

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE ●

manip

UNE PUBLICATION



ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS

manip 53 JANVIER FÉVRIER MARS 2018





Carte blanche à Horta Van Hoyo

Pour ce numéro, Manip a donné carte blanche à Horta Van Hoyo en écho à l'hommage qu'elle a reçu au Festival de Saguenay en août dernier pour l'ensemble de sa carrière. Horta Van Hoyo a développé tout au long de sa vie un théâtre de papier basé sur des figures qu'elle construit en direct au plateau.

Directrice de la publication
Angélique Friant

Rédactrice en chef
Emmanuelle Castang
manip@thema-m Marionnettes.com

Comité éditorial du n°53
Aline Bardet, Patrick Boutigny,
Jean-Christophe Canivet, Mathieu
Dochtermann, Claire Duchez, Gentiane
Guillot, Hubert Jégat, Oriane Maubert,
Alexandra Vuillet. Correspondante pour
la rubrique « Mémoire vive » : Lise
Guiot.

Ont contribué à ce numéro :
Yngvild Aspeli, Aline Bardet,
Delphine Bardot, Patrick Boutigny,
Jean-Christophe Canivet, Emmanuelle
Castang, Kristina Dementeva, Raphaële

Fleury, Angélique Friant, Kenneth Gross,
Lise Guiot, Pierre Jamet, Claire Latarget,
Cyrille Louge, Babette Masson, Cédric
de Mondenard, Yaël Rasooly, Emeline
Rotolo, Gwendoline Soublin, Dinaig
Stall, Neville Tranter, Daniel Urritiaguer,
Horta Van Hoyo // **Relectures :**
Sam Anderson, Mathieu Dochtermann,
Claire Duchez, Gentiane Guillot, Oriane
Maubert.

Agenda du trimestre :
Marion Godreau

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

**Conception graphique
et réalisation :**
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

THEMAA est le centre français de
l'UNIMA et est adhérente à l'UFISC.
THEMAA est subventionnée par le
ministère de la Culture (D.G.C.A.).

Sommaire

Actualités

04-07 ACTUS

08 LA CULTURE EN QUESTION

Les contrats aidés :
quelles trajectoires professionnelles et
organisationnelles ?

Par Daniel Urrutiaguer

Matières vivantes

09-11 CONVERSATION

Avec Brigitte Bertrand et Anne Decourt
Une nouvelle aventure : le Sablier

12-13 MÉMOIRE VIVE

Georges Lafaye, le théâtre d'animation
comme lieu d'expérimentation

Par Raphaële Fleury

14 DU CÔTÉ DES AUTEURS

La langue passée au shaker

Par Gwendoline Soublin

15-18 DOSSIER

Femmes créatrices, un autre traitement du réel ?

Par Yngvild Aspeli, Claire Latarget, Yaël Rasooly
et Dinaïg Stall

19-20 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Désigner les marionnettes au début du XIX^e siècle

Par Émeline Rotolo

20 JE ME SOUVIENS...

La nécessité poétique comme guide

Par Delphine Bardot

Mouvements présents

21 TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Nous (n')irons (pas) à Avignon

Par Cyrille Louge

22 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Tête de muppet en mousse

Par Neville Tranter

23-24 ESPÈCE D'ESPACE

L'art et la manière des montagnes

Avec Alain Benzoni

25 MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

Faut-il nommer la marionnette ?

Avec Pierre Jamet et Babette Masson

Frontières éphémères

26-27 ATLAS FIGURA

Biélorussie - Un théâtre contemporain expérimental

Par Kristina Dementeva

28-29 LU AILLEURS

Grande-Bretagne - G pour Golem

Par Kenneth Gross

Agenda du trimestre



Édito

PAR | **ANGÉLIQUE FRIANT**, PRÉSIDENTE DE THEMATA

En 2007, lors des Saisons de la marionnette, la profession demandait des lieux adaptés et pérennes, dédiés aux arts de la marionnette.

Françoise Nyssen, ministre de la Culture, confirmait le 15 septembre 2017 à Charleville-Mézières, lors de son discours d'inauguration des nouveaux locaux de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), la création en 2018 d'un nouveau label :

Le Centre national de la marionnette (CNM)

C'est ensemble que THEMATA et Latitude Marionnette ont travaillé avec la DGCA à l'élaboration du cahier des charges de ces CNM. Et nous pouvons nous réjouir de cette annonce qui est le fruit d'un long travail pour la reconnaissance de notre art. C'est aujourd'hui un symbole fort pour une profession que deux associations, aux profils complémentaires, se rassemblent vers un objectif commun et portent haut les couleurs de l'art de la marionnette

Alors, comme des vœux que nous porterions sur le berceau d'un nouveau-né

Que ces CNM fassent rayonner la marionnette sur l'ensemble du territoire national et au-delà.

Qu'ils se fondent harmonieusement dans le paysage marionnettique en façonnant intelligemment ses reliefs et en densifiant ses réseaux.

Qu'ils imaginent et déploient avec les acteurs du territoire des formes de collaborations ambitieuses, innovantes, audacieuses.

Que toutes les esthétiques de la marionnette contemporaine y soient représentées dans leur formidable inventivité et diversité.

Qu'ils répondent aux besoins spécifiques de notre art singulier et des artistes qui le réinventent chaque jour.

Qu'ils soient de véritables lieux de vie, où se croisent et se rencontrent les artistes, les publics, et tous les amoureux de la marionnette.

Que nous, artistes, marionnettistes, nous puissions y construire, expérimenter et créer librement.

Car c'est ainsi que nous les avons rêvés.

LU

« La crise ne rend pas la culture moins nécessaire, elle la rend au contraire plus indispensable. »

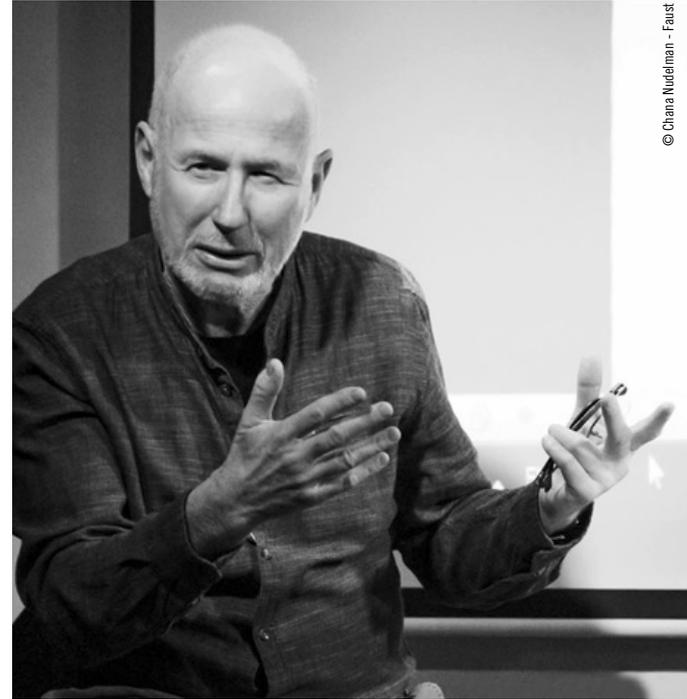
Jack Ralite

ACTUS IIM Le Püberg de la transmission pour Hadas Ophrat

Hadas Ophrat, artiste et pédagogue israélien, a reçu le 22 septembre dernier, dans le cadre du Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières, le prix de la transmission délivré par l'Institut international de la marionnette, un Püberg, imaginé par Luc Amoros. Ce prix distingue une personnalité du monde de la marionnette qui œuvre ou a œuvré à la formation de jeunes générations d'artistes marionnettistes.

Rares sont les artistes qui peuvent revendiquer d'avoir profondément modifié le paysage de la marionnette contemporaine au niveau international. Hadas Ophrat est de ceux-là, tant sur le plan artistique que pédagogique. En 1986, il dote Jérusalem de la première école associant les arts de la scène et les arts visuels : The School of visual theatre de Jérusalem, qu'il dirigera jusqu'en 1993. C'est aussi par les multiples institutions qu'il a fondées qu'il a accompagné l'émergence de jeunes artistes et fait figure de pionnier. Il est en effet notamment cofondateur du Train Theatre, fondateur et directeur artistique du Festival international des théâtres de marionnettes de Jérusalem (qu'il a dirigé entre 1986 et 1993), fondateur de l'Hazira - Performance Art Arena - à

Jérusalem, président fondateur d'UNIMA Israël. Artiste protéiforme, polygraphe, chercheur et philosophe, son domaine de recherche est l'intervention artistique comme outil de renouvellement urbain. Il a dirigé, conçu et réalisé des dizaines d'œuvres artistiques et théâtrales. Il a aussi déployé son talent dans plusieurs ouvrages : deux livres de poésie - *Selected Poems* en 1973 et *Threshold* en 1976, trois livres sur la performance et les arts de la scène - *Ever Never* en 2004, *Conversations with a Puppet* en 2008, *Too Much Reality* en 2012, un DVD de représentations théâtrales en 2005, et des essais et catalogues de ses principales expositions. Il a reçu le Prix d'excellence artistique du ministère israélien de la Culture (2008) et le Prix israélien des arts de la scène (2016).



© Chara Niddelman - Faust

Bilan 2017 en quelques chiffres communiqués par le Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières

Des chiffres, parce que les émotions que chacun y a vécues, c'est beaucoup trop subjectif. Mais il y en eut, pour sûr ! Du rire, des larmes, de l'effroi, de la tendresse...

- 115** COMPAGNIES,
- 22** PAYS REPRÉSENTÉS
- 120** SPECTACLES
- 34** PREMIÈRES EN FRANCE
- 20** PREMIÈRES MONDIALES
- 400** REPRÉSENTATIONS EN SALLE
- 1 000** REPRÉSENTATIONS EN « OFF » RUES ET COURS
- 21** COPRODUCTIONS
- 400** PROGRAMMATEURS DE **20** PAYS
- 70** JOURNALISTES ACCRÉDITÉS
- 54 000** BILLETS VENDUS

Plus d'infos : www.festival-marionnette.com

ACTUS IIM Toute l'année pour se former !

© Hervé Dapremont



Le nouvel espace de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, inauguré en septembre, ouvre de multiples perspectives pour le développement du programme de formation professionnelle de l'Institut.

Proposant jusqu'ici uniquement des stages d'été internationaux, pour des raisons essentiellement pratiques, l'offre va s'étoffer à partir de cette année, sans pour autant renoncer à ce format exigeant. Attentif aux attentes des professionnels, l'Institut va développer un service de formation tout au long de la vie, en concertation avec les groupes de travail de THEMAA et de l'UNIMA, et en lien avec les travaux de la Chaire ICiMa.

Des formations qualifiantes mieux adaptées aux réalités de parcours des professionnels, artistes, pédagogues, dans tous les domaines des arts de la marionnette comme la conception plastique, la construction, l'interprétation, la dramaturgie, la mise en scène, les nouvelles technologies de l'image... Vont être proposées des masters class thématiques sur des techniques spécifiques, des formations artistiques interdisciplinaires et des formations liées à de nouvelles approches de construction écologiques et responsables. Mais c'est aussi vers ceux qui forment que vont se diriger ces formations avec des formations de pratique d'encadrement d'ateliers-marionnettes, l'accompagnement de candidats qui passent une VAE (Validation d'acquis d'expérience), et des formations pour l'éducation artistique et culturelle.

Plus d'infos : **03.24.33.72.50**
for.institut@marionnette.com
www.marionnette.com

ACTU THEMAA 17 JANVIER | PARIS > LE MOUFFETARD

THÉÂTRE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

Les outils de la médiation culturelle



À l'heure actuelle, les structures de diffusion disposent de plus en plus souvent d'un service des publics ou de médiation avec lequel les compagnies travaillent à concevoir des ateliers sur mesure ; et les projets tendent globalement à se développer avec toujours plus de personnes relais.

La médiation culturelle est devenue au fil du temps une mission de plus en plus prégnante aux côtés du travail artistique, se présentant en amont de la représentation, en soutien aux projets de création et aux projets d'établissements, ou pour une meilleure appréhension de ce que sont les arts de la marionnette.

Créer un outil destiné à la médiation d'une œuvre marionnettique, ou plus généralement des arts de la marionnette, demande des compétences pédagogiques, de transmission, et des connaissances théoriques. Mais, au quotidien, allier ses activités de création avec la mise en place et le suivi de projets sur mesure s'avère bien souvent fastidieux.

Cette journée professionnelle se veut un partage de bonnes idées :

- Comment bien penser la médiation en amont pour ne pas la subir mais au contraire s'en servir ?
- Comment penser la place de l'artiste-intervenant et quel rôle pour le médiateur qui manque parfois de temps, de moyens, de ressources et d'idées ou d'appuis ?
- Quelles ressources pour inventer et mettre en place des outils sans que ceux-ci ne deviennent trop chronophages ?
- Quels éléments sont à disposition et quelles méthodologies existent pour construire une médiation qui ait du sens ?
- Comment créer des dossiers pédagogiques, ateliers ludiques et jeux, valises d'artistes, marionnettes d'entraînement, et autres moments de médiation ?

Conception de la journée : Aline Bardet, médiatrice culturelle

Intervenants

- **Marie Magalhaes**, Formation initiale Théâtre aux Mains Nues, anciennement Cie Marie et Tonio, clown à l'hôpital, projets d'actions culturelles, aujourd'hui Cie Amanite M
- **Édouard Clément**, Chargé du service des publics à l'Hectare, scène conventionnée et pôle régional pour les arts de la marionnette et le théâtre d'objet de Vendôme
- **Hélène Crampon**, Action culturelle et programmation jeune public, le Mouffetard, Théâtre des Arts de la Marionnette
- **Morgan Dussart**, Responsable du Centre de ressources, le Mouffetard, Théâtre des Arts de la Marionnette

Les B.A.BA de THEMAA s'inscrivent dans le cadre d'un dispositif annuel de coopération entre pairs : un.e tuteur.e, dont c'est le premier poste en compagnie est épaulé.e par un.e tuteur.trice, administrateur.trice et ou chargé.e de production/diffusion expérimenté.e.

Infos / réservations : claire@thema-m Marionnettes.com

01 42 80 55 25

www.thema-m Marionnettes.com

ACTU THEMAA 18 JANVIER | NANTES > BIS 2018

Centres nationaux de la Marionnette : quels enjeux autour de leur création ?

Le 15 septembre dernier à Charleville-Mézières, Françoise Nyssen confirmait la création en 2018 d'un nouveau label dédié aux arts de la marionnette : le CNM – Centre national de la marionnette. Le projet d'arrêté, élaboré conjointement par THEMAA et Latitude Marionnette avec la DGCA, suit maintenant son parcours auprès des instances juridiques du ministère de la Culture et du Conseil d'État.

Les CNM vont modifier le paysage de la marionnette : avancée en termes de reconnaissance et de structuration du secteur d'un côté, crainte de l'uniformisation des pratiques et de la concentration des choix artistiques de l'autre... Comment permettre aux CNM de devenir des outils

pertinents pour le secteur ? Comment leurs missions s'articuleront-elles avec l'existant ?

THEMAA et Latitude Marionnette vous invitent à partager ces interrogations, lors d'un atelier accueilli le 18 janvier à 16 h par les Biennales internationales du spectacle (BIS) 2018 : structuration du secteur de la marionnette : quels enjeux autour de la création des futurs Centres nationaux de la Marionnette ?

Plus d'infos : gentiane@thema-m Marionnettes.com

01 42 80 55 25

www.thema-m Marionnettes.com

BRÈVES

Un SODAM en Occitanie

À l'occasion d'une rencontre organisée par les acteurs de la marionnette en Occitanie et accueillie par Marionnettissimo en novembre dernier, la DRAC a annoncé le lancement en janvier 2018 d'un Schéma d'orientation pour le développement des arts de la marionnette ; en vue d'un état des lieux, de la construction de propositions en faveur des acteurs de la marionnette et d'une concertation entre les partenaires.

Deux coups de cœur du OFF en salle à Charleville-Mézières

La compagnie l'Hyppoféroce a obtenu le coup de cœur 2017 du public du off avec son spectacle *Rêves d'une poule ridicule*. Ne pouvant, comme il est de tradition, proposer une dernière présentation en public de son spectacle, c'est la compagnie Changer l'Air, arrivée en 2^e position dans les cœurs qui a relevé ce défi avec son spectacle *Molière m'a tué*. Deux spectacles qui ont marqué quoi qu'il en soit !

Plus d'infos :

www.hyppoferoce.com

www.changerlair.com

Concours d'entrée à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM)

Dernière ligne droite pour candidater à la 12^e promotion (2018-2021) de l'ESNAM. Date limite d'inscription : 31 janvier 2018. Concours d'admission : du 26 mars au 6 avril. Le dossier de candidature est téléchargeable en ligne.

Plus d'infos : www.marionnette.com

Deux prix pour la cie Balle Rouge

La compagnie Balle Rouge a reçu à l'occasion des Young Audiences Music Awards (YAMawards), le prix du « Meilleur spectacle de l'année » 2017 et celui du meilleur « Petit ensemble » pour son spectacle *La balle rouge*. Le YAMawards est un concours international qui récompense la créativité et l'innovation pour les productions musicales jeune public. Soixante productions venant de vingt pays étaient en lice.

Plus d'info : www.ballerouge.com

Du nouveau à l'UNIMA

En juin dernier, Idoya Otegui, directrice du TOPIC – Musée de la marionnette de Tolosa en Espagne –, était élue au poste de Secrétaire générale de l'UNIMA – Union internationale de la marionnette. Elle est rejointe au poste d'assistante et de coordinatrice de projet par Emmanuelle Castang qui a pris ses fonctions début novembre 2017. Celle-ci remplace Fabrice Guillot, assistant du secrétariat général de l'UNIMA depuis 2011 et militant de longue date, qui part quant à lui à la retraite.

Plus d'infos : www.unima.org



EN DIRECT DU PAM

Figure féminine,
marionnette

d'Aline Bordereau

Marionnette conservée au
Mouffetard - Théâtre des arts de la
marionnette



Accès au document :

www.artsdelamarionnette.eu

Accès à la photographie

<http://bit.ly/2zkN2Y5>

6 MARS | PARIS >
LE MOUFFETARD
THÉÂTRE DES ARTS DE LA
MARIONNETTE

La marionnette et les avant-gardes du XX^e siècle

Ignoré de la plupart des commentateurs, le théâtre de marionnette s'est formé en marge des arts de la représentation. Aujourd'hui, la lecture des avant-gardes du théâtre du XX^e siècle permet de faire ressurgir ce fleuve caché, de souligner ses influences secrètes, de redessiner la présence véritable du théâtre de marionnette dans l'histoire des arts. Pierre Blaise mettra en évidence dans cette conférence les liens qui ont uni les artistes d'avant-garde aux arts de la marionnette.

Plus d'infos : 01 84 79 44 44

www.lemouffetard.com

La marionnette encore plus Net

Le secteur des arts de la marionnette poursuit sa révolution numérique. C'est aujourd'hui l'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette qui vient de sortir en ligne. Pensée pour les usages numériques actuels, cette importante mine d'informations internationales sur la marionnette, imaginée et coordonnée par l'Union internationale de la marionnette (Unima), est aujourd'hui disponible en anglais, en espagnol et en français. Outil majeur pour les marionnettistes et les chercheurs de par le monde, elle se compose de plus de 1 200 articles autour de son histoire, ses praticiens, sa littérature, son influence... et intéressera sans aucun doute également amateurs et curieux. Plus de 3 000 illustrations et photos viennent compléter les articles.



Un rakshasa (démon), une marionnette interprétée dans le style de kalasutri bahulya, marionnettes à fils traditionnelles de Maharashtra, en Inde.

En 2009, l'Unima éditait une encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Ouvrage de 864 pages, cette encyclopédie fut le fruit d'un travail de dix années provenant de nombreux pays, touchant aussi bien aux questions techniques, que historiques ou esthétiques, et dressant le portrait de personnalités ou de personnages. Cette encyclopédie papier ne fut éditée à l'époque qu'en français. Pour répondre au souci d'un accès le plus large possible à cette œuvre unique en son genre, l'Unima a entrepris d'en faire une version disponible gratuitement et en trois langues (anglais, espagnol et français) : la WEPA - World Encyclopedia of Puppetry Arts.

Conçue pour un usage intuitif, cette encyclopédie numérique permet une exploration par catégories : personne (Alexandre Calder, Peter Schumann, Tadeusz Kantor...), thématique (cheval-jupon, ensecrètement, mythe de la marionnette...), organisme (Ex Machina, Théâtre de poupées Hitomi, Kenya Institut of Puppet Theatre - KIPT...), spectacle (Szopka - jeu de la Nativité, Puppi...), personnage (Don Cristobal, Râma, Le père Ubu...), technique (Khom Bazi, Mamulengo, Wayang...) et zone géographique (Tadjikistan, Ghana, Laos...). Les curieux sans objectifs précis seront aussi servis grâce à l'article du jour ou encore par les articles associés entre eux ou les liens internes dans les articles. Une recherche *plein texte* permet également d'accéder rapidement aux articles souhaités.

Projet depuis longtemps présent dans les esprits des membres de la commission publication de l'Unima, il aura fallu une énergie considérable de sa présidente Karen Smith, un travail de conception de Raphaële Fleury et une réalisation assurée par Cédric de Mondenard et Manuel Moro, pour voir l'aboutissement de ce projet d'envergure lancé le 22 septembre dernier au Festival mondial des théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.

Tous les articles ont été relus et corrigés avant d'être traduits en anglais et en espagnol, associant traducteurs étudiants, professionnels et bénévoles. Quatre cents nouveaux articles sont venus compléter ceux figurant dans la version papier, permettant de refléter la diversité des réalités et des histoires des différents continents. Le passage du papier au numérique porte de nouveaux enjeux et permet également de s'affranchir des limites sur la taille et le nombre des illustrations.

Ce projet n'aurait jamais pu exister sans les initiateurs de l'édition papier et le travail de 338 contributeurs. Afin de mesurer l'impact que chacun d'entre eux a eu sur l'encyclopédie, une page dédiée présente l'ensemble de leurs contributions.

Le travail n'est pas fini car cette encyclopédie numérique des arts de la marionnette se veut être un outil en constante évolution. La mise en place d'un comité scientifique est la prochaine priorité pour prendre en charge les ajouts et modifications tout en gardant un haut niveau de qualité et d'exigence. Il est également prévu dans l'avenir des enrichissements techniques comme les bibliographies thématiques, l'accès aux données pour d'autres sites web (comme le portail des arts de la marionnette) ou encore l'ajout de vidéos.

Plus d'infos : www.wepa.unima.org

Vous pouvez contribuer !

Les articles pour la France manquent de photographies. C'est également le cas pour certains articles difficiles à illustrer, comme les techniques. Si vous souhaitez proposer des photographies libres de droits, merci de les envoyer par mail à l'Unima.

contact@unima.org



B.A.BA sai4son

ACTU THEMAA 29 et 30 MARS | MARSEILLE
> THÉÂTRE MASSALIA

Poser les mots justes sur un spectacle

Il n'est pas simple d'identifier ce que provoque en chacun de nous la rencontre avec l'univers d'un artiste, partager nos émotions, nos réflexions, avec une communauté de spectateurs.trices amateurs.trices ou professionnels. Poser les mots justes sur un spectacle s'apprend, comme se rendre disponible pour écouter et voir. Entre comprendre ce qui dans un spectacle nous touche ou nous nourrit, et mettre les mots pour aller au delà du « j'aime/j'aime pas », le cheminement peut être compliqué s'il n'est pas accompagné.

Et pourtant c'est un enjeu essentiel en médiation, mais également en diffusion et bien souvent en administration, que ce soit pour échanger avec un partenaire institutionnel, la direction d'un théâtre mais aussi avec les artistes d'une compagnie. Savoir parler du spectacle, défendre ses enjeux esthétiques, la démarche originale de la création, savoir le replacer dans un contexte plus large sont des outils indispensables pour ces métiers.

Ces deux Journées Pro des B.A.BA proposent de répondre à ces interrogations via une approche d'analyse critique de spectacle.

Cette approche se déroulera en quatre étapes :

- Quelles ressources pour construire un « appareil critique » ?
- Comment fabriquer un horizon d'attente pour les publics et leurs accompagnants ?
- Découverte du spectacle
- Comment partager après le spectacle ? Analyse critique de la proposition artistique.

Intervenants : *formateurs de l'ANRAT*

En partenariat avec l'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale (ANRAT), centre de ressources pour l'éducation aux arts de la scène.

Plus d'infos : claire@thema-m Marionnettes.com

01 42 80 55 25

www.thema-m Marionnettes.com www.anrat.net

21 MARS | CHARLEVILLE-MÉZIÈRES

Journée mondiale de la marionnette

Chaque 21 mars, la marionnette est célébrée partout dans le monde. Des spectacles, des ateliers, des workshops... chaque pays le célèbre à sa façon. Pour la France, les institutions culturelles de Charleville-Mézières s'associent pour proposer cette année un parcours marionnette à cette occasion dont le programme sera prochainement en ligne.

Un seul mot d'ordre : Ensemble, nous créons le mouvement ! L'UNIMA lance à cette occasion la proposition à tous les Centres nationaux d'enregistrer ce message par tout un chacun : publics, enfants, personnes âgées, artistes, amateurs, anonymes, politiciens, marionnettistes, directeurs de structures... pour le diffuser dans toutes les langues à l'occasion de cette journée de la marionnette.

Plus d'infos : contact@unima.org

www.unima.org

Pro-vocations marionnettiques : les actes

En juin dernier, les Rencontres Internationales de la Formation en Arts de la Marionnette réunissaient en Roumanie des pédagogues et des artistes pour échanger autour des transformations poétiques qu'a vécues le théâtre de marionnettes depuis les années 70. Elles abordaient notamment l'évolution conceptuelle et poétique des espaces scéniques, la diversité des processus et des formes d'enseignement ou encore l'art en tant qu'outil pédagogique, sa relation à la société, les différents lieux de formation (alternatifs et institutionnels)... Les interventions sont rassemblées dans des actes à télécharger en ligne.

Plus d'infos : contact@unima.org

www.unima.org > commissions > formation professionnelle

SUR LA TOILE

Luis

<http://leoncocina.com/sample-page>

[COURT-MÉTRAGE] Les fulgurantes visions de Luis... Un cauchemar les yeux ouverts, des murs qui deviennent forêts, se cacher, s'enfouir, une pièce en lambeaux qui se reconstruit sous nos yeux comme si rien ne s'était passé, Luis cherche Lucia, une histoire à l'envers... Mais que s'est-il passé ? Luis est le second volet des deux courts-métrages en stop-motion de la série *Lucía, Luis y el lobo*. Deux histoires entremêlées, deux versions d'une même histoire d'amour, deux histoires de peurs récompensées par des prix internationaux.

Un film de Cristóbal Leon, Joaquín Cociña et Niles Atallah

Production : Diluvio

Pigeons & dragons

<http://creative.arte.tv/fr/series/pigeons-dragons>

[SÉRIE] Entièrement réalisée en stop-motion, *Pigeons & dragons* raconte les aventures de trois chevaliers, Godefroy, Francis et Maurice, qui cherchent la gloire. Leur objectif ? Entrer dans la légende en faisant le buzz sur le réseau social de l'époque : les pigeons. Ils croiseront le chemin de méchants adversaires que les publics inventent au fil des 30 épisodes. Les personnages sélectionnés ont été intégrés aux scripts, dessinés par l'illustrateur Drangiag, puis modélisés et imprimés en 3D. « Coup de cœur public » du Festival Série Mania.

Une série écrite et réalisée par Nicolas Rendu

Coproduction : La Blogothèque, Everybody on deck, ARTE France, 2017

Contorsions

Moteur de recherche : Contorsion, Garri Bardine

[COURT-MÉTRAGE] Un homme en fil de fer est prêt à tout pour détruire le bruit qui le rend fou. Ce court-métrage d'animation de 1987 permet à l'auteur-réalisateur russe Garri Bardine d'illustrer l'obsession de sécurité et la paranoïa dans notre société.

Un film de Garri Bardine

LA CULTURE EN QUESTION

Les contrats aidés : quelles trajectoires professionnelles et organisationnelles ?

PAR | **DANIEL URRUTIAGUER**, PROFESSEUR EN ARTS DE LA SCÈNE À L'UNIVERSITÉ DE LYON, UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2, PASSAGES XX-XXI

Le gouvernement d'Édouard Philippe a annoncé en août 2017 son intention de réduire le nombre de contrats aidés en justifiant ce désengagement par leur inefficacité dans l'insertion professionnelle durable de leurs bénéficiaires (le nombre de contrats aidés en cours a été de 495 000 en 2016 ; il a été ramené à 310 000 en 2017 et pourrait être réduit à 200 000 en ciblant les nouvelles offres sur quelques secteurs jugés prioritaires en termes d'utilité sociale). Ce constat s'appuie sur une lecture partielle d'un rapport de la Dares^①.

Le bilan en 2013 est en effet contrasté entre :

- les CUI-CIE, pour lesquels un effet d'aubaine a joué dans 63% des cas (la personne embauchée l'aurait été même en l'absence de dispositif) mais avec un taux d'insertion dans un emploi durable six mois après la sortie du dispositif de 57%,
- les CUI-CAE, dans une situation opposée sur ces deux critères : 21% pour l'effet d'aubaine et 26% pour l'insertion.

Sont ainsi dénoncés alternativement l'effet d'aubaine des CUI-CIE et la faible insertion des bénéficiaires des CUI-CAE, en les généralisant à l'ensemble des contrats aidés. Ces dispositifs seraient alors inutilement coûteux et générateurs d'un enfermement dans des types d'emplois précaires, déconnectés des besoins des employeurs du secteur marchand.

De fait, la différence de trajectoire entre les bénéficiaires des CUI-CIE et des CUI-CAE semble indiquer une capacité d'employabilité préalable plus élevée pour les premiers : l'effet d'aubaine majoritaire pour les CUI-CIE indique que le contrat se rapproche d'une période d'essai prolongée pour une personne déjà choisie par l'employeur. Les CUI-CAE embauchent quant à eux une population en moyenne moins diplômée et plus touchée par le chômage de longue durée. L'enquête de la Dares indique néanmoins pour ces derniers un gain fréquent de confiance en soi grâce à un sentiment d'utilité sociale. Un déterminant de la trajectoire de professionnalisation ultérieure repose sur la formation reçue au cours de la période d'emploi, ce qui plaide en faveur des contrats d'avenir plus longs et en moyenne plus encadrés.

Les débats sur les effets pour les trajectoires professionnelles recoupent ceux sur la viabilité des petites organisations dans le domaine du spectacle vivant, comme dans d'autres secteurs non lucratifs. En effet, les emplois aidés constituent une source de subventionnement des compagnies qui participent à leur développement. Une enquête que j'ai coordonnée en 2009 auprès des compagnies du spectacle vivant non musical sur les « Territoires et ressources des compagnies en France »^②, a permis de constater que 67,4% des répondants n'ont pas eu recours à un emploi aidé par

l'État ou les collectivités territoriales. La part d'obtention de un ou deux contrats aidés (24,3% et 6,3% des cas respectivement) varie positivement avec le niveau du budget et le taux de subventions dans les ressources de la structure. L'enquête de THEMMA sur les compagnies en art de la marionnette en 2005 confirme l'importance plus décisive des contrats aidés pour les emplois administratifs. En effet, d'après la base de données de l'enquête publiée dans le hors-série 2 de *Manip* en 2008, l'effectif moyen des 147 compagnies répondantes en 2005 a été de 4,86 emplois artistiques, 2,15 emplois techniques et 1,07 emploi administratif. La part moyenne respective des contrats aidés a été de 0,27%, 0,32% et 24,1%. 21,7% des compagnies ont eu recours à un emploi aidé. Les emplois aidés contribuent ainsi à la structuration administrative des compagnies, nécessaire à leur développement et à une pérennisation ultérieure de ces contrats.

La viabilité des trajectoires professionnelles et organisationnelles risque donc d'être déstabilisée par un retrait des emplois aidés dans le spectacle vivant non lucratif. L'approche du gouvernement reflète une vision centrée sur la coexistence des logiques d'action et d'évaluation du marché et du service public étatisé, qui minimise l'importance de la logique de solidarité du milieu associatif pour la cohésion de la société.

Les contrats aidés, apparus en 1984, ont connu un pic entre 1996 et 2000, autour d'une moyenne trimestrielle de 870 000, puis deux minima en 2008-09 et 2012-13 (345 000). Les contrats dans le secteur de l'insertion par l'activité économique (IAE) ont été institutionnalisés en 1991. À la suite d'une réforme en 2010, les contrats uniques d'insertion (CUI) concernent le secteur marchand (CUI-CIE), avec une embauche minimale de six mois, ou le secteur non marchand (CUI-CAE), avec une embauche modulable entre six mois et deux ans, voire cinq ans pour les plus de 50 ans. En 2012, les emplois d'avenir ont été créés à destination de jeunes peu ou pas qualifiés sur une durée de un à trois ans.

POUR ALLER PLUS LOIN

① Les contrats aidés : quels objectifs, quel bilan ?

S. Bernard, M. Rey

Dares analyses n°021, mars 2017

② Territoires et ressources des compagnies en France

D. Urrutiaguer, P. Henry, C. Duchêne

Cultures Etudes 2012-1, 2012

Chiffres clés

de l'enquête sur la conséquence du gel des contrats aidés pour les structures culturelles et artistiques de nos réseaux

<http://ufisc.org>

PUBLICATIONS



Les écritures de plateau : état des lieux Bruno Tackels

Cet essai est une tentative

de description des grandes mutations qui affectent la scène contemporaine depuis les années 1990. Il se propose de décrire un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, visuelle, plastique, sonore. De nombreux artisans du plateau cherchent et inventent aujourd'hui de nouvelles relations à l'écriture. Ce livre tente de saisir comment les artistes d'aujourd'hui rebattent les cartes de la création, et par l'écriture du plateau, déconstruisent les catégories du siècle précédent.

Édition Les solitaires intempestifs, collection Essais, 2015.

Prix : 15 €



Le nô infini : Cinq études, fragment d'une chronique, trois nô Armen Godel et Isabelle Excoffier

« Marcher à pas glissés, avancer, reculer, s'immobiliser, suivre tantôt une ligne droite, tantôt une ligne courbe, décrire une circonférence, pivoter, virevolter, frapper du pied, marteler le sol des deux pieds, sauter, chuter bruyamment sur les genoux. Et répandre l'énergie montant du sol, la répercuter du tronc jusqu'à l'extrémité des bras, et la déployer dans le ciel, comme fait l'arbre de ses branches, par des battements d'éventail... Ainsi, dans l'équilibre parfait du yin et du yang, l'acteur évolue, suivant les mouvements que lui imposent tantôt la danse, tantôt la pantomime, brochant sur le plancher de la scène un dessin imaginaire, précis, immuable. »

Édition Metis Presses, 2017

Prix : 24 €



40 portraits (2003-2008)

Gisèle Vienne ;

Textes de Dennis Cooper et Pierre Dourthe

Gisèle Vienne est plasticienne, chorégraphe, metteur en scène et photographe. Un des axes de son travail est orienté vers les adolescents, adolescents en rupture, adolescents martyrisés aussi bien par les autres que par eux-mêmes. Poupées et mannequins fabriqués pour ces spectacles sont réunis dans cet ouvrage pour composer un genre de florilège de son univers si particulier. Deux textes, l'un de Dennis Cooper, l'autre de Pierre Dourthe, viennent en versions française et anglaise compléter ce volume.

Édition P.O.L., 2012

Prix : 27 €

CONVERSATION

BRIGITTE BERTRAND ET ANNE DECOURT

UNE NOUVELLE AVENTURE : LE SABLIER

C'est une aventure unique : la fusion, engagée par leurs directrices respectives, de deux structures culturelles, le CRÉAM à Dives-sur-Mer et l'Espace Jean Vilar à Ifs. Anne Decourt et Brigitte Bertrand avaient tout pour s'entendre : la solide volonté d'être au service des artistes et du public – et une éthique partagée : celle du « service public ». Clin d'oeil de l'histoire : celui qui les interroge n'est autre que le fondateur du CRÉAM et ancien directeur du Festival de la marionnette à Dives-sur-Mer (aujourd'hui Festival RéciDives). Ravi d'avoir été un des premiers grains de sable dans le Sablier...

MANIP : Avant de parler du Sablier, pouvez-vous nous rappeler l'histoire de vos structures ?

BRIGITTE BERTRAND : Le théâtre Jean Vilar a été construit dans une plaine vide, avant que n'arrive la ville qui s'est construite autour. J'y suis entrée en tant qu'administratrice en 1992, suis devenue directrice adjointe et chargée de la programmation théâtre et jeune public en 1996 et en ai pris la direction en 1998. La marionnette, je l'ai découverte peu à peu, à travers le conte.

En 2003, la DRAC me propose un conventionnement. Dans l'idée de l'abolition des frontières entre les genres, je propose : *Des formes croisées aux formes inclassables*. Dans ces formes, il y avait les prémises de ce qu'allait devenir le théâtre de marionnettes et d'objets. À la fin du deuxième conventionnement en 2008, la DRAC me félicite pour la qualité du travail et m'annonce que l'Espace Jean Vilar n'a plus besoin de l'aide de l'État. Cette coupe de moyens, qui étaient dédiés à la production, me met donc dans l'impossibilité d'accompagner des projets artistiques.

Juste avant, en 2007, je découvre *Les nuits polaires* de la compagnie Les Anges au Plafond. Camille Trouvé et Brice Berthoud me parlent à ce moment là de leur projet sur *Antigone*. À l'instinct, je m'engage dans une coproduction. Ce soutien a été bénéfique pour eux comme pour moi : il les a aidés à financer leur projet et l'Espace Jean Vilar a été repéré parmi les structures engagées en faveur des arts de la marionnette. C'est un réseau que j'ai intégré progressivement depuis 2009, en participant notamment à un groupe de travail de scènes conventionnées marionnette.

MANIP : Comment souhaitiez-vous travailler sur le territoire quand vous avez pris la direction du théâtre ?

B.B. : En 2003, on est passés sous la compétence de la communauté d'agglomération Caen la mer. À cette occasion, j'ai proposé aux élus le doublement de la subvention pour rayonner sur le territoire. Nous sommes ainsi passés en cinq ans d'une dotation de 200 000 € à 400 000 € avec notamment un événement, *Les par-courts croisés*, qui incitait les petites communes à se regrouper autour d'un temps fort artistique.

MANIP : Et le public ?

B.B. : Il a répondu très rapidement à nos propositions de



© Virginie Meignie

BRIGITTE BERTRAND



© Virginie Meignie

ANNE DECOURT

spectacles, sensible au fait que ce qui était présenté était unique en son genre dans la région. Nos deux structures se sont toujours positionnées en complémentarité et non en concurrence. Lorsque le public commence à parler d'une saison, et non plus seulement d'un spectacle, c'est qu'il a compris le projet artistique du théâtre et sa cohérence.

MANIP : Anne Decourt, pouvez-vous nous faire un bref historique du Centre Régional des Arts de la Marionnette (CRÉAM) à Dives-sur-Mer ?

ANNE DECOURT : C'est un lieu de création né en 2005, accolé à un festival qui, lui-même, date de 1986. À l'époque, suite à la fermeture de l'usine métallurgique « Tréfinmétaux » - événement qui a marqué fortement la mémoire collective de la ville, la municipalité décide de créer un événement culturel qui permette un rebond positif. Elle s'appuie pour cela sur une compagnie locale de marionnette, le Fil au Z'Ceuf (devenu le Foz). Elle fait appel à la Ligue de l'Enseignement et c'est ainsi que Patrick Boutigny prend la direction du Festival de 1988 à 2010.

En 2005, la DRAC suggère de mettre en place un projet annuel avec des actions en amont et en aval du festival. C'est ainsi que naît le CRÉAM, qui est inauguré à l'occasion d'Assises nationales organisées par THEMAA. Les compagnies y sont accueillies à l'époque avec des défraiements bien que la structure vive alors avec peu de moyens. Après ton départ en retraite en 2010, Patrick, Ermeline Dauguet est chargée de mener une enquête de préfiguration de l'avenir de la structure. C'est grâce à ce dossier très bien conçu que les tutelles voient l'intérêt d'un véritable Centre Régional des Arts de la Marionnette sur le territoire bas-normand. Et c'est ainsi que je suis recrutée en 2012 avec la mission de professionnaliser et de développer l'association. Il y avait beaucoup à faire. Au niveau du festival : améliorer les conditions techniques et d'accueil des artistes, créer la communication et donner une véritable identité à l'événement, d'où le nom *RéciDives*, choisi en 2013. Il fallait aussi former une équipe bénévole. Mais c'est surtout le travail fait à l'année dans le centre de création qu'il fallait faire connaître et développer, tout en menant en parallèle une véritable politique d'action culturelle afin de toucher davantage de gens au niveau local. Je suis fière du chemin parcouru en cinq ans avec un budget passé de 214 000 € à 318 000 € et un festival qui ne cesse de s'améliorer d'une édition à l'autre.



Ateliers du Sablier

MANIP : Et votre parcours vis-à-vis de la marionnette ?

A.D. : Dès mes études universitaires en Arts du spectacle à Caen, je m'intéresse à la marionnette. À 21 ans, je pars comme bénévole au festival de marionnette de Mirepoix avec mon CV en poche dans l'idée de trouver du travail dans une compagnie. C'est là-bas que je rencontre véritablement la marionnette contemporaine et que je vis LE choc esthétique qui va bouleverser ma vie. Finalement, le festival me garde comme coordinatrice en emploi jeune, puis comme programmatrice de 2004 à 2009. Ensuite, j'assume la coordination de la Semaine européenne de la Marionnette avec le Théâtre de Bourg-en-Bresse en 2011. Et c'est à la fin de cette année-là que je candidate à Dives-sur-Mer.

« Régulièrement nous sommes obligées de dire que cette fusion est choisie et non subie. »
Brigitte Bertrand

MANIP : Comment se sont passées ces premières années ?

A.D. : Difficiles au début. J'ai travaillé seule la première année et il n'y avait vraiment pas beaucoup de budget : 78 000 € pour organiser l'édition 2012 du festival. J'ai été embauchée fin février pour organiser un festival en juillet, j'ai donc mis sur une programmation grand public. Et même si les programmations passées étaient pointues et proposaient depuis longtemps des spectacles pour adultes, je me suis très vite aperçue que le public du festival était plutôt composé d'estivants, donc un public renouvelé chaque année, et qu'il fallait travailler avec la population locale et régionale. D'où le choix de créer un premier poste, non pas

d'administrateur, comme je le souhaitais en arrivant, mais en médiation.

Très vite, nous avons également travaillé à fédérer une équipe de bénévoles autour de valeurs communes, prônant la rencontre et la convivialité. Il fallait parallèlement défendre un vrai projet de lieu de résidence auprès des tutelles, avec comme objectif de pouvoir rémunérer les équipes en création. Mais la montée en puissance des moyens promise par les partenaires ne s'est pas faite les deux premières années comme prévu. Je désespérais quelque peu. Et c'est à mon retour du festival de Charleville en 2013 que je me retrouve sur le quai de la gare avec Brigitte Bertrand...

MANIP : Que vous êtes-vous dit sur ce quai de gare ?

B.B. : Anne m'a dit qu'elle n'en pouvait plus d'être seule ! Et que peut-être nous pourrions travailler ensemble... Très vite, cette proposition a résonné en moi car, le théâtre n'étant plus conventionné, il ne pouvait plus s'engager à long terme sur des projets artistiques. Les tutelles étaient elles-mêmes partagées entre l'Espace Jean Vilar, théâtre de ville dans l'agglomération, et le CRÉAM qui avait un titre sans moyens. Toujours à l'instinct, je me suis dit qu'il y avait là vraiment une opportunité à saisir pour nos deux structures.

A.A. : Nous étions loin de la fusion ! On parlait de coopérer ensemble, de partager des projets.

B.B. : Très vite, nous avons compris que nous avions une vraie proximité artistique et éthique, notamment dans la manière d'accompagner les artistes. Par exemple en les rémunérant sur leurs temps de répétition. C'est une évidence pour nous deux. Et c'est sûrement cette conviction qui a intéressé les tutelles et nous a épargné des opérations stratégiques et politiques.

MANIP : Vous n'aviez jamais travaillé ensemble ?

A.D. : Si, nous avons déjà collaboré, en particulier avec des compagnies régionales. À Dives-sur-Mer, nous avons un atelier et un petit plateau alors qu'à

l'Espace Jean Vilar, il n'y a pas d'atelier mais un beau plateau équipé. Cela permet à des équipes de passer dans les deux lieux, en début et/ou en fin de processus de création. Nous bénéficions aussi à Dives-sur-Mer d'un logement prêté par la mairie, mais de peu de moyens financiers. Nous nous sommes donc mises d'accord pour soutenir certains projets, avec les moyens logistiques de Dives-sur-Mer et les moyens financiers de lfs. Nous avons également mis en place un certain nombre d'actions culturelles ensemble comme des ateliers pour des lycéens qui allaient voir par la suite un spectacle à l'Espace Jean Vilar, ou des stages pour des enseignants du second degré...

MANIP : Vous travaillez toutes les deux un peu à l'instinct mais en restant attachées, je suppose, à quelques critères ?

B.B. : Mon choix se construit sur trois chocs : choc intellectuel, choc esthétique, choc émotionnel.

A.D. : Ce qui m'intéresse est le point de croisement entre le théâtre et les arts plastiques. Et il faut à tout prix qu'il y ait un propos, du fond. Il n'y a rien de pire pour moi qu'un artiste qui n'a rien à dire sur le monde. Heureusement, nous ne sommes pas en symbiose totale avec Brigitte, et cela permet d'élargir la palette des propositions.

B.B. : D'évidence, nous sommes d'accord sur ces critères même si nous l'explicitons différemment.

MANIP : Quelles furent les étapes de cette fusion en particulier auprès des tutelles et des partenaires ?

B.B. : J'ai commencé par rencontrer la directrice des affaires culturelles de l'agglomération en lui expliquant que nous devions faire évoluer le projet si nous voulions développer notre soutien à la création. Malgré son étonnement d'allier des partenaires aussi différents que l'agglomération caennaise et une petite ville de la côte, l'idée l'a intéressée.

A.D. : En juin 2014, nous rencontrons la Région et tout de suite, nos interlocutrices (la directrice de la culture et la conseillère théâtre) sont emballées par le projet. Il faut dire que ce n'est pas banal de voir deux structures coopérer ensemble jusqu'à penser à une fusion. Pour ce qui est de Dives-sur-Mer, la Ville a plutôt bien réagi avec une petite inquiétude au début, toute légitime : la peur de ne pas s'y retrouver face à l'agglomération. Il a fallu que je démontre les forces que le CRÉAM et le festival RéciDives apporteraient au projet, notamment avec la réhabilitation d'un bâtiment, le beffroi, qui deviendra notre futur lieu de résidence.

B.B. : Et la Ville a compris les enjeux de cette nouvelle structure.

A.D. : Le maire de Dives-sur-Mer, Pierre Mouraret, est un homme qui aime la culture pour ce qu'elle représente comme vecteur d'émancipation pour la population. Son positionnement nous a beaucoup aidées.

MANIP : C'est votre Jack Ralite, en quelque sorte !

A.D. : À la sortie de la conférence de presse où nous présentions le projet du Sablier, il a déclaré aux

journalistes présents : « Je suis un maire heureux ». Dans l'histoire du CRÉAM, il a eu un rôle primordial et il n'a pas failli dans ses convictions lors de cette fusion. Rappelons-nous que c'est une des seules mairies en France qui a soutenu les intermittents du spectacle en l'affichant publiquement, et désormais sur les murs du CRÉAM. Il a toujours eu l'idée de faire du beffroi, symbole de la mémoire ouvrière de la ville, un lieu de culture et de création en y accueillant le CRÉAM puis le Sablier.

MANIP : Et l'État ?

A.D. : Même s'il pensait au départ que deux structures permettaient la pluralité d'offres artistiques, le DRAC et ses services ont vite compris l'intérêt du projet et nous sommes désormais en train de finaliser la demande de conventionnement du Sablier.

B.B. : Les deux conseils d'administration de nos structures ont également parfaitement bien joué leur rôle dans cette fusion.

A.D. : Désormais tous les élus concernés par le projet semblent fiers d'avoir réussi cette fusion.

MANIP : N'avez-vous pas craint une baisse de moyens dans le cadre de cette fusion ?

B.B. : Régulièrement nous sommes obligées de dire que cette fusion est choisie et non subie, et que nous n'étions absolument pas dans une dynamique de mutualisation, mot que nous avons toujours banni dans nos relations avec les tutelles.

A.D. : Et clairement nous avons annoncé que cette fusion ne se ferait pas sans moyens supplémentaires. Nous ne voulions pas que ce soit une façade car nous savons que cela va générer de nouvelles attentes de la part des compagnies. La Région et la DRAC de Normandie ont déjà augmenté leur aide au CRÉAM ces deux dernières années mais c'est chaque partenaire qui va soutenir davantage le Sablier dès 2018.

B.B. : Nous avons toujours été au service d'un projet et non à notre propre service. C'est aussi cela qui nous a réunies.

MANIP : Concrètement, comment le Sablier va-t-il s'organiser ?

A.D. : Nous serons une équipe de 10 salariés naviguant d'un site à l'autre. Brigitte et moi nous partageons le choix des projets accompagnés. Dès cette saison, nous accueillons sept résidences, cinq à Dives-sur-Mer, deux à Ifs. Nous allons soutenir des créations pour tous les âges, mais avec une attention particulière pour les projets pour adultes et sur grand plateau. Nous envisageons également deux coproductions (hors résidence) par an, et dans quelques années, nous espérons faire de la production déléguée.

B.B. : Nous devons aussi prendre en compte une échéance qui va venir rapidement : mon départ à la retraite. Nous allons donc monter deux saisons ensemble puis Anne aura, en 2020 la direction pleine et entière du Sablier. Il faut donc que j'apprenne à lâcher et qu'elle apprenne à prendre. Les deux saisons à venir vont être le temps de la passation entre moi et elle. Et cette codirection sur un temps limité nous rend finalement assez sereines.

A.D. : Même si nous avons encore 10 ans à travailler ensemble, je ne crois pas que nous aurions des désaccords de fond. De fait, j'ai encore beaucoup à apprendre : construire une saison n'a rien à voir avec la programmation d'un festival. Il est plus facile pour le public d'avoir la vision globale d'une ligne artistique sur un festival que sur une saison. Les enjeux vers le public ne sont pas les mêmes. La programmation de Brigitte « entre corps et objets » s'établit sur des propositions qui se complètent. Je vois la saison comme le déploiement en accordéon de ce que serait la programmation d'un festival sur un temps condensé.

B.B. : Le festival est un sprint et la saison, un marathon : on ne court pas de la même façon.

MANIP : Comment construire ce champ particulier de la médiation sur deux territoires ?

B.B. : Nous allons poursuivre le travail avec les communes de l'agglomération et à Dives-sur-Mer. La médiation est un travail à long terme, souvent discret, mais indispensable. L'idée est d'amener le public à se déplacer sur les deux sites avec des rencontres d'artistes en création et la venue au spectacle finalisé.

A.D. : Le budget consacré par le Sablier à ces actions sera complété par des appels à projets. D'ores et déjà, nous avons décroché le premier « Tryptique » de la DRAC et de la Région qui va permettre au

« Très vite,
nous avons travaillé à
fédérer une équipe
de bénévoles autour
de valeurs communes,
prônant la rencontre
et la convivialité. »

Anne Decourt

marionnettiste Lucas Prieux de la Glitch Cie et son équipe de passer trois ans en résidence au lycée professionnel de Dives-sur-Mer, avec des sorties des élèves prévues sur Caen la mer.

B.B. : L'idée générale de la médiation est de permettre d'irriguer le territoire de présences artistiques. C'est bien là que nous nous situons dans cette mission de service public : ce n'est pas simplement un vœu, c'est une éthique professionnelle. Je crois que les tutelles ont compris non seulement ce que nous voulons faire mais aussi dans quel état d'esprit nous voulons le faire.

MANIP : Le Sablier sera-t-il également un centre de ressources, comme le CRÉAM en avait amorcé l'idée ?

A.D. : Nous souhaitons fortement développer cet aspect pour devenir référent sur la région et force de propositions pour le public, les collectivités, les structures socio-culturelles, éducatives, de santé, etc.



Beffroi de Dives-sur-Mer

Nous voulons pouvoir aider toutes les personnes qui cherchent des informations pour monter un projet autour des arts de la marionnette.

B.B. : C'est aussi un centre de ressources pour les jeunes artistes qui pourront trouver des conseils, notamment auprès de la chargée de production du Sablier. Le centre de ressources doit être un véritable outil d'accompagnement des artistes confrontés aux réalités du spectacle vivant.

A.D. : À plus ou moins long terme c'est toute notre équipe qui devra jouer ce rôle.

B.B. : C'est aussi cet aspect du projet que les tutelles ont saisi. Nous souhaitons aborder tous les tenants et les aboutissants pour arriver à résoudre l'équation.

MANIP : Et l'équation passe-t-elle par la labélisation du Sablier en Centre National de la Marionnette (CNM) ?

B.B. : Elle passe d'abord par le conventionnement DRAC qui se fera, nous l'espérons, en 2018. Nous attendons le calendrier ministériel pour les CNM et nous verrons le moment venu. Nous n'avons pas l'intention de brûler les étapes.

A.D. : L'idée d'un pôle régional nous est venue car nous en parlions beaucoup il y a 3-4 ans au sein de nos deux associations professionnelles, THEMAA et Latitude marionnette. C'est grâce au travail qu'elles ont mené, qu'aujourd'hui une attention nationale est portée sur la marionnette, et nous en bénéficions tous. Même si, comme le dit Brigitte, nous ne voulons pas brûler les étapes, c'est plutôt tout notre entourage, collègues et tutelles, qui nous encourage à candidater pour devenir CNM.

MANIP : Et, au fait, pourquoi le Sablier ?

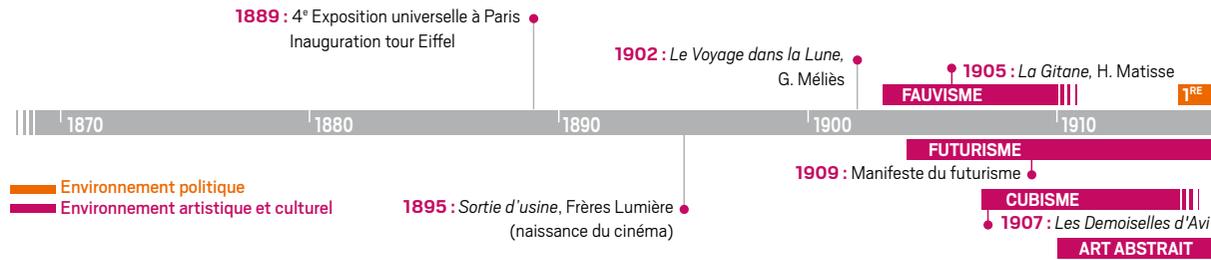
B.B. : Nous avons cherché longtemps... Et une nuit, à trois heures du matin, j'avais l'objet devant moi, et pas le mot. Vraiment l'objet. Et je me suis dit : de Ifs à Dives-sur-Mer, de la création à la diffusion, le sable égale la matière, et les grains de sable égalent les spectateurs allant d'un lieu à l'autre. C'était une évidence. Et chaque spectacle soutenu est un pari qui permet de remettre à chaque fois le sablier en mouvement ! ■

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK BOUTIGNY

APERÇU D'UNE ÉPOQUE : EXALTATION DES ARTS PLASTIQUES ET VISUELS

Les trois premiers épisodes de cette rubrique font le focus sur des œuvres de Gaston Baty (n°51), Yves Joly (n°52) et George Lafaye (n°53). Cette frise, loin d'être exhaustive, et forcément partielle, a pour objectif de donner quelques points de repère sur l'environnement artistique et politique d'une époque. Dans ce numéro, nous nous arrêtons plus particulièrement sur l'exaltation plastique et visuelle de la première moitié du XX^e siècle.

Travail collectif coordonné par Lise Guiot.



MÉMOIRE VIVE

GEORGES LAFAYE, LE THÉÂTRE D'ANIMATION COMME LIEU D'EXPÉRIMENTATION

PAR | **RAPHAËLE FLEURY**, RESPONSABLE DU CENTRE DE RECHERCHE ET DE DOCUMENTATION DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE

Revendiquant tout au long de sa vie une démarche expérimentale, Georges Lafaye (1915-1989) a renoncé à la médecine au début de la Seconde Guerre mondiale pour se tourner vers le spectacle, le graphisme et les arts plastiques et cinématiques. « Possédé par le mouvement »^①, il s'est particulièrement intéressé à la marionnette, ou, plus exactement, — car il se défendait d'être marionnettiste — à ce qu'il choisit d'appeler « théâtre d'animation », « spectacle instrumental » ou « théâtre de l'objet »^②.

L'abstraction en art au début du 20^e siècle

Comme il le reconnaît lui-même, c'est notamment sous l'influence du cinéma d'avant-garde que Lafaye a conçu ses spectacles abstraits : *Le Grand Combat*, sur le poème d'Henri Michaux (1951), *Tempo* (1953), *La Vigne de Naboth* (1978)^③.

Si l'on a bien gardé en tête les manifestations de l'abstraction dans les arts plastiques à partir des années 1910 (Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Delaunay, Klee, Miró, consorts et successeurs), on connaît moins celles auxquelles le cinéma a donné lieu. Après les premières expérimentations futuristes de peinture sur pellicule (Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini), l'Allemagne des années 20, dans la mouvance du dadaïsme, a vu se multiplier des films présentant des successions de formes géométriques en noir et blanc (les *Rhythm 21*, 23 et 25 de Hans Richter^④), la *Symphonie diagonale* du suédois Viking Eggeling^⑤), de formes lumineuses et colorées (Walter Ruttmann^⑥), et autres poèmes optiques (Oskar Fischinger^⑦). À la même période en France, Marcel Duchamp réalise avec Man Ray et Marc Allégret son *Anemic Cinema*^⑧.

Il semble que, plus de vingt ans après, Lafaye ait été le premier à avoir fait sortir la marionnette de la figuration pour entrer dans l'abstraction. En effet, bien que souvent qualifiées d'abstraites, les figures de Depero, les marionnettes à fils de Sophie Taueber-Arp pour *Le Roi Cerf* (1918), les marionnettes habitées du *Ballet Triadique* d'Oskar Schlemmer (1922), et plus tard les boules maniées par Obraztsov ou O'Brady, stylisations certes géométriques, étaient figuratives, anthropo ou zoomorphes. C'est tout autre chose que Lafaye a proposé d'explorer.

Un parcours exploratoire au sein du théâtre d'animation

Lafaye a commencé à explorer les arts du spectacle par la marionnette, en 1939 : autodidacte, il a scrupuleusement lu les écrits d'Edward G. Craig tout en préparant des maquettes néo-cubistes pour *L'Ours et la Lune*, la farce pour marionnettes de Paul Claudel^⑨. De ses premiers essais sont d'abord nées des formes relativement traditionnelles, avec, en 1942, une série de *Vieilles chansons françaises* mises en scène avec de grandes marionnettes à tiges, qui le font remarquer^⑩. En 1947, on passe commande à son Théâtre du Capricorne d'une « corrida », clou de l'opérette *Andalousie* à la Gaité lyrique, qui connaît 220 représentations.

Lafaye est lancé. À partir de 1950, il est programmé au Vieux-Colombier, puis dans divers cabarets parisiens : la Rose Rouge où il croise Yves Joly, les Trois-Baudets, la Fontaine des Quatre-Saisons (dirigée par le cinéaste Pierre Prévert, où il était entré sur la recommandation de son frère Jacques), le Lido. Lafaye rencontre Georges Brassens, Boris Vian et Robert Doisneau, avec qui il se lie d'amitié — ce dernier a d'ailleurs photographié la quasi-totalité de sa carrière. Ce contexte va permettre à Lafaye d'essayer de nouvelles formes, souvent inspirées par un morceau de musique, plus rarement par un texte. Il passe progressivement d'un théâtre avec des marionnettes zoo ou anthropomorphes (pour *Boudoum l'éléphant*, *l'Ogre*, *Toccatina*, *Intermezzo* par exemple^⑪) à un théâtre mettant en jeu des artefacts aux proportions et trucages adaptés pour la scène mais ayant la forme d'objets du quotidien : ainsi par exemple des fameux haut-de-forme et boa

rose du duo amoureux *John et Marsha*, plusieurs fois plagié à l'étranger^⑫, ou des cocottes en papier journal — sur contreplaqué — pour interpréter le crime passionnel de *Fait divers*^⑬. Humour et finesse dans la métaphore, alliés à une constante perfection technique, lui assurent un immense succès. On le demande dans les music-halls d'Europe, du Canada, des États-Unis, d'Amérique latine.

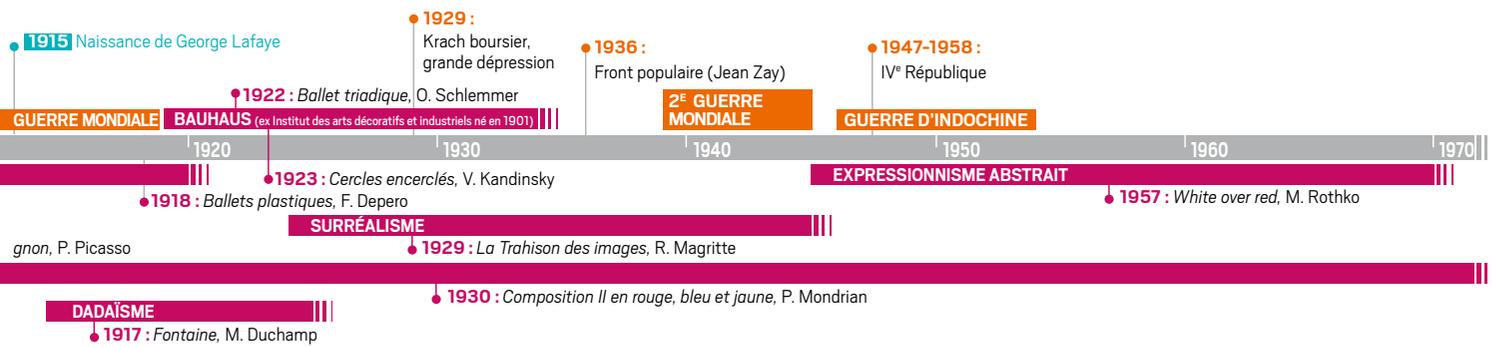
Parallèlement, Lafaye mène une carrière de graphiste pour plusieurs revues d'art, de mode, d'architecture ; il en dirige certaines, et fonde en 1945 la revue *Septième Art*, dédiée au cinéma^⑭.

Tempo

Créé en janvier 1953 à la Fontaine des Quatre-Saisons, et resté le plus célèbre des numéros qui relevaient d'un théâtre d'animation abstrait, *Tempo* est salué aussi bien par le public que par la critique^⑮.

Deux films muets et des photographies en noir et blanc ainsi que les objets du spectacle et quelques programmes ont été conservés. Leur confrontation permet de se faire une idée assez précise du spectacle. *Tempo* dure moins de trois minutes — la durée des numéros étant alors conditionnée par les supports vinyles de la bande-son — et se présente comme un enchaînement de formes géométriques exécuté sur la musique *Drum improvisations*, solo de percussions de Baby Dodds^⑯. Le principe de construction est ici plastique et cinématique, non pas narratif^⑰.

Avec ses numéros abstraits, Georges Lafaye cherche non seulement à créer des « ballets » de formes mais aussi l'illusion d'une projection cinématographique^⑱. Mystifiés, les spectateurs émerveillés ne découvrent



© Source gallica.bnf.fr / BnF

La spirale, artefact manipulé dans le spectacle Tempo de Georges Lafaye (1953).

et à l'exigence de précision radicale du metteur en scène, rendait l'animation exceptionnellement difficile et a laissé de douloureux souvenirs aux manipulateurs (Michèle Hénin – son épouse, Raynaud, Coquerelle et Humet à la création ; ou Fabienne Bangalter dans les années 70). Lafaye demandait à chacun de mémoriser « à partir d'un vocabulaire qu'il transmettait » une chorégraphie longuement étudiée. Il les faisait travailler les yeux fermés en s'appuyant uniquement sur l'écoute de la musique, de sorte qu'ils n'aient plus besoin de repères visuels, ces derniers étant neutralisés par l'obscurité de la scène et la cagoule qui leur couvrait la tête. Pour ses collaborateurs, cette pratique, proche de la danse, a constitué une véritable école de prise de conscience de son propre corps dans l'espace, qu'ils comparent à la pratique des arts martiaux²⁰.

qu'à la fin, lors des saluts, qu'ils viennent d'assister à une performance d'animation en direct¹⁹.

« Une machine avec quatre bonshommes²⁰ »

Pour produire cette illusion de projection cinématographique, Lafaye utilise la technique du théâtre noir – manipulation d'objets sur fond noir, dans un couloir de lumière créé par des projecteurs latéraux, où les manipulateurs habillés de velours noir s'effacent totalement –, combinée à celle de la lumière noire (lampe de Wood). Il construit des figures géométriques articulées dont certaines parties sont recouvertes de peinture phosphorescente blanche, rouge, jaune ou verte²¹ : deux spirales qui rappellent les « rotoreliefs » de Marcel Duchamp, carrés, rectangles, lignes, demi-cercles, sphères, peigne, « double-croissant » etc. Ces figures en contreplaqué contrecollé de carton sont équipées de poignées ou tournent autour d'axes. Adéquatement animées, ces constructions créent des images qui ne laissent pas deviner la façon dont elles sont produites : clignotements, trait qui s'étire ou s'efface progressivement, apparitions et disparitions subites, métamorphoses. Ce spectacle exécute en temps réel des enchaînements de mouvements et de figures qui, dans le cinéma de Richter, Eggeling ou Ruttman, étaient réalisées par un montage image par image. La performance est d'autant plus remarquable que le poids des objets – c'est une constante chez Lafaye, tous les objets sont extrêmement lourds –, combiné aux contraintes de la manipulation chorale à l'aveugle

Du théâtre d'animation aux spectacles automatiques

Cette exigence de perfection dans le mouvement, si difficile à atteindre avec l'interprète humain, a ensuite conduit Lafaye à des expériences d'automatisation. En 1961, il propose un *Ballet de lumière* pour l'Exposition française de Moscou. En 1972, il dépose un brevet pour le Syncropan, « programmeur électronique à effets modulés » reposant sur un système de cellules optiques devant lesquelles se déroule un programme sur papier – à la façon des orgues de barbarie –, qui permet de gérer simultanément une cinquantaine d'effets, synchrones avec une bande-son, et de réaliser des spectacles « automatiques ». En 1977, pour l'inauguration de la BPI au Centre Georges Pompidou, il représente le spectacle contemporain : de volumineuses armoires informatiques mettent en mouvement le petit « théâtre » où se joue *Leçon de choses*, performance parfois victime d'une technologie encore capricieuse.

Georges Lafaye entame dès le début des années 60 des démarches pour défendre auprès des pouvoirs publics la création d'un ambitieux centre « de formation au spectacle instrumental » qui pour lui doit impérativement associer la formation et la recherche expérimentale, dans l'interdisciplinarité²². En dépit de la dimension profondément innovante de son œuvre et de sa renommée nationale et internationale des années 1950 aux années 1970, et contrairement à son contemporain Yves Joly, Georges Lafaye est complètement tombé dans l'oubli après son

décès. On peut penser néanmoins que l'achèvement de l'inventaire de son fonds d'archives par la BnF et la curiosité de quelques marionnettistes permettront de le redécouvrir. ■

Les commentaires et sources des mots numérotés²³ dans cet article sont à retrouver en ligne sur le site de THEMAA, dans la rubrique Manip, en cliquant sur la page du numéro 53, puis Pour aller plus loin. www.themaa-marionnettes.com

CLIN D'ŒIL INTERNATIONAL

Jiří Srnec

Le procédé du théâtre noir était utilisé depuis longtemps par les prestidigitateurs. Si Lafaye fut le premier à l'utiliser pour des spectacles de marionnettes, dès le début des années 1950, son nom est tombé dans l'oubli et c'est souvent celui du tchèque Jiří Srnec que l'on associe à cette technique. Formé à la DAMU de Prague de 1956 à 1960, il fonde un groupe de théâtre qui devint en 1964 le Černé divadlo (Théâtre noir), qu'il dirige depuis. Jacques Derlon, qui jouait à la Fontaine des Quatre-Saisons, se souvient de la visite de marionnettistes tchèques, venus apprendre auprès de Lafaye la technique du théâtre noir, qui a ensuite rencontré une grande fortune en Tchécoslovaquie²⁴.

POUR ALLER PLUS LOIN

Dossier consacré à George Lafaye

À RETROUVER SUR LE www.artsdelamarionnette.eu
Focus > Georges Lafaye



Hans Richter : la traversée du siècle

Catalogue d'exposition sous la direction de Timothy O. Benson et Philippe-Alain Michaud.

Centre Pompidou-Metz, 2013

Prix public : 39 €.

DU CÔTÉ DES AUTEURS

LA LANGUE PASSÉE AU SHAKER

PAR | GWENDOLINE SOUBLIN



Touiller. Charcuter. Démembrer. Accoler. Éclater. Étaler. Rassembler. Enlacer. Écrire pour la marionnette, c'est d'abord jouer avec les verbes. C'est exploser les carcans physiques de la langue et des formes, en ne s'embarrassant plus des contingences soi-disant organisées du réel. Tout devient possible ! Alors tel l'artisan qui pétrit, coupe, soude, cisaille, écrase, l'auteur devient bâtisseur d'un monde ouvert sur d'autres mondes, eux-mêmes ouverts sur d'autres visions... Chaque mot, chaque phrase, chaque chiffre, chaque virgule contient son propre signe que la marionnette est capable de saisir pour mieux les faire tinter au plateau. L'onirisme et l'expérimentation favorisés par le théâtre de marionnette et d'objet, m'aident à mieux raconter notre monde contemporain, sa folie postmoderne. Ainsi, j'ai travaillé le texte de *Coca Life Martin 33cl* comme une « poly-partition » reposant sur une somme de matériaux hétéroclites. Partition de nombres, partition d'instructions, partition d'objets usagés, partition « onomatopique » d'une odyssée capitaliste, non pas menée par Ulysse mais par une simple canette de Coca – dont on entend vibrer l'âme. Et lorsqu'on aime comme moi tout mixer, travailler avec les marionnettes est une chance, pour autant de voyages singuliers.

Coca Life Martin 33 cl

Martin - prénom porté par 43 805 personnes en France - chiffre 2012
Martin - 1^{er} nom de famille du pays France - 5^e puissance mondiale - chiffre 2016
et ailleurs Chris Martin Martin Parr Ricky Martin Martin Scorsese Martin Crimp Martin Eden Martin Hirsch Martin Luther King Martin Sheen Martin Gore Martin Heidegger Martin Brundle Martin Landau Martin Alonso Pinzón Martin Niemöller Martin Rodbell George R. R. Martin caracolent n°1
Coca Life Martin
lui
zéro
banal
zéro
anonyme
zéro
insipide
Il ne lui reste que la peau alu sur les os

Le vent souffle
Coca Life Martin danse il glisse le long de la rue de la Monnaie il plane se cogne aux chaussures des passants taille 42 une botte Bocage l'écrase une trottinette Décathlon l'éborgne il roule cahote vide 14 grammes un moineau d'alu juste un rebut qui danse au vent 42km/heure le vent selon les prévisions Météo France le vent qui l'appriivoise il pense Coca Life Martin je veux mourir je n'ai personne à quoi je sers qui je suis -

Il arrive au Pont Neuf
238 mètres de long 20 mètres de

large
Il est au bord
Il hésite
Ira
Ira pas
Ira dans la Seine
Ira pas
Ma vie vaut 1 euro 50
quant au reste, du mépris
pense-t-il, chagrin
Coca Life Martin saute
Manquera à qui ?

Un sac G20 hurle, accroché à un saule
« Reviens ! Mais reviens ! »

Ça remue ça donne la gerbe
toute cette eau
mais il ne coule pas
Coca Life Martin
Ça crisse ça lui rouille la canette
mais il flotte
merde
il flotte

Un rat le frôle - frisson
Une voix aiguë
Orangina pulpe
1,50 euro la canette
Une vision lui parle
bleu-or

« Grouille ! Avec le courant, on se paye un aller sous speed pour le Pacifique ! »

Coca Life Martin dit « Pourquoi ? »
Orangina Pulpe répond : « Tu verras bien. Grouille ! »

Ne jamais écouter le chant de la concurrence
Trop tard – il se laisse porter

Un jour
Deux jours

Trois jours
Quatre jours
Cinq jours
Il flotte
à la dérive
Il flotte toujours sans couler
Mélancolique
sans objectif
Passe devant des vaches normandes
Sous le pont de Tancarville
18 000 véhicules par jour
Il flotte
Coca Life Martin 33 cl
Vers l'Atlantique
Croise Ismahane 17 ans migrante afghane – elle coule sans flotter à la dérive
un tee-shirt Bounty sur le dos
Croise des capotes Durex sans sperme et des poissons à tronc de Converse l'emballage d'un Kinder Bueno
un ballon de basket pas crevé
un fauteuil roulant sans personne
des bouchons de champagne Ruinart gonflés de sel
une cuillère XIX^e couleur rouille et émeraude
une Kronenbourg
un vieux ticket de Black Jack perdant du plastique gondolé – on dirait les Vosges
une Barbie Benetton
une conserve Saupiquet
un jean Levi's blanc
le Big Mac la frite moyenne le gobelet moyen la sauce mayo et le sac Macdonald
des lettres d'amour délavées
dont on peine à lire
la

signa
-ture
- Stuart ?
« Je t'aime, je t'aimerai toujours, tu seras toujours la seule »
« La distance est une grimace entre nous »
« Je te quitte »
Neuf jours
Dix jours
Onze jours
Près du Cap Vert
Ça danse sur le bateau Costa Croisière *Chandelier* 1 623 794 650 vues sur youtube
à fond les enceintes du MacBookPro
Processeur à 2,9 GHz - 512 Go de stockage
Les 3780 passagers chantent à tue-tête
et Cola Life Martin ne sait pas qui il est
À la dérive
il flotte
D'où il vient et pourquoi il continue s'il ne sert à rien à quoi bon vivre ?
Georgetown
Sainte-Hélène l'eau à 36 degrés
Je suis rien qu'un rebut
C'est son spleen de naufragé shakespeareien
Je ne suis qu'un rebut
Coca Life Martin tente de nouer conversation avec un Tampax (à suivre)

Extrait du texte *Coca Life Martin 33cl*
Publié aux Editions Koïnè, Bagnole, 2017
Prix public : 9€

DOSSIER

FEMMES CRÉATRICES

UN AUTRE TRAITEMENT DU RÉEL ?

AVEC YNGVILD ASPELI ◊ CLAIRE LATARGET ◊ YAËL RASOOLY ◊ DINAÏG STALL



Chambre noire, de la cie Plexus polaire.

© Pascal Bédéz

DINAÏG STALL, PROFESSEURE DE THÉÂTRE DE MARIONNETTES CONTEMPORAIN À L'UQAM, ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE, MODÉRATRICE DU « P'TIT DEJ »

Parler de la place et de la parole des femmes, c'est toujours s'exposer à la question, posée de façon plus ou moins bienveillante, de la pertinence du sujet. Dès lors que l'on problématise la médiocre représentation des femmes – que ce soit dans les institutions et structures de direction d'un pays ou sur les scènes de théâtre –, il est toujours des voix pour s'élever et affirmer le caractère intempestif de ces questionnements et des revendications subséquentes. Ça n'est jamais le bon moment. À l'occasion du dernier Festival Mondial des Théâtres de Marionnette à Charleville-Mézières en septembre 2017, THEMMA a pourtant décidé d'aborder cette question lors d'un de ses « p'tit dej » et de s'interroger sur la place des femmes dans les arts de la marionnette : le présent dossier reflète l'envie de poursuivre la réflexion.

Même les adeptes du « pourquoi maintenant ? » sont désormais bien obligé.e.s de reconnaître l'inégalité de traitement et de représentation entre hommes et femmes, mais la confinent le plus souvent dans un passé plus ou moins lointain et désormais révolu. Tout ça, c'était « avant », et le fait d'interroger le réel sous cet angle est considéré comme dépassé. Or, si la question semble toujours intempestive, c'est bien parce qu'elle est encore pertinente, voire dérangeante. Peut-être plus encore dans un contexte où l'on voit arriver, dans notre domaine comme dans bien d'autres, une nouvelle génération d'artistes au sein de laquelle les femmes sont plus nombreuses que par le passé.

Lors de ce petit-déjeuner thématique, des femmes marionnettistes ont témoigné des nombreux problèmes auxquels elles peuvent se heurter. Conditions d'accueil et de tournée plus difficiles, voire malveillantes, reconnaissance des pairs et des institutions plus ardues à obtenir, montages financiers des projets plus précaires... y compris les risques d'être victime de violence, notamment lors des tournées de spectacle en solo : les arts de la marionnette ne sont évidemment pas un havre de paix déconnecté du réel et de ses dynamiques d'oppression (et nous n'évoquons ici que celles liées au genre).

Sans vouloir négliger ces problématiques essentielles et liées à la question plus globale de l'émancipation, nous souhaitons néanmoins développer ici des questions que nous n'avons pu aborder que très superficiellement lors de cette rencontre, et spécifier le lien aux arts de la marionnette : est-ce que le fait d'être socialement assignée à la place de femme produit des différences dans le travail créatif ? En quoi cela peut-il influencer la création artistique : les thèmes choisis, les modes de narration, le processus créateur, etc. ?

Et, plus spécifiquement encore : les arts de la marionnette offrent-ils aux créatrices des outils particuliers pour développer leur démarche artistique, notamment autour de ces enjeux ? Y aurait-il des échos intéressants entre un traitement marionnettique du réel et le développement de ce que Jill Soloway nomme le *female gaze* (que l'on pourrait approximativement traduire par regard féminin) ? Ce concept répond à celui de *male gaze* élaboré par Laura Mulvey – ce dernier donnant à voir le statut d'objet des personnages féminins dans les traditions tant cinématographique que picturale qui sont entièrement structurées par le regard masculin (ceux du protagoniste masculin, de l'artiste, de la caméra/du cadre et du spectateur étant faits pour se superposer et se confondre).

La marionnette, grande habituée des renversements (d'échelle, de statut manipulant/manipulé.e ou objet/personnage, etc.), serait-elle un médium de choix pour qu'apparaisse enfin un sujet femme incarné échappant au regard externe objectivant ? À coup sûr, la marionnette permet de représenter la violence d'une façon non édulcorée et pourtant recevable, parce que médiée, et incarne très immédiatement la crainte d'être traitée en objet, réduit.e à l'état de chose par autrui. Mais, au-delà de ces possibilités, offre-t-elle également des voies/x pour raconter autrement ? Le rapport à la matière, questionnement omniprésent des marionnettistes, place le public dans une logique de projection et de sensation qui fait appel au corps de chacun.e comme porteur d'expériences physiques et psychiques singulières. Cela rendrait-il la marionnette particulièrement apte à créer de l'empathie ? La possible dissociation du personnage entre marionnettiste et marionnette crée-t-elle des dynamiques à même de traduire l'expérience du réel depuis une posture sociale marginalisée ?

Ces questions suggèrent quelques hypothèses, parmi d'autres : trois des artistes qui sont intervenues pendant ce « p'tit dej » apportent dans ce dossier leurs réponses sensibles. ■

Explorer sous la surface

PAR | YAËL RASOOLY, METTEURE EN SCÈNE MARIONNETTISTE INDÉPENDANTE

Durant la majeure partie de mon parcours artistique et de ma vie personnelle, le fait d'être une Femme artiste, une Femme créatrice, une Femme interprète, etc. a rarement été, dans mon esprit, un facteur déterminant. Pendant assez longtemps, je me suis racontée une histoire dans laquelle je me sentais bien, dont je n'étais pas forcément consciente, et dont la question du genre était exclue. Je me persuadais en quelque sorte de me concentrer sur le travail en présumant avec une certaine naïveté que j'étais égale.

Ces dernières années, je suis heureuse de dire que ma sensibilité à cette question centrale a changé et évolué. Cela s'accompagne d'une confiance grandissante et d'une reconnaissance personnelle croissante de l'artiste et de la femme que je suis, d'un éveil à des perspectives et à un contexte plus larges, d'une prise de conscience de ce qui ne devrait pas être accepté et du fait que le changement nécessaire ne peut advenir sans la reconnaissance du problème.

Je pourrais donner d'innombrables exemples des différentes expériences que j'ai rencontrées en tant que femme et des ajustements et compensations que nous devons constamment mettre en œuvre. La plupart de ces pratiques sont familières aux femmes de n'importe quel environnement professionnel, et particulièrement en position de pouvoir, pas uniquement dans le milieu du spectacle. La place d'une femme et son autorité sont beaucoup plus remises en question, mises en doute et testées par les hommes, par les femmes et en fin de compte par elle-même. Cela n'a pas à être accepté en tant que tel. Cette limitation et bien d'autres peuvent même devenir une force et vous pousser à chercher au plus profond votre propre voix, en réaction, voire en révolte personnelle.

J'ai commencé très jeune ma carrière artistique, principalement en tant que chanteuse classique. J'ai été exposée à ces limitations dans ce domaine de la musique classique dominé par les hommes. Je devais constamment me contraindre à entrer dans un certain cadre qui se devait d'être acceptable et plaisant, et à accepter des situations dans lesquelles je me suis souvent sentie rabaissée et objectifiée, ce que j'étais effectivement. Cela ne correspondait ni à ma sensibilité, ni à mes ambitions et mes rêves.

Pour une femme artiste, je trouve que le domaine de la création théâtrale indépendante est particulièrement intéressant. Je parle aussi sur un plan très simplement pragmatique : avoir sa propre compagnie, présenter ses propres spectacles. Cela a beaucoup à voir avec la taille et l'échelle des projets sur lesquels nous travaillons, qui peuvent être relativement petits et compacts et pourtant énormes, notamment en termes de capacité à créer un univers fascinant, personnel et audacieux.

Choisir d'être metteure en scène signifiait que je pouvais écrire mes propres scénarios, parler de thèmes qui me passionnent, contester les représentations existantes des femmes telles que la femme fatale, la demoiselle en détresse qui doit être sauvée par son homme, la petite fille des contes de fée, etc., et par conséquent créer des personnages féminins nuancés et complexes tels que l'on ne m'en avait jamais proposés en tant qu'actrice. Et aussi aborder cette complexité dans les rôles et les personnages masculins.

Faire de la marionnette repose sur la projection et l'extension de la pensée et de la présence de l'interprète, au-delà des frontières physiques de son corps. C'est en ce sens que ce médium peut offrir des possibilités de représentation des genres qui transcendent les limites que nous percevons et, dans mon propre travail, j'en utilise toute l'étendue.

Mes spectacles sont très différents les uns des autres, tant en termes d'univers visuel que de technique. Mais le fil commun qui les relie, c'est le thème du dévoilement de ce qui se cache sous la surface. *Comme C'est Charmant*, un de mes premiers spectacles, qui tourne depuis maintenant 11 ans, aborde la question de l'abus sexuel sur les enfants et de la façon dont les familles et la société taisent ce sujet, ce qui permet au cycle de la violence de se poursuivre. Je peux dire que, dans ce spectacle tout particulièrement, je ressens l'importance cruciale de reconnaître et de s'élever contre ce problème encore si présent autour de nous. Les rencontres et les échanges d'une grande force que j'ai avec le public à la suite des représentations de ce spectacle sont d'une immense importance à mes yeux et me font aller de l'avant.

Je me sens profondément chanceuse d'avoir trouvé cette forme d'expression artistique et qu'elle m'ait trouvée, en tant que metteure en scène et artiste de théâtre indépendant, en tant qu'interprète et marionnettiste. Je n'oublie pas, et quand c'est le cas je me le rappelle, que je suis privilégiée en tant que personne et en tant que femme dans ce monde qui est le nôtre, de pouvoir faire ce que je fais. Et avec ce privilège viennent le rôle et la responsabilité que j'accueille avec grand désir et avec tous les moyens dont je dispose : susciter pensée et émotion, offrir du rêve et du réconfort, inspirer et donner de la force aux autres, divertir et défier, ouvrir les esprits et les cœurs. Et aussi répandre la lumière et briser le silence qui entoure les aspects plus sombres de la vie, qu'ils soient en nous ou dans le monde qui nous entoure, dans le passé ou en ce moment même. ■

Traduction depuis l'anglais par Emmanuelle Castang et Dinaig Stall.



« Nous sommes responsables,
en tant qu'artistes, du choix de nos héros,
et de nos héroïnes. »

Claire Lataget

Une pensée en spirale

PAR | YNGVILD ASPELI, COMPAGNIE PLEXUS POLAIRE

La marionnette crée, par son statut « d'objet mort », une distance qui permet d'éclairer des thématiques complexes, d'une manière simple, ludique ou poétique. La double présence du marionnettiste, et l'utilisation des modes d'expression visuelle, sonore et corporelle, nous donnent accès à une communication sur plusieurs niveaux, et ouvrent vers une compréhension multi-sensorielle. Je suis à la recherche d'un langage pour capter ce que nous ne pouvons pas forcément voir, ou expliquer, mais que nous pouvons pourtant sentir, et comprendre. L'utilisation de la marionnette devient ainsi un outil pour rendre hommage à la complexité de la vie, et de l'être humain. Il s'agit d'une écriture plus corporelle, une dramaturgie plus circulaire, avec une plus grande attention à *faire sentir*, plutôt qu'un besoin d'*expliquer*. Un travail qui avance en spirale, des scènes se construisent en couches superposées, un travail basé sur des improvisations qui tentent d'attraper une image, une idée ou un sentiment. Ceci implique un processus où le fait de se perdre et de se retrouver au cœur d'une forêt de doutes est inévitable. Le doute est socialement perçu comme une faiblesse. Ce qui est bizarre, si on y pense, car c'est plutôt le fait de ne pas douter qui devrait être inquiétant.

Quand je crée un spectacle c'est parce que je veux raconter une histoire qui me touche. Peu m'importe que l'histoire soit vécue par un homme ou par une femme, ce n'est pas déterminant dans mon choix. Mes précédents spectacles, *Signaux* et *Cendres*, sont tous les deux inspirés par des livres écrits par des auteurs masculins, où les personnages principaux sont des hommes. Après les représentations de *Cendres* je rencontre régulièrement des gens qui sont surpris que ce soit une femme, et non pas un homme, qui ait réalisé la mise en scène. Cette réaction est souvent liée au fait que la thématique du spectacle est « masculine ». Or pour moi, une thématique ne peut pas être *que* masculine, ou *que* féminine ; elle nous implique forcément

tous, même si la manière de la recevoir, ou de la raconter, diffère. Je suis entourée par de très bons collaborateurs, autant d'hommes que de femmes, et j'attache beaucoup d'importance à la mixité dans un groupe de travail.

La représentation de la femme, et l'objectification du corps féminin, sont des thématiques très présentes dans ma dernière création *Chambre noire*, le sujet du spectacle étant la vie de la féministe radicale Valérie Solanas. Son *SCUM Manifesto* (1977) est fascinant et contradictoire : c'est violent, c'est drôle, c'est intelligent et c'est excessif. C'est un appel à la guerre et un cri de désespoir. C'est un produit de son temps, mais il fait encore écho aujourd'hui. L'histoire de Valérie Solanas ouvre ainsi au questionnement autour des rapports, des rôles et des déséquilibres entre les genres, mais c'est une histoire qui parle autant des hommes que des femmes. Elle attaque le *système*, l'injustice qui s'inscrit dans la *structure*. Notre société qui, malgré d'énormes progrès sur le sujet, est encore marquée par une histoire longuement écrite par des hommes ; des idées préconçues, des automatismes qu'il faut renverser. Dans son extrémisme, Valérie Solanas nous met le monde à l'envers ; elle déstabilise la « vérité », nous force à reconsidérer le « normal », et ouvre nos yeux aux autres réalités possibles. Et pour moi il s'agit surtout de ça : avoir accès aux histoires alternatives. Le monde de l'art visuel est encore aujourd'hui dominé par un regard masculin, ce que la critique de film Laura Mulvey en 1975 a défini comme *the male gaze* (le regard masculin). Nous avons besoin d'autres narrateurs, avec de nouvelles perspectives. Il s'agit de repositionner les femmes en *objet*, et non pas en *objet* des histoires ; cesser de *regarder*, et commencer à voir. Il faut laisser la place à d'autres points de vue, et créer de nouvelles références. Comme l'écrivaine et journaliste Laurie Penny écrit dans son article *The Unforgiving Minute* : « Des cultures ne sont pas seulement définies par les histoires qu'elles racontent, mais aussi par celles qu'elles ne racontent pas. » ■

« Je suis à la recherche d'un langage pour capter ce que nous ne pouvons pas forcément voir, ou expliquer, mais que nous pouvons pourtant sentir, et comprendre. »

Yngvild Aspeli

© Mathieu L'Herbion



Mijaurées I, de la cie Anima théâtre.

Liberté, égalité, adelphité

PAR | CLAIRE LATARGET, COMPAGNIE ANIMA THÉÂTRE

Qu'est-ce qui fait ma singularité en tant que femme dans mon parcours artistique ? Je commence tout juste à y réfléchir.

Partons des sources. Née au sein d'un matriarcat domestique dont l'homme était presque totalement absent, ou déprécié quand il était présent, je pensais plutôt que la femme était supérieure à l'homme... En tout cas pour pas mal de choses, dont la longévité !

Je ne me suis pas vraiment posé la question de ma place de femme avant d'avoir un enfant. Un garçon de surcroît. J'allais élever un être dont l'identité et le fonctionnement m'étaient encore complètement étrangers. J'allais lui transmettre une histoire, des valeurs, mais surtout de l'amour (et je crois que l'amour ne peut exister sans une réelle égalité).

Depuis plusieurs années la transmission familiale me passionne. Me fascinent surtout le rapport au textile et la notion de trousseau, de transmission par la broderie ou le tissage. Il y a dans cette action de broder, tisser, tricoter, un soin à accueillir l'humain qui arrive au monde, mais aussi je crois une manière de concevoir les canevas d'une histoire. Une femme qui constituait son trousseau allait jusqu'à faire son propre linceul...

Tous les récits masculins ne sont pas linéaires, mais je pense qu'il y a un rapport à l'espace et au temps différent... à l'Eros et au Thanatos aussi sans doute... Quelque chose à aller voir du côté de la psychogénéalogie ? Je tâtonne sur ce point.

Pour écrire le spectacle *Mijaurées I*, autour de la figure de la femme de l'ogre et de ses sept filles dans le Petit Poucet, j'ai choisi sept auteurs, quatre femmes, trois hommes.

Il me semblait important que des hommes s'interrogent sur la petite fille, la jeune fille telle qu'ils se la représentent. J'ai rencontré chez eux une réelle volonté de défendre ces personnages de conte : Gretel, Peau d'Âne, la femme de Barbe-Bleue. Une grande pudeur et une grande tendresse aussi... A posteriori, j'ai l'impression que leurs textes racontaient un personnage plutôt qu'ils ne lui donnaient vie. Ma commande n'était pas assez claire, mais les femmes qui travaillaient sur ce projet n'avaient pas besoin de comprendre, elles savaient.

Aussi, concernant le texte du personnage de la femme de l'ogre, il n'y avait pour moi qu'une femme (en l'occurrence Catherine Verlaquet), qui pouvait l'écrire. Traversant la perte de ses 7 enfants, ce personnage portait une souffrance que toute l'équipe (féminine) a ressentie. Ce ventre vidé a pris trop de place dans le projet, dans certaines de nos vies, et j'ai manqué de

courage. Je n'ai pas pu aller aussi loin qu'il aurait fallu pour mener à bien cette histoire de manque d'enfant, de deuil intime et immense.

Je ne pense pas qu'un homme aurait ressenti ce vide. Il n'existait pas seulement dans nos têtes. Il est venu perturber nos rythmes physiologiques. Je ne me l'explique toujours pas...

Le soir de la première, il m'a été reproché par un directeur de théâtre l'absence d'un homme au plateau ainsi qu'au sein de la narration, et le traitement « à charge » de l'ogre. Il ne s'était jamais interrogé sur l'absence de place réelle donnée à la femme dans les contes.

Il me tient à cœur de travailler sur la visibilité des femmes que ce soit dans mon quotidien ou dans mon travail. Nous sommes responsables, en tant qu'artistes, du choix de nos héros, et de nos héroïnes... Prenons Bonnie Parker : Auteure, metteuse en scène de sa propre histoire et instigatrice d'une grande partie des méfaits commis par le couple qu'elle formait avec Clyde Barrow, elle apparaît trop souvent comme la femme amoureuse qui suit juste son homme...

Avant cette matinée ardennaise café-croissant, beaucoup m'ont répété que les femmes sont surreprésentées dans le secteur des arts de La marionnette. La représentation des femmes à des postes de pouvoir au sein de notre champ artistique me semble (à la limite) au mieux paritaire. Pourquoi alors ce sentiment des hommes que nous prenons toute la place ? Que nous les mettons dehors alors que nous prenons juste la place qui nous revient ?

Je codirige la compagnie Anima Théâtre avec Yiorgos Karakantzas, un homme donc. Récemment, on lui a clairement dit qu'il avait de la chance, au niveau de la stratégie de développement de notre structure, de travailler avec une femme de moins de 50 ans. Cette stigmatisation (positive !) nous a autant choqués et révoltés l'un que l'autre. Car nous nous sommes toujours sentis à égalité. Si nous subissons parfois des injonctions violentes comme celle-ci, nous sommes capables de les laisser en dehors de notre relation de travail.

Clairement, ce genre de discours donne à penser que nous sommes illégitimes.

J'ai la chance de travailler et de vivre avec des hommes conscients du détricotage à entreprendre, d'hommes féministes qui croient en l'adelphité, accordant sororité (entre femmes) et fraternité (entre hommes), pour construire des relations solidaires et harmonieuses entre êtres humains, femmes et hommes. ■

POUR ALLER + LOIN



Alternatives Théâtrales n°129

Scènes de femme - écrire et créer au féminin
Sous la direction de Sylvie Martin-Lahmani

Il y a plus d'un siècle en Angleterre, Virginia Woolf s'interrogeait sur l'impuissance des femmes écrivaines. En conclusion d'*Une Chambre à soi*, l'icône du féminisme invitait les poétesses en germe à ne plus renoncer à leurs droits à penser, écrire et créer. La question de la parité restant au cœur des problèmes sociétaux, Alternatives théâtrales s'intéresse à ses impacts dans le champ des arts de la scène en s'appuyant sur des exemples de création au féminin en Belgique, en France, et dans d'autres pays du monde.

Édition Alternatives Théâtrales, 2016
Prix public : 15 €.

Conférence sur le female gaze de Jill Soloway

<https://www.youtube.com/watch?v=pn8vppooD9I>

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Les arts de la marionnette ne connaissent pas de frontière. Nombre de leurs pratiques sont le fruit de métissages, d'importations, d'adaptations. Et nombre de leurs réalisations tournent bien au-delà des territoires nationaux, et ce depuis des siècles. Un besoin se faisait sentir depuis longtemps, exprimé à l'occasion d'échanges entre marionnettistes ou spécialistes de la marionnette du monde entier, lors de tournées, de projets éditoriaux, colloques, congrès etc. : établir des outils multilingues pour enfin combler l'absence, dans les dictionnaires, du vocabulaire utilisé par les marionnettistes eux-mêmes, de la construction à la direction d'acteurs-marionnettistes, en passant par l'écriture ou la conception d'un espace marionnettique. Par ailleurs, les discussions suscitées par la réalisation du Portail des Arts de la Marionnette ont également mis au jour diverses difficultés terminologiques : néologismes forgés par les musées et non par les praticiens, absence de description des contrôles, vocabulaire professionnel parfois tombé dans l'oubli, difficulté à décrire les pratiques contemporaines au moyen des anciennes catégories (par technique de marionnette par exemple).

C'est pourquoi la chaire ICiMa* a initié un chantier de « terminologie multilingue des arts de la marionnette ». Ce chantier au long cours commence par collecter dans différentes langues le vocabulaire utilisé aujourd'hui par les praticiens. Les chercheurs qui y collaborent effectuent également des explorations historiques afin de mettre en évidence l'évolution du vocabulaire, ses origines, mais aussi les enjeux anthropologiques, économiques, sociaux, philosophiques ou esthétiques dont ils témoignent. Ces travaux aboutiront à la production d'outils et de référentiels pour la traduction d'ouvrages, l'interopérabilité des bases de données, l'interprétariat simultané. Ils ont également de nombreuses articulations avec la réflexion sur les certifications, la documentation des processus de création, ou encore la médiation.

Doctorante associée à ce chantier, Émeline Rotolo, archiviste spécialiste du dix-neuvième siècle, partage avec nous les enjeux de sa recherche.

RAPHAËLE FLEURY, titulaire de la chaire ICiMa

DÉSIGNER LES MARIQNNETTES AU DÉBUT DU XIX^E SIÈCLE

MOTS/MAUX D'ENTREPRENEURS DE SPECTACLES DE CURIOSITÉS

PAR | **ÉMELINE ROTOLO**, DOCTORANTE À L'ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES, (ED 472, MENTION HISTOIRE TEXTE DOCUMENTS)

En exécution des décrets impériaux des 8 juin 1806 et 29 juillet 1807 ainsi que du règlement du 25 avril 1807, le nombre des théâtres parisiens est réduit et un genre est assigné à chacun afin de limiter la concurrence économique. À cet effet, l'article 15 du décret du 8 juin 1806 interdit l'usage du « titre de théâtres » à certains spectacles. Dès lors une distinction juridique s'opère entre théâtres et spectacles marginalisant la masse des seconds. Qualifiés « spectacles de curiosités », les bals, concerts, pantomimes, danses de cordes, phénomènes, cirques, figures de cire, automates, marionnettes et autres spectacles qui s'étaient précédemment développés dans le contexte des foires, sont regroupés dans une catégorie unique, formant un ensemble hétérogène qui relève désormais d'une réglementation particulière. Ainsi, le prélèvement du droit des pauvres destiné à lutter contre l'indigence, qui représente le dixième de la recette brute pour les spectacles où l'on joue des pièces de théâtres, s'élève au quart pour les autres, ce qui contribue à freiner l'expansion économique des petites entreprises vouées au spectaculaire. De plus, les entrepreneurs se voient interdire la « représentation d'ouvrages appartenant à l'art dramatique ». L'usage variable du singulier ou du pluriel « curiosité(s) » insiste alternativement sur la démarche supposée du public – réduite en quelque sorte à une pulsion sensorielle, le plus souvent scopique – ou sur l'ordonnement et le type d'objets exposés aux regards, faisant implicitement référence aux cabinets de curiosités du XVII^e siècle ^①. Le pluriel,

« les termes « pantagoniens », « pygmées », « Bamboches » font références à des personnes de petite tailles et s'imposent comme des synonymes des marionnettes. »

plus couramment utilisé par l'administration, reflète la limitation imposée à ces spectacles relégués à la surenchère dans les démonstrations visuelles.

Dans ce contexte, dans les demandes qu'ils rédigent pour obtenir l'autorisation de s'établir (pétitions), les entrepreneurs accentuent la dimension technique et visuelle de leurs activités même si, dans les faits, ils ne cessent de chercher à enfreindre cet interdit en s'appropriant par exemple le répertoire des théâtres. Souvent dictées à des écrivains publics ou à des tiers, les pétitions révèlent le vocabulaire choisi par l'entrepreneur afin de se présenter et de démontrer la validité économique et morale de l'établissement projeté ; ainsi que de témoigner d'un savoir-faire.

Au sein de cette vaste catégorie émergent des disciplines qui cherchent à s'individualiser auprès de l'administration par la caractérisation d'un savoir-faire spécifique. Des entrepreneurs qui avaient pu

précédemment se déclarer comme entrepreneurs de spectacles de marionnettes utilisent désormais un lexique qui se rattache alternativement aux traditionnels arts mécaniques en se présentant comme « mécaniciens » dirigeant des « théâtres mécaniques », mais aussi aux arts de l'illusion et de l'optique en tant que « prestidigitateurs » et « physiciens » avec des « spectacles pittoresques », « de métamorphoses » ou de « ventriloquie ». Selon l'acceptation du terme « mécanique » présent dans les dictionnaires de l'époque, la formulation la plus fréquemment trouvée dans ces demandes, « spectacle d'un théâtre mécanique », fait référence à la mise en mouvement d'un objet par l'usage conjoint de la main et d'un instrument souvent assimilé à un mécanisme à ressort. Les dossiers de contentieux du bureau de bienfaisance de Bordeaux, chargé de statuer sur le pourcentage appliqué à la taxe des indigents, décrivent certains des mécanismes. Le fait que les théâtres mécaniques et les panoramas bénéficient d'une taxe à 10 % (au lieu de 25) éclaire sur l'insistance des entrepreneurs à se rattacher à cette catégorie.

Par ailleurs, les demandes envoyées au ministère de l'Intérieur manifestent des stratégies terminologiques destinées à accentuer, voire exagérer, le caractère d'innovation. En 1809, les frères Bonniot, « mécaniciens », pétitionnent pour obtenir le droit de parcourir tout l'Empire avec « 70 figures automates de la hauteur de demie nature, au moyen desquelles ils représentent la Naissance, l'Adoration des Mages, la Passion et la Résurrection de Jésus ». L'usage du mot

« automate », « machine qui, par des ressorts internes, imite le mouvement des corps animés »², est destiné à affirmer la complexité mécanique de l'objet, « nouvelle invention » qui « a mérité aux inventeurs l'approbation générale ». La comparaison formulée dans la demande avec le spectacle mécanique et pittoresque de Monsieur Pierre et la mention du fait que l'entreprise est portée par quatre frères - donc autant d'opérateurs potentiels de cette troupe artificielle -, permettent de douter qu'il s'agisse d'une animation sans usage de la main en temps réel, et permettent de supposer qu'il s'agit d'un spectacle de marionnettes. Le chercheur doit faire preuve d'une grande prudence et d'un large recoupement de sources avant de statuer l'identification des objets désignés par ces vocables.

L'identification se complexifie lorsque le demandeur utilise des termes italiens tels que *burattini*, *fantoccini*, *pupi* ou à des périphrases faisant référence à des mondes imaginaires ou exotiques. Le « spectacle mécanique dit Pantagoniens » du mécanicien Garric, autorisé en 1836 à installer sa « baraque en toile »

place des Capucins à Bordeaux, est enregistré dans les sources administratives documentant son activité dans les rues de Paris sous le terme de « marionnettes ambulantes ». En effet, les termes « pantagoniens », « pygmées », « Bamboches » font référence à des personnes de petite tailles et s'imposent comme des synonymes des marionnettes comme on le constate dans la pétition de Laure Desvignes, ancienne artiste dramatique, qui souhaite établir « dans le quartier St Marcel, des représentations de Pantagoniens (théâtre de marionnettes) ». Comme en témoignent ces exemples, les choix terminologiques des entrepreneurs de spectacles de curiosités participent également d'une stratégie de communication qui vise à attiser la curiosité du public. ■

Les commentaires et sources des mots numérotés ☺ dans cet article sont à retrouver en ligne sur le site de THEMMAA, dans la rubrique Manip, en cliquant sur la page du numéro 53, puis Pour aller plus loin. www.themaa-marionnettes.com

La recherche d'Émeline Rotolo sur le vocabulaire employé dans différents contextes permet d'éclairer les changements de paradigme des spectacles de marionnette au fil des siècles. Pratique d'abord rattachée à un lieu et un contexte commercial (la foire des XVII^e et XVIII^e siècles), ces spectacles sont ensuite cantonnés par les administrations dans une catégorie qui les contraint à la surenchère d'effets visuels au XIX^e siècle (« spectacles de curiosité(s) »). Il faudra les effets conjugués de leur convocation par les milieux littéraires, les avant-gardes, et de la structuration d'une profession, pour que les marionnettistes soient reconnus comme relevant du paradigme de la création artistique (loi de 2016).

Raphaèle Fleury, titulaire de la chaire ICiMa

JE ME SOUVIENS...

LA NÉCESSITÉ POÉTIQUE COMME GUIDE

PAR | DELPHINE BARDOT, COMPAGNIE LA MUE/TTE

Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

Enfant, je n'allais pas au théâtre. Je pense que les premières marionnettes que j'ai vues manipulées, c'était à la télévision... J'étais fan de Téléchat (Roland Topor et Henri Xhonneux)! Les concepts de « gluons » et d'interviews d'objets restent fondateurs de mon rapport aux objets, à l'imaginaire, à l'absurde et à la métaphore.

Quel est votre dernier souvenir ?

RAGE des Angès aux Plafond au Festival Mondial de Charleville. Une magnifique immersion dans l'univers de cet auteur « dont on n'a pas le droit de dire le(s) nom(s) » avec cette façon qu'ils ont de déployer, sophistiquer, surdimensionner et en même temps détailler leur propre savoir-faire, au service d'un sujet fort.

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

Ce n'est pas un spectacle en particulier, ce sont des rencontres : le premier « atelier théâtre » auquel j'ai participé au lycée, était encadré par Jean Poirson du Théâtre de Marionnettes de Metz et l'autre par Eric Domenicone de la Cie La Balestra. J'ai découvert la marionnette en même temps que la pratique théâtrale et ma vie de spectatrice. J'ai noué des relations professionnelles qui auront duré 15 ans au sein de la Cie Clandestines Ficelles puis de La SOUPE Cie ! Mon

apprentissage, au plateau et à l'atelier, s'est fait dans la transmission et l'échange au sein de ces compagnies. J'ai su alors qu'on pouvait vivre d'inventer des choses. Qu'on pouvait envisager ce métier comme un noble et humble artisanat, et pas seulement comme un monde d'élus, inaccessible. Explorer un vaste champ des possibles et faire converger nombre de pratiques artistiques : le jeu, la corporalité, la conception, la construction. Embrasser le métier de marionnettiste c'était une façon de ne pas faire de choix, et d'être à tous les endroits de la création artistique. Et aussi un bon moyen de continuer à s'amuser avec ses jouets...!

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

L'après-midi d'un Foehn de la Cie Non Nova, pour la puissance poétique de la mise en relation d'objets triviaux au service de la magie pure. D'une sensation pure. J'adore aussi le principe de dévoiler un mécanisme pour, en connaissance de cause, goûter à la poésie d'une vision. J'aime l'idée de dévoiler pour créer du mystère, du supplément d'âme qui transcende le banal en merveilleux. La première fois que je l'ai vu, dans une chapelle particulièrement appropriée, j'ai été fascinée ; la seconde, dans un endroit beaucoup moins magique, j'ai pleuré d'émotion. Je retrouvais l'exacte sensation de la première fois et je la partageais cette fois avec des proches...



© Antoine Arlot

Quel est le spectacle que vous auriez aimé faire ?

L'après-midi d'un Foehn !! Et aussi *Le Réel / Lo Real / The Real* d'Israel Galvan, mais ça n'est pas de la marionnette. Quoi que j'admire particulièrement chez ce danseur flamenco sa capacité à détourner et à s'approprier les objets et à les intégrer à sa danse... galvanisante. Et à révolutionner son art aussi...

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

Il y a bien un artiste dont je me sens l'héritière, comme beaucoup d'autres sûrement, c'est Dominique Répécaud, guitariste et ancien directeur du CCAM / Scène Nationale de Vandoeuvre-les Nancy ; parti depuis peu... Héritière pas tant sur un plan esthétique, mais sur l'idée même de la liberté créative, de la nécessité poétique. De l'urgence et de la légitimité de ces notions. On hérite de quelqu'un qui vous transmet quelque chose de fondateur : la confiance en ses intuitions par exemple ou la capacité à rêver grand, haut et fort. ■



© A. Guerrero

TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Nous (n')irons (pas) à Avignon

Le Off d'Avignon brasse tant de spectacles et de lieux, il enfle et change si vite, qu'il serait bien impossible d'en décrire l'expérience-type. Chacun de ses participants vit ou a vécu son festival, d'un point de vue bien particulier, et chaque édition diffère toujours en quelques points de la précédente. Néanmoins, certaines caractéristiques dominent et pour des compagnies aux problématiques semblables – ne recevant pas d'aide particulière pour leur participation, par exemple celle d'une Région réunissant des compagnies de son cru dans son propre lieu – l'expérience comportera à coup sûr de nombreuses similitudes.

PAR | **CYRILLE LOUGE**, DIRECTEUR ARTISTIQUE DE LA COMPAGNIE MARIZIBILL

1 Avignon... ou pas ?

Le off d'Avignon est un marché : il est préférable de ne pas en avoir une vision trop romantique... Pour une compagnie, vivre cette aventure représente une prise de risque majeure.

Certes il reste aujourd'hui un endroit privilégié pour rencontrer un maximum de programmateurs et étendre son réseau. Cependant, rien n'est garanti car l'offre est pléthorique et il est très difficile de faire entendre sa voix dans le grand vacarme. Cette absence de garantie est une donnée à prendre sérieusement en compte.

Les sources de dépenses sont multiples : les salaires d'un mois de toute une équipe, le coût de la salle, des logements (très élevés à cette période), les transports, la communication... En face, une seule rentrée d'argent : la billetterie, qui est une donnée particulièrement aléatoire. Ainsi, même dans le cas d'une opération réussie (le déficit s'appelle alors un investissement), il faut pouvoir l'assumer. La grande majorité des retours ne se fera que très tardivement : en juillet 2018, les professionnels feront leur programmation pour la saison 2019/2020...

Un premier conseil, donc : la survie financière de la compagnie ne doit pas être mise en jeu.

Un second (et il s'agit d'un témoignage d'expérience...) : éviter si possible de créer le spectacle à Avignon, il doit être déjà solide et prêt dès le premier jour. Il est largement préférable d'avoir déjà des éléments de communication éprouvés, des photos, des extraits vidéo, et si possible de la presse. Lorsqu'on n'a pas le choix, au moins quelques représentations en fin de saison avant le festival seront nécessaires.

2 Quand le décider ? Et dans quel théâtre aller ?

Le festival se prépare au plus tard en début de saison. De nombreux théâtres bouclent déjà leur programmation à l'automne. Il est donc souvent pertinent de le préparer dès l'édition précédente, en venant en repérages. Or, le choix du théâtre est fondamental. Il n'y

a pas – ou en tous cas très peu – de salles qui garantissent la venue des pros, mais certaines sont très identifiées et donc surveillées par ces derniers. D'un autre côté, certaines sont réhibitoires : mauvaise réputation ou situation... Et dans ce cas, quelle que soit la qualité du spectacle, il peut s'avérer très difficile de convaincre.

Certains sont plus ou moins identifiés en fonction d'un type de programmation. Il est important d'être au bon endroit et de ne pas créer la confusion dans un contexte déjà difficile.

Les théâtres pratiquant la coréalisation sont très rares. Et attention aux services proposés, chaque salle est très différente à ce sujet : à prix égal, les limitations techniques, la jauge ou encore l'absence de service de billetterie feront une grosse différence.

Accueillant souvent de huit à dix spectacles par salle, les théâtres imposent des adaptations techniques aux spectacles. À mon sens, il est primordial de se poser en amont des limites quant aux concessions que l'on est prêt à faire, afin de ne pas dénaturer son propre travail. Il n'est pas vrai que les programmateurs feront la part des choses : si la scénographie est étouffée ou les lumières défigurées, c'est cette vision qu'ils garderont en mémoire, quoi qu'on en dise.

Selon la difficulté technique du spectacle, il faut faire bien attention d'avoir le temps de monter (et démonter) dans le créneau imparti. Souvent, les changements de plateau doivent se faire en quelques minutes...

3 Quelle diffusion auprès des professionnels ? Quelle communication auprès du public ?

S'engager dans l'aventure sans chargé.e de diffusion est une folie. Mais trouver la bonne personne est très délicat. Certains prennent en charge plus de spectacles qu'ils ne peuvent en défendre ou pour lesquels ils n'ont pas le réseau – et certains n'en ont pas du tout. Or un.e chargé.e de diffusion construit une relation de confiance sur le long terme avec les programmateurs, qui vont alors prêter plus d'attention à ses propositions qu'à

d'autres. Même dans le cas d'une compagnie ou d'un artiste à la réputation déjà établie, la préparation en amont, l'accueil sur place, et la capacité du chargé de diffusion à parler du travail et à le défendre, vont jouer un rôle-clé. En ce qui concerne le public, l'offre aussi dépasse largement la demande. Il est donc important d'envisager que la salle soit souvent peu remplie et que le déplacement se fera avant tout pour rencontrer les programmateurs. Privilégier une jauge réduite peut donc permettre de limiter l'effet « salle vide ».

4 Les petits +

- Le visuel du spectacle, décliné en affiches et flyers, doit être très fort pour sortir du lot.
- L'affichage est souvent surestimé mais tout de même nécessaire. Selon la taille de son équipe, parvenir à poser 300 affiches tout au long du festival est déjà bien !
- Les flyers sont quant à eux indispensables. Prendre le temps d'évaluer ce que chacun sera en mesure de distribuer chaque jour et veiller à ne pas s'épuiser. Le festival est une course de fond.
- Si le théâtre le permet, ne pas hésiter à s'aligner sur les dates du In. Les derniers jours peuvent être très longs... et pour rien.
- Ne pas oublier de s'inscrire dans le catalogue dans la(les) catégorie(s) selon laquelle la compagnie cherche à être identifiée pour s'adresser en priorité au réseau correspondant.
- Apporter un soin particulier au résumé dans le catalogue : il reste l'outil de référence du spectateur et du professionnel. Extraits de presse bienvenus. ■

OUTILS

Le site d'AFC, notamment :

- > Rubrique Projets d'AFC > Fonds de soutien
- > Rubrique pros presse (créer un compte pour accéder au module de recherche sur la typologie des théâtres)

Tiré à part sur le marionnette

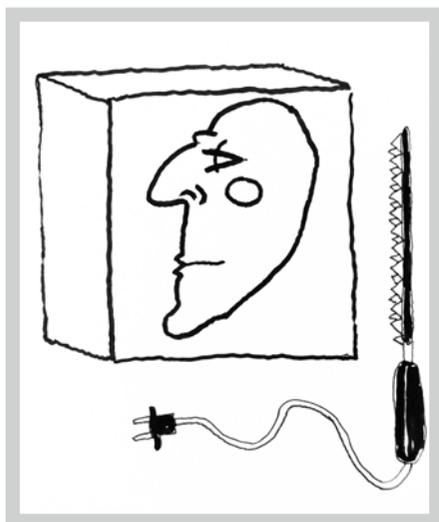
Édité par THEMMAA

communication@thema-marionnettes.com

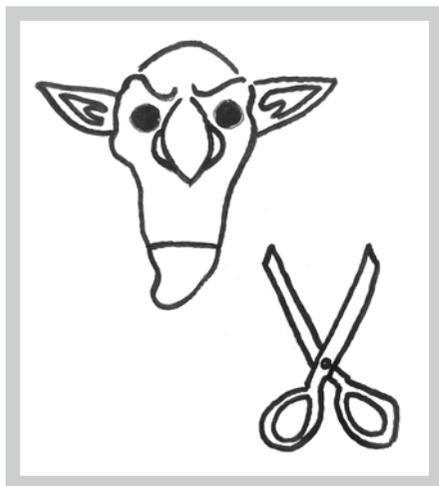
La rubrique *Derrière l'établi* propose à un créateur de marionnette de partager avec nous une technique de fabrication. Dans ce numéro, la légendaire muppet en mousse sous le regard de Neville Tranter.

DERRIÈRE L'ÉTABLI TÊTE DE MUPPET EN MOUSSE

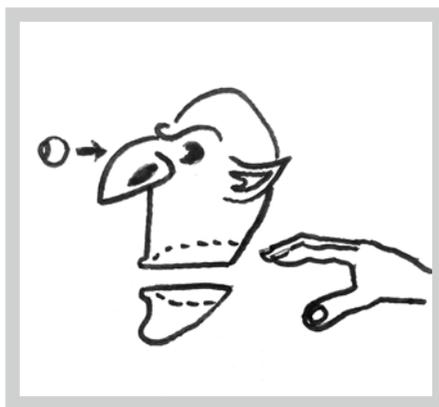
PAR **NEVILLE TRANTER**,
METTEUR EN SCÈNE MARIONNETTISTE,
STUFFED PUPPET THEATRE



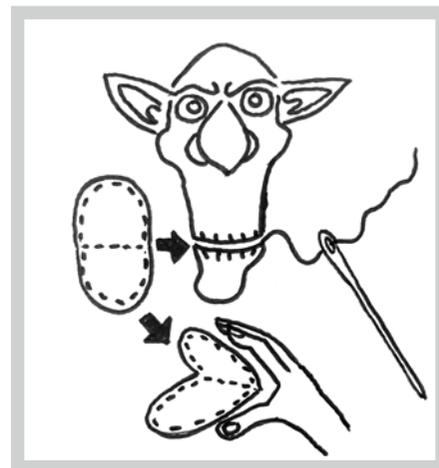
1 Le personnage est d'abord dessiné de face et de profil sur une feuille. Puis le profil de la marionnette est dessiné sur le côté d'un bloc de mousse de matelas, et découpé avec un couteau électrique.



2 La tête est ensuite sculptée avec des ciseaux, avec deux trous évidés pour faire les yeux. Les oreilles sont sculptées à part puis ajoutées.



3 L'angle de la bouche est choisi puis découpé avec le couteau électrique. L'intérieur de la bouche est évidée permettant que la main puisse s'y installer confortablement. Un tissu est collé à l'intérieur, sur les parois évidées de la bouche. C'est une colle néoprène prévue pour la mousse qui est utilisée (Bison Kit, Pattex...). Des balles de tennis avec des pupilles en paillette sont ensuite placées dans les trous pour les yeux.



4 Pour la mâchoire, on assemble deux fins morceaux de bois ou de plastique dur (un pour le palais et un pour la mâchoire du bas) à l'aide de tissu, permettant d'ouvrir et de fermer la bouche avec la main. Deux fines bandes de tissus sont collés dans la tête le long de l'ouverture de la bouche. Puis la « mâchoire » est cousue aux « gencives ».



5 Un cylindre de tissu est collé à la tête pour faire le cou. Puis la tête en mousse est recouverte de colle pour boucher tous les petits trous restés dans la mousse. On ajoute ensuite deux ou trois couches de latex liquide pour donner à la tête un aspect plus doux. Puis on utilise de nouveau la colle pour recouvrir entièrement la tête (pas le cou) avec un tissu mince, morceau par morceau. La toile est ainsi prête pour être peinte à l'Acrylique.



6 Pour cette marionnette de démon, les cornes, les dents, la langue et les cheveux sont ajoutés par la suite.

ESPÈCE D'ESPACE

L'ART ET LA MANIÈRE DES MONTAGNES

AVEC ALAIN BENZONI, DIRECTEUR DU THÉÂTRE DE LA TOUPINE

PAR | JEAN-CHRISTOPHE CANIVET ET EMMANUELLE CASTANG

La Toupine, c'est une grosse machine menée de front par Alain Benzoni. Personnalité incontournable du secteur et du département, Benzo est de ces hommes qui avancent avec la conviction féroce que tout le monde a le droit aux arts et à la culture. Sa devise, imprimée sur son papier à en-tête : avoir des rêves assez grands pour ne pas les perdre de vue lorsqu'on les poursuit. La compagnie, implantée à Évian, en Haute-Savoie, fête ses 40 ans d'existence et organise trois événements sur le territoire, dont le festival Au bonheur des Mômes qui est depuis 1991 une référence sur le plan européen pour le jeune public. Au bord du lac Léman, la compagnie est installée dans un ancien collège restauré sur fonds propres par l'équipe, presque uniquement à partir d'éléments de récupération. Tel un cimetière d'éléphants, des sculptures géantes en bois flotté, pouvant peser jusqu'à cinq tonnes, somnolent dans un espace en plein air à l'arrière du bâtiment, attendant d'être réutilisées pour les événements organisés par la compagnie, notamment le Fabuleux village des Flottins.

Alain Benzoni est né dans ces montagnes. Au collège à Thonon-les-Bains, il découvre le théâtre dans l'une des quatre premières maisons de la culture mises en place par André Malraux. « À l'époque, c'était un phare. Les gens venaient d'Annecy en car, de Genève, de Lausanne pour voir les spectacles parce que ça se passait là, à Thonon. J'ai grandi là-dedans. » C'est la fin des années 60, tous types d'expérimentations théâtrales sont accueillis. Puis l'équipe permanente de la maison de la culture est remerciée : elle a participé aux manifestations de 1968, ce n'est pas du goût des élus. La maison de la culture est fermée puis ré-ouverte en 69 sous le nom de Maison des Arts et Loisirs sous l'autorité de la Ville qui a refusé l'argent de l'État.

Une histoire de montagnard

De son côté, Alain Benzoni monte d'abord une compagnie amateur, puis décide d'en faire son métier en créant la Toupine en 1977. Il est logique pour lui de l'installer là, en Haute-Savoie : il tient à ses racines. « Moi je viens de Morzine et de Chamonix, les montagnes ça me cause. Je suis de là. » Et puis il y a tout à faire : il y a peu de compagnies sur le département, tout reste à inventer dans ces années 70. Il vit sa passion du théâtre avec militantisme et tourne intensément. Le plus important pour la troupe, c'est de jouer le plus possible, partout en France, en touchant un maximum de gens, quelles que soient les conditions financières. « Au début, on a monté des spectacles dans les écoles, on était vus par les flics parce qu'on était trop subversifs. Puis au bout de 10 ans, on est devenu intermittents comme tout le monde parce que si on voulait continuer il fallait rentrer dans certaines cases. » La compagnie tourne énormément à cette époque et l'envie naît de faire venir ce qu'ils découvrent dans les festivals. « C'est important d'exister sur un territoire et d'en sortir. C'est très important parce que des fois on se sclérose sur le territoire. »



Le Fabuleux village des Flottins.

Investir le territoire artistiquement

En 1985, la compagnie crée le festival En culotte courte qui préfigurera Au Bonheur des Mômes. Entre les deux, en 1987, le festival est interrompu : « On était trop rock n'roll ! ». Sur proposition du nouveau maire, il relance le festival en 1991 au Grand-Bornand avec deux conditions : être coproducteur du festival pour garder une entière liberté de manœuvre, et avoir un arrêté municipal « qui interdit tout vendeur de ballons Mickey, de saloperies de cacahuètes, et de merdouilles, parce que les gamins sont des portemonnaie à pattes et nous, on ne prend pas les gamins pour des cons et on n'est pas une foire ! ».

Autre événement important pour la compagnie : le Fabuleux village des Flottins, avec des sculptures géantes en bois flotté, imaginé en 2007 en lieu et place d'un marché de Noël. Il s'agit de développer, de nouveau sur proposition du maire, un événement qui colle au territoire. « J'étais assis au bord du lac et il y en avait autour de moi. Ce bois, pendant les guerres,

a chauffé les gens d'ici. Il a une histoire ce bois, une histoire forte. »

Et depuis 2004, il y a également le lieu qui sert d'espace de travail à la compagnie et où elle accueille du monde en continu : des compagnies amies qui ont besoin de travailler au plateau ou à l'atelier, des lycéens du département en apprentissage, des apprentis marionnettistes... L'espace est doté d'un lieu de répétition, de deux ateliers, d'espaces de stockage, de bureau. « Avoir un lieu comme ça, c'est magique. On a dix postes à souder différents, on peut découper la tôle, on s'est équipés petit à petit, mais tout est possible ici, on peut tout construire. C'est important par rapport au lieu. On a peur de rien, il n'y a pas de limite. La seule limite qu'il pourrait y avoir, c'est l'argent, mais l'argent on se débrouille. On peut trouver autrement. En échange. Si on veut, on peut. » Ils ne sont pas institutionnalisés comme lieux de création et ne le souhaitent pas. Ils veulent rester autonomes dans la gestion de leur équipement, et surtout ne pas rendre de comptes.

Les spectacles sur les routes

La Toupine, c'est un noyau dur d'une quinzaine d'intermittents et de cinq permanents. « Il y a une âme ici. On n'engage pas des gens qui viennent cachetonner sur un truc et qui repartent. » Ce noyau participe tant aux spectacles de la compagnie qu'aux événements qu'elle organise, où peuvent les rejoindre jusqu'à 25 comédiens et musiciens.

Côté création, pendant plus de 30 ans la Toupine tourne des spectacles de marionnette en fixe ou déambulatoire avec des grosses équipes puis décide en 2005 de passer à autre chose : des installations sous forme de manèges et de jeux. La marionnette a toujours été le cœur de projet de la compagnie, car elle permet de faire des spectacles avec de nombreux personnages. « Pour moi, [la marionnette] c'est quelque chose d'important parce que tu passes à travers. À travers la forme, l'objet, tu peux passer plein de choses, plein d'émotions. Tu peux emmener les gens vers plein d'univers. » Et puis il y a quelque chose d'éphémère.

La compagnie s'essaye d'ailleurs, pour sa prochaine création, à un carrousel déstructuré avec des animaux en tôle équipés d'une clé à l'arrière, dans l'esprit des jouets des années 60, où les publics seront autonomes et partiront dans la ville avec leurs enfants sur un des personnages du manège. « Ça devient 10 spectacles déambulatoires qui traversent la ville, et les promeneurs regardent les gens passer. Le public devient comédien. » Elle souhaite, avec cette proposition, créer une interaction entre le parent et l'enfant.

« La culture pour tout le monde, j'y crois encore. On a tourné dans les réseaux MJC, MJEP. C'est la culture populaire qui nous a mis sur orbite, qui nous a fait tourner. »

Donner du sens à l'action

Homme d'engagement, c'est la nécessité de rendre les arts accessibles à tous qui donne à Alain Benzoni la force et l'envie d'inventer. Et son obstination paye : il a le soutien de sa Ville, du Département et de la Région, même si 90 % de son budget est constitué de fonds propres. Pour lui, il est évident que rien ne se construit seul : il travaille avec et pour les populations qui habitent le territoire. Et ce, aussi bien pour les projets culturels que pour les spectacles. En tant que créateur, il travaille pour le public. Il a d'ailleurs choisi la rue comme territoire de jeu. Pour lui, on n'est rien sans le public, et c'est important qu'il soit le plus large possible... c'est le défi du spectacle de rue. « Le banquier qui sort de la banque avec son attaché case et qui voit un attroupement, il faut le scotcher ! Lui, c'est un public très dur parce qu'il n'a pas payé sa place de spectacle, tu dois l'attraper, il doit s'arrêter, poser son attaché case. »



Festival Au bonheur des mômes.

La Toupine travaille également beaucoup avec les partenaires sociaux du territoire dans le cadre des événements qu'elle met en place. Ils ont par exemple imaginé une boisson, l'élixir des Flottins, pour un de leurs événements : « C'est du jus de pomme. Il y a 50 % des pommiers qui ne sont pas ramassés dans le coin. Donc, j'ai contacté tous les maires en leur disant de contacter leurs concitoyens à qui appartiennent les terrains pour nous donner les pommes. Les gamins des écoles viennent ramasser les pommes chez les habitants et les stockent. Et au mois de décembre, je fais venir une unité du lycée agricole d'Annecy qui presse les pommes en direct pendant une semaine, et les gamins repartent avec leur bouteille de jus de pomme. On fait un concours d'étiquettes et ils revendent leurs bouteilles de jus de pomme dans leur école ou dans le village, et il faut que l'argent de la revente permette à l'école de faire quelque chose de culturel, ou un voyage, ou d'acheter quelque chose. Ça fait parti du projet des Flottins. » Toujours donner du sens.

La Toupine a monté dans cet esprit des manifestations décalées pouvant mobiliser jusqu'à 4 000 personnes avec des slogans comme « Jettes ta zapette, mange de la tartiflette », « On veut du bonheur », ou encore « Lâche tes écrans, viens voir du vivant ». Cette dernière action a donné lieu à la sortie d'un album de chansons inclus dans un livret pédagogique distribué gratuitement lors du festival Au bonheur des Mômes. Alain Benzoni en est très fier, car aujourd'hui toutes les écoles du Département travaillent avec cet outil sur le danger des écrans, et l'idée d'élargir cette action à l'ensemble de la région est en discussion. « On a des choses à dire quand même en tant que compagnie, c'est important de faire passer des petits messages, sans jamais se prendre au sérieux. »

Aujourd'hui, ce n'est pas uniquement par le biais de sa compagnie ou de ses événements que la Toupine travaille avec les acteurs de son territoire : cette année, elle a fait appel à une autre compagnie de la région, la Fabrique des petites utopies, pour mener une action avec des personnes en situation de handicap en vue d'une création présentée au festival du Grand-Bornand.

Pour Alain Benzoni, le sens passe aussi par l'accueil que l'on réserve aux compagnies et aux spectateurs. Il introduit tous les spectacles des festivals, car il envisage les événements qu'organise sa structure comme des moments de rencontre, où des compagnies et des spectateurs vont faire connaissance, tels des amis que l'on présenterait les uns aux autres.

« Quand t'aimes ce que tu fais, ça roule tout seul. » Il suffit d'avoir des rêves assez grands et de saisir les occasions qui se présentent, les rencontres. Benzo ne s'interdit rien car rien n'est impossible selon lui. Il peste contre le système institutionnalisé de la culture, car il a le sentiment qu'il y a une culture pour les élites, portée par une élite, et une culture pour le reste, les autres. « La culture pour tout le monde, j'y crois encore. On a tourné dans les réseaux MJC, MJEP. C'est la culture populaire qui nous a mis sur orbite, qui nous a fait tourner. »

Les tripes : le meilleur outil d'évaluation

Pour Alain Benzoni, les élus et techniciens des collectivités ne peuvent évaluer les projets proposés par les acteurs culturels qu'en allant les vivre. Qu'en sortant de leur bureau pour aller sur le terrain voir ce qui s'y passe, en voyant les visages des spectateurs, adultes comme enfants. « La seule bonne évaluation c'est par les tripes, par le fait de rencontrer les gens. » L'émotion de ce que vit le public n'est pas quantifiable. Pour faire venir ses financeurs, il fonctionne à l'usure : « Je suis comme le roquet, mais je suis gentil, je ne prends pas la cheville, je ne prends que le pantalon, mais je fais drapeau derrière et je ne lâche pas. Et au bout d'un moment ils en ont marre et ils viennent. Mais faut pas lâcher, jamais lâcher ! »

Alain Benzoni se vit comme un clown et ne veut pas se prendre au sérieux. En bon montagnard, il sait que la montagne est toujours plus forte et qu'il ne faut pas faire le malin, comme il dit. Après 40 ans d'existence de la compagnie, la question d'arrêter n'est pas à l'ordre du jour pour lui. « Ce n'est pas mon boulot, c'est ma vie. » ■

MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

« Moi je sais que Guignol il habite au cirque parce que je l'ai vu sous un chapiteau. »

Parole d'enfant

FAUT-IL NOMMER LA MARIONNETTE DANS LES PLAQUETTES DE SAISON ?

AVEC PIERRE JAMET ET BABETTE MASSON

PAR ALINE BARDET

Quels sont les maux de la marionnette ? Et ses mots ? Pour le grand public, et pour certains professionnels de la culture, la marionnette souffre encore de poncifs bien ancrés. Comment les déconstruire ? À l'heure où les professionnels de ce secteur s'interrogent eux-mêmes sur le terme « marionnette », la question de savoir s'il faut nommer ces formes d'arts et comment le faire est stratégique : théâtre en mouvement, de formes, de figures, d'animation, etc. Il est un outil de la médiation indirecte qui fait le lien autrement et dont les enjeux sont précisément ceux-ci : les programmes d'événements, plaquettes de saison, site Internet. Comment parle-t-on de la marionnette pour faire appel à d'autres imaginaires et susciter l'envie des futurs spectateurs ? Pour les structures de diffusion, ces outils répondent théoriquement à la mission de développement des publics. Mais en pratique, quelle stratégie de communication adopter ? Nous avons interrogé deux directions de structures pluridisciplinaires implantées en Pays-de-Loire : Babette Masson, metteuse en scène marionnettiste au sein du collectif Label Brut qui dirige le Carré - scène nationale de Château-Gontier, et Pierre Jamet, directeur du Théâtre de Laval - scène conventionnée pour la marionnette et les formes animées.

MANIP : Quelle stratégie de communication mettez-vous en œuvre pour la programmation « marionnette » de votre théâtre ?

PIERRE JAMET : Notre territoire a une histoire marionnettique à travers Louis Lemercier de Neuville et l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. Mais le rapport de confiance du public à la marionnette n'était pas établi pour autant. En tant que structure généraliste, nous n'étions pas suffisamment dotés pour offrir une vraie vitrine à la marionnette. C'est le travail de médiation, d'accompagnement des publics et des artistes, la diffusion pour tous les publics, la mise en place de projets et de temps forts, qui ont participé à l'ancrage de ce médium. Nous sommes parvenus à créer une culture commune autour de la marionnette sur le territoire. C'est pour cela qu'aujourd'hui les gens nous font confiance sur la ligne artistique. Tout simplement aujourd'hui lorsque l'on dit qu'un spectacle est génial, les gens viennent.

BABETTE MASSON : Nous fonctionnons plus de façon intuitive que méthodique. Notre objectif étant de faire découvrir des formes et des artistes, il faut avant tout donner envie au public, éveiller sa curiosité. Nous visons donc un message clair et accessible, sans pour autant être réducteur. Les spectacles qui rassemblent sont souvent ceux pour lesquels nous avons réussi à transmettre notre enthousiasme au public. Cela se fait assez naturellement à l'oral mais transmettre cet élan par écrit est un exercice plus difficile qui implique, en plus, que le destinataire fasse l'effort de lire.

MANIP : Quels choix faites-vous pour qualifier les spectacles relevant de ce champ artistique ?

P. J : Dans les premiers temps de la convention, nous avons recouru à des termes de type « théâtre visuel », parce que c'était le cas, mais aussi parce que le rapport de confiance avec le public n'était pas avéré. Aujourd'hui si c'est de la marionnette, nous écrivons « marionnette », et de la même façon si c'est du théâtre d'objet. La question n'est pas celle des mots, mais de mettre en lumière ce qui est proposé et ce qui existe. Dorénavant nous sommes dans une dynamique

« Nous ne faisons plus de stratégie pour rassurer le public, nous essayons de nommer les choses au plus juste. »

Pierre Jamet

destinée à rendre notre spécialité beaucoup plus visible et assumons cette dimension plus fortement sans risquer de perdre notre rapport au public. Il s'agit de mettre en relief ce qui était pour nous implicite. De nombreuses pages du programme sont désormais consacrées à notre stratégie marionnettique.

B. M : C'est vrai que le terme de marionnette ne suffit plus aujourd'hui à décrire la multiplicité de formes que prennent les spectacles de « manipulation ». Il est même contreproductif car trop connoté. Pour la plupart des personnes, une marionnette est systématiquement figurative et s'adresse essentiellement aux enfants. Si je qualifie de marionnette notre programmation, le public se sent inmanquablement « trahi », cela ne

correspond pas à l'image qu'il attend. Nous avons donc regroupé toutes ces propositions sous l'intitulé « Formes manipulées ». Le pluriel des formes annonce qu'il peut exister de nombreuses variations dans ce qui nous est proposé. La notion de manipulation est présente sans pour autant utiliser le terme directement, celui-ci étant malheureusement à double sens. Dans notre plaquette de saison, nous nous amusons à donner trois « genres » pour chaque spectacle, ce qui nous offre beaucoup de liberté pour préciser si c'est du théâtre d'objets, de matière, du papier plié, de l'ombre, etc. Le mot marionnette n'y apparaît que pour les propositions avec marionnettes figuratives.

MANIP : Retravaillez-vous les textes des compagnies et pourquoi ?

P. J : Le chargé de communication n'a pas de consigne particulière hormis celle de décrire la réalité protéiforme de la marionnette. Il reformule les outils des compagnies si besoin, pour créer de l'appétence. Nous ne faisons plus de stratégie pour rassurer le public, nous essayons de nommer les choses au plus juste. Lors de la présentation de saison, nous avons mis en exergue les projets marionnette en présentant la pluralité et l'hétérogénéité du secteur. Nous tentons d'expliquer pourquoi cela nous passionne.

B. M : Nous n'utilisons que très rarement les textes fournis sans modification. C'est surtout dans une volonté de s'approprier la présentation du spectacle, la mettre dans nos mots, toujours dans l'idée de « raconter » nos coups de cœur. Parfois, nous mettons plus la forme en avant, parfois plus le thème, l'histoire... Encore un pari basé sur l'intuition pour espérer la rencontre avec le public. ■

BIELORUSSIE

UN THÉÂTRE CONTEMPORAIN
EXPÉRIMENTAL

PAR KRISTINA DEMENTEVA, MARIONNETTISTE

Pour aborder le théâtre de marionnettes en Biélorussie, il est important de parler d'indépendance. Au regard du contexte dans lequel se trouve le théâtre expérimental dans ce pays, nous pourrions en conclure qu'il ne peut décentement pas vivre. Et pourtant il existe, et tient même une place pertinente dans les arts de l'avant-garde théâtrale. Car c'est à cet endroit, au sein du théâtre de marionnettes, qu'est née le phénomène du théâtre visuel et figuratif, aujourd'hui espace de recherche et d'expérimentation pour les jeunes artistes de différentes disciplines : marionnettistes, danseurs, artistes visuels, poètes, etc.

Il existe en Biélorussie une polarité dans le champ marionnettique : le grand pôle du théâtre de marionnettes d'État - développé et connu ; et le tout petit pôle, récent, de compagnies indépendantes. Il faut savoir qu'ici la notion de « compagnie » n'existe pas en tant qu'entité. Ces toutes petites compagnies se forment quand même, se nomment, fonctionnent et créent en autoproduction.

Fonctionnement général

C'est au sein du théâtre de marionnette que sont apparues, depuis dix ans, les tentatives de mélange de langages, les expérimentations de formes surprenantes - à l'inverse du théâtre dramatique, toujours un peu timide quand il s'agit d'expérimentation. Sur les scènes marionnette, les artistes sont toujours dans la recherche de nouveaux langages touchant les expressions plastiques, les expressions du corps et les écritures de plateau. Ce renouveau du théâtre de marionnettes a été beaucoup inspiré par la présence de compagnies étrangères au sein de festivals internationaux à Minsk (depuis 1990), à Brest (depuis 1996) et à Grodno (depuis 2013). La marionnette s'oriente vers les nouvelles expressions plastiques, la visibilité des manipulateurs et le symbolisme dans les écritures.

Le fonctionnement général du théâtre de marionnette est monopolisé par des théâtres établis par le gouvernement dans chaque grande ville : Gomel

« *Ils explorent l'érotisme et la cruauté, le snobisme de l'art moderne et leur propre inconscient.* »



Goldkopf de Laboratory Figures Oscar Schlemmer.

(fondé en 1963), Brest (1968), Maguilev (1976), Grodno (1981), Vitebsk (1985), Maladzetchna (1990), Minsk. Dans chaque théâtre, un directeur artistique met en scène la majorité des spectacles, qu'ils soient pour enfants ou adultes. Le plus ancien a été fondé en 1938 à Grodno puis déplacé en 1950 à Minsk. Son directeur artistique, Aleksey Leliavsky, est l'un des novateurs du théâtre de marionnette contemporain en Biélorussie. C'est lui qui a sorti la marionnette de sa destinée à n'être qu'un art pour les enfants en proposant des spectacles pour adultes, provocants, intelligents et esthétiquement complètement nouveaux. Il crée à partir de textes de théâtre du monde entier et utilise une expression visuelle très forte. Aleksey Leliavsky a choisi de travailler avec des constructeurs - plasticiens ou scénographes - qui ont créé un style propre à ces spectacles : parfois grotesques, parfois répugnants, et pourtant touchants malgré leur apparence. Son univers pourrait être mis en

parallèle avec les expressions graphiques surréalistes et expressionnistes de la culture cinématographique tchèque.

La plupart des scénographes connus, comme Tatiana Nersisian, Ludmila Skitovich ou Daria Dubovik travaillent sur différentes scènes théâtrales et avec plusieurs metteurs en scène à la fois. Ces dernières représentent la nouvelle génération de scénographes qui affirment leur style dans chaque projet.

Aleksandr Ianushkevich et Igor Kazakov font, eux, partie des grands noms de la nouvelle génération de metteurs en scène qui travaillent sur une forte base textuelle et s'adressent à un public adulte.

À l'heure actuelle, et malgré toutes ces belles évolutions apparues sur le plan artistique, les théâtres nationaux de marionnette ne pratiquent pas encore véritablement le théâtre non verbal, le théâtre corporel-marionnettique ou le théâtre d'objet. Il est

« Ce sont de jeunes marionnettistes, des danseurs, des metteurs en scène, des scénographes, qui cherchent, utilisant le langage marionnettique et corporel, mélangeant les formes et les sens. »

nécessaire que les groupes d'artistes indépendants prennent plus de place, continuent à se former et à se faire connaître auprès des grands théâtres.

Les groupes indépendants

Les artistes indépendants commencent à trouver de nouvelles manières de fonctionner et proposent des créations pour le grand public. Ces artistes, qui n'appartiennent pas aux théâtres gouvernementaux, essaient de se réunir et de faire des expérimentations, des laboratoires, des performances, souvent sans aucun accompagnement des théâtres officiels. Ce sont de jeunes marionnettistes, des danseurs, des metteurs en scène, des scénographes, qui cherchent, utilisant le langage marionnettique et corporel, mélangeant les formes et les sens. Les jeunes artistes de la marionnette sont par ailleurs très connectés à la scène musicale *underground* biélorusse et aux artistes visuels avec qui ils collaborent, notamment parce qu'ils ont une tendance très forte à travailler autour d'un théâtre non verbal.

Le Laboratory Figures Oscar Schlemmer est l'un des exemples les plus manifestes d'un jeune groupe indépendant qui a réussi à se former et à se faire connaître. Leur référence majeure étant bien sûr Oscar Schlemmer. La compagnie est née en 2012 de deux artistes : l'acteur, marionnettiste, metteur en scène Ura Divakov et l'artiste visuelle et scénographe Tania Divakova. Ils ont démarré avec l'idée utopique de créer un laboratoire de l'inconscient, de théâtre

intuitif. Dès le début, leur théâtre était principalement non verbal, visuel et corporel. Les paroles, les mots apparaissent parfois dans la performance comme des figures sonores, mais ne sont jamais porteurs du sens. Des acteurs, des artistes visuels, un poète, des musiciens, une chorégraphe, un designer de mode ont rejoint le groupe depuis. Ils ont commencé dans la rue, dans les espaces publics, dans les galeries d'art, et travaillent désormais sur les petites et les grandes scènes de théâtres de Biélorussie, de Pologne et d'Allemagne. Les spectacles de la compagnie reflètent les arts et la culture en général. Ils mélangent des impressions sur l'art classique, la pop culture, la culture de consommation, les figures marquantes dans l'art, la recherche corporelle d'Oscar Schlemmer

et des expressionnistes allemands. Ils explorent l'érotisme et la cruauté, le snobisme de l'art moderne et leur propre inconscient. Ils utilisent le langage du théâtre d'objets, entre autres, et travaillent beaucoup sur les objets-sculptures. Laboratory Figures Oscar Schlemmer est un phénomène provoquant et nécessaire pour le public biélorusse. C'est un vrai théâtre d'artistes, qui ne ressemble à rien d'autre et qui mélange tout. C'est un théâtre-performance, un théâtre rituel.

Sveta Ben est une autre jeune artiste indépendante, très marquante pour le monde marionnettique biélorusse. Cette poétesse, marionnettiste, créatrice de spectacles est également auteure et chanteuse au sein du groupe de musique The Sylver Weeding. Elle représente une forme de théâtre très importante et pourtant très peu développée en Biélorussie : les petites formes, les solos et les duos - bien qu'elle mette également en scène de grands projets. Sa dernière création est une collaboration avec l'artiste visuelle Maria Puchkova et le compositeur Valerii Voronov. Il s'agit d'un spectacle musical et visuel sur le cycle de poèmes de Nicolai Oleynikov : *La vie des insectes*. Ce travail est important pour le théâtre biélorusse, ne serait-ce que par son existence qui prouve la possibilité pour les artistes de s'auto-organiser ; de la possibilité d'une création libre et forte.

Aujourd'hui, beaucoup de jeunes artistes se cherchent et ont envie de créer. Ils ont besoin d'une forme d'ouverture administrative de leur pays et de conditions correctes de travail avec la possibilité de scènes ouvertes, l'organisation de laboratoires. Ils ont besoin d'être invités par les grands théâtres, que ces derniers s'ouvrent vers les jeunes artistes, mais aussi de programmes dédiés, de stages professionnels, de compagnonnage... ■



La vie des insectes Sveta Ben



Le diable à deux têtes, de Aleksandr Yanushkevich.



GRANDE-BRETAGNE

G POUR GOLEM

UNE MÉDITATION SUR L'ESPRIT ET LA MATIÈRE DANS LA PRAGUE JUIVE

PAR | **KENNETH GROSS**, AUTEUR DE *PUPPET : AN ESSAY ON UNCANNY LIFE* ET ENSEIGNANT À L'UNIVERSITÉ DE ROCHESTER

Article original complet paru dans la revue anglaise *Puppet Notebook*, issue 25.



Rabbi Loew and Golem, 1899

Les histoires du Golem dans la tradition kabbalistique juive et la littérature ultérieure montrent les ambivalences qui façonnent nos idées sur la matière animée, notre désir de voir de la vie dans les objets. Les actes d'animation dans ces histoires oscillent entre sacré et profane, réparateur et destructeur. La figure du Golem pourrait en cela possiblement offrir une vision sur la poétique de la marionnette.

Le mot hébreu *golem* est utilisé dans le Psaume 139 pour décrire le corps d'argile sans vie d'Adam, avant que Dieu n'y insuffle la vie. Dans les textes juifs médiévaux, le mot est associé à un nom donné à la figure artificielle d'un homme ramené à la vie par des savants rabbiniques. Leur pouvoir d'animer ce personnage s'acquiert en particulier quand ils apprennent la puissance génératrice contenue dans les lettres du Nom divin, et plus généralement les paroles de la Torah. Ces lettres, soumises à une variété de transformations et de combinaisons, ne révèlent pas seulement des vérités cachées, mais sont un moyen d'accéder au pouvoir avec lequel Dieu a créé le monde. Cette « animation » a un côté idéal, symbolique ou simplement contemplatif, comme l'ont bien montré Gershom Scholem et Moshe Idel : l'idée de faire un Golem caractérise la compréhension intérieure du savant vis-à-vis des pouvoirs du Dieu qui a fait l'homme à son image. Mais certaines sources précoces évoquent également une sorte de magie plus pratique, où l'image du Golem se lève, vit et s'adresse à son créateur [...].

L'ambivalence que porte le Golem dans cette tradition d'histoires est ici essentielle. Pour tous ses liens aux sources de l'ordre divin et à la création originelle, le Golem est représenté comme une anomalie, un scandale. Il y a quelque chose de dangereux dans cette imitation humaine de la magie divine. Dans les légendes les plus connues - qui se multiplient au XIX^e siècle - le Golem est créé à Prague par Rabbi Judah Loew, un véritable érudit kabbalistique qui a vécu au XVI^e siècle. Le Golem est fait pour être à la fois un aide domestique (couper du bois et aller chercher de l'eau) et une créature prête à défendre les communautés juives assiégées de la diaspora, en particulier contre la violence suscitée par les accusations de meurtres rituels. En cela, le Golem peut sembler être un supplétif du Messie, qui reste toujours sur le point d'arriver. Mais cette entité magique n'est que partiellement humaine - elle reste muette, sans nom, intraitable, plus comme un animal ou un idiot, son humanité restant embryonnaire et étrange. [...] La logique de la légende semble exiger que cette créature, par ailleurs obéissante, se déchaîne - le plus souvent car le rabbin ne parvient pas à le désanimer le jour du sabbat. Il devient alors envahissant, destructeur, ou empli de plainte et de rage érotique, croissant souvent de manière incontrôlable. A la fin, le Golem doit être désanimé ou détruit : le Rabbi tire de sa bouche un morceau de parchemin sur lequel le nom de Dieu a été inscrit, ou bien il efface la première lettre du mot vérité, *emet*, inscrit sur son front, le faisant devenir *met*, mort (Scholem cite en fait un conte où un Golem nouvellement animé offre à son créateur un sermon sur les dangers des êtres humains adorant leurs propres créations, puis il prend lui-même un couteau pour effacer l'aleph d'*emet*, et tombe dans un monceau de poussière).

[...] Selon certaines légendes, [les] restes [du Golem] ont été enterrés dans la genizah de l'Ancienne Nouvelle Synagogue de Prague (un grenier où sont

stockés des textes sacrés vétustes ou endommagés). Il devient en cela une forme de survivance cachée, la présence latente de quelque pouvoir enfoui qui pourrait être réveillé. Comme l'écrit Scholem, c'est « comme s'il y avait dans le Golem un pouvoir caché à saisir ou à voir, lié à l'élément de la terre dont il a été pris ».

La fascination du mythe du Golem dans les traditions fortement anti-icôniques de la piété juive vient du fait que cette entité faite par l'homme habite un territoire intermédiaire incertain entre Dieu et l'idole, le blasphème et le miracle. Il représente une menace dans la stabilité métaphysique et les définitions légales de la vie et de la mort, de l'humanité et de la divinité. [...] L'histoire du Golem parle de la capacité mortelle de la magie et de l'art, d'autant plus dans ses croisements avec le domaine des pouvoirs surnaturels (résonnant avec les fables Faust et Frankenstein). [...]

La question importante dans ce contexte est : qu'est-ce que cette traversée d'histoire nous dit de la marionnette ou de l'objet dans le spectacle ? En quoi les marionnettes sont-elles comme les Golems ? En quoi le mythe du Golem est-il une fable dans le théâtre de marionnettes ? Il existe certaines traditions de marionnettes rituelles - le wayang kulit balinaï ou la tradition japonaise des marionnettes Awaji - dans lesquelles les figures matérielles acquièrent une sorte de vie magique ou tabou, canalisant les pouvoirs fantomatiques. Mais vous devez vous demander ce qu'il y a du Golem dans la plus profane marionnette de bois, de plâtre ou de papier-mâché ?

Une similitude réside en partie dans le fait que, pour tout contrôle habile qu'un marionnettiste peut exercer sur la marionnette, la maîtrise de l'interprète consistera en partie à laisser la chose fabriquée avoir sa propre voie. Son habileté consistera à capter les impulsions, les traits de caractère ou de mouvement inhérents à l'objet marionnette lui-même - dans son échelle ou ses proportions étranges, dans sa légèreté ou sa lourdeur, dans ses étranges mouvements, dans ses caractéristiques humaines déformées. La main tordue ou l'œil gigantesque peuvent apporter leurs propres surprises. Les marionnettistes parlent souvent de l'attente d'une impulsion de la marionnette qu'ils tiennent, d'un geste ou d'une forme de mouvement qu'ils peuvent alors développer, souvent stupéfaits de ce qui émerge (« La marionnette a sauté sur moi », me dit un jour un marionnettiste d'une forme qu'il avait créée). Comme avec le Golem, cela fait partie de ce qui confère aux marionnettes leur caractère inquiétant, l'impression qu'elles sont des réceptacles d'une vie étrange cachée.

En ce sens, ce sont les limites mêmes de l'imitation de la vie humaine par la marionnette qui lui donnent de nouveaux pouvoirs, ou des pouvoirs de renouveau. Le paradoxe ici est que la vie et la vérité particulières d'une marionnette viennent souvent de la façon dont elle révèle sa matérialité même [...]. Il fait presque loi de ce théâtre que la vivacité d'une marionnette sur scène, en mouvement et en voix, devra contenir ce quelque chose de son absence de vie, ou de son appartenance

à une autre sorte de vie, quelque chose au seuil entre le mortel et l'immortel, le mort et le vivant. Le marionnettiste doit apprendre à adapter son âme vivante à la chose inanimée qui est sur scène.

Ainsi par exemple, une partie du caractère et de l'esprit essentiels de Punch, sa vie subversive, réside dans sa tête de bois dure - percutante et semblable à une arme -, dans son sourire fixe et dans son œil inébranlable. Cette absence d'âme donne une certaine innocence à ses meurtres, tout en permettant à ce clown fantoche de survivre à la mort, de toujours revenir à la vie. De même avec la marionnette à fil, c'est l'étrange raideur inhumaine, le mouvement pendulaire, voir même les fils visibles qui lui donnent sa grâce curieuse, plutôt que toute imitation parfaite du mouvement humain, ou même cette capacité à voler, sauter et flotter qui est au-delà de l'humain. De telles limitations leur permettent de ressembler davantage, comme le pensait Heinrich von Kleist, à l'humanité non tombée, même si elles drainent une part du pathos d'une vie humaine déchue, confuse et maladroite. Ce sont de telles choses qui permettent à la marionnette de traduire ces impulsions humaines qui restent proches mais enfouies, mises de côté (la matérialité de l'inquiétante étrangeté).

Cet attachement aux limites matérielles de la marionnette peut aussi expliquer pourquoi, dans certains cas, une marionnette même sans mouvement porte une charge particulière. Le poète Denis Silk, si dévoué à la vie étrange des marionnettes et qu'il appelle « théâtre-chose », écrivit dans son journal que les « marionnettes ont besoin d'être mises en action parce qu'autrement elles reviendront à l'indolence-Golem (et au vide) ». Et pourtant, en même temps, il réfléchit : « quelque part, il doit y avoir de l'immobilité, le moment de la fleur dans le Nô, sinon toute cette activité est tension ». La marionnette doit pouvoir trouver une forme de repos, comme celle du Golem apaisé, qui devient une sorte de banque-d'énergie ou de banque-d'esprit, une réserve des ressources infinies de la marionnette. La marionnette déposée peut sembler morte, mais aussi endormie, rassemblant ses forces.

La marionnette n'a pas besoin d'être, tel le Golem, une chose sans mots, et pourtant même ici, l'analogie a un certain pouvoir. Car, comme le Golem, la marionnette n'a pas sa propre voix avant que ses paroles et sa voix ne cheminent jusqu'à elle de l'extérieur, prêtées par d'autres, ne venant jamais de ses propres poumons - c'est peut-être pour cela que le mouvement muet et le geste semblent plus originels à la marionnette, semblent plus appartenir au corps matériel qu'elle possède. De même pour les marionnettes qui parlent, la loi de la vie de la marionnette reste vraie. Il y a généralement quelque chose de semblable au Golem dans ces voix que prennent les marionnettes. Elles ont tendance à être hors gamme, stylisées, tels des sons d'enfants ou d'animaux, ou plus encore comme des sons d'instruments et d'objets matériels ; c'est la voix humaine sur le point d'être inarticulée, souvent par le médium de petits instruments tels que le swazle ou le sifflet de pratique. Comme avec leurs mouvements, les

voix des marionnettes semblent nécessairement plus proches du monde « chosesque » de la marionnette dont elles parlent. En cela, elles peuvent en effet nous rappeler la nature Golem de tous nos mots, toujours empruntés par d'autres, hérités, toujours intraitables, toujours pleins d'une vie que nous ne pouvons pas contrôler. Cela fait partie du caractère fantomatique des marionnettes.

[...] Il n'y a pas, pour le Golem, de longue tradition de spectacles de marionnettes comme il y en a pour Faust, pourtant l'histoire du Golem, elle aussi, semble mûre pour l'adaptation. Peut-être faut-il juste demander à n'importe quelle marionnettiste combien il y a de Golem dans la marionnette qu'il ou elle tient dans sa main, tient par la tringle ou le fil ou le bras en bois. Prends une marionnette et appelle-la « Golem ». Quel type de travail attendrais-tu d'une telle chose ? De quel mot sacré a-t-elle besoin pour vivre ? Quelle communauté en danger pourrait-elle défendre ? Quand est-ce qu'elle risque de se déchaîner, d'attaquer ceux qu'elle est supposée aider, et même ceux qui l'ont fabriquée ? Quand serait-il mieux de la laisser inerte ? Et où la marionnette morte devrait-elle être cachée ? Ou serait-ce l'acteur humain le meilleur Golem, entouré de marionnettes ? ■

TRADUCTION DEPUIS L'ANGLAIS :
EMMANUELLE CASTANG
RELECTURE : SAM ANDERSON

À paraître de Kenneth Gross en Juin 2018 : *On Doll*

Texte original, sources et biographie de Kenneth Gross en ligne sur le site de THEMAA, rubrique Manip, numéro 53.

www.themaa-marionnettes.com



Puppet Notebook

Puppet Notebook a été fondé en 2004 par Eleanor Margolies ; il est édité depuis 2012 par Tim

Butler Garret. La revue rassemble des actualités, des articles, des critiques et des interviews sur la marionnette et l'animation dans le théâtre, les films et l'art, dans le monde. Pour chaque numéro, la revue passe commande à des correspondants internationaux de photographies, de dessins et d'articles, et propose un agenda des prochaines créations et des séminaires. Puppet Notebook est publié deux fois par an. Il est disponible dans certaines librairies et théâtres, et est envoyé gratuitement aux membres de l'Unima britannique.

Plus d'infos : puppetnotebook@unima.org.uk



C 8 au 26 janvier
Théâtre Massalia,
Marseille, PACA
Cie Clandestine
Dépêche-toi! JP

Le duo Pupi et Jolly existe depuis plus de 30 ans. Six concerts, voire sept, dans la même journée, sept jours sur sept. Entre chaque concert, 10 minutes pour tout ranger, respirer et recommencer. Mais aujourd'hui, à la sixième séance de la journée, on vous a fait entrer trop tôt. Pupi et Jolly se sentent dépassés. Tout est décalé. Peu à peu ils arrêteront la machine infernale. Ils prendront enfin le temps de choisir les chansons qu'ils veulent chanter, le temps d'improviser, le temps d'être là avec nous, pour vivre un moment naturellement magique.

Infos : www.clandestine.fr

E 12 au 27 janvier
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
Cie La Bande Passante
Mondes de papier TP

Glanant dans des archives la matière nécessaire à ses spectacles, la compagnie La Bande Passante utilise le matériau papier comme une véritable source d'inspiration. Retraçant les différentes étapes de réalisations plastiques des spectacles, cette exposition présente les découpages et les collages qui ont alimenté leurs recherches et nourri leurs créations et leurs expositions.

Infos : 01 84 79 44 44
www.lemouffetard.com

C 14 au 17 janvier
Théâtre de l'Archeipel, Perpignan, Occitanie
Cie Mercimonchou
Un balcon entre ciel et terre JP

Deux personnages nous entraînent dans l'univers coloré du peintre russe Chagall à force d'images cocasses et tendres : un âne violoniste et sa pendule, un coq au corps de danseuse, une vache bleue funambule, un chat vert qui tire la langue... Ce spectacle sensibilise avec humour et poésie à la découverte d'un ailleurs différent et vivant. Cette création cherche à surprendre, à éveiller l'enfant. Il célèbre la vie, la joie, la beauté. Il nous rappelle que l'imagination nous porte où l'on veut, et souligne par-là la nécessité du rêve pour grandir...

Infos : www.mercimonchou.fr

C 15 au 19 janvier
Maison de la Culture, Nevers, Bourgogne-Franche-Comté



On t'a vu sur la pointe
Pinocchio JP

Tout se passe sur une porte d'armoire. Les personnages évoluent dans un décor de matériaux qui forment un réel lien avec les

lieux du conte : l'atelier de Gepetto, la forêt, la plage... Les techniques de marionnettes sur table et la création lumière resserrée permettent un enchaînement de scènes et de décors très rapides, évoquant la multitude de paysages que Pinocchio rencontre dans son périple. Les matériaux utilisés pour la marionnette de Pinocchio évoquent le dénuement de Gepetto, mais aussi son inventivité et sa capacité à toujours être créatif.

Infos : www.ontavusurlapointe.com

R 17 janvier
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
B.A.BA : Les outils de la médiation culturelle

Infos : Voir actu p.5

C 23 au 24 janvier
Centre Georges Brassens, Avrillé, Pays-de-la-Loire



Cie Spectabilis
La maison en petits cubes JP

Dans une ville où l'eau ne cesse de monter, chaque fois qu'une maison est immergée, son habitant construit un nouvel étage au-dessus. Aujourd'hui, la ville a été désertée et seul un vieil homme résiste encore et toujours à la montée du niveau de la mer. Un jour, ses outils tombent à l'eau. Il enfile sa combinaison de plongée et effectue le grand saut dans les étages inférieurs. Commence alors une immersion dans le passé du vieil homme, un retour en arrière, comme le film d'une vie entière qui se déroulerait sous nos yeux...à l'envers.

Infos : www.ciespectabilis.com

E 30 janvier au 17 février
Médiathèque Les Temps Modernes, Tarnos, Nouvelle-Aquitaine
Théâtre Pas Sage
Ainsi font au fil du temps JP

Marionnettes venues de plusieurs continents racontant leur histoire, leur vie, leur passé. Livres et gravures anciens principalement sur Polichinelle.

Infos : 05 59 34 86 20
www.marionnettes-pas-sage.com

E 31 janvier au 11 février
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
Les Anges au Plafond
Au Fil des An(ge)s TP

Sur papier froissé, papier chiffon ou papiers de soie, en gros plan et dans l'intimité des personnages, les sept spectacles de la compagnie se racontent en images et en marionnettes. Et si la magie était de les rassembler dans un même espace et sur un même fil, en équilibre ?

Infos : 01 84 79 44 44
www.lemouffetard.com

F 5 au 11 février
Thorigné-Fouillard, Bretagne
Manimagine - 25^e édition



Proposé par : Ville de Thorigné-Fouillard

Le festival Manimagine met l'accent sur l'éclectisme des formes : théâtre d'ombre, théâtre d'objets, marionnette contemporaine, manipulation à vue, manipulation de matières... Ce rendez-vous se déroule immanquablement la première semaine de février et accueille une douzaine de spectacles pour les enfants, les adolescents mais aussi les parents.

Infos : 02 99 04 54 54
www.ville-thorigne-fouillard.fr

C 9 au 10 février
Centre Culturel, Ramonville-Saint-Agne, Occitanie
Cie Rouges les Anges
Emotik TP



Deux « émotikologues » tentent de présenter les principales émotions lors d'une conférence gesticulée. Mais ces deux personnages se font eux-mêmes rattraper par leurs propres émotions. Celles-ci, bien vivantes et très marionnettiques, les surprennent, les bousculent, ou les paralysent, provoquant d'étonnantes réactions... Autant d'expériences inattendues qui tombent à pic pour illustrer le propos et feront de cette conférence un moment ludique et poétique à la fois.

Infos : www.clandestine.fr

F 9 au 25 février
Belfort, Bourgogne-Franche-Comté
Solstice de la Marionnette de Belfort - 27^e édition



Proposé par : Une Poignée d'Images

Direction artistique : Théâtre de Marionnettes de Belfort

Depuis plus de 25 ans, le Solstice de la Marionnette émerge les petits et grands. Découvrez toute la richesse et la diversité de l'univers de la Marionnette (marionnettes sur table, portées, théâtre d'objets, de papier...) sur scène.

Infos : 03 84 28 99 65
marionnettebelfort@hotmail.com
marionnette-belfort.com



C 11 février au 7 mars
Théâtre de Poche Michel Bélézy, Angoulême, Nouvelle-Aquitaine

Marionnettes d'Angoulême
Rien de Chez Rien TP

Monsieur Marcel voulait faire un spectacle. Il avait tout préparé, vraiment tout préparé. Il a eu une idée pour le titre et puis il l'a oubliée. Il s'est laissé aller, il a pris des vacances. Quand enfin il décide de s'y mettre, c'est la panne, le désert, rien ne vient, RIEN, rien de chez rien.

Infos : www.rougeslesanges.com

R 13 février
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
Rencontre avec Jean-François Laguionie TP

Lauréat en 1979 de la Palme d'Or du court-métrage et du César du meilleur court-métrage d'animation pour *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, Jean-François Laguionie est considéré comme l'un des pères de l'animation « à la française ». Dans les années 1980, il fonde La Fabrique, une société de production spécialisée dans l'animation et se lance dans la réalisation de longs-métrages. Il vous propose de découvrir *La Demoiselle et le violoncelliste*, *Une bombe par hasard* et *La Traversée de l'Atlantique à la rame* puis d'échanger avec lui.

Infos : 01 84 79 44 44
www.lemouffetard.com

E Mi-février à mi-mai (dates en cours)
Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, Grand-Est
Marionnettes d'Ubu Roi

En lien avec le travail des étudiants de l'ESNAM sur *Ubu*, cette exposition est l'occasion de découvrir les marionnettes réalisées par Patrick Grey, Paul Dauce et André Rouillard pour la compagnie des Marionnettes de Nantes à l'occasion de la célèbre mise en scène d'*Ubu-Roi* de Georges Vitaly. Ces marionnettes font partie de la collection patrimoniale de l'Institut International de la Marionnette.



F 20 au 25 février
Apt, PACA
Greli Grelo
10^e édition

Proposé par : Vélo Théâtre

Direction artistique : Charlot Lemoine et Tania Castaing

C'est un festival international pour toute la famille ! C'est une peinture de particules de lumière, c'est danser sa joie de vivre, c'est les déboires d'une marionnette, le souvenir de notre première maison, c'est contempler la danse des flocons, découvrir le vaste monde,

Retrouvez le détail de cet agenda et les contacts des compagnies sur le site de THEMMA : www.themaa-marionnettes.com

aiguiser sa curiosité de l'autre, c'est être invité à la table de Monsieur Andersen, c'est un secret d'enfant, c'est l'humour et la tendresse sous le regard du loup qui rôde.

Infos : 04 90 04 85 25
www.velotheatre.com



C 26 février au 4 mars
Ty-Théâtre,
Gouesnach,
Bretagne

Théâtre Pas Sage

Le placard aux balais JP

Imaginez que vous venez de faire l'acquisition d'une somptueuse pièce de 1 €. Vous décidez d'acheter une maison par le biais d'un notaire... Véreux ! Ainsi, vous vous retrouvez propriétaire d'une magnifique demeure... Hantée ! Car, dans ce petit réduit fort utile nommé placard aux balais, sévit... Une Sorcière ! Donc, il ne vous reste plus que 55 mn pour vous sortir de ce mauvais pas...

Infos : www.ciemarionnettesdangouleme.fr

C 27 au 28 février
Portes-lès-Valences, Auvergne-Rhône-Alpes



Cie Haut les Mains
Contre Mémoire A/A

Mr Henri est vieux. Il fait avec son corps, avec son âge. La vie vieux quoi. Les souvenirs s'inventent, alors Mr Henri se rappelle. Il s'occupe aussi. Il trompe l'ennui. Et comme il est seul, il ne dit pas grand-chose. Il y a peut-être quelque chose qu'il ne dit pas. À travers ce témoignage vertigineux, un miroir nous est tendu : de quoi sommes-nous vraiment la somme ? La vie nous laisse-t-elle toujours le choix ?

Infos : www.la-curieuse.com/artiste/59-compagnie-haut-les-mains



F 9 au 25 mars
Bagneux, Châtenay-Malabry, Châtillon, Clamart, Fontenay-aux-Roses, Issy-les-Moulineaux, Malakoff, Meudon-la-Forêt, Nanterre, Île-de-France
Festival MARTO !
18^e édition

Cette année encore, les formes les plus atypiques et les plus traditionnelles de la marionnette et du théâtre d'objets se côtoieront dans MARTO ! Au programme, une quinzaine de spectacles dédiés à la marionnette et au théâtre d'objets pour tous dès le plus jeune âge mais aussi, la très attendue Nuit de la marionnette et des rendez-vous autour des spectacles pour pratiquer ou poser un regard nouveau et enrichi sur une œuvre, une technique ou une compagnie...

Infos : 01 41 90 17 00
www.festivalmarto.com

R 6 mars
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
La marionnette et les avant-gardes du XX^e siècle : rencontre avec Pierre Blaise

Infos : Voir actu p.6



F 15 au 25 mars
Auray, Bretagne
Festival Méliscènes
18^e édition

Proposé par : Ville d'Auray / Centre Culturel Athéna

Codirection artistique : Christian Chamailard

Pour fêter ses 18 ans, le Festival Méliscènes accueille à Auray et sur 8 communes partenaires, plus de 20 compagnies provenant de Grande Bretagne, d'Iran et des différentes régions de France. Pour sa majorité, Méliscènes 2018 propose aux publics de nombreuses créations régionales soutenues par la ville d'Auray : Divina / Scopitone & Cie, Mises à l'Index / Cie 7^{ème} Tiroir, Je t'aime papa / Tarabates, Michelle... / Les Yeux creux, Du vent dans la tête / Bouffou théâtre... Un moment de découvertes marionnettiques et de surprises...

Infos : 02 97 56 18 00
reservation.athena@ville-auray.fr
www.auray.fr



C 17 au 18 mars
Centre Culturel, Ramonville-Saint-Agne, Occitanie
Cie Rouges les Anges
Procession
Marionnettique TP

Ce sont six danseurs marionnettistes accompagnés par 2 musiciens qui vous convient à la déambulation, dans les rues, sur une place, dans un jardin ou dans les couloirs d'un théâtre... Les mouvements issus de la manipulation de marionnettes se retrouvent isolés, répétés pour devenir danse. À l'unisson et sur un pas cadencé, cet étonnant cortège nous aspire, nous incite à le suivre... Il évoque l'idée de l'éternel recommencement de la répétition qui insuffle une dynamique, qui permet d'aller de l'avant et de générer la vie... marionnettique entre autres !

Infos : www.rougeslesanges.com

F 16 au 24 mars
Strasbourg, Grand Est
Les Giboulées de la Marionnette 26^e édition

Proposé par : TJP - Centre Dramatique National d'Alsace Strasbourg

Les Giboulées nous offre une plongée dans la richesse de l'univers de la marionnette contemporaine. Les formes sont multiples et inventives, les formats parfois courts et intimistes convoquant tantôt matière ; tantôt marionnette, toujours à la frontière du vivant. L'objet et le corps s'empruntent l'un l'autre, se prolongent, se morcellent, se reconstituent à loisir.

Infos : 03 88 35 70 10
reservation@tjp-strasbourg.com
www.tjp-strasbourg.com

E 21 mars
Journée Mondiale de la marionnette

Infos : Voir actu p.7



C 21 au 24 mars
Théâtre Jean Arp, Clamart, Île-de-France
Cie 36 du mois
On était une fois JP

Une vingtaine de peluches assises sur une partie du gradin, fait face aux spectateurs « réels ». Entre ses deux publics face à face, un spectacle aura lieu... peut-être.

Infos : 36dumois.net

R 29 et 30 mars
Théâtre Massalia, Marseille, PACA
Journée B.A.BA : Poser les mots sur un spectacle

Infos : Voir actu p.7

E 29 mars au 13 avril
Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette, Paris, Île-de-France
Le collectif AÏE AÏE AÏE s'expose au Mouffetard

Parallèlement à ses créations pour la scène, Julien Mellano signe la charte graphique du collectif AÏE AÏE AÏE et réalise la communication visuelle et les affiches de l'ensemble des productions. À l'occasion des représentations d'Ersatz, la compagnie déploie son empreinte black and white inspirée notamment des échelles Monoyer, utilisées en ophtalmologie pour déterminer l'acuité visuelle.

Infos : 01 84 79 44 44
www.lemouffetard.com

DANS L'ATELIER

[Création : 4 avril au 2 mai]
Théâtre de Poche Michel Bélézy, Angoulême, Nouvelle-Aquitaine

Marionnettes d'Angoulême
Merlin JP

Au 3^e étage d'un immeuble tordu, logeait un vieux bonhomme, Monsieur Laforêt. Il vivait là depuis toujours, laissant la routine bercer doucement ses journées. C'était sans compter sur la venue d'un petit garçon nommé Arthur, avec qui il passera une improbable journée, pleine de mystères et d'aventures.

Contact : 05 45 69 32 10
cie.marionnettes.angouleme@gmail.com
www.ciemarionnettesdangouleme.fr

Pour recevoir Manip

Manip est envoyé à tous les adhérents de THEMMA. Hors adhésion, il est également possible de recevoir le journal en participant aux frais d'envoi. Pour cela, merci de remplir le formulaire de demande dans la rubrique « Manip » du site Internet de l'association.

Plus d'infos : www.themaa-marionnettes.com

AGECIF

Une certaine idée de la formation des professionnels de la culture

Gestion, Droit, Prévention des risques, Production, Diffusion, Anglais,
Développement et partenariat, Public et médiation, Jeune public,
Communication, Efficacité personnelle, Management, Informatique

Toutes indépendantes et complémentaires, les formations modulaires
de l'AGECIF favorisent l'élaboration de parcours individualisés.

N'hésitez pas à nous joindre pour les modalités de prise en charge et financements.

www.agecif.com

01 48 87 58 24

1^{er} Hectare, scène conventionnée de Vendôme

présente

RÉCIT | THÉÂTRE D'OBJET

Les Malédictions

Cie La Volige - Nicolas Bonneau

Mardi 13 MARS à 20h30

THÉÂTRE D'OBJET

Première Neige

Cie Elvis Alatac - Pier Porcheron

Jeudi 15 MARS à 20h30

MARIONNETTE | ARTS NUMÉRIQUES

Une Tache sur l'Aile du Papillon

Cie Ches Panses Vertes - Sylvie Baillon

Vendredi 16 MARS à 20h30

2018

MARIO EN CRÉATION

Scène conventionnée et Pôle régional pour les arts de la marionnette et le théâtre d'objet avec le soutien du Ministère de la culture et de la communication et le Conseil Régional de la Région Centre-Val de Loire. www.lhectare.fr

21 mars 2018

Journée mondiale
de la Marionnette

**Ensemble,
nous créons
le mouvement !**

Rejoignez nous !

www.unima.org/wpd

