

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

# manip

UNE PUBLICATION



ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS



FBlaise

manip 50 AVRIL MAI JUIN 2017



### Carte blanche à Pierre Blaise

Pour la couverture de ce numéro 50 de Manip dans sa nouvelle version augmentée et colorée, nous avons souhaité donner carte blanche à Pierre Blaise, ex-président de THEMAA et directeur artistique du Théâtre Sans Toit et du Théâtre aux Mains Nues. C'est un pictogramme qui présente les cinq positions principales du marionnettiste par rapport à l'objet qu'il anime. Extraite du jeu de 32 cartes qui figure ci-dessus, cette carte correspond au valet de pique. Elle est importante selon Pierre Blaise car, à ses yeux, on ne pense plus le théâtre de marionnette à partir de l'instrument ou de sa technique mais on le pense plus efficacement à partir de l'interprète et de ses possibilités de jeu. Ce décalage de la pensée a contribué à transformer le « théâtre de marionnette » en « théâtre de marionnettiste ». Dans cet esprit schématique, les 31 autres cartes présentent les aspects complémentaires des savoir-faire et des organisations affiliées aux arts de la marionnette.

**Directrice de la publication**  
Angélique Friant

**Rédactrice en chef**  
Emmanuelle Castang  
[contact@thema-m Marionnettes.com](mailto:contact@thema-m Marionnettes.com)

**Secrétaire de rédaction**  
Angélique Lagarde  
[manip.redaction@gmail.com](mailto:manip.redaction@gmail.com)

**Comité éditorial du n°50**  
Patrick Boutigny, Jean-Christophe Canivet, Hubert Jégat, Angélique Lagarde, Oriane Maubert, Juliette Thibault et Alexandra Vuillet.

**Ont contribué à ce numéro :**  
Eliane Attinger, Aline Bardet, Philippe Beau, Lucile Beaune,

Patrick Boutigny, Jean-Christophe Canivet, Emmanuelle Castang, Jean Deloche, Noémie Geron, Claire Girod, Lise Guiot, Jean-Pierre Han, Claude Jamain, Angélique Lagarde, Alain Lecucu, Tiphaine Le Roy, Oriane Maubert, Pierre Tremblay, Thais Trulio et David Van De Woestyne.

**Agenda du trimestre :**  
Juliette Thibault

**Relecture et corrections :**  
Josette Jourdon (sous réserve de modifications ultérieures)

**Conception graphique et réalisation :**  
[www.aprim-caen.fr](http://www.aprim-caen.fr)  
ISSN 1772-2950



**THEMAA**  
24, rue Saint-Lazare - 75009 PARIS  
Tél. : 01 42 80 55 25  
Site : [www.thema-m Marionnettes.com](http://www.thema-m Marionnettes.com)  
THEMAA est le centre français de l'UNIMA et est adhérente à l'UFISC, subventionnée par le ministère de la Culture (D.G.C.A.).

## Actualités

**4-7** ACTUS

**8** LA CULTURE EN QUESTION

Annonces du ministère : nous avons des questions à vos réponses par THEMMAA

## Matières vivantes

**9-11** CONVERSATION

Avec Patrick Boutigny et Emmanuelle Castang  
*Manip*, 50 numéros plus tard !

**12-13** AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Richard Teschner, le magicien de Gersthof  
par Claude Jamain

**14** VOUS AVEZ DIT MARIONNETTE ? - ARTS ASSOCIÉS

Danse avec les ombres avec Philippe Beau

**15-18** DOSSIER

La critique face à la marionnette

par Jean Deloche, Jean-Pierre Han, Tiphaine Le Roy  
et David Van De Woestyne

**19-20** MÉMOIRE VIVE

La marionnette en 12 épisodes par Lise Guiot

**20** JE ME SOUVIENS...

Croire à ce qui n'existe pas

par Thais Trulio, Collectif 23h50

## Mouvements présents

**21** TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Réfléchir sa stratégie de compagnie par Claire Girod

**22** DERRIÈRE L'ÉTABLI

La gaine « Recoing » par Noémie Géron

**23-24** ESPÈCE D'ESPACE

La marionnette, territoire des possibles

par Jean-Christophe Canivet et Emmanuelle Castang

**25** MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

Entre objet artistique et médiation culturelle :  
la médiation artistique

avec Lucile Beaune et Alain Lecuq

## Frontières éphémères

**26-27** ATLAS FIGURA

Pays-Bas - Tendances dans le théâtre de marionnettes  
par Eliane Attinger

**28-29** LU AILLEURS

Marthe Adam ou l'amour de l'art par Pierre Tremblay  
Extrait du message de Nancy Lohman Staub

## Agenda du trimestre



## Une embellie

**PIERRE BLAISE** PRÉSIDENT DE THEMMAA DE 2008 À 2013

**ANGÉLIQUE FRIANT** PRÉSIDENTE DE THEMMAA DEPUIS 2013

Les avancées du ministère de la Culture en faveur des arts de la marionnette transforment la profession\*. Les artistes, soudain, ne sont plus les militants d'un art marginalisé. Ils deviennent, au cœur d'un nouveau milieu professionnel, les promoteurs d'un art reconnu. Leurs propos créatifs s'en trouveront-ils infléchis ?

Une histoire nouvelle du théâtre s'écrit. Les inspireurs de la scène d'avant-garde vont être rejoints par d'autres, que le récit de l'histoire du théâtre a toujours négligés jusqu'ici. Les Lafaye, Chesnay, Temporal, O'Brady, Tahon, Blattner, Condé, Tournaire, Félix, Joly, Roche, Recoing... pour n'évoquer que quelques artistes ayant créé des œuvres en France, n'étaient pas moins les précurseurs des évolutions scéniques du vingtième siècle.

Comment et par quel processus, à un moment donné, sont entrées en « art » des disciplines comme la photo, le cinéma, l'art brut, la bande dessinée, le cirque... Le néologisme « artification » a été proposé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. La marionnette a vécu ce combat depuis les années trente par l'intermédiaire des organisations successives de l'UNIMA, du Syndicat des marionnettistes, du Centre national des Marionnettes, de THEMMAA, toutes fondées par les artistes, et de Latitude Marionnette fondée récemment par les directeurs de structures spécialisées. L'artification n'est jamais acquise. Souhaitons que la « désartification » qui guette donc désormais ne se produise pas avant une plus longue période encore.

L'ensemble de la profession, par sa capacité de rassemblement, de dialogue, de tolérance, d'inventivité obtient des résultats, enfin ! Chacun peut se réjouir de savoir où, comment et à quel moment il a participé à ce courant évolutif. Chacun ne doit pas pour autant se départir de sa vigilance politique, et nous devons continuer à travailler ensemble. Une annonce chiffrée doit se traduire par des réalités entérinées quelle que soit la couleur du prochain ministère de la Culture, et s'il existe encore.

Profitions de cette éclaircie pour y croire, pour y puiser une envie et une énergie nouvelle.

\* cf communiqué page 7

## LU

« On a dit que la révolution n'avait pas besoin de l'art mais que l'art avait besoin de la révolution. Ce n'est pas exact. La révolution a besoin d'un art révolutionnaire. »

**Diego Rivera** (Sur les billets de 500 pesos mexicains)

# Les arts de la marionnette : quels enjeux au cœur des musées ?

Journée professionnelle

Dans le mouvement permanent des arts contemporains, les arts de la marionnette apparaissent parmi les plus dynamiques. Le ministère de la Culture et de la Communication vient de reconnaître dans cet art un champ disciplinaire singulier et met en place un label. Dans ce contexte, les musées Gadagne évoluent, eux aussi. À l'occasion de l'ouverture de leurs nouvelles salles marionnette, les équipes s'interrogent sur ces nouveaux enjeux. Comment la mémoire d'un art peut-elle contribuer à son évolution ? Que doit proposer les musées d'un art ? Comment choisir les contenus de leurs présentations et les mettre en scène dans un parcours au service d'un propos muséal ? Comment témoigner, au-delà de leur valeur esthétique, de la valeur instrumentale des marionnettes et de leurs multiples extensions contemporaines ? À cette occasion, les musées Gadagne invitent différentes figures du milieu professionnel de la marionnette pour travailler ensemble à ces questions. De nombreuses problématiques émergent. Dans ce cadre, ils mettent en place une journée d'échange en collaboration avec THEMAA qui réunira artistes, directeurs-trices de musée, commissaires d'exposition, muséographes, conservateurs, ethnologues pour débattre de deux grands thèmes : « Un art vivant au musée ? » et « Conserver, pour quoi faire ? ».



© Musées Gadagne / C. Linséau

Servante de la Reine de la nuit, marionnette à fils, France, XX<sup>e</sup>

## Intervenant-e-s :

**Péroline Barbet**, ethnologue-documentariste ; **Maud Clavel**, directrice du Musée Théâtre Guignol de Brindas ; **Pierre-Vincent Fortunier**, muséographe scénographe sonographe / Le Muséophone ; **Gabriel Hermand-Priquet et Virginie Schell**, codirecteurs de la Cie l'Ateuchus et du projet La

BatYsse ; **Joël Huthwohl**, directeur du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France ; **François Lazaro**, directeur artistique du Clastic Théâtre ; **Gilbert Meyer**, directeur artistique du Théâtre Tohu Bohu (67) ; **Émilie Valantin**, directrice artistique et metteuse en scène de la Cie Emilie Valantin .

## Modérateurs-trices :

**Xavier de la Selle**, directeur des musées Gadagne ; **Aurélié Mouton-Rezzouk**, maîtresse de conférences en Études théâtrales à l'université de Paris 3, auteure de la thèse de doctorat *Exposer le théâtre, de la scène à la vitrine* ; **Brigitte Sanvoisin**, chargée des collections arts de la marionnette des musées Gadagne.

Inauguration pour le secteur professionnel sur invitation, le 6 avril en soirée. Journée portes ouvertes, pour tous, avec entrée gratuite du musée le 9 avril.

Cette journée est organisée par les musées Gadagne en partenariat avec THEMAA dans le cadre de l'inauguration des nouvelles salles du Musée des arts de la marionnette.

Infos / réservations : [gadagne.publics@mairie-lyon.fr](mailto:gadagne.publics@mairie-lyon.fr)  
04 78 42 03 61

[www.gadagne.musees.lyon.fr](http://www.gadagne.musees.lyon.fr) [www.themaa-marionnettes.com](http://www.themaa-marionnettes.com)



## EN DIRECT DU PAM

### La conscience du Petit Chaperon Rouge, marionnette à gaine

Marionnette à gaine de Colette et Jean Roche conservée au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)



Site du PAM :

[www.artsdelamarionnette.fr](http://www.artsdelamarionnette.fr)

Accès à la photographie :

<http://bit.ly/211LVE7>

## Jean Roche, un homme engagé

PAR | **PATRICK BOUTIGNY**

Jean Roche nous a quittés le 18 août dernier. Son nom est indissociable de celui de son épouse Colette.

La compagnie Jean et Colette Roche a créé son premier spectacle *Les Aventures du capitaine Corcoran* en 1953. Ils combinaient plusieurs techniques : marionnettes à gaine, à tiges, têtes animées et furent les premiers au début des années 60 à travailler avec des ombres colorées. Françoise Roche, leur fille, nous raconte que « c'est grâce à la série télévisée *Bonne Nuit les petits*, où tous deux furent marionnettistes dès la première saison en 1962-63, qu'ils ont financé le montage des ombres, dont le matériau, le rhodoïd, coûtait cher... ».

L'arrivée de la compagnie Jean et Colette Roche en 1972 à la maison de la culture André Malraux de Reims a assuré l'animation et la création théâtrale en direction de l'enfance dans toute la région durant plus de dix ans.

Il est impossible d'évoquer leur mémoire sans parler de leur engagement militant pour la profession. Dès 1961,

ils furent dans l'aventure du premier Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières. Jacques Félix : « Lors d'une réunion du Syndicat des marionnettistes français - présidée alors par Yves Joly - nous regrettions le manque de considération et d'intérêt à notre égard. J'ai proposé d'accueillir à Charleville un congrès des marionnettistes français, avec quelques amis étrangers. (...) Avec Alain Recoing, Jean et Colette Roche, et quelques autres, l'idée d'une extension a pris peu à peu forme, après un festival purement français en 1967. » *Marionnettes n°7* - Automne 1985.

Alain Recoing, Colette et Jean Roche ont également formulé le projet d'un Centre national des Marionnettes en 1970. La transmission d'un rapport par Recoing et les Roche sur l'état de la profession et les perspectives qu'ils envisageaient, à la demande de Paul-Louis Mignon du ministère de la Culture, avait pour objet d'attirer l'attention des pouvoirs publics. Ainsi, le Centre national des Marionnettes fut créé en 1971 : d'évidence, ils ont été tous les deux, avec Alain Recoing, à l'origine de la structuration de notre profession.

ACTU THEMAA 28 AVRIL | BINIC > FESTIVAL MARIONNET'IC | THÉÂTRE, SALLE DE L'ESTRAN

## La mécanique du passage

Journées Pro Marionnet'ic

Inscrire, tracer, laisser une trace, avancer ! La transmission fait-elle avancer ? Mais faire avancer quoi ?

Je recommence : regarder, penser, digérer, refaire en mieux, en différent, j'invente, mais avec ce que je sais ! Je crois savoir, un peu, un peu plus si j'avance. Pour aller où ? Le savoir : qui suis-je pour essayer de refaire ? Savoir d'où je viens pour savoir où aller ! C'est ça ! Recommencer, mon chemin artistique commence quand ? Je ne sais plus ! Je croyais savoir !

Je retrace dans mon souvenir mon commencement jusqu'à maintenant, ai-je avancé ?

Je crois ! Encore !!!! Décidément, je crois savoir ! Mais je montre quoi, que veux-tu que je te laisse à mon tour ? Un tour, la transmission, avancer. Tout ceci est mécanique ? Un mécanisme pour faire avancer.

Faire avancer, passer le relai ! Transmettre, c'est cela. Transmettre, transmettre à mon tour ! Mais quoi ? Et pourquoi ? Et à qui ?

Et toi, que veux-tu prendre ?

Je te propose donc un échange, un troc, un passage !

### Intervenant-e-s :

**Irina Antonava**, critique de théâtre et membre de l'UNIMA, Kazakhstan

**Lucile Bodson**, directrice de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de 2003 à 2014

**Serge Boulrier**, directeur du Bouffou Théâtre à La Coque, Hennebont

**Philippe Saumont**, directeur du Théâtre Des Tarabates, Saint-Brieuc

**Neville Tranter**, directeur du Stuffed Puppet Theatre, Pays-Bas

« Agitateur » : **François Lazaro**, vice-président de THEMAA, directeur du Clastic Théâtre, Clichy

Infos / réservations : [marionnetic@laposte.net](mailto:marionnetic@laposte.net)  
06 89 10 49 62

[www.marionnetic.com](http://www.marionnetic.com) [www.themaa-marionnettes.com](http://www.themaa-marionnettes.com)



Photo du spectacle *I, Sisyphus*

29 AVRIL | REIMS > FESTIVAL ORBIS PICTUS | LE CELLIER

## « Construire Polluer Créer »

Restitution d'expérimentation

Dans le cadre du chantier de recherche sur le cycle de vie des matériaux dans le spectacle vivant, le Jardin Parallèle et la Chaire ICiMa (IIM/Cnac) proposent à six plasticiens marionnettistes d'interroger leur pratique de la construction au prisme du développement durable lors d'une expérience inédite au Cellier.

À partir d'un objet marionnettique de leur choix, les participants sont invités à analyser les propriétés des matériaux utilisés et l'impact énergétique de leur construction. Ils cherchent, le cas échéant, des solutions alternatives,

afin d'améliorer l'éco responsabilité de leur création dans le respect du projet esthétique et dramaturgique initial. Tout au long du processus, les constructeurs sont accompagnés par un spécialiste des problématiques de développement durable.

Les œuvres produites au cours de cette collaboration et les questions soulevées seront présentées le 29 avril au matin dans le cadre du Festival Orbis Pictus.

Infos / réservations : [production@pseudonymo.eu](mailto:production@pseudonymo.eu)  
09 81 24 07 66

## Place aux créateur-trice-s de marionnettes

Au sujet du *Manip 48*

Souvent, lorsque sont diffusées des photos de marionnettes, le metteur en scène et le photographe sont cités, rarement le constructeur. La plupart des artistes à qui nous avons donné carte blanche pour la couverture de *Manip* ont réalisé les dessins, peintures ou construit eux-mêmes les marionnettes qui y figurent, sauf une, celle du *Manip 48*.

Cette marionnette du cheval dans *Le rêve d'Anna* d'Eddy Pallaro a été réalisée par Einat Landais et Sébastien Puech.

Nous y serons désormais plus attentifs.

ACTU IIM

## Inventaire du fonds Alain Recoing

Le fonds Recoing est entré au centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette (IIM) en trois versements effectués entre 1994 et 2015 : le premier par Alain Recoing lui-même, les deux autres par ses proches à partir des documents conservés au Théâtre aux Mains Nues et au domicile de Maryse Le Bris. Ce fonds contient les archives personnelles d'Alain Recoing, et témoigne de son activité de créateur mais aussi de pédagogue, et de militant de son art.

Ce fonds, grâce au soutien d'un mécène (ONG Conseil), vient de faire l'objet d'un inventaire systématique, réalisé dans le grenier de l'IIM de juin 2016 à février 2017. C'est Clément Deschin, archiviste, qui s'est vaillamment attelé à la tâche durant ces huit mois, sous la responsabilité de Delphine Bois, documentaliste au pôle Recherche et documentation de l'IIM.

Près de 25 mètres linéaires de documents ont été classés (en respectant le classement initial d'Alain Recoing), reconditionnés, et décrits pièce à pièce dans un tableau qui permettra ultérieurement de faire apparaître ces informations dans le catalogue de l'IIM et dans le Portail des Arts de la Marionnette (PAM).

Plus d'infos : [Bientôt sur le PAM](#)



Alain Recoing dans son atelier

## EN BREF

### Bérangère Vantusso au Studio-Théâtre de Vitry

Succédant à Daniel Jeanneteau, la metteuse en scène marionnettiste Bérangère Vantusso, compagnie Trois-six-trente, a pris ses fonctions de directrice artistique le 2 janvier dernier. Depuis 2006, avec la création de *Kant* de Jon Fosse, la compagnie affirme son identité en faisant de l'hyperréalisme le lien qui unit le théâtre et la marionnette contemporaine. Bérangère Vantusso a notamment mis en scène *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck, *L'Herbe folle* et *Le Rêve d'Anna* d'Eddy Pallaro, et *L'Institut Benjamenta* d'après Robert Walser lors du dernier Festival d'Avignon.

Plus d'infos : [www.studiotheatre.fr](http://www.studiotheatre.fr)

### Prix Michael Meschke

Le prix international Michael Meschke pour la Préservation et le Renouveau des Arts de la Marionnette, a été décerné en cette année 2016 à l'acteur syrien Bashar Sahyouni, résidant à Stjernholm en Suède, et à son Club syrien de marionnettes et qcteurs, au motif suivant : « Pour son initiative courageuse consistant à rassembler des jeunes réfugiés du camp de Solbacka, autour d'une création artistique commune, conjuguant le jeu des marionnettes et celui d'acteurs, inspirée des expériences de chacun en tant que réfugié ». Le prix est d'un montant de 3 000 €.

Plus d'infos : [michaelmeschke.com](http://michaelmeschke.com)

### Farid Bentaïeb au Trident de Cherbourg

Farid Bentaïeb, directeur depuis 1997 du Théâtre Jean-Arp de Clamart, scène conventionnée pour la marionnette, a été nommé à la direction de la scène nationale Le Trident de Cherbourg le 23 décembre dernier. Il fait partie des premiers directeurs de théâtre à avoir pris un engagement fort pour le développement des arts de la marionnette contemporaine pour adulte et sur des grands plateaux, en œuvrant notamment dans le 92 en temps que cocréateur du festival MARTO.

ACTU THEMAA 11 MAI | PARIS > BIAM | MOUFFETARD, THÉÂTRE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

## Les B.A.BA de l'administration de compagnie

Une journée pour échanger autour de sa pratique

Depuis 2014, THEMAA organise des journées de B.A.BA, temps forts interprofessionnels pour aborder les problématiques que traversent les compagnies. Le troisième rendez-vous de cette saison 3 abordera la question de l'administration : Quelle répartition des rôles et quelles responsabilités au sein de la compagnie ? Quels outils informatiques, comptables et budgétaires ? Quelles aides demander, à qui et à quelles échéances ?

En plénière puis en ateliers, cette journée d'échange et de partage abordera l'administration d'une compagnie sous trois angles :

- **Les outils de l'administrateur** avec **Mathilde Chanteur**, administratrice de L'Hectare, scène conventionnée Marionnette de Vendôme
- **La relation artiste/administrateur** avec **Charlène Chivard**, administratrice des Ateliers du spectacle/N+1
- **La compagnie et ses partenaires** avec **Nicolas Ligeon**, administrateur de différentes compagnies dont la compagnie avec lieu l'Ateuchus - La BatYsse.

Ce B.A.BA s'inscrit dans la saison 3 des B.A.BA de THEMAA. Ces temps de rencontre amènent chacun à se questionner sur ses méthodes de travail, ses relations au sein de la compagnie autant qu'avec les partenaires.

**Réservé aux membres de THEMAA. Entrée libre, sur réservation dans la limite des places disponibles. Si vous n'êtes pas membres mais intéressés, merci de nous contacter.**

Infos / réservations : [communication@thema-marionnettes.com](mailto:communication@thema-marionnettes.com)

Cette journée est organisée en partenariat avec Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette à Paris, dans le cadre de la Biennale internationale des arts de la marionnette (BIAM).

**Prochain rendez-vous à la rentrée !**

Les B.A.BA s'inscrivent dans un dispositif plus large de coopération entre pairs mis en place sur la saison 2016/2017. Neuf membres de THEMAA ont été retenus dans le cadre de ce programme de coopération entre une personne dont c'est le premier poste en compagnie et un(e) administrateur/trice et ou chargé(e) de production/diffusion expérimenté(e).

**Pour intégrer le dispositif sur la saison 2017/2018 :**  
[administration@thema-marionnettes.com](mailto:administration@thema-marionnettes.com)

Plus d'infos : [thema-marionnettes.com](http://thema-marionnettes.com)

## 3 QUESTIONS À Vincent Roche Lecca

Directeur de l'EPCC, Théâtre de Bourg-en-Bresse, scène conventionnée marionnette et cirque

**Vincent Roche Lecca, vous avez pris la direction il y a un peu plus d'un an de la scène conventionnée marionnette de Bourg-en-Bresse, quel projet portez-vous pour cet art ?**

Je rencontre peu à peu la grande famille de la marionnette depuis mon arrivée à la direction de l'EPCC Théâtre de Bourg-en-Bresse. Cet art est un des piliers du projet que j'ai présenté pour ce lieu en accord avec les partenaires publics. J'ai souhaité conserver le conventionnement marionnette tout en y ajoutant celui du cirque notamment car la porosité et les passerelles entre ces deux esthétiques sont réelles au travers de l'émotion et de la poésie qu'elles dégagent. Un travail conséquent avait été entamé depuis dix ans par mon prédécesseur, Wilfrid Charles, sur les arts de la marionnette. Je souhaite creuser le sillon en accompagnant des équipes artistiques régionales et en associant plus fortement le public.

**Quelles sont vos envies sur le plan artistique ? Souhaitez-vous mettre en avant un courant esthétique en particulier de la marionnette contemporaine ?**

Je reste un programmateur pluridisciplinaire dont le moteur principal est de mettre en relation des artistes et des publics dans un rôle de médiation qui me passionne. Notre responsabilité est d'offrir la palette la plus large aux spectateurs afin d'aiguiser leurs regards. J'aime que les plateaux soient four-

nés et copieux pour redonner corps au collectif et aux rêves, que les artistes puissent rendre compréhensible leur propos tout en étant bien ancrés dans leur époque. Je suis également profondément convaincu de l'impérieuse nécessité pour les équipes des théâtres et les artistes de sortir du plateau et d'aller au-devant des publics. Les arts de la marionnette seront mes complices pour atteindre cet objectif.

**Sur la dimension territoriale, comment s'inscrit le projet du théâtre à l'échelle régionale ?**

J'ai fait le choix de partir sur les trois prochaines saisons avec quatre compagnies associées : les compagnies de cirque Lonely Circus et 13<sup>ème</sup> Quai, et deux compagnies régionales de marionnettes et théâtre d'objets, Arnica d'Émilie Flacher et le Turak Théâtre de Michel Laubu et Emili Hufnagel.

Les arts de la marionnette demeureront au cœur des programmations ainsi que de l'action de sensibilisation et de maillage territorial du lieu pour lequel les partenaires m'ont confié ce mandat. Je serai attentif aux réseaux nationaux mais également à l'éventualité d'une réflexion régionale de laquelle feront sans doute partie des entités comme les musées Gadagne, le Théâtre Nouvelle Génération - Centre Dramatique National de Lyon, ou encore les compagnies Émilie Valantin ou la compagnie l'Ateuchus qui dirige La BatYsse à Pélussin.

Plus d'infos : [www.theatre-bourg.com](http://www.theatre-bourg.com)



© J.F. Bassot

**ACTU IIM** 17 AU 21 JUIN | CHARLEVILLE-MÉZIÈRES > THÉÂTRE DE L'INSTITUT DE LA MARIONNETTE (TIM)

## Sortie d'école brechtienne

Sortie « collective » de la 10<sup>e</sup> promotion de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM)

L'Institut International de la Marionnette (IIM) fête en 2017 les 30 ans de son école. En juin, les élèves de la 10<sup>e</sup> promotion achèveront leur cycle de formation. Pour la première fois leur sera remis le Diplôme National Supérieur Professionnel (DNSP) de l'acteur marionnettiste, un diplôme de niveau II valant grade de licence, que l'Institut est habilité à délivrer depuis l'été 2016.

Éloi Recoing, directeur de l'Institut, a souhaité pour cette occasion privilégier une sortie « collective ». Les 12 élèves de la 10<sup>e</sup> promotion seront donc en situation d'acteurs marionnettistes au service d'un projet. Il a fait appel à la metteuse en scène Bérangère Vantusso, une artiste à la démarche singulière, très attachée au texte, pour les diriger dans la réalisation d'une grande forme (douze interprètes au plateau) à partir du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht.

La metteuse en scène a choisi de procéder avec les élèves comme elle le fait avec les acteurs de sa compagnie, en les impliquant en amont dans le processus de réflexion.

*Le Cercle de craie caucasien* est un récit dans le récit, raconté par les habitants d'un kolkhoze. C'est l'histoire d'un enfant, Michel, le fils du gouverneur. La révolution éclate et dans le chaos du départ, la femme du gouverneur, très occupée à rassembler les richesses, oublie son bébé Michel. Cuisinière au Palais, Groucha voit l'enfant abandonné, pourtant consciente du risque qu'elle encourt à sauver l'héritier, l'emporte finalement. À tra-



© Christophe Loiseau

La 10<sup>e</sup> promotion de l'ESNAM

vers les rencontres qu'ils font et l'adversité à laquelle ils sont confrontés en permanence, c'est la question de l'innocence face à la brutalité du monde qui est posée.

Bérangère Vantusso a choisi d'assumer pleinement l'idée d'une fable en jouant l'histoire avec des animaux. Les marionnettes hyperréalistes avec lesquelles elle travaille depuis dix ans, l'ont déjà amenée à travailler avec des animaux empaillés. Ils seront des personnages hybrides, chimères habitant l'imaginaire de Michel, mélanges d'animaux empaillés et de peluches d'enfants.

Plus d'infos sur la tournée : [www.marionnette.com](http://www.marionnette.com)

## Création d'un label national pour les arts de la marionnette

Extrait du communiqué de presse du ministère de la Culture, du 6 février 2017

À l'occasion d'une visite à Charleville-Mézières le 3 février 2017 sur le chantier des futurs locaux de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), Audrey Azoulay, ministre de la Culture et de la Communication, a annoncé **la création d'un label national pour les arts de la marionnette**.

Cette décision, souhaitée par l'ensemble de la profession, consacrera cette discipline artistique dans l'organisation des labels nationaux attribués par l'État. Ce label permettra de conforter juridiquement et financièrement les structures dans la durée.

Elle a par ailleurs présenté **les avancées en matière de politique de soutien aux arts de la marionnette qui vient achever un plan de plus de 800 000 € supplémentaires, hors investissements, en 2016-2017** (en hausse de 15% sur un apport global de l'État au secteur de 5 M€).

Ce plan permet un soutien accru :

- Aux **compagnies** et aux **équipes artistiques conventionnées** (+ 200 000 €) ;
- Aux **structures dédiées à la marionnette** et notamment :
  - les lieux de compagnonnages dirigés par des artistes (+ 195 000 €) ;
  - les scènes conventionnées et autres lieux (+ 185 000 €) ;
- A l'École Nationale Supérieure des arts de la marionnette. Pour la première fois et avec le soutien de l'État (+ 149 000 €), **l'école accueille dès cette année deux promotions simultanément** ;
- Au **Festival mondial des théâtres de marionnettes** (+ 80 000 € pour la Biennale).

Plus d'infos : [www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)

## SUR LA TOILE

### La sociologue et l'ourson

[www.filmsdocumentaires.com](http://www.filmsdocumentaires.com)

Films > La sociologue et l'ourson

[ **DOCU** ] De septembre 2012 à mai 2013, la France s'enflamme sur le projet de loi du mariage pour tous. Pendant ces neuf mois de gestation législative, la sociologue Irène Théry raconte à son fils, réalisateur, les enjeux du débat. De ces récits nait un cinéma d'ours en peluche, de jouets, de bouts de carton. Portrait intime et feuilleton national, ce film nous fait redécouvrir ce que nous pensions tous connaître : la famille.

Un documentaire de Étienne Chaillou et Mathias Théry  
Co production : Dock 66 et Quark Productions, 2016

### Objectivement

[creative.arte.tv](http://creative.arte.tv)

Séries > Objectivement

[ **SÉRIE** ] Et si les objets qui nous entourent prenaient vie ? Que diraient-ils ? C'est le concept de cette nouvelle série courte humoristique réalisée en stop motion. Allongés sur le divan, les objets se confient au docteur Rorschach. L'action se déroule dans un intérieur contemporain. L'appartement d'un trentenaire célibataire (LUI). Un assemblage hétéroclite d'objets, reflet de notre société de consommation où cohabitent l'usuel et l'inutile, l'inclassable et le consommable, les symboles de la technophilie galopante et les totems de l'enfance.

Une série de Guillaume Le Gorrec et Hadrien Cousin

Réalisation : Grégoire Sivan et Mikaël Fenneteaux

Co production : ARTE France, Patafilm et Atlantique Productions, 2015

### Sinna Mann (Angry Man)

[trollfilm.no](http://trollfilm.no)

Drapeau langue > visuel Angry Man

[ **FILM COURT** ] Un court métrage en papiers et tissus, réalisé à partir du livre Sinna Mann de Gro Dahle et Svein Nyhus. Le petit garçon Boj y est témoin des violences domestiques de son père sur sa mère. Il va chercher une issue...

Un film de Anita Killi  
Production : Trollfilm as, 2009

## LA CULTURE EN QUESTION

« J'ai des questions à vos réponses »<sup>(1)</sup>

## À propos de l'annonce ministérielle en faveur des arts de la marionnette

PAR | THEMMAA, LE 9 MARS 2017

D'évidence, les pouvoirs publics ont acté que la marionnette était une forme artistique du spectacle vivant à part entière comme le réclamait le réseau depuis 2013.

Cette reconnaissance résulte d'un long combat commencé en 1971 avec le Centre national de la marionnette (CNM), continué par THEMMAA à partir de 1993 et qui s'est véritablement formulé lors des « Saisons de la marionnette ». En 2015, dans la continuité du manifeste publié en 2013, un groupe de travail composé de représentants des Lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage, de THEMMAA et de latitude Marionnette, et s'appuyant, entre autres sur l'étude menée par Lucile Bodson, a contribué à cette avancée majeure pour notre art. Mais restons en alerte, nous devons continuer à nous mobiliser pour la mise en œuvre de ces annonces et actifs en vue des échéances électorales à venir.

## 1/ Au sujet des annonces financières

Des points d'interrogations subsistent :

- Pour les lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage : Quelles réflexions au long cours pour l'encadrement législatif, la consolidation financière réelle et l'extension à d'autres structures du dispositif de compagnonnage ? Par qui ce dernier doit-il être financé pour atteindre ces trois objectifs et selon quel montant correspondant au travail d'accompagnement effectué ?
- Pour les compagnies conventionnées : il semblerait que cela ait permis de remettre des compagnies marionnette actuellement conventionnées au plancher officiel (50 000 euros). Comment se fait-il qu'autant de compagnie marionnette n'étaient pas au plancher minimum ? Est-il prévu un élargissement à d'autres compagnies ? Est-il envisagé que certaines deviennent « compagnies nationales » ?
- Peut-on prétendre à une véritable dotation financière pour les scènes conventionnées afin qu'elles exercent correctement leur mission de production de projets artistiques ?
- Comment va se traduire le soutien financier supplémentaire au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes et l'Institut International de la marionnette et son école, à Charleville-Mézières, et dans quelles mesures ces financements sont envisagés de façon pérenne ?

## 2/ Au sujet du label national

Un groupe de professionnels représentant la profession va travailler avec le ministère de la Culture en vue de l'élaboration d'un cahier des charges pour la mise en place de ce label.

Le socle indispensable doit prendre en compte un certain nombre de responsabilités que devront assumer ces lieux que nous désignons pour l'instant « pôle nationaux » :

- Responsabilité artistique autour de la création contemporaine et de son ouverture aux autres formes artistiques.
- Responsabilité professionnelle dans l'accompagnement de projets, dans l'insertion professionnelle des jeunes artistes, dans des dispositifs de formation.
- Responsabilité territoriale dans l'implication du lieu sur un espace géographique en y apportant ses capacités économiques et organisationnelles pour une lisibilité des arts de la marionnette.

Autour de cette question du label se pose évidemment d'autres questions :

- Quel budget plancher est envisagé ?
- Comment est envisagé le fonctionnement avec les collectivités territoriales sur le financement et sur le recrutement des directions ?
- Quelles seront les articulations de ces lieux avec les scènes conventionnées les lieux-compagnies missionnés compagnonnages ? Et quels seront les liens avec les autres structures « marionnette » du territoire ?
- Quel calendrier pour la mise en place d'un cahier de charge de label national et selon quelle répartition géographique ?

Il faudra bien mettre en chantier ces nombreuses questions car ces dispositifs ne peuvent que profiter à l'ensemble de la profession et en premier lieu aux artistes. Celle-ci est prête à relever ce nouveau défi qui est de finaliser une image structurée et cohérente, comme elle a commencé à le faire lors des Saisons de la marionnette 2007-2010.

<sup>(1)</sup> Woody Allen

## PUBLICATIONS



## L'âge d'or de la robotique japonaise

Zaven Paré

Zaven Paré est un artiste roboticien, à l'origine des premières marionnettes électroniques utilisées au théâtre. Dans cet ouvrage, il décrit et questionne la manière dont un extraordinaire mouvement de curiosité étayé par des progrès techniques et technologiques importants a permis d'accélérer le développement et la fabrication de robots vecteurs d'enchantement.

Éditions Les Belles Lettres, 2016

Prix public : 27€

Commande en ligne :

[www.lesbelleslettres.com](http://www.lesbelleslettres.com)

## Titeres



## 30 años de etcetera (1981-2011)

Sous la direction de Yanisbel Victoria Martínez

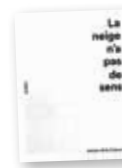
Catalogue de

l'exposition qui s'est tenue au Parc des Sciences de Grenade entre 2012 et 2014, ce livre-mémoire aborde également le théâtre de marionnette traditionnel et l'œuvre de l'artiste Hermenegildo Lanz. L'ensemble est illustré avec une profusion d'images historiques, dont beaucoup inédites, et avec le graphisme de celle qui fut la fondatrice de la compagnie d'Étcetera, Fabiola Garrido.

Édition Parque de la Ciencias de Granada, ouvrage bilingue espagnol – anglais, 2012.

Prix public : 16€

Commande en ligne :

[www.libreriaorick.com](http://www.libreriaorick.com)

## La neige n'a pas de sens

Adrien Mondot et Claire Bardinne  
Dir. éditorial : Clarisse Bardiot

La compagnie Adrien M & Claire B crée des formes allant du spectacle vivant aux installations numériques. Cette première monographie consacrée à leur travail présente de nombreux documents inédits sur leur processus de création. Un entretien avec les artistes ainsi que des textes de plusieurs collaborateurs permettent de découvrir les différentes facettes de leur approche.

Une série d'œuvres en réalité augmentée complète les textes et entretiens.

Éditions Subjectile, 2016.

Livre imprimé : 24€

Commande en ligne :

[loeildor.free.fr/subjectile.html](http://loeildor.free.fr/subjectile.html)

Livre numérique : 6,99€ Ibookstore



CONVERSATION

# PATRICK BOUTIGNY ET EMMANUELLE CASTANG

## MANIP, 50 NUMÉROS PLUS TARD !

Pour célébrer la sortie du 50<sup>e</sup> numéro de *Manip*, nous avons souhaité interroger Patrick Boutigny, son créateur, et Emmanuelle Castang, son actuelle rédactrice en chef et secrétaire générale de THEMMA, afin de parcourir ensemble le chemin de sa création à sa nouvelle version augmentée. Quels étaient les enjeux du journal à sa création ? Quels sont-ils aujourd'hui ? Un aller-retour entre passé et présent pour découvrir les dessous de cette publication portée par l'association depuis plus de dix ans.

**MANIP** : L'association THEMMA existe depuis 1993, sa revue *Manip* est paru pour la première fois en 2005. Pourquoi et comment la nécessité d'une publication régulière est-elle apparue ? Y a-t-il eu d'autres tentatives avant *Manip* ?

**PATRICK BOUTIGNY** : Avant *Manip*, il existait *La lettre d'information* trimestrielle. Alain Lecucq en avait lancé la première mouture en 1998. Il était alors secrétaire général de THEMMA et Sylvie Baillon en était la présidente. À cette époque, l'association comptait à peu près une dizaine d'adhérents. Ce bulletin correspondait à l'agenda comme il existait en version papier jusque dans le numéro 48 de *Manip*. Il répertoriait les créations, les événements et les tournées et comprenait un petit édito d'Alain ou de Sylvie. L'objet de ce support était non seulement d'informer les professionnels, mais aussi d'inviter les compagnies à ré-adhérer à THEMMA avec cet outil « promotionnel ». Quand je suis arrivé au Conseil d'Administration en 2004, j'ai proposé de changer la formule. J'ai été élu secrétaire de THEMMA et responsable de ce bulletin d'information. Il était peu attrayant et manquait de contenu. J'ai commencé à écrire des articles, et puis j'ai eu envie de l'étoffer.

**MANIP** : Les articles étaient-ils une commande du Conseil d'Administration ou sont-ils apparus dans le bulletin à votre initiative ?

**P.B.** : C'était bien mon initiative. Il fallait redéfinir le projet politique de THEMMA, et après les réunions du conseil d'administration (C.A.), j'ai écrit deux ou trois articles à ce sujet. À l'époque, je recevais la revue du Centre régional des Lettres de Basse-Normandie, éditée par le Conseil régional, que je trouvais très bien faite et j'ai pensé qu'il serait intéressant d'envisager la même chose pour la marionnette. Sans rien dire à personne, je suis allé voir l'agence Aprim qui publiait la revue, et je leur ai dit que j'aimerais bien faire un journal aussi. Ils m'ont proposé un devis que j'ai soumis au C.A. avec une dizaine de propositions de maquettes. S'est alors posée la question du nom. « Manipulation » a été retenu, mais je trouvais que c'était un peu long, et donc j'ai proposé *Manip* ! Le Conseil d'Administration m'a donné carte



PATRICK  
BOUTIGNY



EMMANUELLE  
CASTANG

blanche pour un an et l'aventure était partie ! L'une des personnes à me féliciter fut Margareta Niculescu, ancienne directrice de l'Institut International de la Marionnette (IIM). Un soir, elle m'a appelé pour me dire avec son accent inimitable « Ah, très bien *Manip* ! C'est exactement le journal que j'aurais voulu créer. »

**MANIP** : Et avant ce bulletin, « ancêtre » de *Manip*, il y a eu *Mû*...

**P.B.** : Oui, au début de THEMMA, il y avait *Mû* dont la rédactrice en chef était Evelyne Lecucq. Il y a eu 14 numéros, entre 1993 et 1999. Au début c'était trimestriel, mais ils n'ont jamais tenu le délai. Il sortait quand il y avait la trésorerie nécessaire. Mais c'était plus une revue qu'un journal. Puis, elle s'est arrêtée parce qu'il y a eu des tensions à partir du moment où il y a eu des critiques de spectacles.

**MANIP** : Donc il a été défini dès le départ qu'il n'y aurait pas de critiques de spectacles dans *Manip* ?

**P.B.** : Voilà, c'était la grande condition.

**EMMANUELLE CASTANG** : *Manip* s'inscrit néanmoins dans une continuité. THEMMA est née de la fusion entre UNIMA France et le Centre national des Marionnettes (le CNM), et il existait des revues depuis les années soixante, comme la revue *Marionnettes*, sans doute pour parer à l'absence dans le reste de la presse d'une véritable présence de la marionnette. Le milieu de la marionnette s'est souvent organisé lui-même pour se valoriser à travers des publications.

**MANIP** : Revenons au tout premier *Manip*, vous souvenez-vous Patrick des rubriques initiales, celles qui vous ont paru fondamentales ?

**P.B.** : Oui, il y avait toujours un portrait de deux pages, les actualités de THEMMA et les actualités de la marionnette sous forme de brèves, une page sur l'international, puis des articles surtout centrés sur l'artistique. Nous proposons aussi un dossier thématique comme aujourd'hui. Nous avons abordé les thèmes du compagnonnage, du patrimoine, de la marionnette pour adulte, du jeune public, et nous avions même fait un dossier spécial sur les revues qui parlaient de marionnette dans le monde, « la revue des revues ».

**MANIP : Quelles sont les contraintes d'une publication liée à une association professionnelle ?**

**P.B :** Les premiers temps de *Manip*, nous nous sommes un petit peu cherchés. Nous étions au début des Saisons de la Marionnette qui ont été créées pour offrir de la visibilité et de la lisibilité à la marionnette. En 2008 c'était le bicentenaire de la naissance de Guignol. Avec Alain Lecucq et Sylvie Baillon, nous nous sommes dit que, sans le renier, il ne fallait pas enfermer encore une fois la marionnette dans Guignol, nous avons donc cherché comment nous servir de ce bicentenaire pour montrer la marionnette contemporaine. Quand nous avons porté le projet au ministère, on nous a dit qu'il serait intéressant de faire quelque chose sur deux ou trois saisons. C'est ainsi que sont nées Les Saisons de la Marionnette et nous avons largement diffusé cette matière de réflexions, de rencontres à travers le journal.

« *Manip est vraiment le reflet de l'association THEMMA* »

*Patrick Boutigny*

**E.C :** En effet, Les Saisons de la Marionnette étaient portées par un certain nombre de thèmes forts et *Manip* était aussi un outil de relais de ces thématiques. Quand on est une association professionnelle, on a des membres avec la contrainte de savoir comment un positionnement éditorial va être perçu. C'est un outil de visibilité d'un secteur, des thématiques et questions qui le traversent ; il faut être très en veille avec ce qui se fait et ce qui se réfléchit. Le fait d'être au cœur le permet. Au moment de la création de *Manip* en 2006, il y avait peu d'écrits journalistiques sur la marionnette hormis *OMNI*, la revue du théâtre de la marionnette à Paris. Et il y avait également *PUCK* édité par l'Institut International de la Marionnette (IIM), de très grande qualité mais laissant plus la place à des paroles de chercheurs. *Manip* souhaitait montrer que c'est une profession qui pense, mène des actions politiques, organise des rencontres professionnelles, se pose des questions de dramaturgie, de scénographie, d'écriture, etc. Je crois que le journal a été un outil supplémentaire pour légitimer cet art par rapport au secteur professionnel. L'image de la marionnette change. Je suis à l'intérieur de ce réseau depuis huit ans et j'ai vraiment vu des évolutions de perception assez importantes.

**MANIP : Comment s'organise le contenu de ce type de publication ? Aujourd'hui il y a un comité éditorial, y en avait-il déjà un au lancement du journal ?**

**P.B :** Absolument pas. THEMMA était une petite équipe dont j'étais le seul salarié.



J'informais simplement du contenu le Conseil d'Administration qui me faisait confiance. Nous discutons des sujets en lien avec l'actualité de la profession avec Alain Lecucq.

**MANIP : C'est donc vous Emmanuelle qui avez constitué un comité éditorial ?**

**E.C :** Oui, j'ai rédigé un projet éditorial en collaboration avec Hubert Jégat qui était vice-président de THEMMA à l'époque. Nous avions déjà de bons échos sur *Manip*, c'était un journal important pour la profession, donc cela m'a semblé essentiel de m'inscrire dans la continuité du travail de Patrick. Néanmoins, je souhaitais le faire évoluer au regard de ce que je percevais de la profession. En réfléchissant au projet, aux objectifs, aux enjeux, aux envies, au public auquel j'avais envie de m'adresser, il m'est apparu assez évident que je ne voulais pas le penser seule. De surcroît, avec Hubert, nous avions envie de réunir un groupe de gens composites qui venaient d'horizons différents. Il a été assez évident pour moi de composer un comité éditorial pour créer un noyau de réflexion, et de collaborer avec une journaliste - secrétaire de rédaction en binôme.

**MANIP : C'est vous Emmanuelle qui avez sollicité tous les membres du comité ou y a-t-il eu également des propositions de lecteurs de Manip qui ont eu envie de rejoindre l'aventure ?**

**E.C :** Pour le tout premier comité éditorial, je suis allée chercher les participants. Nous avons notamment sur le démarrage une personne dans l'accompagnement de projets, Marie-Charlie Pignon. J'avais également sollicité quelqu'un de l'INA qui était intéressé mais qui n'a pas pu se libérer. Les quatre premiers numéros étaient un peu les numéros tests. Petit à petit, le comité, composé uniquement de bénévoles, s'est constitué. Il s'est élargi avec l'arrivée de nouveaux membres qui m'ont proposé de l'intégrer comme Aline Bardet, Patrick Boutigny ou encore Lise Guiot. Et j'ai aussi proposé de nous rejoindre à des personnes qui, à un moment, ont fait par-

tie de l'équipe de THEMMA comme Oriane Maubert, ou de groupes de réflexion comme Jean-Christophe Canivet. Plus nous sommes autour de la table, plus la confrontation des points de vue est intéressante. Je suis sollicitée en général par des envies de contenus très précises, sur une compétence, une expérience, quelque chose que ces lecteurs ne trouvaient pas dans *Manip* et avaient envie de développer.

**P.B :** C'est intéressant ce que tu dis parce que, si on revient un petit peu en arrière, il y a eu une première série de *Manip* avant Les Saisons, et ensuite, *Manip* a aussi évolué en termes de contenu. Nous avons pour Les Saisons une commission qui s'appelait *Recherche patrimoine et éditions*. Nous avons donc rencontré des chercheurs ; enfin plutôt des chercheuses d'ailleurs. C'est ainsi que Raphaële Fleury, Sylvie Martin Lahmani, Hélène Beauchamp, Marie Garré Nicoara, Julie Sermon et d'autres encore, ont écrit leurs premiers articles dans *Manip*. Cela a donné du corps au journal, nous avons introduit du contenu que l'on aurait pu trouver dans des revues professionnelles.

**MANIP : Qui reçoit Manip et comment sa réception a-t-elle évolué ?**

**E.C :** Nous l'envoyons, et c'était le cas dès le départ, très largement à tout le secteur professionnel, à savoir aux structures de production et diffusion (théâtres, festivals, centres culturels, etc.), à un certain nombre de médias (journaux, télévisions, radios). Nous l'adressons également à tout un fichier politique (Sénat, État, vice-présidents de Régions...), aux structures ressources, à d'autres réseaux professionnels (UFISC, ONDA...), et aux membres de THEMMA bien sûr.

**P.B :** Ce journal est financé par le ministère de la Culture, via la subvention accordée à THEMMA. Comme c'est de l'argent public, j'ai toujours considéré la diffusion de *Manip* comme un service public !

**MANIP :** Nous célébrons donc ce trimestre, et c'est l'objet de cette interview, la sortie du numéro 50 de *Manip*, les enjeux sont-ils toujours les mêmes aujourd'hui qu'au début ?

**P.B :** Les enjeux ont changé puisqu'à l'origine, si nous avons créé *Manip*, c'était pour redynamiser l'association en nombre d'adhérents. Quand je suis arrivé en 2004, il y en avait 70. Ce n'était pas une association fondamentalement représentative de la profession. Aujourd'hui, avec plus de 300 membres, plus personne ne conteste la place de THEMMA, non seulement au regard du nombre d'adhérents, mais aussi du point de vue de la qualité des actions et de ce qui est relayé dans *Manip*. C'est un aspect essentiel. Le regard a changé et par conséquent, les enjeux ont changé aussi. Il est vrai que lorsque j'ai créé *Manip* – c'était à « un temps que les moins de 20 ans ne peuvent pas connaître » – c'était le tout début d'Internet et naissaient à peine les outils de communication qui existent aujourd'hui. Ce n'était pas évident au début parce que nous voulions faire un journal et avoir un rédacteur en chef, mais nous n'étions pas journalistes. Il fallait trouver une légitimité.

**E.C :** *Manip* est aussi le reflet des enjeux de la profession et ces enjeux évoluent. À titre d'exemple, le fait que ce nouveau *Manip* compte une rubrique des constructeurs, c'est parce que cela fait deux ans que nous travaillons avec des constructrices et que nous nous sommes rendu compte qu'il y avait une méconnaissance de ce métier. J'ai repris le journal depuis le numéro 34, nous sommes au numéro 50, et je pense aussi que le comité éditorial s'est professionnalisé d'une certaine manière. Nous avons gagné en confiance et pouvons maintenant aborder des sujets très précis. Nous étions un peu frileux au début par rapport à notre lectorat, nous savons aujourd'hui que nous pouvons creuser et notamment utiliser le langage du secteur. Je pense entre autres à la rubrique « Au cœur de la recherche », même si les enjeux étaient déjà présents depuis Les Saisons, les choses s'affinent parce que le lecteur a envie de cette précision.

**MANIP :** Qu'est-ce qui, à vos yeux, a changé fondamentalement entre « vos » deux rédactions en chef de *Manip* ?

**P.B :** À mon sens, fondamentalement, il a vraiment changé, ce n'est vraiment plus le même journal. Puis, l'arrivée d'une journaliste - secrétaire de rédaction, Angélique Lagarde, la seule « professionnelle de la profession » a probablement permis d'éviter des écueils,

de recadrer. En outre, elle n'est pas issue du milieu de la marionnette et porte aussi un regard différent sur les enjeux qui traversent la profession. Alors évidemment, si on prend le premier numéro du journal, l'évolution est flagrante. Quand Emmanuelle a repris *Manip* et m'a dit qu'elle souhaitait donner carte blanche à un artiste pour la couverture, je n'y croyais pas au début. J'avais peur que nous ayons un patchwork de propositions sans cohérence, et c'est en effet un patchwork, mais organisé, il fonctionne très bien ! Il est vrai aussi que je n'y croyais pas parce que ce n'était pas mon idée (rires).

« le journal a été un outil supplémentaire pour légitimer cet art par rapport au secteur professionnel »

Emmanuelle Castang

**E.C :** Je pense qu'entre le premier numéro et aujourd'hui, nous sommes allés de plus en plus vers des points de vue singuliers, et vers l'artistique. Cette direction s'est dessinée aussi par l'approche des chercheurs et des artistes présents au comité éditorial.

**P.B :** Quand nous avons monté Les Saisons avec *Manip* comme outil de communication, nous avons besoin de transmettre des informations politiques. Par conséquent, à cette époque, il est vrai que le politique a pris plus de place, un peu aux dépens de l'artistique.

**MANIP :** Cela signifie que dernièrement nous étions plutôt dans une ère de questionnements plus artistiques que politiques au sein de la profession ?

**E.C :** Disons qu'après Les Saisons, nous nous sommes tournés de nouveau vers des questions professionnelles et artistiques, politiques aussi mais je crois qu'il y avait, et qu'il y a toujours, un besoin de revendiquer l'artistique. D'autre part, la présidence de Pierre Blaise pendant six ans a énormément marqué le projet de l'association. Il a beaucoup théorisé la marionnette, mis des mots magnifiques sur des concepts qui avaient besoin d'être éclairés. Il nous a transmis, au sein du Conseil d'Administration, son approche très poétique du politique et bien entendu, cela a nourri le journal.

**P.B :** *Manip* est vraiment le reflet de l'association THEMMA. Comme le disait Sylvie Baillon, c'est une association qui ne ressemble à aucune autre.

**MANIP :** Quelles sont les nouvelles rubriques de ce *Manip* « augmenté » ?

**E.C :** Nous avons « Mémoire vive » proposée par la chercheuse Lise Guiot pour aborder

l'histoire artistique de la marionnette. Nous avons organisé avec Sylvie Baillon une rencontre sur les questions du patrimoine et du répertoire. La préparation de cette rencontre a soulevé beaucoup de questions. Nous nous sommes demandés si nous ne pourrions pas commencer à dessiner des faisceaux artistiques de la naissance de la marionnette contemporaine dans les années 1960-70 à aujourd'hui. Nous avons cherché comment, comme en danse ou en musique, se tracent des lignes directrices qui ne reposent pas sur les techniques. D'autres rencontres, comme celle organisée avec François Lazaro ont continué d'alimenter cette réflexion. Cette rubrique pourra participer à ce *work in progress*. Nous avons également la nouvelle rubrique, « Derrière l'établi » sur laquelle nous travaillons avec deux constructrices, Einat Landais et Fleur Lemercier. C'est l'occasion de donner carte blanche à des constructeurs. Ensuite, ce sont plutôt des réorientations. La rubrique « MarionnetteS et MédiationS » qui est pilotée par Aline Bardet, une de nos rubriques phares, prend un nouvel axe pour aborder les questions de l'action culturelle et de l'action artistique. « Espèce d'espace » que nous copilotons avec Jean-Christophe Canivet, va également prendre un autre format. Nous allons principalement nous intéresser à des projets d'artistes sur le territoire et voir comment il est possible d'allier sens artistique, politique, territorial, relationnel, etc. Et enfin, nous élargissons la rubrique internationale en allant soit interroger des écoles pour aller voir des pédagogies d'ailleurs, soit publier des articles parus dans d'autres revues.

**MANIP :** Dernière question, à quoi ressemblerait le numéro 100 de *Manip* ?

**P.B :** Je ne sais pas à quoi il va ressembler, mais je sais qu'il y a un vrai bonheur que nous partageons avec Emmanuelle, c'est l'odeur du papier quand nous ouvrons les cartons de *Manip* qui arrivent. Il est là, il est beau, ça sent fort, l'encre et la colle. C'est un vrai plaisir. Et j'espère simplement être là pour ouvrir les cartons du 100<sup>e</sup> numéro !

**E.C :** Je vais vous étonner, mais j'espère qu'il n'y aura pas de 100<sup>e</sup> numéro parce que cela signifierait que nous avons réussi à ce que la marionnette soit présente partout, dans les journaux culturels mais aussi généralistes. C'est aussi l'objet de *Manip* que d'essaimer au sein de publications qui sont lues par l'ensemble du secteur culturel et plus largement. J'espère que cette finesse et cette connaissance que nous avons de la marionnette, d'autres l'auront, et nous n'aurons plus besoin de faire ce travail ! ■

PROPOS RECUEILLIS PAR  
ANGÉLIQUE LAGARDE ET ORIANE MAUBERT

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

# RICHARD TESCHNER, LE MAGICIEN DE GERTSHOF

PAR | CLAUDE JAMAIN, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE LILLE 3 (ARTS DE LA SCÈNE)

**On donnait souvent à Richard Teschner l'appellation de Magicien : « Magier von Gertshof » et les termes de zauber, wunderbar sont toujours présents dans les quelques textes qui examinent son travail. Qu'il y ait une magie de la marionnette, la chose n'est pas nouvelle. C'est la magie d'une matière morte qui se trouve investie d'une énergie et semble devenir vivante ; le manipulateur fait naître un personnage qui semble pourvu d'une « âme », à la fois étrange et familière, unheimlich disait Teschner qui était contemporain de Freud.**

Richard Teschner a d'abord vécu à Prague puis vient à Vienne à partir de 1909, à l'âge de 30 ans. Dans ces deux villes, l'environnement culturel était remarquable – Gustav Meyrink auteur du *Golem*, Max Brod, ami de Kafka – puis Gustav Klimt, Hugo von Hoffmannstahl, Gustav Mahler, Oskar Kokoschka. C'était une période d'intenses recherches pour établir de nouvelles formules artistiques, du côté de l'expression du corps (l'homme de verre de Dresde, la danse expressionniste d'Harald Kreutzberg, la poupée de Kokoschka, le ballet d'Oskar Schlemmer), de l'abstraction, du primitivisme, dans le but de redonner à l'art une vigueur nouvelle.

C'était alors le temps de l'*Apocalypse joyeuse* à Vienne, selon l'expression d'Hermann Broch : l'univers de la décadence, à savoir un voisinage avec la mort affleurant partout dans l'exubérance de la vie, une recherche de ce qu'était la vie, comme si les arts avaient pour fonction d'extraire et de mettre en surface les mouvements profonds sous les apparences. Et apparaissait aussi une recherche de l'invisible, de l'impossible, des sens secrets des choses, avec toujours une méfiance de la parole et une fascination pour le silence.

Richard Teschner était à peu près ce qu'on appelait au 18<sup>e</sup> siècle un *curieux* : peintre, sculpteur, chimiste, physicien ou électricien ; il s'intéressait aux plus étranges inventions de l'époque : instruments de musique insolites, appareillages électriques sophistiqués. Il a rassemblé dans son cabinet de curiosité des objets, des machines, des figures venues du monde, comme si, dans cette chambre des merveilles, on pouvait reformer un lien entre tous ces objets et retrouver une beauté perdue. L'Extrême-Orient était à la mode. Il acheta pendant un voyage à La Haye en 1911 quatre *Wayang Kulit* et un *Wayang Golek* – un peu plus tard encore cinq *Wayang Kulit* et trois *Wayang Golek* – et des livrets du théâtre



Richard Teschner

© Musée de Vienne, 1979

indonésien dont il tira ses trois premières pièces. On lui offrit plus tard, en 1915, vingt-huit marionnettes birmanes à fils.

Les systèmes à fil, à gaine (le *Kasperl* autrichien) ou à tringle ne lui convenaient pas. Il préférait la marionnette à tige poussée par le bas comme par une énergie venue de la terre et non tirée par le haut. Il y apporta des transformations : les bâtons furent conservés mais des fils placés à l'intérieur de la tige centrale évidée permettaient de manœuvrer la tête soutenue par une bille ; le tronc était articulé par un ressort. Par ailleurs, la figure était dépourvue d'yeux pour que le visage soit sans expression prédéterminée et que la lumière, qui fabrique les émotions et les humeurs, y puisse jouer pleinement, comme sur les masques japonais : « Pour dire simplement : pendant que les plus célèbres des tailleurs de marionnettes donnent à leurs têtes de poupées une expression forte de manière exagérée et fixent ainsi une unique mine, je m'arrête à mes têtes indifférentes et je laisse les yeux vides. Je laisse la magie de la lumière et de l'éclairage variable faire apparaître par enchantement une mimique dans les visages de mes figures ».

Il faut ajouter une autre innovation capitale : les marionnettes de Teschner étaient silencieuses, car pour lui, le corps de la poupée et la voix humaine étaient incompatibles : trop de force, pas assez de délicatesse de timbre.

Du reste, la marionnette ne fut jamais pour lui une reproduction de l'acteur humain : c'était une figure spécifique même si elle pouvait s'inspirer des formes humaines ou animales et elle devait avoir ce qu'il appelait un « style » propre, une logique individuelle. Il en revendiquait l'étrangeté et proclamait le caractère purement visuel du spectacle : du mouvement et des gestes doivent naître toute l'expression et l'émotion, ce qui justifie l'usage du mot « pantomime ». Il y avait donc pour lui à inventer une gestuelle pour la figure, qui n'était plus seulement un épaulement du texte, et une dramaturgie par le geste et la lumière.

De quoi était faite cette gestuelle ? Du fait des nombreuses articulations, la figure avait de nombreuses possibilités de mouvement ; le manipulateur pouvait travailler sur un dynamisme lent, comme un fondu régulier, dérouler lentement les bras et les jambes et, par le jeu de la lumière, il pouvait donner l'impression que le mouvement partait de l'intérieur. Le petit livre de Kleist *Über die Marionetten* était une référence obligée à cette époque : il s'agissait avant tout de trouver la grâce du mouvement et d'y installer une *Stimmung*, à savoir une harmonie secrète qui soit une sorte de voix silencieuse. Par le travail de la lumière, le geste semblait se détacher de l'immobilité et faisait effet de présence ; semblable à un rituel, chaque geste avait à surmonter l'immobilité de la mort et il fendait l'espace.



Le laboratoire de Richard Teschner

La musique est apparue comme un accompagnement nécessaire à Richard Teschner pour instaurer un univers merveilleux. Il voulait une musique comme sortie des origines, ou pour reprendre une expression de Rilke, une voix comme « du vent qui sort d'une fêlure du monde ». Il utilisait un Ariston, appareil moderne à anches et soufflets dont les disques de métal étaient garnis de dents que Teschner avec soin avait limées et tordues ; il produisait ainsi un accompagnement musical étrange, une voix profonde et sans mélodie, « du pur végétal » ; il usa également du *dulcitone* (instrument à clavier et marteaux frappant des diapasons) pour l'accompagnement du *Weihnachtspiel* en février 1925. Parfois il jouait lui-même de la mandoline, de la viole ou des cloches.

L'appareillage électrique était devenu complexe, et dès 1912, il utilisa des appareils de projection. Il voulait une lumière changeante, mobile, qui produisait sur les figures les sentiments les plus variés par des variations de couleur pour chaque moment du jeu. En 1919, il élargit les possibilités lumineuses en installant la projection en quadrichromie et un système très élaboré pour projeter les images du fond – ce qu'on pratiquait alors de manière occasionnelle dans les théâtres. Il travaillait du reste particulièrement sur les fonds : fonds peints, mousselines et panneaux de diverses textures, projections sur écran – de réactions chimiques filmées par exemple – émanations de produits chimiques dans le faisceau. Cela donnait, aux yeux du spectateur, un effet d'image à la fois proche et lointaine, à la fois incertaine et précise.

Il a construit deux machines à jouer que l'on peut voir au musée de Vienne. D'abord, en 1912, le *Goldene Schrein*, où il donna en particulier le *Weihnachtspiel*. C'est une caisse – reliquaire ou bien temple – richement décorée : tout paraît irréel, l'ouverture automatique des portes finement sculptées, la délicatesse des lumières. Ensuite, en 1931, il mit au point la salle du *Figurenspiegel* qu'il voulait un théâtre « spirituel ».

« Les marionnettes de Teschner étaient silencieuses, car pour lui, le corps de la poupée et la voix humaine étaient incompatibles. »

Qu'on imagine une pièce entourée de gros meubles noircis, où brillent des objets métalliques, des jades, des bijoux, des montres, des objets aux formes étranges. Également un télescope, un luth et aussi l'arbre-tête, sorte de squelette sur lequel sont accrochés des têtes de poupées, des bronzes, des corps de marionnettes sans emploi. Dans un cadre doré, un grand miroir un peu convexe, entouré des douze signes du zodiaque : comme un œil ou un hublot au-delà duquel se trouve un autre monde. C'est un verre courbé à la main comme une lentille, qui provoque une légère torsion des images et une irisation des figures. Pour le spectateur, une véritable cérémonie s'accomplit en ce lieu : la lumière baisse doucement, on annonce que le spectacle va commencer et le

gong résonne. L'obscurité se dissipe lentement, les images émergent. C'est comme un lieu sacré, avec un autre côté du miroir où personne ne pénètre. Là, les machines abondent : les lampes Röhren, les distributeurs électriques, les projecteurs de toutes formes, les tournettes, les rhéostats, un double projecteur qui permet la superposition des images et des casiers de produits chimiques pour créer dans le faisceau lumineux des vapeurs irréelles.

Le spectateur prend donc place devant une machine complexe. Le spectacle n'est plus un art de la parole animée mais un art du mouvement et de la lumière. Richard Teschner, dans ces sujets simples, tirés du fonds des légendes, cherchait à produire de l'irréalité : on ne raconte pas une histoire en manipulant des marionnettes, mais on suscite des présences étranges comme si l'on avait accès pour un moment à de l'invisible, de l'indicible, au-delà de toute réalité. C'est une dramaturgie de la présence, de la présence énigmatique, un jeu d'apparitions et de disparitions. Le temps semble suspendu ; un rythme insolite, l'harmonie des formes figurées dessinent de l'irréalité et créent un climat d'attente. La démarche pourrait être comparée à celle du cinéaste français Jean Epstein, à peu près son contemporain, usant des mêmes contraintes de silence et de ralenti, qui voyait dans le cinéma une possibilité d'atteindre l'inouï autant que l'invisible ; « pour atteindre cette réalité secrète où toutes les apparences ont leur racines ». L'écran, celui d'Epstein ou celui de Teschner était « une réserve du merveilleux montrant des objets inanimés et prodigieusement vivants ». ■

#### POUR ALLER + LOIN



**Vienne  
Apocalypse  
joyeuse**  
Sous la direction  
de Jean Clair

Catalogue de l'exposition *Vienne, Naissance d'un siècle, 1880 - 1938* qui s'est tenue au Centre Pompidou en 1986 et comptait environ 2 000 objets, *Vienne Apocalypse joyeuse* retrace le destin d'une époque qui fut sans doute la plus brillante, mais aussi la plus dramatique du génie européen. Un article de Jarmila Weißenböck est consacré au marionnettiste Richard Teschner.

Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986,  
prix : à partir de 36 €  
Plus d'infos : ouvrage disponible d'occasion  
en ligne ou en librairies

**Retrouvez l'intervention  
complète de Pierre Jamain  
sur la page Facebook  
de THEMAA :**

dans les vidéos, cliquer sur « Poétiques  
de l'illusion | Le magicien de Gersthof »

VOUS AVEZ DIT MARIONNETTE ? - ARTS ASSOCIÉS

## PHILIPPE BEAU, OMBROMANE

# DANSE AVEC LES OMBRES

Suite à sa participation aux Rencontres Nationales - Poétiques de l'Illusion, *Manip* a souhaité donner la parole à Philippe Beau, ombromane. Manipulateur de l'ombre et de la lumière, il nous présente sa pratique à la lisière des arts de la marionnette.

**MANIP :** Quel est l'objet de votre manipulation, l'ombre ou la lumière ?

**PHILIPPE BEAU :** Je manipule l'ombre et la lumière dans un même temps, un même espace. L'une ne va pas sans l'autre. Impossible de les dissocier. L'ombre se nourrit de la lumière pour prendre forme, pour prendre vie. Dans mon cas, mes mains deviennent la terre d'un sculpteur. En bougeant mes doigts de quelques millimètres, je façonne mon ombre à ma guise. En pliant mon pouce, je la rétrécis. En relevant mon petit doigt, elle se rallonge. Tout se joue dans une échelle du minuscule à tel point que le moindre repli de peau a son importance.

La lumière, elle, est très proche de mes mains quand je présente mon *Ballet à dix doigts* pour obtenir des ombres de grande taille. Le projecteur me réchauffe. Ce détail est important. Je revendique que je suis un descendant de l'homme préhistorique qui jouait certainement, il y a plus de 30 000 ans, à projeter sur des rochers des ombres géantes de son corps ou de ses mains, en utilisant le feu, ce feu qui réchauffe.

Pour certains projets spécifiques avec des danseurs ou des musiciens comme *Les Ombres errantes* ou *Libres*, je manipule physiquement la lumière en utilisant une source lumineuse mobile que je tiens dans ma main. Elle me sert à créer des ombres avec des corps, un piano ou encore les mains d'une joueuse de thérémine (instruments de musique électronique). Dans ce cas, la lampe devient une sorte de caméra. Tout le langage du cinéma ressurgit (zoom, travelling, morphing d'ombres, cadrage, panoramique...). On se retrouve devant un cinéma primitif ou plutôt aux origines du cinéma. L'image se crée en direct, magique et poétique.

**MANIP :** Y a-t-il une particularité à manipuler une matière non palpable ?

**P.B. :** Si on l'envisage en tant que marionnettiste, il s'agit en effet d'une discipline atypique car l'ombromanie pure n'a besoin d'aucun accessoire pour créer des ombres de personnages, d'animaux, raconter des histoires. Ce qui caractérise le marionnettiste, c'est l'intimité extrême qu'il entretient avec l'objet qu'il manipule. Pour l'ombromane, l'intimité est celle qu'il possède avec la lumière. Il faut des années d'intimité avec l'ombre et la



*Les ombres errantes aux Dominicains de Haute-Alsace*

lumière pour que les images prennent vie. Les mains transmettent l'énergie créatrice comme pour un marionnettiste. En ce sens, il y a des similitudes.

On peut aussi envisager l'ombromanie sous une approche chorégraphique (jeu de mains chorégraphié) et dans ce cas, cela devient tout à fait naturel de jouer avec son propre corps pour exprimer des sentiments. Les mains deviennent des personnages dansant où le moindre mouvement, pensé et chorégraphié, devient un langage.

L'ombromanie telle que je l'envisage ne se résume pas à la création d'images figuratives. J'aime le mouvement du corps, des mains qui glissent, se frôlent, se touchent. C'est une danse des mains, une danse des ombres. Dans mes spectacles, le point culminant du mouvement est souvent la création d'une forme figurative, mais l'avant et l'après possèdent une importance fondamentale à mes yeux.

**MANIP :** Avez-vous été séduit par la dimension philosophique de cette discipline qui ne peut que faire penser au mythe de la caverne de Platon où les « spectateurs », dupes des projections, se faisaient une image erronée du monde ?

**P.B. :** Oui. Ce mythe nourrit chaque jour mon travail car il exprime toute la force de l'ombre sur notre imaginaire. L'ombre nous accompagne depuis la nuit des temps. Pendant des millénaires, elle a été un vrai vocabulaire pour les Hommes, une manière ludique de s'évader avec l'image. Je crois que nous portons toujours en nous, dans notre corps, ce souvenir ancestral.

Regarder une ombre ne nous laisse pas le choix. Notre imaginaire est sollicité, qu'on le veuille ou non. Parfois, les spectateurs vien-

nent me voir après un spectacle pour me raconter spontanément ce qu'ils ont imaginé à partir des ombres que je leur montre. C'est parfois troublant. Ils voient le Christ, des monstres, des personnages qui se déchirent, des oiseaux qui rêvent, des paysages de Gustave Doré... Ils se font leur propre film, comme dans la caverne de Platon. Cette dimension poétique apportée par l'ombre me fascine. Vous regardez une ombre, c'est-à-dire une absence de lumière, et c'est dans ce vide que vous construisez votre propre histoire, une histoire intime.

**MANIP :** Vous sentez-vous proche du théâtre d'ombre et du mouvement qui s'exercent aujourd'hui dans les arts de la marionnette ?

**P.B. :** Je me suis souvent posé la question. Faut-il se raccrocher à une discipline ? Suis-je un magicien, un marionnettiste, un montreur d'ombres, un danseur, un mime ? Je n'ai toujours pas la réponse.

J'admire et j'adore le théâtre d'ombres, les arts de la marionnette, les spectacles de magie... mais je crois que l'ombromanie est une discipline à part.

Peut-être s'agit-il d'un art qui est la source même du conte, de la danse, du théâtre d'ombres, de la marionnette, de l'illusion, du cinéma ?

Après avoir eu la chance de collaborer avec de nombreux professionnels de tous ces arts, je sens que l'ombromanie trouve sa place partout avec une évidence déconcertante. Elle est comme un pont, un fil tendu entre chaque branche.

Je suis heureux de voir que les arts de la marionnette vivent ce mouvement enthousiaste d'ouverture vers des écritures contemporaines. Je serais heureux que l'ombromanie puisse croiser plus souvent la route de créateurs marionnettistes. Je suis sûr qu'il y a encore des combinaisons inédites à imaginer ensemble, des images à réinventer. Dans l'ombromanie, comme dans l'art de la marionnette, tout est montré. Les mains et les corps sont visibles. Et pourtant, dans les deux cas, lorsque le talent est présent, l'illusion de la vie est bien réelle, sous nos yeux, à portée de main... ■

PROPOS RECUEILLIS PAR ANGÉLIQUE LAGARDE

DOSSIER

# LA CRITIQUE FACE À LA MARIONNETTE

Partant du constat que la marionnette était peu relayée par la critique journalistique, THEMMA et le festival Métacorpus ont organisé en décembre dernier une journée autour de cette question : Comment la critique relève-t-elle le défi de la marionnette contemporaine ? Cet art s'incarne sous de multiples formes, à la frontière du théâtre, des arts plastiques et du mouvement, quand ne viennent pas s'ajouter à cela le multimédia, la danse, le cirque, etc. En lieu et place de réponses, des questions : Comment regarder un spectacle de marionnette ? Les journalistes manquent-ils de repères ? Quels sont les codes particuliers de la représentation ? Mais aussi plus largement, la critique de spectacle a-t-elle encore des espaces pour exister ! ? Nous avons proposé dans ce dossier à deux intervenants, la modératrice et un artiste présent en tant que spectateur, de nous livrer leur regard suite à cette journée d'échange.

© Cécile Böhle



## Les arts de la marionnette sont-ils particuliers à critiquer ?

PAR | DAVID VAN DE WOESTYNE, COMÉDIEN, MUSICIEN ET METTEUR EN SCÈNE, COMPAGNIE KA

Cette question fut posée lors de la rencontre. Jean-Pierre Han, critique théâtral, qui fut un des premiers à s'exprimer, nous expliqua qu'il n'y avait pas de formation à la critique en général, et que parler de la technique propre à la marionnette pourrait aider le critique à mieux se faire comprendre du lecteur. En l'écoutant, j'ai pensé qu'en effet parler de la technique pourrait aider la critique, oui. Puis, Lise Guiot, chercheuse, évoqua une circulation entre des formes vivantes et des formes animées qui effectivement justifierait une spécificité de l'art marionnettique. Enfin, Jean Deloche, programmateur, dit élaborer des programmations thématiques dans son théâtre. Aussi, la mention « théâtre de marionnette » n'apparaît pas sur ses plaquettes. Pas de particularité, a priori. Il nous confia alors avoir plus de facilité à parler de la mort avec son jeune public grâce au théâtre de marionnette... Ah ! Cela devenait intéressant et commençait à résonner en moi...

À mon tour, je suis invité à donner mon avis sur cette question qui fut posée à des professionnels, selon moi, bien plus professionnels que moi sur la question ! Je m'explique... Acteur et musicien de formation, je suis venu à la pratique de la marionnette grâce aux spectacles de Catherine Hugot de la compagnie KA, il y a dix petites années de cela, et je continue à jouer dans d'autres spectacles sans marionnettes. Aussi, je ne peux que répondre partiellement à cette question, enfin je ne me sens que partiellement légitime. De prime abord, la question

de la spécificité des arts de la marionnette peut se poser. Certes, ils requièrent une technique particulière mais une fois cette technique apprivoisée (patience, patience et rigueur...), il me semble être sur scène comme si je l'étais avec un masque ou avec mon saxophone. La marionnette et l'acteur ne font plus qu'un. L'outil diffère mais le swing de l'interprète - quand il l'a - reste toujours le même. C'est là mon point de vue d'acteur ; quant à celui du metteur en scène en devenir que je suis, se pose la question du spectacle vu de l'extérieur.

Effectivement, une fascination s'opère devant les spectacles de Philippe Genty ou Ilka Schönbein. Ce que l'on voit est l'animation d'une forme non vivante ou sans vie ou encore, oui n'ayons pas peur des mots, d'une forme morte. La mort et la vie se rencontrent sous nos yeux, une âme habite un corps mort. Parfois encore, la mort et la vie se sont déjà rencontrées avant d'apparaître sous nos yeux ; nous le savons, nous n'avons pas eu accès à ce moment et nous sommes tenus par leur prochaine séparation, car bon Dieu, l'acteur ne dort pas avec sa marionnette, ils vont bien un jour se quitter... Aurons-nous le privilège d'y assister ? Ahhh ! Et même si nous avons vu leur rencontre et donc leurs états prérencontre, nous voulons encore voir, voir et toujours voir, pour comprendre ce mystère de la création. Et puis, cette forme une fois laissée seule (abandonnée?) par son acteur, imperceptiblement, ne garde-t-elle pas en elle cette animation, ce swing, cet âme de l'acteur ?

Sa perception par le spectateur peut aussi dépendre de la matière de cette marionnette. À titre exemple, celle du spectacle mythique *Mister Punch* par les frères Recoing et Antoine Vitez (marionnette que je qualifierais de type « Guignol ») ne procurait pas le même ressenti que les marionnettes en latex de Catherine Hugot. Et oui, le latex peut garder sa forme sans être animé tandis que les marionnettes « Guignol » abandonnées sur le décor par le génial Alain Recoing... eh bien si ! Elles aussi vivaient encore, elles paraissaient juste dormir ! Je me rends compte que ce sont deux exemples de travaux extrêmement cruels et drôles ! Les arts de la marionnette seraient donc spécifiques car ils permettent de traiter de la mort, et donc de la vie, avec cette transposition d'apparence douce qui est l'objet marionnette (anciennement petite mariole ou petite Marie).

Alors, oui, critiquer les arts de la marionnette pourrait être l'affaire de « professionnels de la profession » de la marionnette. Mais, mon propos est de plutôt défendre l'idée que la marionnette convoque toujours imperceptiblement ces notions de mort et de vie... C'est aussi peut-être pour cela que le théâtre privé ne programme quasi jamais de marionnettes, et oui, parler de la mort ça ne vend pas !

La marionnette serait donc en cela spécifique car du fait de sa forme, elle convoque intuitivement certains thèmes. ■

La Vie Burale  
d'Hervé Blutsch,  
Cie KA



## Critique et manipulation

PAR | JEAN DELOCHE, DIRECTEUR DE L'ACB, SCÈNE NATIONALE BAR-LE-DUC

Une période semble révolue où la majorité du public assimilait à l'enfance marionnette et théâtre d'objet. Le regard du public a changé même s'il n'est jamais inutile de le rappeler de façon militante dans chacune de nos plaquettes de saison. Ce changement est apparu avec la participation dès 1969 au Festival de Nancy du très politique Bread and Puppet et ses marionnettes géantes en papier. Est arrivée ensuite la reconnaissance de grands artistes comme Kantor et Ilka Schönbein – passée très vite de la rue aux plateaux – et la présence du *bunraku* au Festival d'Automne. Notons également l'arrivée progressive des théâtres d'Amérique du sud et des pays de l'Est dans les programmations françaises. Enfin, les grands festivals comme Charleville, et même Avignon, ont définitivement permis à la marionnette d'être reconnue comme un théâtre de création.

Par ailleurs l'effacement des frontières entre marionnette, théâtre d'objet, théâtre de texte, voire danse (ainsi *Kraft* du théâtre de Romette), a contribué à cette reconnaissance même si certains théâtres peuvent encore s'obstiner à privilégier une communication où les genres sont compartimentés ! Mais pour les scènes dont le cahier des charges est de mettre en avant les nouvelles formes scéniques, il me semble que la meilleure façon de défendre la marionnette ou le théâtre d'objet est de ne pas leur faire un sort particulier et de les présenter sur un pied d'égalité avec les autres formes du spectacle vivant.

À Bar-le-Duc, nous organisons chaque saison « les champs magnétiques », un temps fort qui rassemble plusieurs spectacles autour d'une même thématique sans souci d'appartenance à telle ou telle discipline. Nous avons fait le pari de ne plus programmer par champs artistiques parce que les artistes, notamment les jeunes, bousculent allègrement les disciplines. Ainsi, à l'automne 2014, à l'occasion du centenaire, « Défaire la guerre » faisait voisiner la *Grande Guerre* d'Hôtel Modern qui, invitant le spectateur à changer d'échelle, le plonge au cœur des tranchées au milieu de figurines et d'objets minuscules, avec *La Raison Pure*, monologue inspiré de la nouvelle d'Henri-Frédéric Blanc racontant l'expérience du dernier poilu (compagnie meusienne Azimuts), et une exposition de photographies sur le statut de la photographie pendant la Grande Guerre.

Nous avons également consacré une édition de nos « champs magnétiques » à la question du rapport entre l'acteur et la marionnette, pour poser aussi par extension la question de la manipulation au sens politique et social. Nous avons choisi deux spectacles, métaphores inversées de la manipulation. Dans *les Fourberies de Scapin* de Molière par la compagnie d'Émilie Valantin, l'acteur Jean Sclavis interprétait le rusé Scapin qui manipulait les autres personnages - huit marionnettes à taille humaine. Et en contrepoint, dans *la Vie rurale* d'Hervé Blutch, par la compagnie Ka, Antoine, employé assis à son bureau, voyait soudain surgir de son corps des verrues en forme de visages, excroissances bruyantes et envahissantes de ses collègues de travail ! *Le soir*

*des monstres* d'Étienne Saglio complétait ce temps fort en mettant en exergue le pouvoir que, tour à tour manipulateur ou manipulé, chacun exerce sur l'autre ; un « autre » réduit souvent par notre désir au statut de simple « objet ».

Il me semble que le théâtre de marionnettes laisse toujours - et ce quel que soit son degré de sophistication - révéler son caractère artisanal, deviner la présence des coulisses ; ce qui en fait un art naturellement distancié « simulacre qui s'avoue comme tel, illusion qui décille et non qui stupéfie » selon l'heureuse expression d'Éloi Recoing. La marionnette serait un art, qui se place spontanément du côté d'un spectateur invité à ne jamais se laisser totalement prendre au piège de la fiction et à toujours se demander « comment c'est fait ». Attitude qui me semble être également au fondement de la critique (*krinen* : discerner, faire le tri).

Et peut-être que la meilleure façon qu'aurait la critique d'aider au développement de la perception de la marionnette serait moins d'en assurer la promotion que d'inviter le spectateur à exercer lui-même son regard, et pour reprendre une autre belle expression, celle de Jacques Rancière, devenir « un spectateur émancipé ». Une critique qui ne se poserait donc plus comme regard autorisé ou savant, faisant ou défaisant les réputations d'artistes, mais comme une parole plus modeste s'adressant au public en lui disant : « Toi aussi tu peux voir ce que je vois : aussi bien ou même différemment ». ■





Zone de gestation sombre de Mickaël Cros, Metacorpus, Reims, 2016

© La Jardine parallèle

« La marionnette serait un art, qui se place spontanément du côté d'un spectateur invité à ne jamais se laisser totalement prendre au piège de la fiction »

Jean Deloche

## La difficile entente entre la presse et les arts de la marionnette

PAR | JEAN-PIERRE HAN, JOURNALISTE ET CRITIQUE DRAMATIQUE, DIRECTEUR DE *FRICTIONS* ET RÉDACTEUR EN CHEF DES *LETTRES FRANÇAISES*

Ces dernières années ont vu, en France, les arts de la marionnette (j'insiste sur le pluriel) se développer très largement au point d'acquiescer une véritable autonomie notamment vis-à-vis du « simple » théâtre dramatique. On ne peut que se réjouir d'un tel phénomène, mais par conséquent pour les critiques dramatiques, pas toujours enclins à aller y voir du côté de ce qui ne ressortit pas *stricto sensu* au domaine dramatique, la question se pose de savoir si c'est vraiment à eux de rendre compte des spectacles appartenant au domaine des arts de la marionnette. Le voudraient-ils qu'ils n'en auraient pas forcément la compétence. Pas plus, pas moins à vrai dire qu'ils possèdent une compétence quelconque pour ce qui concerne le secteur dramatique, mais ceci est un autre problème... Tout cela revient à s'interroger aussi, une fois de plus, mais de manière plus aiguë encore, sur la relation entre le théâtre dramatique et les arts de la marionnette, et de l'éventuel écart qui pourrait exister entre ces deux matières. Dans le même ordre d'idées, il conviendrait de savoir – c'est un vœu pieux qui ne cesse d'être émis – quel est réellement le domaine de compétence des critiques dramatiques.

C'est une demande constante et déjà ancienne que celle des arts de la marionnette de tenter de savoir pourquoi ils sont si peu considérés dans la presse généraliste, autrement dit pourquoi il en est si rarement question dans les journaux. J'avais été interpellé une première fois à ce sujet il y a plus d'une vingtaine d'années déjà et avais fourni à peu de choses près les mêmes réponses que je puis faire aujourd'hui, à cette différence près que la situation de la presse critique s'est encore dégradée, de manière inversement proportionnelle au développement des arts de la marionnette, lesquels ont désormais acquis – cela pourra paraître paradoxal – une véritable reconnaissance. La dernière fois où je suis intervenu sur le sujet – toujours à la demande, on s'en doute, du monde de la marionnette – une formidable avancée venait, semblait-il, d'être opérée concernant une réelle reconnaissance institutionnelle et médiatique de la marionnette. C'était il y a près d'une dizaine d'années au moment où Émilie Valantin avait été accueillie à la Comédie-Française avec sa *Vie du grand Dom Quichotte et du gros Sancho Pança* d'Antonio José da Silva, et avait bénéficié d'une couverture médiatique critique jusque dans *Le Monde*. Un vent d'optimisme qui est vite retombé avait alors soufflé. Force est de constater que la presse critique ne s'intéresse pas

d'avantage qu'auparavant aux spectacles de marionnettes. Ou alors uniquement pour ceux qui font référence comme le géorgien Revaz Gabriadze, et encore... Ou alors lorsque l'un d'entre eux est programmé dans un grand festival comme Avignon. Pour ce qui est de la production courante, la critique dramatique reste aux abonnés absents. Par pudeur et reconnaissance d'une incapacité à rendre compte d'un art qu'elle ne connaît pas ? En ce point il conviendrait de reposer la question – encore et toujours – de la non formation des critiques dramatiques à leur fonction.

Chacun se débrouille comme il le peut, et on peut même penser qu'il est préférable qu'ils n'interviennent pas sur la question de la marionnette sauf à dire des énormités ou à passer complètement à côté du sujet. Les comptes rendus de la mise en scène des *Paravents* de Jean Genet par Frédéric Fisbach en 2002 avec des comédiens et les marionnettistes de Youkiza (Tokyo) selon la technique du *bunraku* sont de ce point de vue parfaitement éloquentes. Tout aussi éloquentes sont les comptes rendus dont a bénéficié (ou a été victime, c'est selon), Bérangère Vantusso lors du dernier Festival d'Avignon avec son *Institut Benjamenta* de Robert Walser. Il sera intéressant d'observer comment les critiques dramatiques « traditionnels » se comporteront vis-à-vis de Bérangère Vantusso justement qui vient d'être nommée au Studio-Théâtre de Vitry et fera donc, tout naturellement, la part belle aux spectacles de marionnettes, mais pas seulement.

L'un des problèmes qui affecte aussi bien la presse que les institutions théâtrales concerne la sectorisation des spectacles. Il existe bien ainsi un théâtre de la marionnette à Paris (ce ne fut pas sans mal et sans une longue attente pour trouver un lieu pérenne), des festivals consacrés aux arts de la marionnette, mais pour ce qui est des institutions dramatiques, rares sont celles qui ouvrent leurs portes aux spectacles de marionnettes. Les critiques suivent le mouvement et leurs supports respectifs cloisonnent tout autant leurs rubriques : cirque, marionnettes, théâtre de rue, théâtre pour jeunes spectateurs, etc. avec à chaque fois des journalistes « spécialisés » (puisqu'on leur a demandé de l'être, et non pas forcément par goût). D'un autre côté – est-ce pour contrebalancer cet état des choses – numéros spéciaux de revues, dossiers, colloques, se multiplient notamment sous la houlette d'universitaires pour qui désormais la marionnette est un vrai sujet d'études dans ses pluralités techniques... ■

« L'étiquette marionnette est peut-être aussi à double tranchant : elle distingue autant qu'elle peut isoler »

Tiphaine Le Roy

Les Paravents de Jean Genet,  
mise en scène de Frédéric Fisbach

© Pascal Victor/ArtCompPress



## Presse et marionnette, une rencontre encore timide

PAR | **TIPHAINE LE ROY**, JOURNALISTE À LA SCÈNE,  
MODÉRATRICE DE LA RENCONTRE

### Quel est le contexte général de la culture et de la critique dans la presse ?

Avant de parler de la spécificité de la représentation de la marionnette dans la presse, notamment sous la forme de critiques, je pense qu'il faut souligner que la difficulté à parler des spectacles concerne toutes les esthétiques. Plusieurs facteurs sont en cause, et en premier lieu la baisse de la pagination d'un journal impacte bien souvent en premier lieu la rubrique culture. Il faut aussi souligner que dans les écoles de journalisme, la culture fait rarement l'objet de cours spécifiques, c'est souvent de manière volontariste que les étudiants s'emparent de sujets relevant de la culture dans le cadre des différents modules de leur formation. Il n'y a pas de formation à la critique. Il apparaîtrait aussi que la critique cède parfois le pas aux papiers d'annonce, à des portraits ou interviews d'artistes. Et pour les festivals, les articles peuvent être généraux, revenant sur la tonalité globale de la programmation en citant des artistes de la programmation, mais sans développer sur leurs caractéristiques artistiques.

Quand on pense à la critique de presse, on pense tout d'abord aux grands quotidiens nationaux ou aux hebdomadaires, notamment aux titres spécialisés dans la culture. Je pense qu'il ne faut pas non plus oublier la presse régionale. C'est un point sur lequel ont insisté les participants car quand les compagnies jouent en dehors de Paris, la plupart du temps, le premier interlocuteur journaliste travaille en presse régionale. La visibilité au niveau local ou régional est aussi importante, pour les artistes. Elle l'est aussi pour les spectateurs, qui ne sont pas tous des lecteurs de la presse nationale, et qui peuvent avoir envie de lire des articles sur des spectacles au moment où ils passent près de chez eux. Le plus souvent un journaliste fait soit un papier en amont de la programmation d'un spectacle, soit une critique ; rarement les deux. Et l'on peut comprendre qu'un directeur de théâtre, soucieux de faire venir du public dans sa salle, va parfois préférer un article d'annonce à une critique si son spectacle ne joue que sur une date ou deux dans sa salle.

### Quelles seraient les difficultés spécifiques à la marionnette ?

Dans ce contexte général plutôt difficile, la marionnette doit faire sa place. Les débats entre les participants sont revenus sur la définition des arts de la marionnette, la

richesse des esthétiques regroupées sous cette dénomination – moi-même ici je parle des arts de la marionnette, mais on sait bien, quand on connaît un minimum le secteur que cela inclut d'autres esthétiques proches, comme le théâtre d'objet ou d'ombre. Il était aussi question d'insister, au cours de cette rencontre, sur la capacité des artistes de la marionnette à allier la technique, et à faire le lien entre la tradition et la recherche et l'innovation. Si les professionnels et le public averti ont maintenant conscience de la multiplicité des recherches dans la marionnette contemporaine, peut-être que dans la presse généraliste, les rédacteurs en chefs, ceux qui définissent la ligne éditoriale, ne connaissent pas suffisamment la marionnette pour avoir envie de la mettre en valeur. L'étiquette marionnette est peut-être aussi à double tranchant : elle distingue autant qu'elle peut isoler, comme le relevaient les intervenants, la critique en marionnette peut se limiter à un point de vue sur la technique, mais les metteurs en scène utilisant la marionnette servent aussi un propos, un texte. L'objet ne fait pas tout, il est au service d'un spectacle qui comprend de la manipulation, du jeu, une scénographie, des lumières, un auteur... Et comme tout autre spectacle, un spectacle de marionnette naît dans un contexte, dans le parcours singulier d'une compagnie.

### Quelles initiatives pourraient donner à connaître la marionnette dès la formation ?

Les professionnels peuvent faire bouger les lignes, sensibiliser à la critique spécifique aux arts de la marionnette. Cela peut passer par un partenariat autour de la formation comme le montre l'exemple du TJP, à Strasbourg, présenté par Laurence Mener, directrice adjointe du centre dramatique national, et Élixa Fourcaudot, chargée du développement de la ressource. Associé au Master « critique-essai » de l'université de Strasbourg, le TJP permet aux étudiants de ce master professionnel axé autant sur les arts de la scène que les arts visuels, d'inclure des spectacles de marionnette dans leur parcours. Qu'ils deviennent critiques ou non par la suite, le fait d'ouvrir la marionnette au même titre que d'autres esthétiques, dès la formation, est un atout pour que ces futurs actifs de la culture ne placent pas la marionnette comme un art « périphérique » de la scène, mais bien comme une esthétique à part entière, dont les recherches et les propositions peuvent être aussi exigeantes que dans d'autres arts. ■

### POUR ALLER + LOIN



#### Scène de la critique Les mutations de la critique dans les arts de la scène

Sous la direction d'Emmanuel Wallon

La critique analyse ici sa propre pratique, pour mieux éclairer des objets singuliers qui remettent en cause la hiérarchie des arts, la séparation entre la scène et la salle, la distinction entre le réel et la fiction, sinon la notion d'œuvre elle-même. C'est à cette condition qu'elle peut s'avérer créatrice.

Actes Sud – Papiers, 2015,

prix public : 14,80 €

Commande en ligne : [www.actes-sud.fr](http://www.actes-sud.fr)



#### Critique dramatique et alentours

Jean-Pierre Han

La revue *Frictions* lance une nouvelle collection : les Carnets de Frictions.

Cette première publication est un recueil de textes autour de la critique dramatique.

Les Carnets de Frictions, 2016,

prix public : 5 €

Commande en ligne : [www.revue-frictions.net](http://www.revue-frictions.net)



#### Puck n°17 : le point critique

Sous la direction de Brunella Eruli

Ce numéro se propose de réfléchir sur les difficultés et les préjugés que la critique théâtrale a toujours rencontrés à approcher la marionnette, difficultés grandissantes au vu des changements apportés par les relations interdisciplinaires qui ont placé la marionnette au croisement de recherches théâtrales contemporaines.

Coédition Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, 2010,

prix public : 24 €

Commande en ligne : [www.marionnette.com](http://www.marionnette.com)

MÉMOIRE VIVE

# LA MARIONNETTE EN 12 ÉPISODES (1950-2000)

PAR | LISE GUIOT, DOCTEUR EN ARTS DU SPECTACLE, LABORATOIRE RIRRA 21, UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY-MONTPELLIER III

**Cette nouvelle rubrique a pour objet de mettre en avant le travail de quelques créateurs français ayant marqué l'évolution de la marionnette depuis l'après-guerre jusqu'à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle en offrant aux lecteurs quelques éclats de mémoire, quelques souvenirs, voire quelques balises autour de spectacles et d'esthétiques marionnettiques remarquables. Qui sont les artistes de cette période 1950-2000 ? Quels ont été leurs rêves ? Leurs aspirations esthétiques ? De quelles métamorphoses ont-ils été porteurs ?**

## Nos photographies, éclats de mémoire des spectacles

Que retient-on d'un spectacle ? Des empreintes rétinienne et auditive s'estompent doucement. De certaines représentations, le spectateur gardera le programme, incluant une photographie. Peut-être découpera-t-il l'article de presse afférent ?

Il est étonnant d'observer les différentes destinées des photographies des spectacles. Elles s'endorment dans les plis de quelques pages, mais parfois – c'est rarement vrai – elles continuent leur voyage, sublimant le caractère éphémère de la représentation qui les a vues naître. La photographie de spectacle dépasse ce temps insaisissable, fugace du spectacle et offre un temps infini, celui d'un présent arrêté. Une photographie de 1976 s'est aventurée dans mon imaginaire, m'invitant à réinventer à partir d'un instant immobilisé la totalité de la représentation. Au cœur des *Métamorphoses, la marionnette au XX<sup>e</sup> siècle* de Henryk Jurkowski, la photographie de Brigitte Pougeoise garde trace d'une mise en scène du *Dom Juan* de Molière mis en scène par la compagnie Houdart-Heuclin en 1976. Que voit-on ? Une marionnette, l'épée levée, apparaît au premier plan ; dans l'angle gauche de la photographie, Dominique Houdart dont le seul regard montre son intense concentration. Mais l'image cache deux choses fondamentales : la manipulation et l'identité du personnage. L'angle de prise de vue de la photographie et le jeu entre l'ombre et la lumière dissimulent la manipulation à tiges. La marionnette apparaît seule au centre de l'espace préservé par le cadrage. L'angle choisi par la photographe focalise le regard sur une petite partie de l'échiquier à cour et la diagonale préserve ainsi étrangement une dynamique et suppose dans le hors-champ un protagoniste. Qui est le personnage ? Dom Juan ? Qui ne ferait pas l'erreur ? Dans le champ, Dom Carlos ; en dehors du champ, Dom Juan. À voir son épée levée, on supposerait qu'il agit ici de l'acte III, scène 3, dans laquelle Dom Carlos apparaît en



© DR  
Dom Juan, compagnie Dominique Houdart - Jeanne Heuclin, 1976

mauvaise aventure et Dom Juan le sauve de ce traquenard. Mais qu'importe ! La photographie installe un trouble.

La principale ambiguïté de la photographie vient du fait qu'elle est comprise comme un précipité mémoriel des spectacles, que le titre éponyme crée ici une confusion et transforme la lecture... La marionnette de Dom Carlos devient celle de Dom Juan, personnage rigide et métallique, ce qui est en effet aux antipodes de la conception de la mise en scène de la compagnie Houdart-Heuclin ayant imaginé son Dom Juan très aérien, manipulé en prise directe, vivant de la voix de Jeanne Heuclin. Les ellipses de la photographie nous renvoient à la nécessité de prolonger le questionnement sur les modalités de conservation du spectacle vivant pour préserver sa chair, sa théâtralité. Toutefois, elle raconte déjà, dans un double moment, elle livre et elle cache.

## Naissance de la rubrique

Pourquoi s'appliquer à faire revivre la mémoire des spectacles de marionnettes ? L'idée est née lors des Journées Professionnelles de la Marionnette en avril 2016, intitulées « Transmission, mémoire, patrimoine vivant », organisées par le Clastic Théâtre. François Lazaro lançait son invitation, mû par l'urgence de « collecter, de sauvegarder, de conserver et

« Pour évoquer le passé sous forme d'image  
Il faut s'abstraire de l'action présente,  
Il faut savoir attacher du prix à l'inutile  
Il faut vouloir rêver. »

Henri Bergson,  
*Matière et mémoire*

d'explorer la mémoire de ce patrimoine ». Selon lui, trop peu de documents témoignaient du renouveau que provoquèrent alors les créations des compagnies de marionnettes et de théâtre d'objet. Pour cette journée, François Lazaro avait demandé à la compagnie Houdart-Heuclin de reprendre des extraits du *Dom Juan* de 1976, évoqué plus haut ; quant à moi, j'avais été sollicitée pour présenter l'esthétique de la pièce. Répondre à cette « commande », soit présenter le *Dom Juan* de 1976, faisait converger un double questionnement : celui de la compagnie, Dominique Houdart et Jeanne Heuclin, et le mien, chercheuse née en 1980.

De leur côté, il s'agissait de plonger dans leur « mémoire », reviviscence de souvenirs, comme un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués. Avec François Lazaro, Dominique Houdart et Jeanne Heuclin se sont effectivement lancés dans la recréation de quelques scènes, toutes fragmentées qu'elles fussent,

« La seule évidence face à l'impossibilité d'une mémoire sans faille est de suivre la trace des objets dans le temps »

pour donner à voir et à entendre le spectacle d'alors. Cela a présupposé un travail énergique pour recomposer les parts du puzzle-spectacle, certaines conservées, mais difficilement accessibles (marionnettes, textes de travail) et d'autres essentielles mais manquantes (autres marionnettes, scénographie). Les ellipses interrogent de fait l'intérêt d'une telle entreprise et les modalités de la conservation des formes vivantes.

Me concernant, j'envisageais la mémoire, comme ressouvenir, évocation, hommage d'un spectacle. Je me lançais dans une enquête à laquelle le chercheur est habitué, pour reconstruire la mémoire du *Dom Juan* avec ses

carences. Cet exercice nécessitait une enquête à partir de sources croisées (témoignages, articles, photographies archivées, esquisses et photographies hors catalogage) pour espérer reconstruire le parcours de création et le spectacle « mentalement » ! J'ai donc écouté Dominique et Jeanne, lui évoquer la genèse du spectacle et elle, reprendre possession du parler de Piarrôt... Ils m'ont invitée à rencontrer le plasticien Yann Liébard. Près de moi, j'avais une spectatrice, Florence Thiébaud, elle-même metteur en scène et marionnettiste.

Mais il aurait fallu dans une optique d'exhaustivité, rencontrer chaque individu, partie prenante de la création, la plasticienne Marianne Liébard, le compositeur Michel Frantz, le récitant François Guillier, les manipulateurs Christian Betermin, Jean Bisilliat-Gardet et François Lazaro et la claveciniste Marie-France Delmas, pour espérer par l'éclat de ces multiples images mentales apercevoir la forme première.

Cette présentation du *Dom Juan* a souligné la tension entre des efforts mnémoniques et une série d'ellipses. La seule évidence face à l'impossibilité d'une mémoire sans faille est de suivre la trace des objets dans le temps, des esquisses à leur conservation voire à leur disparition, et de croiser archives et images mentales des artistes, toutes subjectives soient-elles par le cadrage, la focalisation et le choix du moment photographié ou décrit.

Cela maintient toujours un hors-champ qu'il ne faut pas espérer reconstituer...

Peut-être que mon premier travail, à ce stade pour compléter la démarche de conservation de la Bibliothèque nationale de France, était donc de saisir les histoires qui se racontent autour du *Dom Juan* chez les spectateurs d'alors et les artistes qui ont participé à la création : mémoires de la genèse et de la représentation à chaque extrémité de la durée de vie du spectacle.

Cette expérience et cette journée m'ont ramenée à l'urgence qu'il y avait à sauvegarder ces images qui se sont fanées et se fanent, ces voix qui se sont éteintes et s'éteignent à cette heure.

### Conservé la mémoire de la marionnette vivante !

Puisque selon Georges Banu, « la mémoire, pour se constituer en dehors de l'être, réclame le souvenir de l'image et l'évocation du verbe ». Comment conserve-t-on un spectacle ? Simplement en parler, l'écrire, le raconter !

Il est étonnant de conserver si facilement les marionnettes, œuvres pérennes des plasticiens avec la signature des metteurs en scène marionnettistes, tout en excluant pour les plasticiens une véritable reconnaissance, pour les metteurs en scène marionnettistes l'authenti-

cité de sa création fait du langage complexe du spectacle. Le paradoxe vise à faire durer l'œuvre de spectacle vivant par l'objet, l'accessoire, et le costume, ici la marionnette qui a une supériorité nette sur l'acteur de chair. Leur place est d'importance, fondamentale même, mais l'enjeu aujourd'hui serait de sortir la conservation d'une forme essentiellement photographique des objets pour intégrer la chair du spectacle, la voix et le milieu théâtral, le biotope. On assiste à une triple désappropriation/dépossession : l'objet de son créateur direct, le plasticien ; l'objet des mains de son manipulateur et de la voix qui l'incarne ; l'objet dans son biotope dramaturgique. La conservation doit tenter de préserver le langage complexe de la scène, chaque œuvre ayant sa propre histoire, incluse dans celle plus large du spectacle.

Les artistes que nous présenterons ont invité la marionnette à accéder aux plateaux des théâtres, aux grands textes du répertoire théâtral, dans une recherche continue d'esthétiques, de matériaux, de formes, de gestes, de voix. Ces épisodes seront en lien, dès que possible avec le portail des Arts de la Marionnette et les archives de l'INA et de THEMAA, prolongeant une dynamique entre les trois espaces-ressources. ■

## JE ME SOUVIENS...

# CROIRE À CE QUI N'EXISTE PAS

PAR I THAÏS TRULIO, COLLECTIF 23H50

### Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

C'était en 2005 si je me souviens bien. J'étais sur la création d'un spectacle dit « d'acteurs » et le metteur en scène nous a annoncé qu'il aimerait bien mettre des marionnettes dans le spectacle. Nous ne connaissions pas du tout la marionnette. J'ai donc cherché des formations et surtout j'ai commencé à voir tous les spectacles de théâtre de marionnette que je pouvais. Le premier spectacle dont je me souviens s'appelait *O principio do espanto*, de la compagnie brésilienne Morpheus Teatro. J'ai été en admiration pendant tout le spectacle. Voir un corps inanimé prendre vie, c'était déjà magique pour moi. Et de surcroît le spectacle avait comme sujet la relation entre manipulateur et manipulé. Une initiation assez efficace je dirais.

### Quel est votre dernier souvenir ?

Le spectacle *Secrets* de Johann le Guillerm, un circassien qui travaille avec des matières et des objets. C'était un spectacle très marionnettique qui m'a marquée par son ingéniosité et la sensibilité de son interprète dans le rapport avec les matières.

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

Oui, le premier que j'ai vu ! C'était pour moi une explosion de possibilités scéniques devant mes yeux.

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

Il est difficile pour moi de dire quel spectacle m'a le plus marquée, mais je me souviens du bonheur que c'était en tant que spectatrice de croire à ce qui n'existe pas, de me rendre compte de la liberté d'imagination que la marionnette donne au spectateur. Je parle du spectacle *Obludarium* des Frères Forman que j'ai vu alors que je venais d'arriver en France pour commencer l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM). J'étais arrivée en plein Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes à Charleville-Mézières ! C'était un moment très fort pour moi. C'est sans doute l'un des spectacles qui m'a le plus marquée.



Le Corps Liquide

© Christophe Lusaau

### Quel est le spectacle que vous auriez aimé faire ?

*The table* de Blind Summit Theater. Quand j'ai vu ce spectacle j'ai passé un très bon moment. Il m'a fait me rendre compte que souvent on se « prend beaucoup trop la tête » pour créer un spectacle. La simplicité de la forme, la relation avec le public et le type de manipulation m'ont donné très envie d'être sur le plateau !

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

Neville Tranter. Je l'ai eu comme intervenant pendant ma formation et il est devenu une référence pour moi dans la technique de manipulation de base de n'importe quel type de marionnette. ■



TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

# Réfléchir sa stratégie de compagnie

**Encore trop souvent considéré comme un vilain mot dans le domaine culturel, le terme de stratégie nous rappelle pourtant que les compagnies sont des entreprises culturelles. Une compagnie est soumise à des règles qu'il faut prendre en compte si l'on souhaite la développer pour l'inscrire dans la durée.**

PAR | **CLAIRE GIROD**, EN CHARGE DE LA DIFFUSION DES COMPAGNIES DE MARIONNETTES LA BANDE PASSANTE (METZ), LA MUE/TTE (NANCY), TÊTE DANS LE SAC - MARIONNETTES (GENÈVE) ET CODIRECTRICE DE BLAH BLAH PRODUCTION (ULRIKE QUADE COMPANY, Yael RASOOLY ET STUFFED PUPPET THEATRE)

Il est nécessaire de prendre régulièrement le temps de poser ou d'interroger le projet de la compagnie, puis de se projeter pour déterminer où on veut aller et comment y aller en rédigeant une feuille de route claire. La relation entre la direction artistique et la personne à la diffusion, production ou administration est souvent le point de départ d'une bonne stratégie de compagnie. Les projets se développent ensemble, en bonne intelligence, chacun se les étant appropriés.

Voici quelques questions permettant d'esquisser les contours du projet de la compagnie :

- Quel projet artistique ? Quelle ligne artistique ? Direction artistique unique ou partagée ? Compagnie ou collectif ?
- Quel réseau de diffusion et quel rayonnement ?
- Quelle reconnaissance et quels soutiens institutionnels ? Sur quelle durée ?
- Quelle politique de relations humaine et salariale ?

Une fois les objectifs définis (par exemple passer de tournées régionales à un niveau national), il est temps de poser les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir, les chiffrer (c'est le moment où le tableau Excel entre en scène), et les projeter dans le temps. Cela permet vite de se rendre compte à quel horizon le projet est réalisable. Ce projet global sera la base à réinterroger régulièrement afin de voir s'il a évolué, si les objectifs sont atteints ou s'ils étaient trop ambitieux...

## 1 Poser une stratégie de diffusion et de reconnaissance institutionnelle : connaître et se faire connaître

Développer la connaissance qu'on a des réseaux professionnels est la base : elle permettra d'identifier et cibler les structures dont le projet croise celui de la compagnie ou du spectacle. C'est un élément nécessaire pour argumenter de la pertinence d'un rendez-vous ou d'un déplacement pour venir découvrir un spectacle.

Se posent ensuite les questions liées à la mise en place d'une stratégie de visibilité : Comment sortir de sa Région ? Comment faire se déplacer les professionnels sur des dates isolées ? Faut-il jouer au Festival d'Avignon et en a-t-on les moyens ?

Il n'y a pas de réponse type à toutes ces questions. Il est important de développer une synergie autour d'un projet en s'appuyant sur les institutions (en demandant les dispositifs existant), sur les conseils des professionnels qui ont déjà programmé les spectacles de la compagnie et sur les autres compagnies (par exemple en mutualisant la venue de professionnels sur des spectacles jouant à proximité). Les conseillers dans les Régions, les DRAC, à la DGCA, à l'ONDA sont des personnes-ressources.

Soulignons l'importance des plateformes régionales (Quintessence, Rencontres à l'Ouest...), nationales (RIDA), thématiques (les A venir...) car elles restent un endroit privilégié de rencontres avec la profession.

Une fois que le spectacle a été vu (et apprécié), il reste à être acheté. Souhaite-t-on tourner beaucoup, partout, à n'importe quel prix, pour se faire connaître ou pour être visible, à l'international, quitte à « casser les prix du marché » ? Décide-t-on de tourner uniquement lorsque le lieu a les moyens d'acheter le spectacle au prix fort ?

## 2 Aller vers une stratégie de production : toujours avoir une longueur d'avance

Une des clés dans le développement d'une compagnie réside dans la place qu'on accorde à la production par rapport à la diffusion. Pour ce faire, il est essentiel de fidéliser le partenariat avec des structures : aller au-delà d'un seul accueil en diffusion. Il ne faut pas hésiter à en profiter pour prendre rendez-vous lorsqu'on joue dans un lieu pour présenter son nouveau projet (toujours avoir une longueur d'avance) et rechercher des partenariats. S'il a été bien anticipé et produit, un projet avec des partenaires en coproduction et en préachat permet de faire venir des programmeurs et de faire en sorte que la diffusion soit viable.

## 3 Ne pas négliger sa stratégie de relations humaines : un cadre clair

Une fois le projet de la compagnie posé et les missions qui en découlent définies clairement, on peut envisager d'embaucher quelqu'un, en contrat aidé ou non, selon le niveau de compétences requises, et selon une

fiche de poste réfléchi (missions et salaire en adéquation).

Revenir au budget est une fois de plus essentiel : le coût d'un emploi ne se limite pas au salaire, il y a les coûts de l'environnement de travail.

Pour les postes spécialisés comme la diffusion, il est aussi important d'interroger la contractualisation qui sera le ciment de votre relation : une enveloppe forfaitaire (en plus d'un éventuel intéressement sur les ventes de spectacle) permet de reconnaître le travail effectué, qu'il y ait ou non des retombées (qui ne dépendent pas que du travail de la personne à la diffusion).

Enfin, et surtout, ce n'est pas parce qu'on travaille dans le spectacle vivant et que c'est sympa qu'il faut tout accepter. La question du bien-être au travail des salariés est essentielle : les locaux, les horaires, le respect des contraintes de chacun sont autant de facteurs qui permettront à une compagnie de tenir dans la durée.

## 4 Conclusion

Petit à petit l'oiseau fait son nid. La stratégie de compagnie est une course de fond, il est nécessaire de ne pas s'essouffler, ni soi, ni son équipe.

Il faut parfois des années pour réussir à franchir une étape, il est important de se fixer des objectifs réalistes pour ne pas se décourager trop vite ou alors être réaliste sur la temporalité nécessaire pour y accéder.

Et à chaque palier, on peut se féliciter ! ■

## RESSOURCES

### Territoires et ressources des compagnies en France

Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry et Cyril Duchene

[www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr)

Politiques ministérielles > Etudes et statistiques >

Publications > Collections de synthèse

> Culture études 2007-2016 > Territoires-et-ressources-des-compagnies-en-France

### Rencontres « B.A.BA » de THEMMAA

[www.themaa-marionnettes.com](http://www.themaa-marionnettes.com)

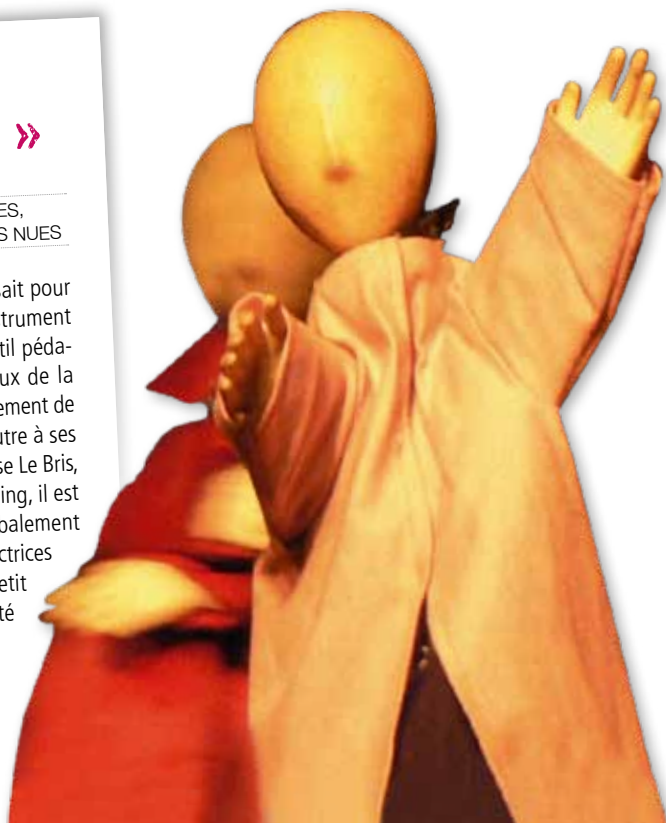
### Synthèses et documents des « B.A.BA »

dans l'espace ressource des membres de THEMMAA

## DERRIÈRE L'ÉTABLI LA GAINE « RECOING »

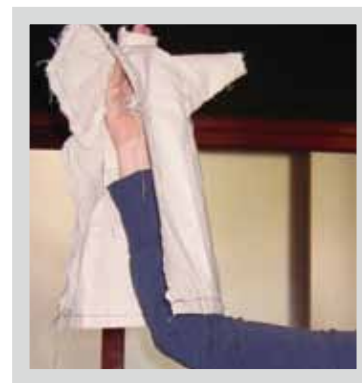
PAR | **NOÉMIE GÉRON**, FACTRICE DE MARIONNETTES, PÉDAGOGUE, ET INTERVENANTE AU THÉÂTRE AUX MAINS NUES

La marionnette à gaine qu'Alain Recoing utilisait pour ses cours est de type lyonnais. C'était un instrument « branché » sur le corps de l'acteur et un outil pédagogique pour comprendre les fondamentaux de la manipulation. Cet instrument, il le tirait déjà de l'enseignement de Gaston Baty, qui proposait des marionnettes à gaine neutre à ses comédiens pour les répétitions. D'abord dessiné par Maryse Le Bris, le patron de cette gaine est taillé à la main d'Alain Recoing, il est ensuite réajusté par et pour chacun. Même s'il est globalement resté le même, il a été revisité par les différentes constructrices du Théâtre aux Mains Nues, chacune y modifiant un petit détail. Sa particularité tient surtout dans le fait d'avoir été transmis à de très nombreux étudiants.



« La marionnette à gaine se compose de deux parties principales : primo "la gaine", secundo "la tête". De beaucoup, le plus amusant à faire est la tête. De beaucoup, le plus important est la gaine. »

**Marcel Temporal,**  
*Comment construire  
et animer nos marionnettes.*



### 5 LE BÂTI

Il ne reste plus qu'à fermer la gaine, en partant du poignet et en descendant jusqu'en bas. On fait l'ourlet en vérifiant la taille de la gaine par rapport au coude du manipulateur.



### 6 LA GAINÉ

Alors seulement on peut ajouter la tête et les mains, et faire un joli costume dans un tissu fluide, de préférence synthétique pour qu'il glisse sur la gaine qui elle est en lin ou en coton. L'exercice peut alors commencer, avec la grammaire de Gervais, c'est-à-dire avec l'ensemble des mouvements possibles de cette marionnette...



### 1 LE PATRON

Ajuster le patron à la taille de sa main. Le plus souvent, il est trop grand. Une petite réduction à la photocopieuse peut très bien fonctionner ! Sinon, on ressert un peu le dos, la face, légèrement les épaules...



### 2 LES ÉPAULES

D'abord faire la pince du dos. Celui-ci doit être large, pour que le poignet du manipulateur puisse signifier le bassin de la marionnette. Assembler ensuite la face et le dos, épaule contre épaule.



### 3 LES BRAS

Les bras : on découpe quatre fois le patron du bras, car il doit être doublé. En sandwich, on glisse un morceau de cuir ou des bâtonnets pour le rigidifier et pour que le pouce du manipulateur puisse bien le contrôler.



### 4 L'ASSEMBLAGE

Assembler les bras au corps de la gaine, en commençant par ajuster le milieu de l'arrondi (qui correspond à la couture du cuir ou au bâtonnet supérieur) à l'épaule.

ESPÈCE D'ESPACE

# LA MARIONNETTE, TERRITOIRE DES POSSIBLES

## AVEC SAMUEL LEPETIT ET ANNE RAIMBAULT

PAR | JEAN-CHRISTOPHE CANIVET ET EMMANUELLE CASTANG

**THEMAA** mène depuis quelque temps un chantier sur les questions liées à la ruralité. De nombreux acteurs culturels et compagnies développent des projets au cœur de ces territoires. C'est dans ce cadre que nous avons souhaité, dans cette nouvelle version de *Manip*, réorienter cette rubrique en nous intéressant, au-delà des lieux alternatifs, à ce qui se fabrique autrement, hors du cœur des métropoles. Nous nous interrogeons aujourd'hui sur la manière dont les politiques (culturelles) observent l'humain. Nous souhaitons sortir des chiffres pour aller mesurer autrement ce que peuvent apporter ces projets. Pour ce premier numéro, nous sommes allés rencontrer Samuel Lepetit et Anne Raimbault pour qu'ils nous parlent de leur festival Saperlipuppet, de leur territoire de vie, de création, de jeu, qu'ils partagent avec nous le récit artistique qu'ils se font de leur territoire. Samuel est marionnettiste, constructeur avant tout, Anne s'occupe de l'administration de la compagnie la Salamandre et de la production du festival. Le festival est une biennale dont la 6<sup>e</sup> édition aura lieu en 2018. Ils sont installés à La Chapelle-sur-Erdre, commune à une demi-heure de Nantes, en pays de Loire.

### Un territoire de vie, s'installer là en tant que créateurs

Après dix ans en Angleterre, valises et enfants sous les bras, Samuel et Anne sont revenus chez eux. Le territoire qu'ils avaient quitté, où ils avaient fait leurs études, où se trouvait la famille. Ils ne sont pas revenus par stratégie artistique ou professionnelle, même si la région nantaise est bien connue pour son soutien à l'art et à la culture. Ils sont de la génération qui a connu dans les années 1990 les débuts du festival des « Allumés », qui durait six nuits et qui a connu son heure de gloire au niveau national avec la production des spectacles « géants » du Royal de Luxe, puis l'implantation de la Machine - compagnie fondée par Francois Delarozière, complice constructeur de la première heure de Jean-Luc Courcoul avec le Royal, puis pour sa compagnie. La Machine de l'île, c'est lui... Il y avait une grande effervescence au niveau des arts de la rue. La Chapelle-sur-Erdre paraissait être le bon compromis pour s'installer : dans Nantes métropole mais tout près de la campagne.

### Un territoire de création, inventer et faire ses preuves

À leur arrivée, ils ont construit l'atelier et entrepris de faire connaissance avec les compagnies des environs, de se faire connaître. Il y avait peu de compagnies de marionnette professionnelles autour de leur commune, mais il y avait en revanche beaucoup de festivals : le festival Jour de fête à Saint-Herblain, le Festival Rezé les couleurs, Le festival des Trois îles à Saint-



Saperlipuppet édition 2016 - installation la Mante devant l'espace culturel Capella

Sébastien... Chaque ville autour de Nantes avait son festival, mais aucune, un festival de marionnette. Malgré la présence de compagnies reconnues comme celle de Garin Trouseboeuf ou le Théâtre pour deux mains, faire reconnaître une marionnette qui ne serait pas que pour les enfants restait, il y a une quinzaine d'années, et reste encore, une conquête. Et puis se faire connaître... C'est à l'occasion des vœux du maire que la rencontre s'est faite avec un directeur du service culturel attentif et audacieux : « je lui dis que j'aimerais voir un festival avec des marionnettistes partout dans les rue de La Chapelle, et une demi-heure après il me répond : c'est bon, voici le budget d'une tête d'affiche de

la saison, vous pouvez démarrer avec ça ? Et c'était parti ! On était en janvier, il fallait la programmation pour juin » . Commencent alors les discussions avec le Département, la Région... Mais d'abord, il fallait faire ses preuves. Ils ont eu la chance d'avoir affaire à une mairie engagée dans le projet, qui avait envie de se démarquer, d'avoir son festival de marionnette, qui a fait confiance et soutenu le projet auprès des partenaires.

« Cette bascule-là nous a clairement implantés ici et a amené la reconnaissance à la compagnie sur le département. La Machine a accepté d'être notre parrain. Ils ont fait, et font encore, des conférences. Nous avons une vraie belle complicité. »

## La compagnie, la marionnette et le public

Samuel utilisait en Angleterre la marionnette comme médium thérapeutique. À son retour en France, il a toujours eu à cœur de travailler dans tous types de cadre, vers tous les publics. A son retour en France, il a notamment construit les marionnettes de deux spectacles de Monique Créteur de la Maison de la marionnette. « J'ai choisi la marionnette parce que je ne voulais pas être comédien. Cela me semblait plus facile de me cacher, de raconter les choses avec un objet, que d'être seul face à un public. Il y a un intermédiaire ». Il a choisi de se spécialiser dans la marionnette à fil suite à une lecture où il était dit que c'était la plus dure à réaliser, que c'était la Rolls-Royce des marionnettes. Alors si on savait en faire, après, on pouvait tout faire ! Car d'abord, Samuel était sculpteur et constructeur, puis est venue l'envie de manipuler et enfin, de se confronter au public. Pas si simple... « Tout le monde sait très bien que c'est une poupée, les spectateurs te voient et pourtant la magie opère. Ça touche les gens de tout âge, c'est puissant. La marionnette ramène à l'enfance, aux croyances quand elle prend vie. Mais cela repose aussi sur la rencontre entre l'objet et moi. Ce n'est pas parce que je l'ai construit que ça va fonctionner. Certaines fois il ne veut pas et je suis obligé soit de modifier l'objet, soit de changer mon idée. » Samuel a d'abord fait du cabaret, après que le marionnettiste belge Marten Liermann lui a transmis dix ans de son travail. Puis avec le spectacle *The Box*, mis en scène par Emma Lloyd, il a découvert un autre rapport au public. « A chaque spectacle, quelqu'un venait me voir en me disant que ça l'avait profondément touché. C'est extraordinaire l'émotion que ça crée et je me suis dit que c'était ce que je voulais faire. »

### Un territoire de jeu, partager avec les acteurs locaux

Sur la question des différences entre jouer en ville et jouer à la campagne, dans un théâtre, ou en rue, ou en prison, ou en maison de retraite... Samuel ne voit pas de différence : les publics sont les mêmes, avec l'envie que la magie soit là, que l'imaginaire se déploie, c'est l'approche qui diffère. « En prison, je fais un atelier et un jeu. Je leur propose de leur raconter l'histoire ou de faire une manipulation. Et eux de me répondre : « on s'en fout de ton histoire, envoie ce que tu as à envoyer ». Je sors les premières marionnettes et il n'y a plus ces gros caïds devant moi, ce sont des gamins qui ont la bouche ouverte et les yeux écarquillés, et j'ai fait le même spectacle que j'aurais fait devant n'importe quel public en utilisant, par contre, un vocabulaire approprié. Comme mes marionnettes ne parlent pas, ce vocabulaire est basé sur les stéréotypes du mouvement. » Sur les liens que Samuel et Anne font avec les associations du territoire dans le cadre du



© Jérôme Corbier

Espace convivial - scénographie édition 2016 réalisée par Samuel Lepetit

festival, chaque édition se construit de manière singulière en fonction des projets accueillis. Ils partent des projets artistiques pour imaginer avec les artistes la manière dont cela pourrait se déployer. Pour la dernière édition, ils ont pu, enfin, créer des passerelles avec le collège La Coutancière, avec l'équipe des Maladroits et leur spectacle *Frères*, sur la guerre civile en Espagne. Les relations avec l'Éducation nationale, notamment les collègues, sont compliqués et sans l'arrivée d'un nouveau principal les choses n'auraient pas pu se faire. La marionnette ? Pour des adolescents ? Toujours convaincre... C'est aussi avec Nina La Gaine et son spectacle *Tu Danse? (Bagatelle #2)* sur la danse de salon, qu'ils ont pu imaginer des liens avec la maison de retraite, en proposant une résidence *in situ* comprenant des lectures, des sorties d'ateliers, une présentation. Ils ont également imaginé des partenariats avec des écoles de danse alentour.

Maintenant bien implantés et reconnus par leurs collectivités, ils souhaitent travailler, encore et toujours plus avec les jeunes artistes, et renforcer les liens avec les partenaires locaux, mais aussi rayonner. « On se professionnalise. C'est long, lent. C'est le temps que ça prend pour créer des liens. » Et puis c'est de la marionnette. « Des générations ont été éduquées avec *Bonne nuit les petits*, avec les *muppets*, et ils se disent que c'est pour les enfants. Avec le festival, on a réussi à leur montrer que c'est du théâtre. Le regard évolue, peu à peu. Le public s'élargit, il se fidélise, il attend de voir des spectacles professionnels. Puis Samuel et Anne sont bien entourés avec une équipe de bénévoles fidèles depuis la première heure pour aider à mettre en place cette grosse machine, mais aussi l'équipe du théâtre qui les accueille depuis la 1<sup>re</sup> édition, l'espace culturel Capellia. Ils sont attachés à mettre au cœur de l'événement la partie festive avec une belle scénographie. Parce qu'un festival, c'est une identité. L'année dernière, ils ont choisi comme thème « la Puppet factory » : « L'espace d'accueil fait 200m<sup>2</sup>,

les gens entraînent et il y avait un tapis roulant où les marionnettes essayaient de sortir des boîtes qui venaient de la fabrication ; le coin enfant c'était recherche et développement ; on avait un petit cabinet de curiosité qu'on appelait l'INRAM ; la salle de réunion était devenu l'atelier où le public venait fabriquer des marionnettes ».

### Quelles envies et perspectives ?

Samuel et Anne ont des envies, des projets avec la ville, rien n'est fait, rien n'est sûr, mais ils y travaillent. Pourquoi pas un lieu pour développer des actions à l'année ? Ça pourrait être un lieu de création, avec des envies d'y mener des ateliers, des formations, d'accueillir des résidences, des rencontres. La compagnie travaille avec l'espace culturel Capellia à resserrer les liens entre les deux structures à l'année.

N'oublions pas que cela s'inscrit dans une politique très volontariste depuis longtemps sur la culture dans la région. Mais pour faire avancer leurs projets, il faut à Anne Rimbault et Samuel Lepetit de la patience, de la diplomatie. Ils parlent non pas de pédagogie mais de compréhension mutuelle et d'enjeux partagés avec leurs collectivités. Et puis c'est du temps à donner, de l'énergie, du travail pour un projet qui est du sens. « Il faut défendre son identité sans l'imposer, il faut que tout le monde s'y retrouve. » ■

### Évaluer autrement que par des chiffres

Comment évaluer ce type d'action autrement que dans une dimension comptable ?

Vaste question que bien des acteurs culturels se posent.

« Peut-on mesurer des sourires et des étoiles dans les yeux ? », nous répond Samuel. Heureusement, ils sont à côté de Nantes, les gens se déplacent.

Provenance du public ? Déjà un critère sans doute. Et puis il y a les photos, les vidéos.

Ils défendent le fait que la marionnette est inter-générationnelle, qu'elle peut apporter une identité à un territoire.



« En fait les marionnettes, c'est un monde merveilleux d'adultes qu'on prête aux enfants. »

*Parole de spectateur*

## MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

# ENTRE OBJET ARTISTIQUE ET MÉDIATION CULTURELLE : LA MÉDIATION ARTISTIQUE AVEC LUCILE BEAUNE ET ALAIN LECUCQ

PAR **ALINE BARDET**

**Qu'est-ce qui fait marionnette ? Pour confronter l'image que le public possède des marionnettes et leur réalité, certains font l'expérience de la médiation par l'œuvre. L'artiste au centre montre, preuve à l'appui, comment on tire les ficelles. Créer une proximité avec un spectateur complice avec pour défi de lier pédagogique, théorique et spectaculaire. L'artiste est médiateur et l'œuvre, outil. Deux artistes notamment se sont confrontés à la création d'une forme intermédiaire relevant de ces nouvelles préoccupations. Lucile Beaune dans sa *Petite conférence manipulée* propose d'apprendre tout, ou presque, sur la marionnette, tandis qu'Alain Lecucq nous raconte en deux et trois dimensions, *L'Histoire Fragile du Théâtre de Papier*.**

### **MANIP : Sur quoi repose votre proposition ?**

**LUCILE BEAUNE :** S'informer en s'amusant. J'utilise les codes d'une conférence mais le langage soutenu est compris aussi bien par les adultes que les enfants. Le contenu des informations est authentique ; j'y ajoute du second degré et des maladroites pour détendre l'atmosphère et me rapprocher du public. La posture scientifique, au départ autoritaire, évolue tout au long du spectacle et je jongle entre des manipulations spectaculaires (gaine chinoise), ridicules (poupée *kokoschka*), inattendues (duo chanté avec une *muppet*), impressionnantes (marionnette à fil) ou encore émouvantes (marionnette désarticulée). Ces changements participent à la pédagogie.

**ALAIN LECUCQ :** Comment parler de quelque chose que le public ne connaît pas, sans ennuyer, sans prendre la place d'un conférencier ? À partir de la grande collection rare de théâtres de papier historiques que possède la compagnie Papierthéâtre, j'ai choisi des thèmes communs chez tous les éditeurs de théâtre de papier en Europe, sans m'appesantir sur les noms des imprimeurs mais en mettant en avant leurs regards multiples sur les mêmes pièces : *Othello*, *Don Quichotte*, etc. Dans *L'Histoire Fragile du Théâtre de Papier*, j'ai voulu raconter moi-même l'histoire du théâtre de papier en la faisant débiter en Angleterre où il est né, et finir en évoquant le conte pour enfants, type de récit où cette forme apparaît le plus de nos jours. À la fin du spectacle je parle de la transformation de ce loisir familial en un outil d'expression scénique et je le termine par des extraits de vidéos de spectacles de collégiés.

### **MANIP : Quels constats dans votre pratique vous ont motivés à créer cette forme particulière ?**

**L.B :** Lorsque je parle de mon métier, très peu de personnes savent de quoi il s'agit. Beaucoup associent la marionnette à Pinocchio,



Lucile Beaune dans un temps d'échange et de « découverte physique » des marionnettes

Guignol ou Jeff Panaoloc. Je me suis sentie un peu démunie devant l'immensité des rôles et des identités que pouvait avoir un marionnettiste. Je n'ai pas envie de dire que je fais du théâtre « d'images en mouvement » ou d'autres nouvelles appellations. Je crois à la profession de marionnettiste contemporain. Je voulais m'adresser à un maximum de personnes pour montrer un petit échantillon de ce que cet art a pu devenir au fil du temps.

**A.L :** Quand j'ai commencé à utiliser la technique du théâtre de papier, il y a trente-cinq ans, ma connaissance historique se bornait essentiellement à l'histoire du théâtre de papier en Angleterre. Depuis j'ai fait de nombreuses recherches en France et à l'étranger et je me suis aperçu que cette histoire était pratiquement inconnue chez nous mais aussi à l'étranger où les livres étaient rares. Il était donc temps de partager cette connaissance avec le public en lui proposant une « histoire » mélangeant faits réels et regard personnel sur un domaine peu connu, une histoire qui concerne aussi bien les origines ou le développement actuel de cette technique. En tant que l'un des initiateurs de ce renouvellement, j'ai voulu établir une complicité avec le public en leur ouvrant cet univers comme si je le recevais chez moi.

### **MANIP : Quelles modalités de réception cela produit-il ?**

**L. B :** La forme conférence permet de surprendre. À la fin, j'invite le public à manipuler

pour comprendre physiquement l'objet, son identité et l'animation. Qu'il s'agisse d'enfants, de professionnels, d'amateurs ou de personnes qui « savent déjà que la marionnette ne les intéresse pas », finalement le public a toujours envie de s'essayer à la manipulation. Intrigué ou connaisseur il demande des précisions ou partage ce qu'il connaît. Cette forme d'échange enrichit considérablement la réception du spectacle. C'est une invitation à quitter la théorie pour la pratique et le moment pour le spectateur de s'exprimer à son tour, reprendre mes blagues, ou en inventer d'autres !

**A.L :** Le spectacle est clairement défini comme une proposition qui s'adresse au public adolescent et adulte. Il ne demande pas de connaissances dans le domaine du théâtre de papier mais plutôt quelques références aux pièces à partir desquelles ces théâtres ont été fabriqués. Il y aura donc deux types de réceptions : celle des spectateurs qui auront juste passé un bon moment et celle des ceux qui voudront en savoir plus. Cette dernière m'incite à préparer un livre historiquement plus juste et plus développé. *Histoire fragile du théâtre de papier* est donc pour moi une étape entre les créations sur scène de spectacles utilisant la technique du théâtre de papier et la recherche qui concerne plus les spécialistes. Après le spectacle, le public montre son enthousiasme en montant sur scène pour voir d'encore plus près, en demandant plus de précisions, et parfois en m'interrogeant sur les possibilités d'acheter eux-mêmes des théâtres historiques. En revanche, la forme du « propos » pose quelques problèmes de classification pour les programmeurs : spectacle, témoignage, conférence... Comme c'est un peu tout cela à la fois, je trouve que le terme que vous proposez de « médiation artistique » pourrait convenir. ■



# TENDANCES DANS LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

PAR **ELIANE ATTINGER**, METTEURE EN SCÈNE ET PLASTICIENNE, COFONDATRICE DU FESTIVAL POP ARTS

Extraits d'une présentation au secteur culturel français en décembre 2016

**Aux Pays-Bas, nous ne parlons plus vraiment de théâtre de marionnettes, mais plus souvent de théâtre d'objets ou même simplement de « théâtre visuel ». Notre théâtre de marionnettes a commencé à se développer d'une manière professionnelle depuis les années 1970/80. Le développement artistique allait de pair avec le renouveau du théâtre de l'époque. Le théâtre de marionnettes est devenu un genre pluridisciplinaire et comme tel, il s'est inscrit dans les arts de la scène. Il a gagné une position égale au sein de la politique culturelle et des institutions qui délivrent des subventions. Deux compagnies de théâtre de marionnettes jeune public sont subventionnées par le ministère de la Culture. Cinq autres compagnies (Ulrike Quade Company, Hotel Modern, Feikes Huis, Duda Paiva Company et Studio Peer) sont subventionnées pour une durée de quatre ans par le Fonds Podiumkunsten, la plus grande fondation pour les arts de la scène. Les autres compagnies dépendent de subventions pour leurs projets et de fonds privés.**

Deux festivals internationaux programment de la marionnette : le festival Puppet International dont le programme est plutôt conventionnel et le festival Pop Arts que je coorganise afin de donner à voir des formes contemporaines, et surtout des formes mixtes où peuvent intervenir les nouvelles technologies par exemple. Bien sûr, le théâtre de marionnette et objet fait également partie des festivals pour le jeune public et autres festivals dans le domaine du théâtre contemporain. Il y a une bonne dizaine de compagnies qui travaillent pour les adultes et un nombre beaucoup plus grand qui travaillent pour les enfants.

Je connais la marionnette aux Pays-Bas depuis que je suis venue à Amsterdam en 1985. Je suis d'origine Suisse, mais j'ai fait mes études de scénographie, mise en scène et dramaturgie à Prague en République tchèque, à l'école de théâtre, au département de la marionnette. Après mes études je suis allée aux Pays-Bas, parce que on m'avait dit que le théâtre y était assez intéressant, surtout en ce qui concernait les petites compagnies alternatives, expérimentales. J'adore tout ce qui touche au laboratoire, là où les inventions se font. Je me suis aperçue qu'il y avait beaucoup de compagnies expérimentales dans le paysage de la marionnette, des choses que je n'avais jamais vues ! Ce que j'ai découvert était fascinant. Aux Pays-Bas, il n'y a pas de longue et grande tradition du théâtre comme en France. Je pense que la partie expérimentale du théâtre néerlandais est si grande parce



*Follies Fille*, Nina Boas et Feikes Huis

qu'il n'y a pas cet héritage. La tradition peut aussi définir des limites. Aux Pays-Bas, il est assez commun d'entendre : « Pourquoi il faut faire comme ceci et comme cela ? On peut aussi faire autrement – non ? ». L'autre raison de cette richesse du théâtre alternatif, c'était un système de subventions qui a favorisé ce type de théâtre dès les années 1970/80.

Je suis restée aux Pays-Bas. J'ai travaillé avec des compagnies et je suis devenue spécialiste du théâtre de marionnettes à l'Institut Néerlandais du Théâtre. Plus tard, j'ai été nommée directrice d'une petite salle à Amsterdam où j'ai fondé et organisé quelques festivals de marionnette - le dernier étant Pop Arts à Amsterdam, en collaboration avec deux autres salles, le Theater Bellevue et

De Krakeling. En 2009 j'ai fondé une compagnie : Feikes Huis. Et voilà que depuis 30 ans, je suis une « espèce d'avocate » du théâtre de marionnettes aux Pays-Bas

## Principaux courants

Déjà dans les années 1980, les compagnies néerlandaises qui travaillaient avec la marionnette ou les objets ne voulaient pas s'afficher comme appartenant au « théâtre de marionnettes ». Le mot « marionnette » ne s'insérait pas bien dans les développements contemporains, il faisait plutôt appel à la tradition, à Guignol, à la marionnette folklorique ou amateur. Cette tendance n'a pas changé. Parmi les compagnies que les Français connaissent, une seule porte le mot « marionnette » dans son nom – le Stuffed Puppet Theatre – mais les autres noms, comme Het Filaal, Het Houten Huis, BetweenTwoHands, Judith Nab, Ulrike Quade Company, et même celui de ma compagnie, Feikes Huis, parlent d'autre chose : du caractère pluridisciplinaire du théâtre de marionnettes aux Pays-Bas. Des années 1970 à aujourd'hui, on constate que la marionnette fascine des artistes très différents. Le théâtre de marionnettes est devenu alors un genre vraiment pluridisciplinaire. Les auteurs des spectacles de marionnettes ou objets aux Pays-Bas ne sont pas diplômés d'une école de marionnettes, mais représentent différentes formations professionnelles (musicales, beaux-arts, cirque, théâtre dramatique, multimédia). À un moment de leur parcours, ils ont rencontré la marionnette (un objet, un personnage inexistant et non



Kamp, Hotel Modern

Le caractère pluridisciplinaire est aussi une conséquence du fait qu'il n'existe pas de formation professionnelle de marionnettiste aux Pays-Bas. Il y a six écoles de théâtre, mais pas une seule ne propose des cours de marionnettes ou de théâtre d'objets. Cela signifie qu'il faut chercher les talents un peu partout. En France, il y a une certaine continuité : il existe des compagnies de toutes générations qui font des spectacles, et on fait de la recherche, en théorie, comme en pratique. Tout cela est très important pour le développement d'un art et cela nous manque aux Pays-Bas.

### La place des jeunes

Une autre tendance me fait un peu mal au cœur : il n'y a pas beaucoup de jeunes compagnies aux Pays-Bas en ce moment. Il y en a quelques-unes, tout doucement cela commence, mais ce sont de petits îlots. Il n'y a pas de cohérence entre elles, elles se développent un peu de manière isolée. De plus, le nouveau système de subventions depuis 2013 est très exigeant pour les jeunes artistes et pour les compagnies qui veulent expérimenter. C'est devenu très compliqué de recevoir des subventions importantes pour faire des productions, et de vivre de cela. Le système est devenu dur pour toutes les jeunes compagnies – pas seulement pour la marionnette. En conséquence, il y a peu de jeunes artistes qui fondent des compagnies où ils peuvent expérimenter et faire ce travail important de recherche artistique, où ils peuvent développer un langage commun. Je me demande

d'où viendra la prochaine jeune génération qui s'occupe de cette magnifique forme de théâtre ? C'est devenu la raison d'être de Feikes Huis, une compagnie pour les jeunes artistes. On les accompagne dans leur parcours artistique et on leur offre tous les moyens de production et vente de spectacle.

### Un système précaire

Les conséquences du changement du système de subventions sont énormes. Nous en subissons chaque jour les conséquences : des compagnies de théâtre et ensembles de musique, des festivals, mais aussi des lieux (théâtres ou salles de concerts) ont disparu. L'institut du théâtre a cessé d'exister. Il n'y a plus de lieu où l'on peut se rencontrer, où l'on peut faire facilement de la recherche, s'infor-

« *Le caractère pluridisciplinaire est aussi une conséquence du fait qu'il n'existe pas de formation professionnelle de marionnettiste aux Pays-Bas.* »

mer sur les arts de la scène et répertorier l'histoire du théâtre. Voilà une autre tendance : la mémoire est en train de disparaître et c'est une catastrophe pour cet art si fragile, si fugitif. Comme les moyens sont beaucoup plus limités qu'avant, par conséquent, on ne prend plus trop de risques : ni les artistes, ni les programmeurs et ni, en conséquence, les spectateurs. Les compagnies subventionnées et les salles doivent faire beaucoup d'efforts pour garder leur public. Ce qui marche très bien chez nous, ce sont les festivals d'été. Le public adore cela. En conséquence, plein de compagnies – même les grandes compagnies de théâtre dramatique et de danse – veulent jouer dans ces festivals parce qu'il y a du public, et du nouveau public, jeune.

Une autre tendance est en revanche pleine d'espoir : on cherche de nouvelles pistes, on se débrouille. Les compagnies s'engagent dans leur ville. Il y a beaucoup de coopération entre compagnies et avec les salles ou festivals ; mais aussi avec des entreprises locales, des écoles ou des institutions sociales. Les compagnies collectent des fonds ailleurs et font plus d'efforts pour se lier à un public, le garder et le développer, par exemple avec des activités autour des spectacles comme des workshops, des débats, etc. ou avec des spectacles hors-les-murs.

### Liens aux autres arts

Nous avons toujours des compagnies aux Pays-Bas qui font un travail magnifique dans le paysage de la marionnette. Je peux nommer les compagnies Hotel Modern, Duda Paiva Company, The Stuffed Puppet Theatre ou Tam Tam qui tournent beaucoup en France. Nous sommes aussi très fiers de la compagnie BOT ; elle fait des concerts de musique pop, mais avec des instruments qui sont des objets, ou des objets qui fonctionnent comme des instruments de musique. Tout ce qui est sur scène fonctionne d'une manière poétique. C'est très surprenant, joli et joyeux.

La compagnie BOT m'amène à évoquer une autre tendance assez fréquente ces dernières années : les autres arts de la scène et le cirque utilisent le théâtre de marionnettes ou d'objets et le mixent avec leurs genres. Il est connu que le théâtre jeune public l'utilise depuis longtemps. Ce qui est nouveau c'est que la musique (classique et populaire) et l'opéra ont découvert les pouvoirs poétiques et magiques du genre. On cherche à visualiser la musique, pas d'une manière anecdotique et simple, mais d'une manière poétique. Une compagnie s'est spécialisée dans ce genre : la compagnie Oorkaan. Elle travaille avec différents artistes comme metteurs en scène, et très souvent ils viennent du théâtre de marionnettes.

Pour conclure, quand j'ai réfléchi à cette présentation sur le théâtre de marionnettes aux Pays-Bas, je me suis rendu compte (et pas pour la première fois), qu'il est devenu difficile de bien décrire le paysage de la marionnette, par son caractère pluridisciplinaire et le fait que d'autres genres utilisent la poésie et la magie de la marionnette de temps en temps. Aujourd'hui, il faut le chercher un peu partout dans les arts de la scène, ce qui n'est pas toujours facile pour les directeurs des salles ou festivals, et pour le public non plus. Comment peut-on agrandir le public de la marionnette, si elle se cache de cette façon ? ■

Eliane Attinger vient de quitter la compagnie Feikes Huis et le festival Pop Arts pour se concentrer sur ses projets personnels de théâtre et arts plastiques.

LU AILLEURS

# MARTHE ADAM OU L'AMOUR DE L'ART

PAR | PIERRE TREMBLAY, MARIONNETTISTE, ADMINISTRATEUR CULTUREL ET GRAND AMI DE MARTHE ADAM

© Bernard Dubois, 1986



*Impertinence*, Théâtre de l'Avant-Pays, Marthe Adam et Sébastien Provencher



*Impertinence*, Théâtre de l'Avant-Pays, Marthe Adam et Michel Ranger

© Luc Bernuy, 1991

« Marionnettiste, metteuse en scène et interprète, Marthe Adam a placé sa carrière sous le signe de la passion. Professeure et directrice jusqu'en 2014 du diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain à l'École supérieure de théâtre de l'université du Québec à Montréal (UQAM), elle a pendant 35 ans formé des jeunes aspirants au métier, en donnant des cours d'initiation à la marionnette, de marionnette en théâtre pour enfants, de marionnette expérimentale, d'interprétation et de production dirigée. Elle a participé au sein de l'institution à la mise en place de formations en théâtre de l'objet, en théâtre d'ombres et en création interdisciplinaire.

Marthe Adam a découvert la marionnette auprès de Micheline Legendre, pionnière de la pratique au Québec, et de Jean-Louis Temporal, figure marquante de cet art en France. Elle enchaîne une longue série de collaborations avec plusieurs compagnies québécoises de théâtre de marionnettes, dont le Théâtre Sans Fil, le Théâtre de l'Œil, le Théâtre de la Dame de Cœur ou le Théâtre de l'Avant-Pays, pour lesquelles elle écrit, joue ou met en scène. Elle a signé récemment des mises en scène remarquées de textes de Daniel Danis (Rosépine) et de Jean-Rock Gaudreault (une histoire dont le héros est un chameau et dont le sujet est la vie) pour le théâtre Les Amis de Chiffon. Elle a participé à titre de directrice de jeu à deux productions du Cirque du Soleil.

## Une carrière remarquable en enseignement

Marthe débute sa carrière de formatrice au collège de Rosemont en 1982. Elle sait si bien communiquer son amour de l'art de la marionnette que certains étudiants épousent aussitôt le métier de marionnettiste ! En 1985, elle amorce un long parcours d'enseignement à l'École supérieure de théâtre à l'UQAM et elle obtient, en 1992, une maîtrise en théâtre. Elle enseigne également à l'université de Sherbrooke pendant une dizaine d'années. En 2005, elle collabore avec Michel Fréchette à la création du diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain. Dès l'ouverture de ce programme en 2006, elle en devient la directrice, s'y investit à fond et encadre plusieurs étudiants durant leur maîtrise en théâtre.

Pédagogue aguerrie, Marthe Adam manifeste un réel talent pour l'enseignement. Elle sait donner confiance aux étudiants et stimuler leur potentiel créatif, en plus de susciter chez eux un grand respect pour l'art de la marionnette. Possédant une vaste connaissance des pratiques traditionnelles et contemporaines, ses recherches sur la relation entre la marionnette et l'acteur, sur la dramaturgie du théâtre de marionnettes et sur le théâtre de l'objet auront inspiré et influencé de nombreux artistes.

### Une contribution au rayonnement des marionnettistes québécois

En plus de son apport à l'enseignement des arts de la marionnette, Marthe a contribué au rayonnement des marionnettistes du Québec. Durant son mandat à la direction des éditions de 1996, 1998 et 2000 du festival La semaine mondiale de la marionnette, (aujourd'hui le Festival international de la marionnette à Saguenay), elle a créé et développé des liens avec l'international dont les artistes québécois bénéficient encore. Elle poursuit cette mission au sein de la commission Enseignement et Formation de UNIMA, ainsi qu'à titre de conseillère et de membre du conseil d'administration de UNIMA Canada.

À la fin de l'année 2014, Marthe Adam a quitté la direction du DESS en théâtre de marionnettes contemporain. Une page se tourne, mais le livre reste grand ouvert. Car Marthe a encore bien des projets à réaliser... » ■

In *Marionnettes*, N°5, 2015, pages 26 et 27



### Marionnettes

Publication de l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) / Magazine of Quebec Puppeteer Association (AQM) / Centre UNIMA-Canada (section Québec). Six

numéros sont parus en 2001, 2008, 2009, 2012, 2013-2014 et 2015.

*Marionnettes* se veut être à la fois une tribune et une vitrine sur la pratique actuelle des arts de la marionnette. Publication de qualité, chaque numéro propose un contenu original, à l'image des préoccupations et des enjeux qui animent le milieu artistique et la vie associative. Le cinquième numéro *Marionnettes, La conservation des marionnettes* d'où cet article est issu, a été lancé le 4 mars 2015 à la soirée d'ouverture de la dixième édition du Festival de Casteliers (Montréal), au Théâtre Outremont.

Directrice de publication (parfois en collaboration) depuis 2012 : Madeleine Philibert  
Rédactrice en chef des deux derniers numéros : Michelle Chanonat.

Plus d'infos : [www.aqm.ca/fr/revue-marionnettes](http://www.aqm.ca/fr/revue-marionnettes)

## EXTRAIT DU MESSAGE DE NANCY LOHMAN STAUB

pour la journée mondiale de la marionnette du 21 mars 2017

En 1929, un petit groupe passionné par la marionnette, originaire de sept pays, a créé l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) pour promouvoir et développer cette forme artistique. J'ai rejoint l'UNIMA vers 1970 afin de satisfaire ma fascination permanente pour les marionnettes. [...]

La marionnette s'est développée dans presque toutes les régions du monde. Des centaines d'heures de documentation sont maintenant disponibles sur Internet et rendent accessibles de nombreuses formes traditionnelles. L'UNESCO a reconnu douze d'entre elles comme représentant le Patrimoine Culturel Immatériel (PCI). [...]

À la suite de près de quarante ans de dévouement de centaines d'amateurs de marionnettes, l'UNIMA va mettre en ligne, sur son site web, une mise à jour en trois langues, anglais, espagnol et français, de l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, ouvrage publié en 2009. Elle met l'histoire de la marionnette à portée de main. Elle constitue un outil essentiel pour les nombreux musées dans le monde qui ont acquis des collections de marionnettes ainsi que pour ceux qui sont consacrés exclusivement à cette forme artistique. Leurs collections et catalogues peuvent se trouver en ligne. Certains expérimentent l'image 3D et la reproduction à des fins éducatives. Facilitée par la communication sur Internet, la préservation de l'histoire contribue au développement futur. [...]

Pour lire le message entier et trouver la biographie de Nancy Lohman Staub

[www.unima.org](http://www.unima.org) >> page « Projets et réalisations »

## À vos plumes !

Parmi les chantiers autour desquels des membres de l'UNIMA de tous horizons se retrouvent : celui des revues sur les arts de la marionnette. Plus d'une trentaine ont été identifiées. Un petit groupe international travaille en ce moment à faciliter la circulation et le partage vers le plus large public des articles publiés par les revues portées par les centres nationaux de l'UNIMA, comme THEMMA avec sa revue Manip. Chantier passionnant permettant de découvrir des manières différentes de regarder notre art, mais abyssal car les articles doivent être traduits et relus dans trois langues : l'anglais, l'espagnol et le français ! Un petit nombre de militants motivés a commencé à s'atteler à traduire ou relire des articles publiés dans des revues iranienne, américaine, espagnole, allemande, hollandaise, australienne, indienne, etc.

Si vous souhaitez en être, toute bonne volonté bienvenue !!!

Contactez en anglais la commission : [ppo@unima.org](mailto:ppo@unima.org)





21 – 29  
AVRIL  
2017

THÉÂTRE  
GÉRARD PHILIPPE  
Frouard — Nancy  
Vandœuvre  
Bassin de Pompey

RÉSERVEZ!  
03 83 49 29 34  
tgp@tgprouard.fr  
tgprouard.fr

festival

# GEO CONDÉ

10  
ANS!

7<sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE LA MARIONNETTE ET DU THÉÂTRE D'OBJETS



PORTES OUVERTES  
DIMANCHE 9 AVRIL  
ENTRÉE GRATUITE

# MAM

MUSÉE DES ARTS DE  
LA MARIONNETTE

LE MUSÉE SE RÉINVENTE  
À PARTIR DU 7 AVRIL 2017

GADAGNE  
MUSÉES

VERTES  
AVRIL  
ATUITE

S DE  
ETTE

ENTE  
2017

AGNE  
SÉES

JARDIN PARALLELE

# FESTIVAL ORBIS PICTUS

vol. 8

FESTIVAL DE FORMES BRÈVES MARIONNETTIQUES  
PALAIS DU TAU / REIMS • [www.lejardinparallele.fr](http://www.lejardinparallele.fr)

28 > 30 AVRIL 2017

Jardin Parallèle, 72/74 rue de Neufchâtel 51100 Reims - [communication@lejardinparallele.fr](mailto:communication@lejardinparallele.fr) - 09 81 24 07 66

ESPACE POÉTIQUE :  
L'ANIMATION

# ÉCOLE DE L'ACTEUR MARIONNETTISTE

THÉÂTRE AUX MAINS NUES

ESPACE TECHNIQUE :  
LA MANIPULATION

SAISON  
17-18

Inscriptions  
ouvertes

Formations

Ateliers

Stages

Rendez-vous  
avec un artiste

Recherche  
avec un artiste

Information et  
inscription :  
[formation.tmn@wanadoo.fr](mailto:formation.tmn@wanadoo.fr)  
01 43 72 60 28

[www.theatre-aux-mains-nues.fr](http://www.theatre-aux-mains-nues.fr)

LE DOUBLE ESPACE DU JEU DE L'ACTEUR-MARIONNETTISTE