d'enfants grognons ! L'ogre ne fait plus peur depuis longtemps, Sarko ça marche encore un peu (mais plus pour longtemps), mais Roger, dentiste à l'ancienne, c'est de la tuerie ! En plus, cerise sur le gâteau, vous éprouverez un plaisir certain et pervers à voir votre gosse changer de couleur petit à petit !

Ce qu'il faut voir, c'est que ça fait du bien ! (et puis... ça change des lampes d'ambiance !)

Premières au Festival « Les Zaccros d'ma rue » les 10 et 11 juillet et au Festival « Au Bonheur des Mômes » le 26 août (sous réserve de modification)

Spectacle tout public conçu pour la rue, tout-terrain, de forme légère, prévu pour une jauge allant de 100 à 2000 personnes.

Mise en scène, texte, jeu et manipulation : Louis-Do Bazin

Technique : Raphaël Boussarie

Assistants du Montreur : Caroline Greloz et Sabine Courbière

Bouineur / Métallo : Vincent Guillermin

Contact :

Le Montreur - c/o Le Grand Manitou

Le Boulard Ouest

69440 CHAUSSAN

Tél : 09 50 518 519

E-mail : lemontreur@legrandmanitou.org

Site : www.lemontreur.com

Compagnie Les Voyageurs Immobiliers

> VIEILLES BRANCHES



La Compagnie Les Voyageurs Immobiliers propose à tous un voyage pour l'imaginaire. Il suffit d'un brin de

fantaisie, d'une goutte de sensibilité et d'un soupçon de curiosité pour entrer dans ces univers biscornus, mêlant poésie des images et des sons. Tous vos sens en éveil, soyez prêts à vous laisser aller, le temps d'un spectacle, ne résistez pas au plaisir du rêve. Ce spectacle de marionnette est un triptyque. Chacune des trois histoires se développe autour d'un protagoniste principal dont nous recréons une tranche de vie. Ils auront tous à vivre un événement qui viendra bouleverser le cours de leur vie. A partir de là, ils alterneront entre rêve et réalité, souvenirs et avenir, projets et présent. Bien qu'autonomes, nos trois actes ne seront pas indépendants et se déroulent dans un espace et un temps rapprochés. Nous saurons jouer de cette unité spatio-temporelle en déplaçant le point de vue du spectateur. Pour ce faire, nous nous inspirons du cinéma, imitant les mouvements des caméras par le déplacement fluide et régulier du décor.

Metteurs en scène, marionnettistes :

Magali Frumin et Vincent Baccuzzi

Musicien : Philippe Gelda

Technicien lumière : Christophe Deflorenne

Regard extérieur pour la manipulation :

Johanna Helbert

Chargée de production : Sonia Trouban

Contact :

Les Voyageurs Immobiliers

10 Av. Jean-Jaurès

31250 REVEL

Tél. : 05 61 34 19 15.

E-mail : voyageurs.immobiles@neuf.fr

Site : www.voyageurs-immobiles.com

Compagnie Intermarionnette

> LES TROIS PETITS COCHONS



Les Trois Petits Cochons veulent vivre leur vie chacun de leur côté et décident de quitter le foyer familial. Le premier petit cochon se construit une

maison de paille, le deuxième, une maison en bois et le troisième, quant à lui, se construit une maison en briques. Le méchant Loup détruit les deux premières maisons trop fragiles en soufflant dessus, mais ne vient pas à bout de la troisième.

Les Trois Petits Cochons finissent par se réunir et décident d'affronter Le Loup ensemble. Mais quelle manigance celui-ci va-t-il mettre au point pour parvenir à ses fins ? Et y arrivera-t-il ?

Public : tout public, à partir de 3 ans

Technique : marionnettes à fils

Marionnettiste, metteur en scène :

Venko Kiossev

Contact :

Théâtre de Marionnettes de Dijon

Rue de Colchide - Parc de la Toison d'Or

21000 DIJON

Tél. : 03 80 72 41 27

E-mail : info@intermarionnette.fr

Site : www.intermarionnette.fr

Compagnie Mendigot

> GEORGETTE S'EN MÊLE



Ce matin, dans le jardin du Père René, l'araignée Georgette se découvre super-héroïne. Désormais, elle s'appellera Spider.

Déterminée à sauver la planète, elle part en quête d'une super-mission. Pour cela, étape n° 1 : se mettre à l'affût !

Grâce à cette araignée quelque peu illuminée, trois histoires s'entremêlent pour former un grand spectacle sur l'écologie : *L'Opérette de Jardin* (Sensibilisation aux principes du jardin biologique) - *À court d'énergie !* (Découverte des énergies renouvelables) - *Dans l'au-delà de la poubelle*. (Réflexions sur la gestion des déchets)

Public : à partir de 6 ans

Techniques : marionnettes Muppet et marionnettes de plancher

Marionnettistes (fabrication et manipulation) : Bénédicte Humeau et Mathilde Clémencelle

Contact :

Compagnie Mendigot
3 rue des Sorbiers
49310 VIHIERS

Tél. : 02 41 56 25 50 / 06 28 29 16 03

E-mail : mathilde.clemencelle@orange.fr

Le Théâtre des Ombres

> LE PAPILLON QUI TAPAIT DU PIED



Dans cette histoire, il est question du Très Sage monarque Suleiman-bin-Daoud'. Suleiman était donc sage.

Il comprenait le langage des bêtes, celui des poissons et celui des insectes et Balkis, sa Reine préférée, la Très Adorable Balkis, était presque aussi sage que lui. Il épousa des femmes tant et plus. Il épousa neuf cent quatre-vingt-dix-neuf femmes, sans compter Balkis la Très Adorable. Elles vivaient toutes dans un grand palais d'or, au milieu d'un ravissant jardin. La vérité, c'est qu'il n'avait pas besoin de neuf cent quatre-vingt-dix-neuf femmes ; mais, en ce temps-là, tout le monde épousait beaucoup de femmes et, naturellement, il fallait que le Roi en épouse encore bien davantage, rien que pour montrer qu'il était le Roi.

Quelques-unes des femmes étaient gentilles, mais d'autres étaient simplement horribles, et les horribles se disputaient avec les gentilles et les rendaient horribles comme elles ; alors elles se disputaient toutes avec Suleiman et c'était horrible pour lui aussi. L'histoire nous montre comment la très adorable Balkis, avec l'aide d'un petit papillon, va réussir à apaiser les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf épouses de Suleiman.

Public : tout public

Technique : théâtre d'ombres

Equipe de création : Roshanak Roshan, Aurélie Chopin, Christophe Bastien-Thiry

Contact :

Théâtre des Ombres
26 rue d'Orléans
31 000 TOULOUSE

Tél. : 05 61 27 38 53

E-mail : theatredesombres@gmail.com

Site : www.theatredesombres.com

Compagnie Suforel

> MÊME PAS PEUR

D'après *La Chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet



Les chèvres de Monsieur Seguin s'ennuient toutes auprès de lui. Eprises de liberté, elles cassent la corde qui les attache et partent dans la

montagne. Mais elles finissent toujours par être mangées par le loup. Pourtant Monsieur Seguin ne se décourage pas. Il achète une septième chèvre, en prenant soin de la prendre toute jeune et de l'installer dans un bel enclos. La petite chèvre, Blanquette, est choyée par son maître mais commence à s'ennuyer. Et voilà qu'elle veut, elle aussi, aller dans la montagne et gambader dans la bruyère. Monsieur Seguin essaie de l'en empêcher en l'enfermant mais comme les autres, elle s'évade.

A la fin du jour, elle choisit de rester dans la montagne.

Mais, la nuit tombée, le danger apparaît...

Techniques : formes animées en mousse

Public : à partir de 3 ans

Création de marionnettes : Irina Sabatier, Philippe Amadiou, Bernard Chatel

Écriture et mise en scène : Claude Barbier

Jeu : Irina Sabatier, Philippe Amadiou, Sabine Napierala

Contact :

Compagnie Suforel
1 rue du Pasteur Martin Luther King
94120 FONTENAY-SOUS-BOIS

Tél. : 01 48 75 56 46 / 06 45 50 98 78

E-mail : suforel@yahoo.fr

Site : www.suforel.fr

Compagnie Neshikot

> APPARTEMENT À LOUER



Appartement à louer est un des grands classiques de la littérature israélienne. Une histoire très simple de cohabitation, mais porteuse de questions essentielles que nous voulons partager

avec les jeunes enfants : savons-nous vivre ensemble malgré les défauts qu'on voit chez les autres ? Comment accepter notre voisin dont les modes de vie et habitudes nous sont étrangers ?

Création : le 27 septembre à MENDE (48)

Public : de 3 à 6 ans

Techniques : objets et marionnettes

Mise en scène, scénographie et marionnettes : Einat Landais

Regard extérieur : Camille Trouvé

Jeu et manipulation de marionnettes : Lital Tyano

Musique : Eric Recordier

Lumière : Gilles Guerre

Contact :

Compagnie Neshikot
78, Avenue de Flandre
75019 PARIS

Tél. : 06 71 16 13 17 / 01 40 38 33 82

E-mail : litalt@usa.net ou

einatlandais@hotmail.com

Compagnie Omproduct

> SANS ARRÊT

Cette nouvelle création prendra la forme d'un diptyque. Le premier volet est une installation-performance qui mêle un univers d'objets aux arts numériques.

Le second volet : un spectacle assemblant théâtre d'objets, danse et arts numériques. Nous avons été invités par La Métive (<http://www.lametive.fr/>) pour une première résidence d'écriture et d'expérimentations en avril 2010.

Avec ce nouveau projet, nous poursuivons notre exploration sur le rapport de l'homme avec son environnement technologique quotidien de plus en plus conséquent et complexe.

Mise en scène : Michel Ozeray et Anne Buguet

Chorégraphie : Judith Perron

Distribution : en cours

Contact :

Omproduct
3 rue des Fusillés
94270 LE KREMLIN-BICETRE

Tél. : 06 62 15 47 11

E-mail : omproduct@free.fr

Site : <http://omproduct.free.fr/>

Scénographe, créateur de marionnettes et automates pour le spectacle vivant,

Michel Ozeray axe sa recherche sur la relation de l'homme avec l'espace, sur la place et l'utilisation de l'objet dans cette relation acteur/espace. Il a travaillé pendant plusieurs années auprès de Jean-Baptiste Manessier comme assistant, et a exercé son talent de créateur, notamment en collaborant aux projets de Renaud Herbin, Cécile Fraysse, Philippe Aufort, Jeanne Vitez, Grégoire Callies, Eloi Recoing, Alain Mollet, Thomas Lebrun, Sigrid Gassler, Jean-Pierre Laroche... ainsi que pour des scènes nationales :

le Théâtre National de Chaillot, le TJP de Strasbourg, l'Institut International de la Marionnette, le CDN de Montreuil...

Depuis plusieurs années, il poursuit une recherche sur le traitement de l'image vidéo et ses supports de projection.

Isabelle Bertola (p3-4)

Isabelle Bertola is the director of the Théâtre de la Marionnette in Paris. She started her career in 1985 by preparing programs for young audience in several theatres. Thirty years ago the National Puppetry Centre launched a festival of puppet theatre for adults which lasted for 10 years. Lucile Bodson, the second director of the festival thought it was absolutely necessary for the development of the art to have a permanent theatre devoted to puppetry. The director of the cultural affairs in Paris municipality decided to refurbish a theatre for this purpose, but the theatre belonged to the Youth and Sports centre and finally the project did not work out. Théâtre de la Marionnette in Paris was established in 1992 by Lucile Bodson who invited Isabelle Bertola to work with her. Contrary to the principal idea, this theatre did not succeed to obtain a theatre building; the problem has not yet been resolved today. The lack of auditorium made the theatre change the original program of having performances all during the year to two more concentrated events. Every other year a festival called "les Scènes ouvertes à l'Insolite" is held in Paris. During this festival young companies perform in theatres which collaborate with Théâtre de la Marionnette. It is an opportunity for them and their work to be seen and recognized. The other event is the "Biennale Internationale de la Marionnette". This international festival is also held in collaboration with partner theatres. Since puppet shows for young audience are received more easily by theatres, Théâtre de la Marionnette devotes only a quarter of its activities to youngsters. Isabelle Bertola believes in collaboration with Europe and the world and is particularly interested in Germany due to the number of puppet productions, performances and schools. Théâtre de la Marionnette has always believed in linking every person who accompanies puppeteers in a way. The same idea gave rise to "Seasons for Puppet Theatre" created by THEMMA which Isabelle Bertola finds very successful. She believes that the conclusion at the end of May will not close "Seasons for Puppet Theatre". The director of Théâtre de la Marionnette and her team have decided to publish a book on the occasion of the eighteenth anniversary of the theatre.

The National Meetings of Puppetry and Music (p5)

THEMAA organizes gatherings during which puppeteers find the opportunity to meet and work with other artists. The next meeting, national meetings of puppetry and music, will be held in Ile de France in October 2010.

Isabelle Meunier-Besin (p6) from the Society of Dramatic Authors and Composers writes about the copyright of puppet shows. Puppet production is a team work and the copyright often belongs to more than one person. For more information please see the original text in French.

Professional Days in Clichy (p7-15)

The second round of Professional Days was held in Clichy in February 2010. The "Professional Days" is an annual event which brings together professional puppeteers to discuss different matters important to their work and the development of present-day puppet theatre. Regarding the principle subjects, every year several companies are invited to show an extract of their work before the discussions begin.

Perspective, Prospective**Julie Sermon** (p7-8)

The appearance and the exploration of hyper realistic figures in puppet theatre raise new paradoxes in the contradictory nature of puppet. Julie Sermon cites L'herbe Folle, a show by Trois Six Trente Company, to count and explain three of the mentioned paradoxes. She then refers to all the performed shows and the various presences of the same persons on stage as actors, manipulators, puppeteers, puppets... and suggests the term polymorph instead of the more commonly applied polyphonic.

The Conclusion of Professional Days by François Lazaro (p8)

Following is the summary of the discussed subjects noted by François Lazaro during the debates:

New forms of stage investment by puppets; the link between the objectivity and the subjectivity of puppet, actor and space; directing puppeteers and actors; vague figures on the edge of obliteration; interpreter-manipulator's body and its gravity; the presence of death revealed by the presence of manipulator; the link between scenography and text; our fragility revealed by puppets; the relationship between the manipulator and the manipulated; the character formed by the interpreter and the object; offering a fake man alongside a real man; story telling; the presence of object in theatre; the link between the puppet and the audience; the puppet as an actor; a priest unaware of liturgy and the reality of his spoken words; and the reason we are moved.

Antoine Vitez (1930-1990), stage director and one of the directors of Chaillot National Theatre in Paris was very interested in puppet theatre. He received many puppet shows in his theatre during 1980s and also helped puppet companies produce their shows. On the 29th and the 30th of April a symposium was held in Chaillot National Theatre to honour Vitez's devotion to puppet theatre. A show, a film and an exhibition were also presented to participants.

Antoine's Temptations (p9-11)

Alain Recoing, the important French puppeteer and the master of glove puppets writes about meeting Antoine Vitez, their work together, Vitez's point of view on puppets for children and adults and his great role in the development of contemporary puppet theatre by supporting puppet companies as the director of Chaillot National Theatre. The full text is available in French.

Full Hands (p11-12)

Jean Vitez, the son of Antoine writes about his childhood, his mother, his father, their work, Alain Recoing and the close relationship between Vitez and Recoing families. The full text is available in French.

Seasons for Puppet Theatre: A Necessary Appraisal for the Profession (p13-15) **Patrick Boutigny**

Seasons for Puppet theatre was a four year project launched in 2007 by THEMMA (the French centre for UNIMA and the association for puppetry and associated arts) with the support of the Ministry of Culture during which all executives of puppet theatre from all over France participated actively in an intense collective effort to develop Puppet theatre. At first a charter was written by the executives. An enquiry was instigated on professional companies around the country complemented by regional meetings. TAM TAM (14-18 October 2009, 185 theatres around France devoted their programs to puppet shows); subsidized stages for puppet theatre (theatres receiving financial assistance to support puppet theatre); meetings organized by puppet festivals discussing artistic, economical and political aspects of puppetry; researchers' stage (an annual meeting in the National Library of France which brings together researchers interested in puppet theatre); professional meetings in Clichy (an annual event which brings together professional puppeteers to discuss different matters important to their work and to the development of present-day puppet theatre); Vitez and puppet theatre (a two day meeting in 2010 in Chaillot National Theatre in Paris); "Craig and Puppet Theatre" exhibition (May-November 2009 in Avignon, Charleville-Mézière and Gonesse with 12000 visitors); point of views, side-glances on puppet theatre (invitation for representatives of careers not related to puppet theatre to see a show and discuss their viewpoints); the portal for puppet arts (a website with all the documents and information on puppet theatre in France); and the travelling exhibition on French puppet theatre during the past 20 years) are all outcomes of the seasons for puppet theatre. The collaboration between the executives of puppet theatre in France revealed the necessity of centers for the development of puppet arts focused on production; regional progress with national and international presence; short distance between the workshop and the stage; and exchange, education and receiving other artists. The Ministry of Culture took the first political step by subsidizing seven "spots of puppet and object theatre accompaniment". The second political step is to obtain reinforced financial support to continue and develop these actions in a professional and lasting manner.

Marionnettes: territoires de création (p20)

An Exhibition on Contemporary Puppet Theatre A travelling exhibition on the French puppet theatre in the past twenty years will be inaugurated in Charleville-Mézière in December 2010. Evelyne Lecucq, the organizer of this exhibition describes the reasons and the objectives of the work. The subject matters of the exhibition are performance codes in puppet shows applying modern and traditional implements; theatrical exploration of space and movement; playing with substances; dialogue with contemporary authors; dialogue with other arts; and dialogue with the society. Pierre Blaise, the president of THEMMA says that the exhibition displays the artistic currents emerged from the development of puppet theatre. It allows host regions add the work of their local puppeteers to the exhibition and it is very easy to install. The full text is available in French.

> Une exposition sur la marionnette contemporaine française

Après les « Saisons de la marionnette », une exposition itinérante va continuer le travail entrepris depuis 2007 : rendre compte de la présence de la marionnette dans le paysage artistique du spectacle vivant.

**MARIONNETTES,
TERRITOIRES
DE CRÉATION**



Compagnie Contre ciel "Artaud" © Brigitte Pougéise

Pourquoi une telle exposition ?

Après plusieurs décennies de rénovations, d'expérimentations, d'exigence dans la formation et de réflexions, les arts de la marionnette sont au cœur de la création contemporaine française. Ils ont intégré et les transformations de la scène théâtrale et les techniques de pointe (électroniques et numériques), sans oublier de faire renaître, si nécessaire, des traditions occidentales et orientales familières au public, ou le déroutant sans effroi.

Les arts de la marionnette poursuivent un dialogue très ancien avec les autres arts sans perdre leur identité et s'adressent à leur époque sans que tout ait besoin d'être nommé. Visuelle et verbale, plastique et sonore, ancestrale et contemporaine, distancée et émouvante... telles sont les caractéristiques oscillatoires ou complémentaires d'une forme artistique en pleine effervescence, attirant de nouvelles générations et observée par des chercheurs de plus en plus nombreux.

Sur 120 m², cette exposition en manifeste la vitalité et en montre les spécificités par un contenu et une scénographie envisagés pour la légèreté de l'itinérance.

Toujours guidés par les traces du processus créatif, les visiteurs sont invités à parcourir les territoires explorés par les marionnettistes contemporains. Objets, personnages, photos, films, sons, constituent les jalons d'étapes ou d'aboutissements artistiques, nourris des traces de recherches, répétitions, notes de mise en scène, partitions de jeu, etc.

Les images en mouvement et les enregistrements sonores – parfois détachés du visuel pour faire mieux entendre un rythme, un travail vocal, une pensée théorique – ont une place de choix pour

rendre compte d'un art vivant mais, loin de tout didactisme, sont traités en matières sensibles et intégrés à l'atmosphère générale de l'exposition : celle d'une grande installation artistique ouverte sur le monde d'aujourd'hui.

En concordance avec le rapport très particulier qu'entretiennent les marionnettistes avec les matériaux, la scénographie joue avec ces éléments autorisant tous les champs d'ombres et de lumière, d'harmonieux partages de l'espace, et reliant de façon implicite l'activité présente à une histoire humaine universelle.

Seront dispersés çà et là – avec toute la variété de leurs modes de langage – des bribes de « points de vue » de personnalités extérieures à ce milieu (biomathématicien, anthropologue, philosophe, historien, photographe, cuisinier...) et invitées à s'exprimer tout au long des *Saisons de la marionnette* dans diverses régions de France, ou lors de rencontres mises en place par des compagnies. S'y ajouteront quelques constats ou hypothèses de jeunes chercheurs en arts du spectacle.

Cette exposition est conçue en modules adaptables à toute la variété de configuration des espaces d'accueil et est autonome en éclairage ou en appareils de projection. Un espace « carte blanche », intégré à la scénographie générale mais facultatif, permet aux acteurs culturels qui reçoivent l'exposition de mettre en valeur librement des artistes régionaux ou une mission plus spécifique à leur lieu.

Une conception originale

Deux grands axes thématiques traversent cette exposition : les spécificités des arts contemporains de la marionnette, et les dialogues qu'ils établissent avec les autres.

Les spécificités

D'abord, la mise en évidence de codes de représentation : les marionnettes développent chez l'interprète les notions essentielles de distanciation, de délégation de la fonction de personnage à l'objet intermédiaire, ou de fragmentation du corps, de « partie pour le tout ». L'inanimé, l'artificiel, le mécanique ou l'électronique sont aujourd'hui choisis par les artistes dans le but de dépasser le réalisme ou le psychologique et lorsque l'esthétique des marionnettes est hyperréaliste, la mise en scène en souligne l'effet d'étrangeté et interroge le rapport entre vivant et inanimé. Des pratiques anciennes sont également redécouvertes : la gaine



Compagnie Tro Hëol "Qui a tué Sammy" © Brigitte Pougéise



Compagnie s'appelle reviens "86 cm" © Brigitte Pougéise

lyonnaise ou chinoise, l'ombre, le théâtre de papier, le bunraku... Elles sont toutes fondées sur un code de représentation très fort.

Ensuite, l'exploration théâtrale de l'espace et du mouvement : les marionnettistes opèrent une déréalisation de l'espace. Ils transforment le cadre et la profondeur (castelet de lumière, castelet éclaté, castelet sonore, miniaturisation extrême ou formes surdimensionnées), et modifient la dialectique du regard (présence/absence).

Enfin, le jeu avec les matières : l'enjeu de cette discipline est la manipulation consciente de signes (visuels ou auditifs) à des fins dramaturgiques. Les matériaux, concrets ou virtuels, artisanaux ou industriels, offrent une gamme infinie de créations.

Les Dialogues

D'abord avec les auteurs contemporains : il y a une corrélation étroite entre le traitement que les auteurs contemporains font subir à la langue et l'art vivant du montage et du démontage qu'est la marionnette. Elle débouche sur de nombreuses collaborations avec des auteurs vivants.

Ensuite avec les autres arts : d'évidence avec les autres formes du spectacle vivant, comme la musique, le cirque, le théâtre mais aussi avec les arts plastiques, les arts numériques ou le cinéma et la télévision.

Enfin avec la société : par les sujets abordés, les artistes nous font entendre les voix de ceux qui n'ont pas la parole, sont maltraités par l'histoire, ou vivent en marge. Par les lieux atypiques : bars, rues, prisons, hôpitaux, friches industrielles, établissements scolaires, etc., où la marionnette peut être en prise directe avec le monde d'aujourd'hui. Par la formation des artistes et la recherche qui puisent dans chaque génération les forces vives de sa créativité renouvelée.

> Evelyne LECUCQ, Commissaire de l'exposition

L'exposition « Marionnettes, territoires de création » est produite dans le cadre d'une Société en Participation (S.E.P.) dont le producteur délégué est THEMMA.

Coproducteur fondateur de cette Société en Participation : Institut International de la Marionnette.

Partenaires : Le Tas de Sable et la Ville de Genesee

Commissaire : Evelyne Lecucq / Scénographe : Violette Gros.

Inauguration : décembre 2010 à Charleville-Mézières (Musée de l'Ardenne et à la Vitrine du Conseil Général) pour l'Institut International de la Marionnette
Disponibilité : 2011, 2012 et 2013.

Contact : Benoît Pinéro / Tél. : 06 30 16 77 67
E-mail : pinerob@free.fr