

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

manip

UNE PUBLICATION



ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS





Carte blanche à Michel Ozeray et Anne Buguet

Michel Ozeray et Anne Buguet développent depuis plusieurs années au sein de leur compagnie OmProduct un théâtre de l'aléatoire passant par les machines, le geste, le son. Un singulier théâtre de signes. C'est en écho au dossier de ce numéro que *Manip* leur a donné carte blanche, pour la couverture et la 2^e de couverture.

Directrice de la publication
Angélique Friant

Coordination du numéro
Emmanuelle Castang
manip@thema-m Marionnettes.com

Comité éditorial du n°55
Aline Bardet, Claire Duchez,
Morgane Dussart, Gentiane Guillot,
Oriane Maubert. Coordination
rubrique mémoire vive : Lise Guiot.
Correspondants du n°55 : Patrick
Boutigny, Mathieu Dochtermann,
Hubert Jégat, Fleur Lemerrier,
Alexandra Vuillet

Ont contribué à ce numéro :
Antoine Aubry, Aline Bardet,
Hélène Beauchamp, Patrick Boutigny,
Jean-Christophe Canivet,
Emmanuelle Castang, Mathieu

Dochtermann, Mathieu Enderlin,
Pierre Fourny, Flore Garcin Marou,
Felix Grossen, Zouhour Harbaoui,
Gentiane Guillot, Lise Guiot,
Shaday Larios, Evelyne Lecucq,
Justine Macadoux, Coralie Maniez,
Clément Montagnier

Relecture :
Claire Duchez, Gentiane Guillot /
appui : Mathieu Dochtermann

Agenda du trimestre :
Felix Grossen

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

04-08 ACTUS

Matières vivantes

9-11 CONVERSATION

En finir avec François Lazaro ?

Par Patrick Boutigny et Mathieu Dochtermann

12-14 MÉMOIRE VIVE

Alain Recoing, la marionnette entre engagement et expérimentation

Par Hélène Beauchamp

14 JE ME SOUVIENS

L'épique en toute simplicité

Par Clément Montagnier

15-18 DOSSIER

Poétiques de l'abstrait

Par Antoine Aubry, Mathieu Enderlin, Pierre Fourny, Justine Macadoux, Flore Garcin-Marrou et Coralie Maniez

19-20

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Regard sur la création

Par Evelyne Lecuq

Mouvements présents

21 DERRIÈRE L'ÉTABLI

La matière à l'épreuve

Par Pascale Blaison, Einat Landais, Amélie Madeline

22-23 ESPÈCE D'ESPACE

Le théâtre, un outil pour l'action

avec Vincent Legrand

Par Emmanuelle Castang

24 – MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

Poser les mots justes sur un spectacle, analyse critique et sensible

Avec Mathieu Dochtermann et Mathieu Talbot

Par Aline Bardet

Frontières éphémères

25-26 ATLAS FIGURA

Tunisie - De Karakouz aux Journées des Arts de la Marionnette de Carthage

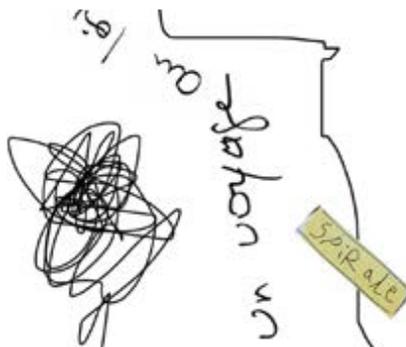
Par Zouhour Harbaoui

27-29 LU AILLEURS

Espagne - L'objet *post-catastrophe* et la catastrophisation de la matière

Par Shaday Larios

Agenda du trimestre



Jeu(x) de mots

PAR | GENTIANE GUILLOT, SECRÉTAIRE GÉNÉRALE DE THEMMA

Ce printemps dernier, les mots nous ont donné du fil à retordre... Au sein de plusieurs de ses chantiers THEMMA s'est retrouvée face à l'insondable complexité du langage verbal au pouvoir tantôt éclairant, tantôt déstabilisant : petit tour de ces perturbations stimulantes !

Comment parler d'un spectacle ? La mise en jeu du corps

À partir de ce questionnement, quotidien pour tous ceux qui accompagnent la création, et plus spécifiquement encore pour les chargés de diffusion et de médiation qui participent aux B.A.BA, l'ANRAT, qui animait la journée « Poser les mots justes sur un spectacle de marionnette », nous a proposé un déplacement troublant : d'où parlez-vous, en tant que professionnel ? Comment affirmer sa posture et porter son message ? Parler en public, c'est s'impliquer tout autant physiquement, par la voix et le corps...

Comment critiquer un spectacle ? La règle du jeu du support

Le chantier Critique de THEMMA – nous vous en reparlerons ! – a accompagné en mai dernier la première édition du *Cercle de la critique*, une expérimentation née à l'initiative du Jardin parallèle. Quatre auteurs ont été invités à Orbis Pictus, pour écrire – notamment – de courts textes sur les spectacles programmés pendant le festival. Exercer sa plume et son analyse, lorsque l'espace d'expression est limité à 800 signes, cela veut dire être concis, et surtout faire des choix, parfois difficiles. (Sur ce sujet, voir aussi la rubrique *Marionnettes et Médiation*).

Comment évoquer la création actuelle ? Le jeu des connotations

Nous souhaitons à THEMMA – et vous en trouverez les premières traces dans la rubrique *Au cœur de la Recherche* – nous interroger sur les tendances de la création. Nous nous sommes heurtés à la polysémie du terme : il s'agissait d'observer, décrire, les occurrences de la création d'aujourd'hui, indices de tendances possibles ; il nous a fallu écartier, précisément, l'idée qu'il pourrait s'agir de vouloir labelliser (encore un terme connoté !) ce qui « est tendance »... voilà qui est fait.

Comment les artistes font-ils médiation ? Du signe plutôt que des mots

Souhaitant interroger les mots que les artistes posent sur – ou emploient dans – leur spectacle, le dossier de ce numéro de *Manip* s'est finalement déployé sur ce qui fait signe et sens dans un spectacle – explorant avec gourmandise le travail de manipulation des mots comme matière première et comme signe, le travail sans texte jusqu'au choix de l'abstraction.

Il reste tout de même beaucoup de mots dans *Manip*, bonne lecture !

LU

J'adore le théâtre, c'est tellement plus réel que la vie.

Oscar Wilde, Cité dans *Les Miscellanées de Mr. Schott*, de Ben Schott, Editions Allia, 2005

5 AOÛT | MIREPOIX > HALLE

Rencontre professionnelle des constructeurs de marionnettes

Secrets, galères et jubilations d'ateliers #2

Le travail de construction est souvent solitaire et isolé... L'UsinoTOPIE, en collaboration avec le groupe des créateurs-constructeurs de marionnettes de THEMMA, convie les constructeurs à se rencontrer dans le cadre d'un atelier de partage de savoirs, de tuyaux et de problématiques, avec la perspective de construire ensemble des outils pratiques professionnels au bénéfice de tous. Rencontre accueillie par le Festival MIMA.

En savoir plus : www.themaa-marionnettes.com



Arcangelo Sassolino - Untitled

© N. Miguletz

5 AVRIL AU 9 JUILLET | PARIS > GRAND PALAIS

Artistes et robots

Exposition

Que peut bien faire un robot que ne peut pas faire un artiste? S'il est doté d'une intelligence artificielle, un robot peut-il avoir de l'imagination? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art? Faut-il avoir peur des robots? Telles sont les questions éprouvées par la quarantaine d'artistes qui composent cette exposition interactive et immersive. Des œuvres, des tableaux, des sculptures, des mobiles, du cinéma, du design et de la musique, toutes les créations présentées dans cette exposition sont

le fruit de collaborations entre des artistes et des programmes robotiques inventés et mis au service de l'art. Dans une société de plus en plus robotisée, ces artistes s'intéressent aux nouvelles techniques, jusqu'à l'Intelligence Artificielle qui est potentiellement en train de révolutionner l'existence des humains et la condition de l'œuvre d'art : sa production, son exposition, sa diffusion, sa conservation, sa réception.

Plus d'infos : www.grandpalais.fr

3 QUESTIONS À Tristan Rybaltchenko

Directeur du Théâtre Jean Arp de Clamart, scène conventionnée pour les arts de la marionnette

Vous avez pris il y a moins d'un an la direction du Théâtre Jean Arp, pensez-vous proposer des actions pour alimenter la réflexion autour des arts de la marionnette d'un point de vue artistique ?

Les artistes qui se produisent dans le cadre des programmations ou bénéficiant d'un accueil sur le plateau constituent pour nous une forme de communauté d'affinités, mais les artistes défilent sans nécessairement se rencontrer. Il nous semble pourtant intéressant d'établir des synergies entre eux. Dans cet esprit, nous allons tenter un rendez-vous régulier, un temps à part, « le café des artistes » (titre provisoire), pour que les créateurs confrontent et se fassent découvrir mutuellement leurs univers, car du choc des idées naît l'étincelle. Lorsque nous avons évoqué cette perspective avec quelques marionnettistes, elle a chaque fois rencontré un écho favorable, formant un pendant à l'expérience des laboratoires menés par Renaud Herbin au TJP-CDN de Strasbourg. Les premières pistes de discussion laissent entrevoir la mise en œuvre d'ateliers de pratiques portés par l'un des artistes participants, sans aucune nécessité de production.

Le théâtre Jean Arp tient une place importante au sein du festival MARTO, qui est maintenant un rendez-vous incontournable de la marionnette. Comment le percevez-vous, et avez-vous le souhait d'y apporter quelque chose de nouveau ?

En 18 ans ce festival s'est fait un nom sous l'impulsion de personnalités militantes en faveur de la discipline.



Il s'agit en effet avant tout du travail d'un collectif de programmatrices.teurs qui, après avoir longtemps agi en réseau informel, s'est constitué en association. Heureux de participer activement à l'évolution de cette expérience, il me semble important d'encourager la promotion de créations audacieuses, représentatives de la vitalité du secteur, tant au plan national qu'europpéen. En allant ensemble repérer des spectacles, en mutualisant nos énergies et moyens, nous allons pouvoir explorer de nouvelles pistes de soutien à la création : les apports mutualisés en coproduction, les résidences portées par plusieurs lieux, débouchant sur des petites tournées. Ainsi, dès la saison prochaine, nous organisons une tournée de la pièce « Terres invisibles » de la compagnie Livsmedlet (Finlande). Et c'est un début.

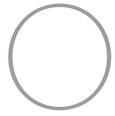
Est-ce que Clamart est une ville déjà acquise aux arts de la marionnette, ou est-ce que vous avez pour ambition de tendre la main à de nouveaux publics sur votre territoire ?

Rien n'est jamais acquis lorsqu'il s'agit de faire le lien entre les artistes et la population, même si un travail important d'actions de sensibilisation artistique et culturelle est fait par le Théâtre Jean Arp depuis plusieurs années. En effet, la population qui constitue les différents publics est en perpétuel mouvement. Alors, il faut agir dans ce même mouvement et établir des passerelles. Ainsi, nous travaillons avec le collectif marionnettique « Le printemps du machiniste » sur la rencontre avec l'habitant là où il se trouve, tant géographiquement que culturellement. Nous envisageons d'établir un « diagnostic sensible et créatif » des populations. Cela va passer par des rencontres marionnettiques avec les habitants là où l'on se croise, sur l'espace public ou dans des tiers lieux. Des formes « tout terrain » seront présentées comme prélude à un temps pour « faire ensemble », partager, et ensuite restituer, rendre visible le fruit de ce partage. Gageons que cette démarche donnera le désir aux participants de poursuivre l'aventure également vers d'autres propositions marionnettiques au sein du théâtre ou ailleurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR MATHIEU DOCHTERMANN

Rapport moral de THEMMA 2018

Par Sylvie Baillon, Nadine Lapuyade et François Lazaro, vice-président.e.s de THEMMA



Oui, une association est un formidable outil d'action collectif.

Oui, nous avons su revendiquer, travailler, proposer, obtenir des avancées pour notre secteur artistique.

Oui, nous avons prouvé que deux associations œuvrant pour le même champ disciplinaire ont le moyen de ne pas être concurrentes, de travailler ensemble et d'être complémentaires. Depuis juillet 2015, l'ensemble du secteur des arts de la marionnette, THEMMA et Latitude Marionnette en tête, s'est mobilisé autour du projet de création d'un label national dédié à ce champ disciplinaire, dotation structurelle nouvelle pour la création, la production, la recherche et la diffusion. Par deux fois au cours de l'année 2017, deux ministres de la Culture ont annoncé cette avancée significative et forte : la création d'un 13^e label national dans le champ des arts de la scène, le label Centre National de la Marionnette. Les premières nominations devraient voir le jour fin 2018.

Cette décision apporte à la marionnette une véritable reconnaissance vis-à-vis de tous les autres secteurs du spectacle vivant, en redessinant le paysage artistique global. Elle répond à notre demande d'une pérennisation des outils que nous avons fabriqués. Et à leur transmission.

La profession peut ainsi s'appuyer sur deux « consistances » indispensables :

- Avoir un statut qui permet à la marionnette d'être un art à part entière et ne plus avoir à le revendiquer
- Définir sa place et sa fonction dans le système des professions de l'art.

L'exercice écoulé a aussi constitué une année de transition pour THEMMA avec le changement de secrétaire générale. Cette dernière nous a immédiatement conduits à opérer un toilettage de nos statuts et de notre règlement intérieur, pour gagner en efficacité ; toilettage aussi de nos méthodes de travail pour permettre l'efficacité d'un conseil d'administration militant malgré l'ensemble des contraintes qui font pression sur chacun d'entre nous et font pression sur notre temps militant. Travail essentiel pour nous permettre d'affronter les défis qui nous attendent pour accompagner l'évolution en marche de notre secteur.

Nous avons continué à préparer les « Saisons 2 de la marionnette » annoncées à l'AG précédente que nous proposons sous la forme d'un ensemble de « Laboratoires marionnettiques », université permanente de la marionnette, consacrée aux différents champs de travail, déjà en chantier pour certains.

Ils sont artistiques (définition du champ, écritures...), structurels (circulaire sur les LCMC, la culture en milieu rural, formation...), explicatifs et critiques (rapport à la critique de presse...), et dans le domaine de la recherche.

Chantier du CA, également, pour nous rendre attentifs à la régionalisation en marche. Des acteurs se regroupent sur des dynamiques régionales, parce que les compagnies

ont besoin de retrouver, d'échanger. Certaines ont déjà une histoire, d'autres se construisent. C'est une dynamique qui doit trouver ses modes de relations à notre association nationale.

Dans ces temps où tout, l'art et la culture aussi, devient marchandise, où chacun est en compétition générale avec les autres, comment fabriquerons-nous du commun ?

Il nous faut porter une attention particulière sur des espaces de recherche comme « la Coopérative œuvrière de production » ou le « Cercle de la critique »...

Nous avons continué à porter *Manip*, les B.A.B.A. (action de solidarité militante), le site, très performant, un supplément pour les compagnies présentes à Avignon, et tout le travail invisible qui sera partagé dans le compte-rendu d'activité opéré par une équipe mobilisée.

En écho à notre travail, et nous nous en réjouissons, cela faisait partie d'une première avancée obtenue en 2016, après le doublement des promotions, l'ESNAM est enfin entré dans ses nouveaux bâtiments.

Ce qui nous a manqué le plus, cette année, c'est avant tout notre présidente qui malgré sa compétence et son engagement, n'a pas pu conduire personnellement tous les chantiers menés par THEMMA. Cela explique que ce bilan moral est cosigné par les trois vice-présidents qui se sont efforcés de la seconder.

THEMMA – Association Nationale des Théâtres de Marionnette et des Arts Associés – avec ses 350 membres, artistes, compagnies, structures, festivals, chercheurs, amateurs, peut se réjouir de ces avancées, cependant nous devons rester vigilants.

Le paysage politique a beaucoup changé : la fusion des régions rend encore plus difficile le dialogue avec les régions, mais aussi avec les DRAC. Nous savons que des structures sont fragilisées voire menacées par des décisions d'élus locaux, mais aussi par un manque de politique ambitieuse de l'État. Au-delà d'être un observatoire actif de la marionnette, THEMMA doit réfléchir, d'une part à des outils de défense et de résistance pour accompagner et soutenir ces festivals d'artistes, ces lieux compagnies missionnés sur le Compagnonnage, ces lieux intermédiaires indépendants et autres lieux de fabrique, et, d'autre part, trouver avec tous les acteurs de la profession ce qui fait « sens commun » avec les futurs CNM.

C'est dire qu'il y a urgence à prendre en compte les territoires qu'ils soient esthétiques, géographiques, culturels, et personnels en recherchant leurs articulations pour ne pas passer de la fusion à la confusion et permettre la diversité la plus large possible.

Pour finir, cette année, notre présidente et deux des vice-présidents étant en fin de mandat, l'association doit donc renouveler le conseil d'administration de façon à affronter ces nouveaux enjeux.

BRÈVES

Prix Talents Émergents

Le 2 mai 2018, la jeune compagnie Toter Winkel a reçu le prix FORTE (Fonds Régional pour les Talents Émergents) de la région Île-de-France pour son projet *Protokoll Physique Fragment*.

La Tunisie fait son festival

Du 22 au 29 septembre 2018 aura lieu la 1^{re} édition des Journées des Arts de la Marionnette de Carthage (JAMC). Son comité d'organisation est présidé par la marionnettiste Habiba Jendoubi que nous avons pu découvrir au Festival Mondial de la Marionnette 2018 de Charleville-Mézières avec son spectacle *Glaise*. Découvrez le contexte de la marionnette en Tunisie dans la rubrique *Atlas Figura* de ce numéro de *Manip*.

Monter sa production

La Scène sort son guide de la production. Il se donne pour objectif d'apporter des outils pratiques aux chargés de production qui se lancent dans l'accompagnement de projets. Positionnement des équipes chargées de l'accompagnement de la production, systèmes d'information, processus budgétaire... le tout avec des exemples concrets.



EN DIRECT DU PAM

**Marionnettes UNIMA
France, n° 11,
automne 1986.**

Journal conservé à THEMMA

Accès au document :

www.artsdelamarionnette.eu

Accès à la photographie

<https://bit.ly/2J9Vq0V>



12-13 JUILLET | DIVES-SUR-MER > VILLAGE FESTIVAL

Les rencontres de RéciDives

Depuis 1986, la ville de Dives-sur-Mer célèbre les arts de la marionnette autour d'un festival de cinq jours porté aujourd'hui par le Sablier, pôle des Arts de la Marionnette en Normandie. Comme chaque année, le festival RéciDives propose autour de sa programmation des temps d'échanges thématiques publics avec les artistes du festival.

Le théâtre de marionnettes, un théâtre visuel : comment se construit une dramaturgie basée sur l'image ?

En abordant théâtre d'ombres, peintures sur scène, l'image sur le plateau... avec la Cie 36 du mois, la Cie Juscomama, la Cie Brigand rouge, la Cie Omproduct, le Théâtre l'Article, la Cie Anonima teatro, Pierre Tual, la Cie Drolatic Industry, la Cie Singe Diesel.

Qu'est-ce que les arts de la marionnette apportent au théâtre pour mieux nous parler du monde ?

Le Tof Théâtre, la Cie La Bande Passante, le Kiosk Théâtre, Laura Fédida, la Cie du Roi Zizo, l'Insomniaque Cie, le Théâtre du Vide-Poches.

Plus d'infos : communication@le-sablier.org

<https://le-sablier.org>



Kazu - Cie Singe Diesel

© DR

2 JUILLET AU 23 SEPTEMBRE |

ARLES > LES RENCONTRES

DE LA PHOTOGRAPHIE

Droit à l'image

Exposition

© Christophe Loiseau



Cette exposition, accueillie dans le cadre du festival de la photographie d'Arles, est le fruit d'une collaboration entre la Maison centrale d'Arles et le photographe Christophe Loiseau. Partant toujours d'entretiens sur l'image que chacun a de lui-même, et sur l'image que l'on veut donner de soi, il a travaillé avec les prisonniers sur la mise en scène de leur histoire-portrait avec objet ; axe de travail qu'il développe depuis plusieurs années dans le champ des arts de la marionnette notamment.

Plus d'infos : www.rencontres-arles.com



© Institut international de la marionnette

Une 12^e promotion à l'ESNAM

Suite au concours qui s'est tenu en mai dernier, l'École nationale Supérieure des Arts de la Marionnette accueillera sa 12^e promotion (2018-2021) en octobre prochain. Quatorze personnes ont été finalement retenues, sur les soixante-cinq candidats sélectionnés sur dossier et convoqués aux auditions. Il leur avait été demandé, à tous, d'interpréter une scène empruntée au répertoire classique ou contemporain, français ou étranger, et une scène mettant en jeu la marionnette. Un échange avec le jury a clôturé ce premier temps d'audition qui a

donné lieu à la sélection pour le stage probatoire (28 personnes), à l'issue duquel les candidats ont été invités à présenter une scène de sept minutes maximum avec marionnette, objet ou matériaux, sur un thème imposé : Le Mentir-vrai.

Cette 12^e promotion sera composée de : Anaïs Aubry, Alika Bourdon, Coralie Brugier, Rose Chaussavoine, Enzo Dorr, Adrià Girona (Espagne), Marie Herfled, Erwann Meneret, Raquel Mutzenberg-Andrade (Brésil), Teresa Ondruskova (Allemagne/Tchéquie), Camille Paille, Améthyste Poinsot, Marina Remizova (Russie), Charles Volpe (Italie).



ACTU THEMAA À découvrir dès cet été !

Une publication des éditions Alternatives théâtrales en coédition avec THEMAA et la chaire ICiMa (Centre national des arts du Cirque/ Institut International de la Marionnette).

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



Piergiorgio Milano, Pesadilla

ACTU THEMAA 2 AU 5 AOÛT | MIREPOIX > HALLE

Le festival MIMA souffle ses 30 bougies

C'est en 1989, sous l'impulsion d'Hélène Le Roux et de quelques amis passionnés, soutenus par Paul Dardier alors président de l'association culturelle de Mirepoix et adjoint au maire, qu'a eu lieu le premier festival de marionnettes de Mirepoix. Douze compagnies se lancent dans l'aventure. À partir de 1998, l'association commence à développer un programme d'actions à l'année et à ancrer le festival dans son territoire. Depuis 2009, MIMA développe un projet artistique axé sur les formes contemporaines de théâtre de marionnettes. C'est aujourd'hui une structure repérée qui contribue au renouveau de cette discipline.

Rencontres

Le Festival propose, avec THEMAA, trois temps de discussions prévus avec les artistes et professionnels des arts de la marionnette pour appréhender les enjeux de la création.

3 août : Quels moyens pour la création marionnettique ?

La structuration du secteur des arts de la marionnette s'est considérablement accélérée ces 10 dernières années. Quel état des lieux pouvons-nous dresser ? Avec l'arrivée de Centres Nationaux pour la Marionnette, nous serons bientôt dotés de nouveaux moyens de production et de diffusion. Quels enjeux, quels besoins restent à traiter ? Quelles dynamiques nouvelles déployer, quels nouveaux outils inventer ?

Modération : Gentiane Guillot, secrétaire générale de THEMAA

4 août : Les esthétiques de la création marionnettique

Les évolutions considérables, depuis 30 ans, de notre champ esthétique nous permettent aujourd'hui de revendiquer la marionnette comme « un art à part entière ». Que peut-on dire de ces évolutions ? Qu'observe-t-on aujourd'hui de la création contemporaine : est-elle formatée par les contraintes économiques ? Le texte est-il devenu un matériau comme un autre ? Quelle est la part de l'interdisciplinaire ? Une discussion qui viendra prolonger l'article paru dans ce *Manip* pages 19-20 : Regard sur la création.

Modération : Mathieu Braunstein, journaliste à *Télérama* et programmateur du festival La Grande Échelle

5 août : Les enjeux de la ruralité

À partir d'expériences de terrain, cette rencontre, conçue en collaboration avec le groupe de travail de THEMAA *Marionnettes en ruralité* sera l'occasion d'interroger les atouts et contraintes dans le développement d'un projet culturel et artistique en milieu rural. Quelles répercussions le contexte territorial a-t-il dans les valeurs et le projet portés par les acteurs ?

Modération : Sébastien Cornu, consultant en projets culturels et développement local, ex-président de l'UFISC

Rencontres coorganisées avec THEMAA et Réseau en Scène Occitanie.

Plus d'infos : mima@artsdelamarionnette.com

www.mima.artsdelamarionnette.com

SUR LA TOILE

Les coulisses du concours de l'ESNAM

<https://bit.ly/2LnjAT6>

[**REPORTAGE**] Chaque année, des candidats venus des quatre coins du globe tentent d'intégrer l'École nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM). Celle-ci, implantée à Charleville-Mézières, forme depuis trois décennies des étudiants sur les différentes approches de la marionnette. En avril dernier, l'équipe de France 3 Champagne-Ardenne a suivi le concours, de sa préparation jusqu'à son verdict final. À travers cinq épisodes immersifs, le reportage couvre l'intégralité des étapes des deux semaines de concours.

Par Juliette Poirier, Isabelle Griffon, Alain Lo Voi et Laura Klein

Un reportage France 3 Champagne-Ardenne

Plongée dans un musée virtuel

<https://expo.marionnettes.ch/>

[**EXPOSITION**] En 2016, le Théâtre de Marionnettes de Genève a ouvert un musée virtuel sur son patrimoine matériel et immatériel. Ainsi, il propose une visite libre et trois parcours thématiques en fonction des centres d'intérêt et du temps de chacun. S'y ajoutent aussi des modules interactifs comme un dictionnaire lié au théâtre, à la marionnette, à des personnages et lieux historiques ou encore des ressources multimédia : photos, vidéos, notes, croquis, affiches, prototypes de marionnettes, dessins préparatoires...

Une exposition numérique réalisée par le TMG

Imiter les robots

<https://bit.ly/2s2DZpc>

[**INTERVIEW**] Marionnettes et robots, objets animés et animables, confrontent l'Homme à son humanité. Dans son spectacle, *Robot, l'amour éternel*, la danseuse et metteur en scène Kaori Ito se met dans la peau d'un robot ayant tout à apprendre des comportements humains afin de pouvoir s'animer. Lors d'un entretien radiophonique, elle évoque sa relation avec la robotique.

L'invité Culture par Caroline Broué

Réalisation : Doria Zénine
Avec la collaboration de Mélanie Chalandon

Une émission France Culture

18 AU 22 SEPTEMBRE | CHARLEVILLE-MÉZIÈRES

Paper, puppet, people

Quand la jeunesse réinvente le patrimoine : aux racines du théâtre de papier

L'UNIMA - Union internationale de la marionnette s'est construite en 1929 sur la volonté de créer une Europe du lien : dépasser les frontières pour relier les citoyens, les amateurs, les artistes et les chercheurs autour de la marionnette. Ses 90 ans sont l'occasion de se pencher sur le patrimoine de la marionnette à l'aune de sa jeunesse. Comment les jeunes artistes s'emparent des traditions de marionnette ? Comment faire vivre et reconnaître ce patrimoine immatériel ?

Accueilli et en collaboration avec le J-365 et Les Rencontres Internationales de Théâtres de Papier (RITP), l'UNIMA lance le 1^{er} événement d'un cycle de temps forts sur la jeunesse et son patrimoine qui courra jusqu'à 2020 et l'ouvre sur la tradition du théâtre de papier.

Un workshop et une conférence

Un workshop, animé par Alain Lecucq et Narguess Majd, est ouvert aux jeunes artistes professionnels d'Europe et aux éducateurs ayant une pratique assidue de la marionnette. Il associera auteurs et chercheurs.

En clôture du workshop, une matinée de conférences sur le futur du théâtre de papier est organisée par les RITP. *Workshop pris en charge par l'UNIMA, sur sélection (open call).*

Mais aussi, cet événement est l'occasion de...

Un prix

Le prix du concours international des jeunes auteurs sera remis en fin de semaine. Lancé en janvier 2018, ce prix a pour objet de déterminer le texte qui sera monté dans le cadre de quatre créations sur quatre continents - l'Afrique, l'Asie-Pacifique, l'Amérique et l'Europe. Une soirée de lecture des textes permettra au public de découvrir les univers des auteurs sélectionnés.

Des petits déjeuner internationaux

Les membres du jury du concours présents seront invités à venir parler de leur champ de travail et de la



Cie Papier Théâtre, *Mon nom est rouge*

marionnette dans leur pays dans le cadre de petits-déjeuners. Avec :

Margareta Sörenson (Suède) - présidente du jury : auteur, journaliste, critique de théâtre, de danse et de spectacle vivant et présidente de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre.

Haydeé Boetto Bárcena (Mexique) : actrice, metteur en scène, scénographe, auteure et professeur de théâtre.

Etienne Minoungou (Burkina Faso) : comédien, conteur, metteur en scène, dramaturge et directeur du Festival d'écriture contemporaine de Ouagadougou.

Ignacio del Moral Ituarte (Espagne) : auteur de théâtre, scénariste de cinéma et de télévision, et président de l'association des Auteurs de Théâtre d'Espagne.

Clément Peretjatko (France) : metteur en scène et marionnettiste œuvrant en France et à l'étranger.

Marek Waszkiel (Pologne) : historien du théâtre de marionnette, critique, auteur, professeur, directeur artistique et responsable du département Marionnette à l'école de Bialystok

Ces temps de rencontres sont ouverts à tous. Programme prochainement disponible sur le site de l'UNIMA.

Plus d'infos : contact@unima.org

www.unima.org

16 AU 19 OCTOBRE | PARIS >
THÉÂTRE AUX MAINS NUES

Les enseignements dans le théâtre de marionnettiste

Laboratoire international

Au XXI^e siècle, les arts vivants, associés, forment sous nos yeux « le Marionnettisme ». Pourquoi pas ? Un art du présent ; un art ancré dans le réel et magnifiant le virtuel ; un art composite, savant et populaire. Les marionnettistes existent sur tous les continents. Ils pratiquent un art universel et immémorial. En Occident aujourd'hui, les représentations les plus traditionnelles côtoient les expériences artistiques les plus pointues. Cette temporalité condensée est une ressource culturelle unique en son genre.

Le Théâtre sans Toit souhaite interroger au sein de ce laboratoire les méthodes de transmission des fondamentaux sur des cycles de temps courts, en confrontant théorie et pratique de la pédagogie de la marionnette. Un cycle de conférences et des ateliers-types seront l'occasion pour des enseignants-chercheurs de divers pays et des artistes praticiens d'exposer leurs pratiques d'enseignement, immédiatement éprouvées par tous au plateau.

Ce temps de partage est ouvert à tout artiste ou enseignant-chercheur intéressé, sur inscription.

Plus d'infos : 09 52 61 94 71
theatresanstoit@gmail.com

PUBLICATIONS



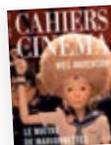
Corps béants, corps morcelés

Sous la direction de Julie Postel et Marie Garré Nicoara

À contre-courant de la conception classique du corps, le motif du corps morcelé ou béant rend compte d'un dysfonctionnement, d'une construction avortée ou encore d'une détérioration. En étudiant le péril de délitement du sujet et l'opportunité de réinvention du corps, des identités, des subjectivités et de leurs contours, cet ouvrage souhaite témoigner de la façon dont l'altération des corps vivants peut agir à différents niveaux de la création, jusqu'à façonner les médias, les dispositifs et les langages artistiques.

Eme Éditions, coll. Arts, rites, théâtralité, 2018 – 33€

Commande en ligne : www.editions-harmattan.fr



Cahiers du cinéma n° 743

Wes Anderson, le maître de marionnettes

« On pourrait dire qu'il y a deux types de réalisme de l'animation en volume. Le premier tente de mimer le mouvement naturel et de faire oublier qu'il n'est que le résultat d'une série d'instantanés : c'est une technique qui produit un effet de réel. Le second au contraire montre l'objet en tant que tel, rappelle en permanence que la figurine n'est qu'une figurine et ne quitte jamais tout à fait le plateau : il casse donc l'effet de réel et nous ramène au contraire au réel de la fabrication. Un nuage de fumée ne cache pas qu'il est fait d'une petite boule de coton ». Extrait de l'édito de Stéphane Delorme.

Édition Cahier du cinéma, avril 2018 – 5,90€

Commande en ligne : www.cahiersducinema.com



Pirates !

L'art du détournement culturel

Sophie Pujas

Théorisé par les situationnistes dans les années 1950, le détournement, c'est la créativité sous le signe du clin d'œil, voire du flirt avec l'absurde, mais aussi du soupçon permanent. Entre fétichisme nostalgique et dézingage ironique, les chefs-d'œuvre du passé et les icônes pop sont revisités. À travers six chapitres thématiques et une vingtaine de portraits, ce livre explore l'univers de ces créatifs qui ont l'art des rapprochements insolites, de la manipulation, de la métaphore.

Tana Éditions, 2017 – 35€

CONVERSATION

EN FINIR AVEC FRANÇOIS LAZARO ?

Depuis plus de 40 ans, François Lazaro arpente le monde de la marionnette comme artiste et comme militant dans les associations professionnelles. La conversation que nous avons eue avec lui nous a permis d'embrasser l'histoire de la profession comme ses mutations, en nous appuyant sur son parcours. D'abord en collectif artistique, de 1973 à 1983, il se tourne à partir de 1984 vers un théâtre d'images où il met en valeur les écritures contemporaines. Il va aussi batailler dans les structures professionnelles pour la reconnaissance de sa discipline. Après avoir été secrétaire général du Centre National de la Marionnette (1979-1984), il rejoint THEMMA dès 1993, à sa création. Il crée avec Philippe Genty la revue *Mû, l'autre continent du théâtre*, et prend la direction des premières Rencontres nationales, consacrées aux écritures contemporaines (2001).

Il s'engage tout autant dans la transmission : un temps directeur des études à l'École nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (l'ESNAM) (2001-2003), il anime pendant plus de 20 ans le Laboratoire Clastic à Clichy. Alors, en finir avec François Lazaro ? Ou ne jamais en finir ?

MANIP : Avant d'évoquer les différentes mutations de cette profession, pouvez-vous résumer les débuts de votre carrière ?

FRANÇOIS LAZARO : J'entre dans la marionnette d'abord par désir d'un art révolutionnaire qui ne passerait pas par l'institution. Nous sommes en 1966 : c'est la période des collectifs, de l'art global. La marionnette nous a pris par surprise : nous étions amateurs de dessins animés, et la marionnette nous a séduits parce qu'il y avait un parallèle avec le cinéma d'animation. Il n'y avait pas d'école : c'était formidable parce que personne ne pouvait nous apprendre quoi que ce soit, tout était à inventer. Il y avait un désir naif de révolution artistique.

MANIP : Comment certains artistes, dont vous êtes, en sont-ils venus à un théâtre d'images à cette époque ?

F.L. : Pour nous, le théâtre, synonyme d'ennui, c'était la Comédie-Française. Puis nous découvrons le Bread & Puppet, la Mama de New York, Bob Wilson... un théâtre d'images s'est mis en place dans les années 70. De notre côté, nous découvrons des formes et des matériaux pour une exploration des plus farfelues. Comme nous étions amateurs, nous nous fichions d'avoir pas ou peu de public.

MANIP : Aujourd'hui, ce foisonnement créatif vous semble-t-il encore possible ? Les choses semblent plus codées, plus balisées.

F.L. : En fait, à toutes les époques, il y a eu des coups de boutoir qui ont été donnés par des artistes venant du théâtre, du cirque, de la danse, du mime, et qui paradoxalement



© Clastic Théâtre

FRANÇOIS LAZARO

faisaient des propositions que nous n'osions pas faire. Des peintres nous ont également influencés en apportant d'autres points de vue artistiques. Aujourd'hui on voit venir des artistes qui s'emparent de la marionnette, le plus souvent sans le savoir.

MANIP : Est-ce que, à l'époque, il y avait des « maîtres », des modèles auxquels se référer ?

F.L. : Nous n'avions pas de références de théâtre de marionnettes ! La seule que j'avais était Yves Joly, avec lequel j'ai découvert que la matière peut être porteuse d'un drame autant qu'un corps humain, le devenir de la matière créant l'émotion tragique.

Mais je peux citer beaucoup d'artistes qui m'ont influencé : Bergman, Fellini, la Mama de New-York, Bob Wilson, Kantor... De manière fantasmagique, Artaud, de manière picturale, de Soulages à Breughel...

MANIP : Les marionnettistes, à cette époque, étaient-ils exclusivement sur un théâtre visuel ?

F.L. : Il y avait une très grande variété : Alain Recoing montait des textes, Jean-Pierre Lescot partait souvent de contes... Et nous avons aussi été fascinés par des compagnies d'Europe de l'Est, constituées, elles, en très grandes équipes permanentes. Pour ma part, j'ai voulu non pas abandonner le théâtre d'images mais résoudre un problème dramaturgique en allant chercher en quoi consistait l'écriture, chez des maîtres : Maupassant et Victor Hugo. Autre constat, l'image se révélait trop polysémique, porteuse de trop de significations ouvertes lorsqu'on voulait approfondir un discours sur l'être. J'avais besoin de plus de précision. En outre, les gens de

théâtre ignoraient la marionnette. Je pensais que cet art n'avait pas d'avenir, sinon folklorique, si on ne refaisait pas le lien avec les gens de théâtre. En diffusion, nous étions achetés, programmés par des responsables « Jeune Public ». Même chose pour les articles de journaux : c'était le chargé jeunesse qui faisait l'article sur la marionnette. Il fallait donc refaire le lien avec le théâtre. Et ce lien, pour moi, c'était le texte et le rapport aux auteurs. D'où la mise en place d'une stratégie : je monte un texte d'un auteur vivant, puis je lui passe commande d'un texte. Enfin, j'attends que ça décante et que la marionnette fasse irruption dans son œuvre. J'ai commencé avec Beckett, qui a disparu avant que je puisse faire ce chemin. Mais je l'ai fait avec Daniel Lemahieu.

Puis j'ai développé au sein de THEMATA un travail de mise en relation entre auteurs et marionnettistes, avec la complicité du Centre National des Écritures du Spectacle à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et de sa directrice de l'époque Françoise Vuillaume : pendant huit ans ces ateliers ont permis de belles rencontres artistiques.

MANIP : Cette multiplicité des formes n'a-t-elle pas engendré aussi, chez les gens de théâtre et chez les professionnels, une difficulté à s'orienter ?

F.L. : Le mot marionnette a souvent disparu au bénéfice de « théâtre d'objets » abusivement utilisé sous la plume des diffuseurs pour éviter le précédent. Mais un chantier sur la terminologie est aujourd'hui à l'œuvre et s'avère indispensable par rapport aux enjeux politiques de la marionnette. De quoi parlons-nous quand on dit « marionnette » ? On pressent bien cette idée d'un territoire qui ne passerait plus par l'incarnation du personnage par le comédien. Mais ce territoire reste à préciser.

Nous arrivons aujourd'hui à une phase de désincarnation de la représentation...

« Comment va-t-on dialoguer d'une génération à l'autre si nous ne nous préoccupons pas de quelque chose de transmissible ? »

MANIP : Avez-vous le sentiment que la tendance s'est maintenant inversée et que les textes d'auteurs n'ont plus une place centrale dans les projets ?

F.L. : Effectivement, et j'ai comme baromètre le laboratoire Clastic. Une centaine de formes dramatiques sont passés par le labo, toutes issues d'un travail sur ou avec un texte d'un auteur contemporain. Aujourd'hui, quand quelqu'un vient avec un texte de théâtre, c'est exceptionnel : la majorité des artistes viennent avec des textes qu'ils ont écrits.

Je pense que l'ESNAM a une part de responsabilité dans cette tendance, car la manière d'aborder la dramaturgie est très centrée sur comment écrire sa scène visuelle ou son univers propre. Il n'y a plus la notion de se mettre au service d'un auteur, d'une



Clastic théâtre, *Oresteja* ?

langue. Du coup, je vois plutôt les textes de théâtre amenés par des jeunes gens venant de l'université.

MANIP : N'est-ce pas aussi une tendance du théâtre contemporain ?

F.L. : C'est en fait la question de l'œuvre qui est posée. L'artiste fait œuvre comme un peintre sans possibilité de reprise par un autre artiste. Ce sont des œuvres qui ne peuvent pas être remontées. Comment va-t-on dialoguer d'une génération à l'autre si nous ne nous préoccupons pas de quelque chose de transmissible ? Encore que, je vois bien que la transmission se fait maintenant par la vidéo : nous nous référons à des traces écrites, mais peut-être que dans le futur ce qui servira de texte sera la vidéo. On perçoit bien que le monde est en train de basculer. Et cela va continuer à se faire.

MANIP : Donc l'écriture existe mais elle n'est pas transposable. Comment l'expliquer ?

F.L. : Je pense qu'il y a un problème de mentalité global. Sans doute à cause de la mondialisation, la tendance est au retour à soi, à sa langue et son territoire. Ce phénomène est doublé par un doute sur les fondements mêmes de la société telle qu'elle a été constituée : l'explication logique, rationnelle, qui nous a amenés au libéralisme. Je vois bien que la pensée cartésienne discursive qui a fondé le théâtre au 16^e siècle n'a plus cours aujourd'hui, et que l'on cherche autre chose à travers le corps, l'image... C'est une remise en cause profonde du discours construit et même de la narration. C'est ce qui peut amener un doute sur l'écriture aujourd'hui.

MANIP : Comment voyez-vous la place des technologies contemporaines, vidéo, bien sûr, mais aussi numérique, robotique, etc... ?

F.L. : Exactement de la même manière que j'ai

perçu les machines à fumée dans les années 70. Tout le monde en voulait, par effet de mode. S'il n'y avait pas de machine à fumée ce n'était pas du théâtre contemporain. Ce sont juste des outils supplémentaires. Au fur et à mesure que l'on va apprendre à se servir de ces nouvelles technologies, elles trouveront leur place juste.

MANIP : Vous avez vu arriver l'ESNAM. Quels enseignements peut-on tirer de cette institution ? Quelles influences a-t-elle eues sur la profession et sur les esthétiques ?

F.L. : L'école est extrêmement importante car elle doit être à la fois un conservatoire et un atelier d'invention du futur : conservatoire et laboratoire. L'ESNAM est intéressante car elle a échappé aux perversions des écoles de l'Est, dont la pédagogie est basée sur la reproduction d'un modèle. La multiplicité des chocs artistiques le long du cursus montre aux élèves qu'il n'y a aucune vérité acquise, et que tout est permis, même si elle les formate un peu parce qu'il faut aussi que les « productions » se vendent.

MANIP : Quelles incidences peut avoir le nouveau diplôme d'acteur-marionnettiste à la sortie de l'ESNAM ?

F.L. : C'est d'abord une bonne chose car il met à égalité avec les diplômes de comédien, ce qui devient cohérent dans le cadre du schéma européen. Cela dit, il faut des objectifs pour savoir ce que l'on évalue à la fin. Avant, les élèves savaient faire un peu de tout : construire, jouer, mettre en scène... Le principal avantage de ce diplôme est de mettre en place le métier de comédien marionnettiste. Il faudra d'autres diplômes pour, par exemple, les constructeurs. Cela permettra de bien différencier les métiers liés à la marionnette. Il faudra donc adapter l'enseignement à chacun de ces corps de métiers. Les constructeurs par exemple, n'ont pas besoin d'avoir des cours d'interprétation d'un texte ; par contre, ils ont besoin

de savoir manipuler pour expérimenter l'instrument qu'ils fabriquent et en comprendre le mouvement.

MANIP : Comment voyez-vous cette période où le paysage est en train de changer : lieux compagnonnage, Centres Nationaux Marionnette (CNM), Institut International de la Marionnette ?

F.L. : Il faut y être extrêmement attentif, surtout collectivement. Le futur est toujours surprenant dans son évolution. J'ai trop contribué à mettre en place des systèmes pour savoir qu'il n'y a aucun système parfait. Le cahier des charges pour les CNM est peu ou prou un copier-coller de celui du cirque, alors que les problématiques ne sont pas les mêmes. Mais il y avait urgence et c'est maintenant qu'il fallait l'obtenir avec nos deux associations professionnelles. Sur le plan artistique, on doit toujours se poser la même question, quel que soit le système : comment un artiste donne à voir sa représentation du monde. Et de fait, ce sont toujours les marginaux qui ont bouleversé le système. C'est la marge qui fait avancer. Et la marge est imprévisible. C'est toujours par opposition que l'on se construit plutôt que dans l'institution ou l'establishment.

MANIP : Comment avez-vous vécu l'évolution de THEMMA et quel peut être son avenir ?

F.L. : Je vois cette évolution plutôt avec bonheur : le militantisme a payé, d'ailleurs plus un militantisme artistique qu'un militantisme de technique politique. C'est la pensée artistique qui nous a fait avancer, et qui a permis de structurer cet outil de travail en y adjoignant des collaborateurs indispensables du point de vue de la critique, de la recherche, de la pensée, car nous avons eu besoin de légitimer notre travail artistique en le confrontant à ces autres professions.

C'est aussi l'ouverture sur d'autres formes artistiques pour pouvoir discuter sur des matières théoriques inhérentes à toute composante artistique.

THEMAA s'est instituée en observatoire pour dresser des bilans, poser des hypothèses, mettre en œuvre des axes de travail communs à l'ensemble de la profession.

Je reste attentif au rôle des responsables de diffusion, de communication et d'administration. THEMMA a un rôle à jouer pour que la profession ne se structure pas à l'encontre de ses propres intérêts artistiques, de veiller à la juste place de chacun dans cette profession.

« J'ai trop contribué à mettre en place des systèmes pour savoir qu'il n'y a aucun système parfait »

MANIP : Comment produisait-on les spectacles dans les années 70-80 ?

F.L. : Dans ces années, il y avait un petit cénacle d'une dizaine de compagnies qui tournaient beaucoup y compris à l'étranger, avec le soutien du ministère des Affaires étrangères. Surtout à l'Est, avec la réputation forte des théâtres de marionnettes. C'est ainsi que nous avons pu créer et vivre de notre travail.

MANIP : Quelles différences avec aujourd'hui ?

F.L. : Aujourd'hui, l'appauvrissement des moyens de production, mais aussi la faiblesse des espérances de diffusion sont le gros souci des compagnies. Nous

pouvons espérer plus d'argent en production avec les CNM. Mais l'espérance moyenne de diffusion d'une création théâtrale en France a dû s'aggraver depuis les chiffres de 2015 : 9,3 représentations par an. Une source de revenus qui n'existait pas avant est celle provenant de l'action artistique et culturelle. C'est une réalité qui permet de subvenir à la vie des artistes. L'action culturelle est presque devenue l'entrée principale pour faire du théâtre. Particulièrement pour les élèves qui sortent de l'école, bien qu'ils ne soient généralement pas préparés pédagogiquement à cet exercice difficile. Le fonctionnement de la diffusion théâtrale est devenu pervers avec, par exemple, des chargés de diffusion pouvant peu ou prou orienter la création pour que cela corresponde à la palette de ce qui peut être « vendable ». L'objectif des *À Venir* (dispositif de présentation de projets au stade de la production) était bien, à ses débuts, de montrer et d'aider des œuvres dont on savait qu'elles auraient du mal à émerger. Aujourd'hui, la tendance me semble plus à un repérage d'objets artistiques qui vont tourner de toute manière.

MANIP : Comment prendre en compte aujourd'hui les problématiques de production, de diffusion ?

FL : Il y a beaucoup de professionnels mais il n'y a pas forcément plus d'artistes. Je rappelle aux jeunes artistes qu'ils doivent être attentifs à ne pas mélanger leur parcours de chef d'entreprise de leur compagnie et leur parcours artistique. L'institutionnalisation fait peur car elle risque d'assécher l'artistique. La prise de pouvoir des agences de production et de diffusion me paraît comme un nouveau frein, un nouvel intermédiaire entre les artistes, les diffuseurs et l'institution. À terme, j'ai peur que ce soit elles qui soient subventionnées, et non plus les artistes. Une pensée commerciale se met de plus en plus en place pour vendre des produits.

MANIP : Justement, THEMMA lance l'idée de Laboratoires marionnettiques 2020, comme de nouvelles Saisons de la Marionnette, pour penser l'avenir de la profession.

FL : Ce seront des espaces de mise en agitation des mentalités, de nos habitudes, de nos idées toutes faites : mettre les gens en relation entre eux, artistes, chercheurs, producteurs, pour une multiplicité de points de vue qui va permettre de bâtir des plateformes pour continuer à inventer. C'est aussi une manière, avec ces Laboratoires, de réinvestir le champ de l'artistique et de la pensée pour déterminer la place de la marionnette.

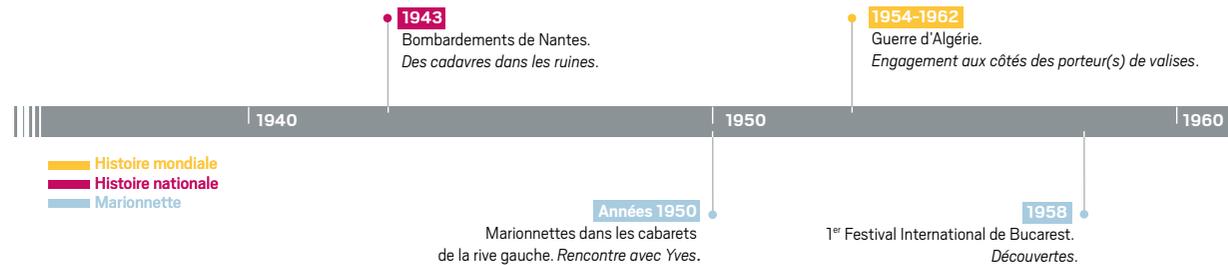
J'ai toujours pensé que le but ultime du Centre National de la Marionnette, l'ancêtre de THEMMA, était sa propre disparition, parce que la « marionnette » serait devenue l'évidence au théâtre. La marionnette, si c'est indispensable à la représentation, c'est bien, sinon... ■

PROPOS RECUEILLIS PAR **PATRICK BOUTIGNY**
ET **MATHIEU DOCHTERMANN**



Compagnie Toter Winkel, Protokoll physique fragment

Pour l'élaboration de cette frise subjective, nous demandons aux artistes concernés ou à leurs proches de sélectionner les événements qui ont marqué l'environnement littéraire, artistique, politique, national et international dans lequel ils ont créé. Retrouvez prochainement ces frises, complétées, sur le site de THEMMA.



MÉMOIRE VIVE

ALAIN RECOING, LA MARIONNETTE ENTRE ENGAGEMENT ET EXPÉRIMENTATION

PAR | HÉLÈNE BEAUCHAMP, MAÎTRESSE DE CONFÉRENCES EN LITTÉRATURE COMPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-JEAN JAURÈS. LABORATOIRE LLA CREATIS

Alain Recoing (1924-2013), qui avait appris le métier de marionnettiste dans le castelet de Gaston Baty en 1948, a accompagné de son travail incessant d'homme de théâtre, de pédagogue et de militant de son art les grandes mutations des arts de la marionnette de la seconde moitié du XX^e siècle ^①. Le secteur professionnel connaît alors de grands bouleversements et lutte pour une reconnaissance institutionnelle, comme le fit Alain Recoing au sein du Centre National de la Marionnette (le CNM, créé en 1970), dont il fut secrétaire général et président jusque dans les années 1990, tentant à maintes reprises d'obtenir auprès du ministère de la Culture la création d'un Théâtre National de la Marionnette. Les mutations se font aussi au niveau artistique, avec la sortie du castelet, le débat – qu'Alain Recoing considère comme biaisé – entretenant des « traditions » et expérimentateurs plus tournés vers une vision plastique de l'art des marionnettes.

Depuis ses premières réalisations pour la télévision avec *Martin-Martine* dans les années 1950 jusqu'à la création du Théâtre aux Mains Nues en 1997, en passant par son compagnonnage avec Antoine Vitez, metteur en scène de *La Ballade de Mister Punch* d'Éloi Recoing en 1976 et 1979, Alain Recoing n'a cessé d'expérimenter, sortant du castelet, renouvelant l'art de la gaine ou s'essayant, en 2009 encore, à la « marionnette numérique ». Cette *Mémoire vive* consacrée à Alain Recoing s'attache à l'un de ses spectacles les plus expérimentaux, qui fit date dans l'histoire de la marionnette à gaine, *Manipulations*.



Manipulations. Décor : Thierry Vernet, dramaturgie : Paul Éloi (Éloi Recoing), marionnettes : Maryse le Bris, musique : Fred Costa et Bruno Courtin, lumière : Philippe Lacombe, acteurs-manipulateurs : Alain Recoing, Florence Marty et François-Noël Bing.

Manipulations

Créé au Festival off d'Avignon en 1984, *Manipulations* poursuit la collaboration d'Alain Recoing avec son fils Éloi, auteur de *La Ballade de Mister Punch* et du *Grand-père fou* (1981). Éloi Recoing obtient avec *Manipulations* le prix de la SACD ce qui est, en soi, un événement : « C'était la première fois qu'une pièce pour marionnettes était reconnue comme une œuvre dramatique à part entière ^② ». Dans cette création, la troupe de Recoing poursuit son travail sur la manipulation à vue et renouvelle complètement la vision de la marionnette

à gaine, méditant sur l'acte de manipulation. Le titre, *Manipulations*, renvoie en effet à la vision exigeante d'Alain Recoing, qui considère la marionnette comme un instrument au service du théâtre que le manipulateur doit accompagner de son rythme et de son souffle. Le texte, à la fois poétique, humoristique et très rythmé, occupe une place essentielle dans cette dramaturgie : la manipulation l'intègre en le scandant par le mouvement des poupées, réalisant une fusion du mouvement et de l'écriture.

Les gaines lyonnaises de la création ont été imaginées à partir de poupées d'exercice réalisées par Maryse Le Bris, l'épouse d'Alain Recoing, conceptrice de nombre

Mai 1968

Découverte du Bread & Puppet.

1976

Ballade de Mister Punch, par Antoine Vitez.
Amitié essentielle

1985

Échec d'une bataille :
pas de Théâtre National de la Marionnette.

1970

1980

1990

1973

Coup d'État de Pinochet au Chili.
Engagement aux côtés des réfugiés chiliens.

1987

Création de l'ESNAM.

de marionnettes de la compagnie. Ce sont des figures neutres, au visage dénué d'expression et de traits, toutes identiques. Quant au castelet, il est lui aussi soumis à un processus d'abstraction et conçu comme une « hyper-marionnette » mobile et modulable, ainsi décrit par Alain Recoing :

« Pour le castelet, Thierry Vernet l'a imaginé composé de huit panneaux en plexiglas noir et blanc, tantôt pleins, tantôt découpés, manipulés sur une semelle qui permettait de les faire coulisser [...]. Castelet "perverti", manipulable, donc entrant dans le jeu d'une manipulation totale, permettant de phraser le texte comme avec une marionnette, proposition imaginaire infinie de lieux multiples sans aucune référence au réalisme ③ ».

À cette expérience formelle – dont il faut mesurer la nouveauté dans le contexte de la scène marionnettique des années 1980 – s'associe une fable moderne. Comme *La Ballade de Mister Punch* dans la mise en scène d'Antoine Vitez, le spectacle joue sur une mise en abyme du marionnettiste. *Manipulations* s'ouvre après la mort du vieux Maître, incarné en ombre par Alain Recoing. L'Apprenti revient à l'atelier et revit en imagination une journée avec son Maître, déclinant un fascinant ballet d'exercices de manipulation et de diction. Ces marionnettes d'exercice uniformes suscitent alors dans l'esprit du jeune homme une improvisation autour d'un monde de clones sans âme. Seul Polichinelle rompt leurs conversations de zombies par sa verve truculente, mais il est renvoyé par les autres à l'indifférence. Les visages sans trait des marionnettes, leur gestuelle et le phrasé qui leur est prêté renvoient à une condition humaine aliénée : apathiques, débitant des phrases vides de manière mécanique, ces figures cheminent vers la mort, telles les ombres ignorantes de la caverne platonicienne. Les clones – tout comme le Montreur, institué bouffon – sont soumis à l'arbitraire du Roi borgne jusqu'à une scène intitulée « métamorphose », où l'un des clones acquiert un visage humain et devient Le Métamorphosé. Ce nouveau Prométhée dérobe le feu qui servait au mystérieux « Gardien des images » de la caverne à éclairer le spectacle d'ombres grâce auquel il envoûtait les clones. Ce révolté ne libère pas pour autant cette humanité clonique, il met le feu à la caverne et les clones, au lieu de fuir, admirent le spectacle du feu qui va les consumer. Cette vision pessimiste, néanmoins toujours traversée de burlesque, est renversée par une pirouette finale qui vient colorer d'une note jubilatoire cette fable noire. Le



Manipulations.

© Brigitte Pougeuse

vieux Maître rappelle le symbole de l'individualisme, Polichinelle, qui, délivrant sa leçon, met la mort à mort lors de son traditionnel « enterrement » et déboulonne les clones un à un avec son bâton.

Dans cette fable philosophique et politique, le personnage du Montreur porte une signification métathéâtrale. C'est-à-dire qu'à travers lui, la dramaturgie explore le nouveau statut du marionnettiste dans les dispositifs de manipulations à vue. Il est tantôt un manipulateur s'effaçant derrière les marionnettes, tantôt manipulé par elles dans une scène où les clones le soumettent à un interrogatoire, tantôt un personnage dialoguant avec Polichinelle ou bien encore un instrument de manipulation selon la technique du « corps-castelet », où le corps du manipulateur devient support scénographique, castelet de chair et d'os où la marionnette évolue. Cette technique aujourd'hui courante a été théorisée et formalisée par le travail de la compagnie Alain Recoing, en particulier dans *Manipulations*. Ce spectacle est donc à sa manière un manifeste de la conception de l'art de la marionnette, envisagée « instrument » au service du théâtre.

Manipulations rassemble ainsi plusieurs éléments qui en font un spectacle important pour la marionnette moderne. D'abord, c'est une création

À L'INTERNATIONAL

Le théâtre Tandarica

Alain Recoing découvre en 1958 le théâtre Tandarica, dont Margareta Niculescu est alors la directrice et principale metteuse en scène. Cette rencontre marque le début d'un long compagnonnage épistolaire entre Alain et Margareta, et contribuera en 1987 à la création de L'École nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM).

Le théâtre Tandarica est tout à fait représentatif de la qualité du théâtre de marionnettes qui existait alors en Europe de l'Est sous domination communiste, où les marionnettes étaient présentes dans diverses institutions théâtrales officielles. Si la liberté de parole était limitée, l'invention formelle et la rigueur d'exécution faisaient de ces théâtres et en particulier du Tandarica « un théâtre de référence pour les marionnettistes du monde entier ». Le Tandarica fut un véritable laboratoire esthétique où Margareta Niculescu faisait travailler ensemble peintres, auteurs, musiciens et scénographes dans l'optique d'une recherche plastique d'avant-garde, qu'elle chercha toujours à mettre en avant en dépit des limites imposées par le pouvoir. Elle créa aussi une section *Marionnettes à gaine* dans ce théâtre jusqu' alors dédié aux fils. Le théâtre Tandarica se fit connaître internationalement avec son spectacle *Houmour à fils* (1954) puis avec *La Main à cinq doigts*, premier prix au Festival de Bucarest en 1958. En France, Margarita Niculescu connut un « triomphe », d'après Alain Recoing, avec son spectacle *Les Trois Femmes de don Cristóbal* (1965), inspiré par les textes pour marionnettes de Federico García Lorca. Le Tandarica œuvra également au changement de statut du marionnettiste en « acteur-marionnettiste » avec la création par Margareta Niculescu du *Studio du marionnettiste* où elle mit en place un programme pédagogique novateur qui nourrit ensuite celui de l'ESNAM. Le Tandarica accueille depuis 1990 les spectacles des jeunes diplômés de la section *Marionnettes* de l'université de théâtre et de cinéma de Bucarest, poursuivant son œuvre pédagogique.

ambitieux, destiné à un public adulte, dont la fable pose un parti politique et philosophique, occupant un territoire qui était, pour les arts de la marionnette, à conquérir ou à reconquérir. Ensuite, les recherches formelles y renouvellent complètement le langage de la marionnette à gaine et sa scénographie. Le castelet devient mobile et modulable, le corps du marionnettiste s'y transforme dans les moments de manipulation en « corps-castelet », le « guignoliste » y devient un acteur-manipulateur à part entière.

Il faut, enfin, souligner la valeur politique des choix radicaux de *Manipulations* dans le contexte professionnel de l'époque. Dans ses *Mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes*, Alain Recoing en parle comme d'un « spectacle volontairement polémique », nous éclairant en même temps sur la conception de l'art de la marionnette qui a guidé toute sa vie :

« Une des "tartes à la crème" de nos discussions professionnelles était à l'époque (les années 80, mais elle perdure encore) "Tradition et Modernité". Je passais, en raison de ma réputation

de marionnettiste pratiquant la gaine, pour un vieux ringard de la Tradition. [...] Et puisque vieux ringard de la marionnette il y avait, j'allais essayer de m'en servir pour dénoncer le faux débat et prouver qu'avec une technique traditionnelle on pouvait créer un spectacle contemporain. Pour moi, l'art des marionnettes repose sur l'art instrumental de la manipulation poussée à son extrême et la manipulation sur l'impulsion physique de l'acteur transmettant le mouvement à la marionnette. Cette conception me fit trouver un titre à tiroir : *Manipulations*, contenant les deux aspects : manipulation et pulsation ⁴ ». ■

L'auteure remercie Eloi Recoing

La liste des documents sources numérotés ⁴ dans cet article est en ligne sur le site de THEMMAA, dans rubrique Manip, en cliquant sur la page du numéro 52, puis Pour aller plus loin.

www.themaa-marionnettes.com

POUR ALLER PLUS LOIN



Dossier consacré à Alain Recoing

www.artsdelamarionnette.eu

Focus > Alain Recoing



Mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes,

Alain Recoing

Institut International de la Marionnette / L'Entretemps, 2011



Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »

Hélène Beauchamp

Ed. THEMMAA, 2009

JE ME SOUVIENS...

L'ÉPIQUE EN TOUTE SIMPLICITÉ

PAR | CLÉMENT MONTAGNIER, COMPAGNIE TAC TAC

Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

Mon premier souvenir est le spectacle *Macbêta* du Théâtre La Licorne. Cette forme courte de 30 minutes, mise en scène par Claire Dancoisne, est une adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare. Une forme de théâtre d'objet qui a marqué mon regard d'enfant. J'avais huit ans, plein d'innocence, et j'assiste à une véritable guerre devant moi. Des insectes, représentant le peuple se font dévorer par les comédiens. Pas de musique sur le plateau, pas de bruit d'épées ou de cris douloureux, et pourtant je les entendais dans ma tête d'enfant.

Avant cela j'avais écrasé par curiosité des fourmières. Je pense ne pas avoir recommencé après ce spectacle.

Quel est votre dernier souvenir ?

Un beau spectacle de marionnette, lui aussi très fort visuellement, *Rouge Chaperon* de la compagnie Mouka, mis en scène par Marion Gardie. Même si ce spectacle est loin de mon univers personnel, je trouve que l'humour très corrosif et décalé se marie bien avec cette poésie visuelle précise et bordélique à la fois. J'aime bien rigoler, et quand le rire pique un peu c'est encore mieux.

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

Non. C'est plutôt la pratique du jeu d'acteur qui m'a

décidé et la rencontre avec des professionnels. Puis Katy Deville, codirectrice du Théâtre de Cuisine m'a confirmé que ce métier était bien pour moi, notamment dans la pratique du théâtre d'objet. Elle m'a donné des clefs et un soutien pour bien comprendre ce métier autant du point de vue de la création artistique, que du monde du spectacle dans sa globalité. Et puis plus on pratique, plus on va à la rencontre de publics différents, plus on est décidé à poursuivre dans cette voie.

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

Un spectacle qui m'a beaucoup marqué est *Le petit Théâtre de cuisine* de Christian Carrignon. Pour la douceur avec laquelle le comédien vous emmène dans son monde onirique. Les sucettes deviennent des arbres, les bouchons de liège, des personnages bien réels. Ce spectacle m'a marqué par sa simplicité qui devient finalement une force énorme.

Quel est le spectacle que vous auriez aimé faire ?

Il y a une séquence de 17 minutes que j'aurais aimé créer. C'est un extrait de *Catalogue de voyage* de Christian Carrignon : une valise, du sable, un petit camion et hop, magie, le public est subitement dans le Sahara ou ailleurs au volant d'un 38 tonnes. De l'épique et du grandiose ! J'adore cette façon de créer avec peu. Dans notre époque de 3D, de haute



RESPIRE, Picardie forever

technologie, ce type de spectacle est pour moi très important.

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

L'équipe du Théâtre de Cuisine, évidemment, pour tout le travail de transmission et de structuration qu'ils poursuivent avec moi dans le cadre du compagnonnage. Mais aussi le Vélo Théâtre, présent à nos côtés. Bref, toute cette équipe d'artistes, sans oublier Agnès Limbos avec qui j'ai découvert le théâtre d'objet. Mais porter un héritage me semble un peu lourd pour moi tout seul ! Il y a d'autres compagnies comme les Maladroits, les Karyatides, Marina Le Guennec qui semblent aussi s'inscrire dans la continuité du travail réalisé par les artistes fondateurs du théâtre d'objet. ■

DOSSIER

POÉTIQUES DE L'ABSTRAIT

PAR | FLORE GARCIN-MARROU ♦ ANTOINE AUBRY, JUSTINE MACADOUX ET CORALIE MANIEZ
♦ MATHIEU ENDERLIN ♦ PIERRE FOURNY

« Ce que parler veut dire ? » nous dit Bourdieu. Et quand on décide de ne pas recourir aux mots, comment s'exprime et se transmet un geste artistique ? Quels sont nos signes communs et comment créer un imaginaire partagé quand on sait que chacun est empreint d'un bagage culturel propre ? *Manip* a souhaité à travers ce dossier explorer l'univers du « théâtre de signes » et interroger cinq artistes sur la manière dont ils travaillent la perception du public, dont ils construisent et façonnent cet imaginaire commun. En ouverture, la chercheuse Flore Garcin-Marrou pose ici une réflexion plus large sur la façon dont le théâtre de marionnette véhicule intrinsèquement par l'objet, le signe, une représentation singulière et possiblement complète du monde.

Faire monde

PAR | FLORE GARCIN-MARROU, MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN ÉTUDES THÉÂTRALES, UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS

L'humain a longtemps voulu dominer la nature, lui opposant la société et la force de l'esprit. Mais la prise de conscience écologique et la récente identification d'une nouvelle ère, l'anthropocène, imposent de dépasser les dualismes entre nature et société, individu et collectif, corps et esprit, animé et inanimé. Ce qui peut être identifié comme une crise écologique est en réalité, si l'on suit Bruno Latour dans *Face à Gaïa*^{*}, une profonde mutation de notre rapport au monde. L'histoire de l'art occidental fourmille d'exemples qui établissent un rapport au monde dualiste. Dès le XV^e siècle, le regard du spectateur organise des spectacles d'objets et de paysages, tenant à distance tout ce qu'il regarde, à savoir des objets qui ont été arrangés, alignés pour être visibles. L'objet existe parce qu'il est regardé par un sujet. Le sujet qui regarde est formaté pour apprécier l'objet. Le temps est arrivé pour sortir de la manière dont Descartes imaginait le monde, vu « comme projeté sur la toile d'une nature morte dont le Dieu serait l'agenceur »^{*}.

Le Terrien d'aujourd'hui, puisqu'il faut nommer ainsi celui qui habite la terre en la partageant avec d'autres êtres, se trouve au sein d'un « appareillage qui vous permet de faire parler les choses muettes comme si elles étaient en mesure de parler ».^{*} Prendre en considération des agents nouveaux au sein d'un nouveau « rapport au monde » qui ne soit plus fondé sur une distinction entre nature et culture, revient à « faire monde » (formule empruntée par Bruno Latour à Donna Haraway,

traduction française du terme « Worlding » proposée dans son ouvrage *Staying in the trouble*, publié en 2016). Faire monde avec la « multiplicité des existants d'une part et, d'autre part, [avec] la multiplicité des façons qu'ils ont d'exister ».

Le Terrien, même quand il pratique l'art, ne peut plus se tenir dans une attitude détachée vis-à-vis d'un monde qu'il objective par le biais de représentations et d'images : il doit désormais faire de l'art en faisant monde, c'est-à-dire en éprouvant qu'il est bel et bien dans le même bateau que tout ce qui constitue la terre. Les relations qui sont rendues visibles dans le théâtre de marionnettes indiquent que plus aucun être ou plus aucune chose (animés ou inanimés) ne reste seulement un objet de cognition humaine, pris dans les faisceaux d'un jugement de valeur. Dans cet esprit, il convient alors pour le théâtre de marionnettes – véritable « théâtre de signes », dont le propre de la représentation est d'être indicielle et non métaphorique – de ne pas se limiter à restituer les seules représentations humaines du monde. Le signe n'a pas la fonction de représenter le monde (fonction métaphorique) mais sert à donner un indice sur le monde (fonction indicielle). Il implique une « vision sans commentaires »^①. On le reconnaît si l'on peut dire : c'est cela ! C'est ainsi ! Tel ! Il est un événement de la pensée, qui tend à faire vaciller la connaissance, plutôt qu'expliquer ou représenter. Le théâtre de marionnettes se pose comme un lieu indiciel, en capacité de penser et d'éprouver les manières dont les autres êtres vivants nous voient, de quelles

manières nous faisons signe pour eux, ou dont ils font signe pour nous. Car « voir, se représenter, et peut-être savoir, ou même penser, ne sont pas des affaires exclusivement humaines »^{**}.

Le marionnettiste travaille à « l'élargissement d'une conscience proprioceptive »^②, c'est-à-dire de la perception qu'il a de son corps, couplé au corps de la marionnette. Le théâtre de marionnettes devient alors le lieu d'expérimentation de relations inter-espèces avec d'autres sortes de créatures que sont les marionnettes, dans la visée d'ouvrir de nouvelles possibilités intellectuelles et relationnelles, de tenir compte d'un au-delà de l'humain. Il s'agit de délaissier le réflexe de (se) représenter le monde d'après le cogito cartésien, de se laisser aller dans une connivence avec la matière et à l'affût de ce qui peut en émerger. Le spectateur du théâtre de signes est alors comme le lecteur de haïku. Sans leçon, ni développement, le haïku est un geste ordinaire futile, événement suspendu, qui se dérobe à la tautologisation ou au déchiffrement. C'est toute la philosophie zen qui mène une croisade contre la représentation symbolique occidentale : l'enjeu n'est pas de savoir, ou de montrer que l'on sait, ou ce que l'on sait. Il s'agit plutôt de signer, d'agencer un signe suspendu, qui ne résout pas dans le commentaire et qui se libère, comme un « événement bref (...) trouve d'un coup sa forme juste »^③. ■

^{*} Bruno Latour, *Face à Gaïa*, La Découverte, 2015

^{**} Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Éditions Zones sensibles, 2017, p. 19.



Répétition Cubix

« Je garde fermement à l'esprit que si l'on prend appui sur son regard actif pour faire naître la représentation, il est impératif que le spectateur soit consentant, car il va œuvrer »

Mathieu Enderlin

Les sens de l'abstraction

PAR | ANTOINE AUBRY, JUSTINE MACADOUX, CORALIE MARTINEZ, COMPAGNIE JUSCOMAMA

Explorer un théâtre visuel et se tourner vers le langage non verbal consiste, dans notre démarche, à imaginer un vocabulaire qui puise sa source dans le brut, le primitif. Un théâtre de signes qui ferait émerger le sens par le geste. Un langage, qui dans sa perception se rapproche davantage de celui de l'enfant, dénué des codes d'analyses formulés par la société. Il s'agit alors de creuser le champ d'une expressivité intuitive plutôt qu'intelligible, donnant lieu à des images qui parlent à tous. Au cœur de ce vocabulaire visuel il y a l'émotion. Rendre visible celle-ci par un langage expressif du corps s'est alors présenté comme un chantier de recherche passionnant.

La langue des signes dispose du pouvoir d'être à la fois mot et image ; elle semble au plus proche de l'émotion de l'humain. Le signe a besoin de se faire voir pour exister et dialoguer. Nous touchons ici quelque chose d'essentiel au langage, qui est la relation à l'autre ; s'il détourne son regard, l'échange disparaît.

Très tôt, le dispositif de masque animé par le dessin, que nous avons élaboré dans notre spectacle *Les Géométries du Dialogue*, s'est présenté comme un outil ouvrant un champ de représentations extrêmement vaste.

En imaginant l'association du geste et du dessin créé en direct, nous réalisons une image-signe. L'invisible laisse son empreinte et se fait matière réflexive. Le spectateur est invité à lire l'image et à projeter en elle son émotion.

Par ce principe, l'abstraction trouve une valeur poétique d'où le sens émerge. Ce n'est pas uniquement l'image qui est porteuse de ce sens mais la manière dont elle chemine. Dans notre idéal, la qualité de chaque trait qui compose les dessins fait histoire. L'observation devient donc intrinsèque à ce type d'écriture.

Marcel Proust écrit dans *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière* : « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est »*.

En faisant disparaître nos visages et plus particulièrement nos regards sous les masques, nous nous livrons autrement aux spectateurs. Nous nous laissons voir dans cette fragilité d'être presque

totale aveugles. Se montrer sans pouvoir tout maîtriser ; il y a dans ce choix un désir de sincérité et d'abandon.

En résonance avec cette idée, voici les réflexions du philosophe Emmanuel Levinas au sujet du visage : « Le visage est signification, et signification sans contexte [...] il est l'incontenable, il vous mène au-delà. [...] La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance »^③.

Dans ce travail, le son permet, par la diffusion d'enregistrements, de faire entendre des acoustiques, de faire apparaître des décors et des espaces pourtant invisibles au spectateur. Ainsi ce voyageur immobile se voit traversé d'images qui lui sont propres, qu'elles soient inventées de toutes pièces ou suggérées par les souvenirs, et ce en stimulant simplement sa perception par quelques codes sonores, transformés ou non.

L'utilisation de micros au plateau permet de restituer les sons occasionnés par le dessin. Dans son exécution, un trait invite à entendre la matière qui le compose comme celle de la surface qui l'accueille, par le simple bruissement de cette rencontre. La vitesse ou encore la pression exercée sur le support sont également captées et peuvent être témoins d'intentionnalité. Le dessin peut alors parler avec sa matière.

Le signal sonore de la voix, débarrassée de mots, et dont seules subsistent la porteuse mélodique en la prosodie, le sifflement du souffle, la vibration des pleurs, des rires, des cris et du chant permet au spectateur d'entrer dans l'organicité du vivant au plateau, et ouvre une dimension intime à l'échange.

Le dialogue théâtral qui se joue ici pour nous n'est pas celui des mots mais bien celui des sens où dans un même mouvement le toucher fait voir, montrer fait sentir, et le son fait toucher. Un jeu de substitutions qui redistribue les cartes de la perception pour une lecture nouvelle des choses et une interprétation libre de l'histoire que nous projetons. ■

* Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, 1918



Convergence de signes

PAR | **MATHIEU ENDERLIN**, METTEUR EN SCÈNE MARIONNETTISTE



À l'occasion de l'exposition *Persona, étrangeté humaine* qui a eu lieu en 2016 au musée du Quai Branly, était présentée une célèbre expérience réalisée en 1944 par Fritz Heider et Marianne Simmel. Sur un écran, on observait un étrange ballet de formes : un grand triangle se trouve dans sa maison. Un couple constitué d'un petit triangle et d'un rond vient l'envahir. Le grand triangle s'agace à essayer de les repousser. Puis, frustré, le grand triangle préfère détruire sa maison plutôt que de la laisser aux mains du petit triangle et du rond.

On apprend en lisant le protocole de l'expérience que le mouvement des formes est totalement aléatoire. Alors même que nous en prenons connaissance, cela ne nous empêche aucunement de continuer à croire aux intentions des formes géométriques.

Cette expérience nous renseigne bien sur le fonctionnement de notre regard et nous invite à penser que le spectacle se construit dans la tête même du spectateur.

Ainsi, lorsque je crée un spectacle, mon objectif est concrètement de le faire exister dans la tête du spectateur, pas sur le plateau du théâtre. Je réfléchis aux éléments que nous présentons sur scène comme des supports d'imaginaire qui orientent le rêve qui se crée dans une direction précise. Lors des répétitions, j'arrive avec de belles idées de mise en scène, je les propose à mon équipe, nous les essayons et en général... ça ne fonctionne pas. En revanche, des choses se lisent, parfois très éloignées de ce que j'avais pu imaginer. Face à une profusion de signes où les plus forts gagnent mon attention, j'essaie de débusquer ceux qui parlent ma langue et veulent dire quelque chose qui va dans le sens de mon discours. Je les apprivoise peu à peu puis je leur aménage un espace, pour chacun. Je simplifie, j'épure pour éviter qu'ils ne soient gênés dans leur expression. Parfois, par chance, certains signes s'entraident pour mettre en valeur l'un d'entre eux et le faire gagner en lisibilité. Mais la plupart du temps, ils luttent les uns contre les autres pour exister. Alors, je tente de les organiser, de gérer leur circulation.

J'ai le sentiment d'être le premier spectateur du spectacle qui se construit. On pourrait dire avec un brin de fantaisie que je ne mets pas en scène le spectacle que j'ai dans la tête mais plutôt que ce qu'il y a sur la scène se met en spectacle dans ma tête. En fonction de ce que j'observe et entends, je joue avec les différents paramètres qui sont à ma disposition : le

type d'objets, les mouvements, le jeu des interprètes, le rythme, l'état lumineux... pour que tout prenne sens. Dès qu'un moment de théâtre commence à émerger, il m'est nécessaire de le partager avec d'autres regards pour m'assurer que le phénomène n'est pas uniquement personnel. En fonction des références que l'on a, un même objet, une même action peut résonner de façon très différente. L'aide se trouve parfois limitée lorsque, par exemple, on présente une image isolée car elle risque de perdre sa saveur sans le contraste avec les autres images. « La même image amenée par dix chemins différents sera dix fois une image différente » prévient Robert Bresson dans *Note sur le cinématographe* (Ed. Gallimard, 1975).

Je m'amuse à imaginer la lecture que feraient d'autres spectateurs que moi. Par exemple, des personnes qui me sont très éloignées de par leur langue, leur culture ou plus simplement des personnes avec des goûts et des fonctionnements très différents. Que vont-ils lire de tel ou tel moment? C'est-à-dire : quelle représentation vont-ils s'en faire? C'est une gymnastique que je pratique avec plaisir lorsque je réalise un spectacle familial ayant vocation à toucher un public très hétéroclite dans ses perceptions.

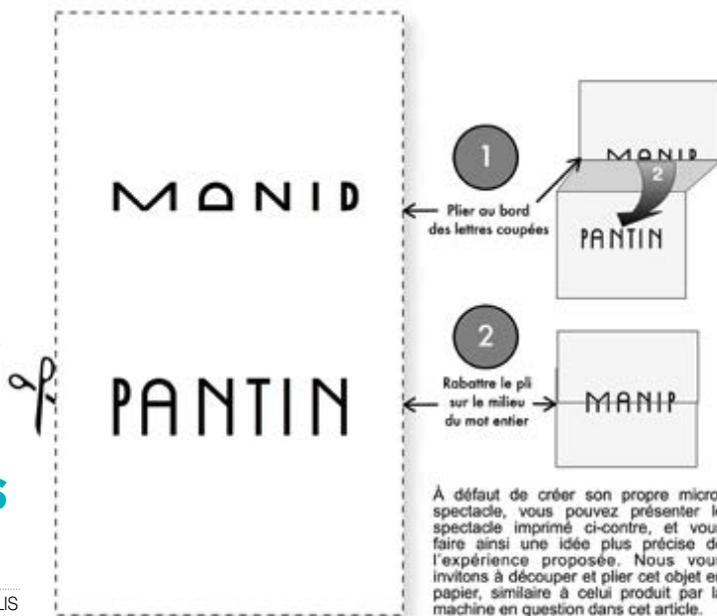
Parfois, le fait de travailler sans texte donne le sentiment de s'occuper de chaque spectateur sans hiérarchie. La connaissance des mots et leur pratique n'est pas un préalable à la réception du spectacle. Aussi, comme le dit Georges Lafaye dans un fascicule autour du spectacle de recherche formelle : « le texte a la particularité d'expliquer une pensée, un sentiment, voire une situation, par des voies qui font plus de place à l'entendement qu'à l'évidence ». En travaillant sans un appui textuel, je cherche peut-être à solliciter une part d'intelligence moins conventionnelle mais partagée par tous, plus perméable à l'évocation et à la poésie.

Je garde fermement à l'esprit que si l'on prend appui sur son regard actif pour faire naître la représentation, il est impératif que le spectateur soit consentant, car il va œuvrer. Au départ, on l'invite, on lui propose des repères, on lui facilite le chemin mais libre à lui de le suivre ou non. Pour cette raison, je suis très attentif à la qualité de l'invitation ainsi qu'à la relation qui s'établit par la suite entre le plateau et le spectateur. Comme sa vision est intimement liée à son écoute, j'invente souvent des stratagèmes pour le rendre disponible à certaines propositions. En affutant sa sensibilité ou en provoquant son attention, mon idée, finalement, est toujours d'aider au mieux l'imaginaire du spectateur à rendre visible l'invisible. ■



Des mots : marionnettes de papier ?

PAR | PIERRE FOURNY, COMPAGNIE ALIS



Parmi les pratiques spectaculaires en cours au sein d'ALIS, il est celle, très particulière, que proposent les machines à produire des spectacles à 2 mi-mots : Typomatic, Typolutrin, Typomécano. Fruit d'une réflexion et d'un travail d'équipe - un auteur, un développeur, une décoratrice, un constructeur, une productrice - elles sont accessibles aux passant.e.s des rues, aux visiteur.euse.s d'un lieu pour placer entre leurs mains (c'est le cas de le dire) la possibilité de créer et présenter un micro-spectacle.

Il s'agit de mettre à disposition de tout.e un.e chacun.e l'outil de création que j'utilise dans mon propre travail sur la forme des mots écrits et leur mise en spectacle. Par exemple, en vue du présent article, j'ai saisi le mot MANIP sur l'écran de la machine. Celle-ci m'a proposé la liste des 331 mots français dont une moitié écrite est identique à une moitié du mot MANIP, et d'un clic, pour la saveur particulière de l'association avec le mot MANIP, j'ai sélectionné le mot PANTIN, présent par chance dans cette liste. La machine imprime en quelques secondes l'objet résultant de mes deux choix et, en effectuant les pliages nécessaires, je peux (comme vous, lecteur.rice.s) exécuter le micro-spectacle qui montre que sous le mot MANIP se cache la moitié de PANTIN (cf. illustration ci-contre).

Ainsi, par le geste de confier l'outil à un.e autre utilisateur.rice, ce sont tous les éléments constituants du spectacle qui font l'objet d'un déplacement et d'une redistribution générale : le lieu de la représentation, la fonction de l'acteur.rice et du.de la spectateur.rice, la place du corps, celle du verbe et de son écriture, le rôle du.de la créateur.rice et de ses outils de création.

Cela se passe à un moment et dans un endroit auxquels le.la nouvel.le utilisateur.rice ne s'attendait pas : il.elle n'avait même pas été convoqué.e à un spectacle, comment aurait-il.elle supposé qu'il.elle en fabriquerait un ? Il.elle a pourtant maintenant en main la preuve tangible qu'il faut avoir : il faut le voir pour le croire, qu'un mot écrit en contient la moitié d'un autre. Il.elle est propulsé.e acteur.rice/spectateur.rice : c'est lui.elle-même qui l'a fabriqué (pliage) et qui manipule cet objet

« parlant » (au sens figuré). Il.elle se retrouve avec deux mots entre les doigts, et des gestes précis à exécuter. Pour se les montrer à elle.lui-même et aux autres.

Ces deux mots qu'il.elle a choisis, qui pourraient sembler être le texte du spectacle, gardent une place très relative dans l'effet produit : ce n'est qu'un prétexte (bien sûr, il n'est pas négligeable d'avoir un bon prétexte, ici comme en toute circonstance). Mais ce qui est visé, c'est la surprise, spectaculaire, de découvrir que la moitié d'un mot écrit se cache, matériellement, dans un autre mot écrit. Cela suspend notre regard de lecteur.rice, quelle que soit sa compétence, l'arrête net dans son agilité habituelle à ne faire que reconnaître des signes à toute vitesse (un.e lecteur.rice n'a même pas besoin de tout voir pour lire) : le temps de cet arrêt, sur deux mots, nous voyons, enfin, quelque chose. Quelque chose qui était déjà là, mais que jusque-là nous ne voyions pas. Cela ressemble à une opération poétique, une opération qui fait appel à cette capacité qu'a l'être humain de distinguer (discriminer aussi) un objet particulier du reste de la masse des objets du monde et de partager ce « prélèvement » avec ses congénères (qui ne sont même pas forcément ses contemporain.e.s). Une faculté de distinguer, et de s'accorder avec un.e autre sur cette distinction, qui préside au langage bien plus qu'elle n'en est la conséquence.

Voici peut-être ce qui sous-tend le travail spectaculaire d'ALIS, que ce soit sur une scène conventionnelle, ou, désormais, dans des formes hybrides, à la rencontre entre autres de celles et ceux qui ne s'y attendent pas : la mise en fonction d'une nouvelle acuité, en réinvestissant les perceptions d'une manière décalée. Ce partage, programmé par l'idée même de spectacle, s'élabore dans le temps primordial de la mise en scène, lieu de l'écriture même, et non au service, dans un second temps, d'un message à interpréter.

Chacun.e, dans cette fabrique du langage, va se retrouver avec les moyens, la culture dont il.elle dispose. Le.la savant.e comme l'écolier.ère n'ont pas plus de compétence l'un.e que l'autre face à ce qui se présente : un spectacle, si minuscule soit-il. ■

POUR ALLER + LOIN



① L'Empire des signes

Roland Barthes

Pourquoi le Japon ? Parce que c'est le pays de l'écriture. Le signe japonais est fort : admirablement réglé, agencé, affiché, jamais naturalisé ou rationalisé. Le signe japonais est vide : son signifié fuit, point de dieu, de vérité, de morale au fond de ces signifiants qui règnent sans contrepartie.

Édition Seuil, Points Essais, Paris, 2007 (1^{re} parution 1970), 9 €



② Les scènes philosophiques de la marionnette

H. Beauchamp, F. Garcin-Marrou, J. Noguès, E. Van Haesebroeck,

Qu'est-ce que l'homme, la vie, la liberté ? Comment envisager les liens entre l'esprit et la matière, entre l'homme et les pouvoirs de tous ordres – politiques, métaphysiques, visibles et invisibles – qui le manipulent ? Ainsi pourrait-on résumer les problèmes philosophiques que la marionnette et son théâtre ont contribué à formuler tout au long de leur histoire et que cet ouvrage explore.

Coédition L'Entretemps / Institut International de la Marionnette, 2016, 16 €



③ Éthique et infini, dialogue avec Philippe Nemo

Emmanuel Lévinas

Les entretiens présentés dans ce volume ont été enregistrés et diffusés sur France Culture en février-mars 1981. Emmanuel Lévinas se raconte, s'explique, passe au crible de l'analyse les principaux thèmes de sa philosophie. Légèrement remaniés et complétés pour l'édition, ils constituent une présentation succincte mais fidèle de sa pensée.

Édition Fayard, 1982, 18 €



④ Persona, étrangeté humaine

Thierry Dufrène, Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor et Denis Vidal

Ce catalogue d'exposition s'intéresse aux mécanismes par lesquels un objet accède à un statut de "personne" et peut se transformer en être animé, alors qu'il n'est constitué que de matière inerte. Il s'agit de comprendre les caractéristiques formelles et les dispositifs situationnels dont jouent les cultures les plus diverses, y compris la nôtre, pour injecter de la « personne » dans des objets.

Coédition musée du quai Branly – Jacques Chirac / actes sud, 2016, 45 €

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

REGARD SUR LA CRÉATION

PAR | EVELYNE LECUCQ, JOURNALISTE CULTURELLE ET COMMISSAIRE D'EXPOSITIONS

Qu'est-ce qui se fabrique aujourd'hui dans les arts de la marionnette ? Qu'observe-t-on, de façon plus ou moins récurrente, dans les spectacles de ces dernières années ? Peut-on déceler des points de rencontre, des convergences (esthétique, sujet, propos, technique de construction, matériaux, disciplines convoquées, technologies utilisées, espaces investis, format...) ? Pourrait-on formuler des hypothèses sur les « tendances » de la création ?

THEMAA a ouvert pour aborder ces questions un espace d'échanges subjectifs - discussions à bâtons rompus : il y sera fait écho lors du Festival MIMA, qui pour ses 30 ans a choisi d'interroger les mutations qui ont traversé les arts de la marionnette. Cette exploration sera prolongée dans le cadre des Laboratoires Marionnettiques 2020... À suivre ! GENTIANE GUILLOT



Cie La Main d'œuvres, Variations sur un départ

© Christophe Loiseau

À l'exception de quelques phrases échangées à brûle-pourpoint à la sortie des spectacles, la plupart des discussions sur la création contemporaine ont lieu dans un cadre professionnel cloisonné, par exemple entre journalistes, entre programmeurs, entre pédagogues, entre responsables de structure. Que des personnalités aux fonctions et aux responsabilités différentes répondent à la proposition de THEMAA et s'offrent mutuellement le temps d'un dialogue sans formalité est un appel d'air dans l'espace de notre pensée amené par la productivité.

Nous nous sommes entendus sur plusieurs préalables. Observer une pratique artistique implique d'arpenter de façon concomitante le domaine des sujets, celui des formes, et celui des conditions économiques. Le travail des artistes les mieux lotis ne doit pas occulter celui des débutants, des modestes, des excentrés. Il s'agit de porter des regards, non des jugements, sans s'interdire de faire remonter des suggestions

d'ordonnances après auscultations.

Par-delà les discours théoriques, ou les intentions, que voyons-nous aujourd'hui sur la « scène marionnettique » lorsque nous rapprochons nos points de vue ?

Un ancrage dans le temps

Le constat le plus frappant est l'implication des arts de la marionnette dans notre société. Qu'ils soient traités frontalement, transposés par des matières ou mis à distance par l'humour, les problèmes de nos contemporains traversent amplement le sujet des créations : conflits armés passés ou présents, migrations, condition des femmes, exploitations des plus faibles, vieillissement de la population, transhumanisme, etc. Il y a cinquante ans, seules les hautes figures de la troupe américaine du Bread & Puppet, en lutte contre la guerre du Vietnam, montraient au public du festival de Nancy ou du

Paris de mai 68 que les marionnettes pouvaient dire le présent. Depuis, les artistes ont affirmé leur volonté de sortir des rails traditionnels du conte, du merveilleux enfantin ou des textes classiques du répertoire. Ils vivent avec leur temps et répondent ainsi au vœu formulé par Brunella Eruli dans le *Puck* n°5 (1992, Éditions Institut international de la marionnette). D'autres de ses attentes sont « en voie d'acquisition », comme il est dit en pédagogie, notamment l'acceptation d'une critique exigeante... L'une des raisons en est sans doute l'impulsion durable que certaines structures comme l'association THEMAA, le Centre national des écritures du spectacle, le TJP - CDN d'Alsace Strasbourg, l'Institut International de la Marionnette ont donnée, il y a une vingtaine d'années, pour que les auteurs dramatiques soient en condition de rencontrer le travail des marionnettistes, et réciproquement. Les textes contemporains sont devenus accessibles, les auteurs parfois compagnons de route d'artistes, et les



© Thomas Favreton

Cie La Bande passate, Vie de papier

commandes d'écriture fréquentes. L'accompagnement nécessite d'être maintenu car il faut veiller à ce que la génération en formation, devant la fluidité des contenus, garde conscience que l'écrivain fait naître une langue. Celle-ci participe de la dramaturgie du spectacle, sa musique demande à être entendue, non simplement évoquée ou utilisée en matériau annexe.

Un théâtre de marionnettes documentaire

Nous remarquons également, tout comme dans l'actuel théâtre d'acteurs (est-ce une contamination ?), que le réel s'insinue de plus en plus dans des représentations où se mêlent documentaire et fiction. Nous sommes curieux d'interroger les compagnies pour creuser les différents aspects d'une telle occurrence. Les spectacles documentaires travaillent la mémoire collective. Ils construisent une posture politique dans le jeu, et replacent chaque spectateur dans une communauté historique, non une somme d'individus. Ils pourraient être un effet secondaire artistique de la demande grandissante d'action culturelle qui accompagne les programmations. Dans quelle mesure sont-ils favorisés par les résidences de territoire ? C'est un vaste champ d'investigation, d'autant que la conjugaison de documents issus du réel et de la fiction engendre de nouvelles modalités d'écriture scénique.

L'instrument marionnette

La tradition s'absente des contenus mais revient dans les formes, pour être évidemment réinventée,

ressaisie. La résurgence d'anciennes techniques aux vertus éprouvées (ombre, tringle, gaines variées, fil, théâtre de papier) était déjà sensible il y a quelques années (comme le montrait l'exposition créée en 2011 « Marionnettes, territoires de création »), mais l'intérêt des jeunes en formation pour ces savoir-faire ne faiblit pas, et j'ajouterais aujourd'hui la ventriloquie à l'énumération précédente. Est-ce une manière de se régénérer, quand on le souhaite, à la source d'un métier spécifique quand les arts s'entremêlent et parfois se confondent ?

« Ils construisent une posture politique dans le jeu, et replacent chaque spectateur dans une communauté historique, non une somme d'individus. »

Parallèlement, la technologie séduit beaucoup. Quand on y ajoute les complicités de quelques artistes de la magie nouvelle, le terrain devient propice à l'exploration d'univers, ou d'effets ponctuels, fantastiques ou futuristes. Mais qu'elle soit hyperréaliste, traditionnelle, abstraite, ou virtuelle, la marionnette est toujours un élément frontière entre deux mondes (le réel et l'imaginaire, le rationnel et l'irrationnel, l'inerte et le mouvant, le prosaïque et le poétique, le concret et l'abstrait, etc.), et nous attendons de sa mise en scène qu'elle nous emmène

sur cette ligne excitante et fragile dans le plaisir partagé de l'intelligence, sans abuser de son pouvoir de sidération.

Quel contexte économique ?

Encore faut-il que les artistes aient les moyens de leur choix. Nous assistons à la multiplication de toutes petites compagnies qui disparaissent après un premier spectacle monté grâce à un investissement personnel. Le théâtre d'objets manufacturés est particulièrement répandu. Ne serait-ce pas dû à son économie minimale ? Quelle compagnie peut s'aventurer sur les grandes scènes qui demandent des plateaux à la scénographie coûteuse ou aux interprètes plus nombreux ? Quand elles ont réussi à être financées, ces mêmes productions rencontrent ensuite de grosses difficultés pour tourner dans le réseau des programmeurs de marionnettes, dont les salles et les budgets sont restreints. Un travail très conséquent est effectué sur le terrain, en milieu urbain comme en milieu rural, par des artistes passionnés et par les équipes de certaines structures. Il ne doit pas être sacrifié dans une course frénétique à la nouveauté.

Notre premier panorama est contrasté, parsemé d'enthousiasme et de questions, de pistes que nous souhaitons poursuivre, vérifier, défendre et élargir. Il s'inscrit également dans ce temps complexe que nous partageons avec un art « indomptable », comme le qualifie Peter Schumann, le fondateur du Bread & Puppet. ■

DERRIÈRE L'ÉTABLI LA MATIÈRE À L'ÉPREUVE

PAR | PASCALE BLAISON, EINAT LANDAIS, AMÉLIE MADELINE, CRÉATRICES-CONSTRUCTRICES

Quels sont les risques pour la santé causés par certains matériaux utilisés dans la construction des marionnettes ? Telle est l'une des questions qui ont été posées dans le cadre de la 2^e édition du cycle de rencontres *Construire – polluer – créer* proposé par la Chaire ICiMa (dans le cadre du chantier sur le cycle de vie des matériaux) et le Jardin parallèle en collaboration avec le groupe des créateurs-constructeurs de THEMAA. Pour faire écho à cette riche journée, *Manip* fait un zoom sur trois créatrices-constructrices, un matériau qu'elles utilisent et ses facteurs de risque.



© Christophe Loiseau

1 LE WORBLA AMÉLIE MADELINE

Le worbla est un matériau thermoformable qui peut prendre toute forme. Il permet notamment l'obtention de « coques » solides et résistantes qui favorisent l'intégration de mécanismes par assemblage à froid et boulonnerie. C'est dans de nombreux cas un très bon substitut à l'usage de résines de stratification.



© Amélie Madeline

RISQUES : le worbla comporte des risques liés à la montée en température d'un matériau plastique, qui même s'il ne sent que très peu, produit toujours des émanations toxiques.



© Christophe Loiseau

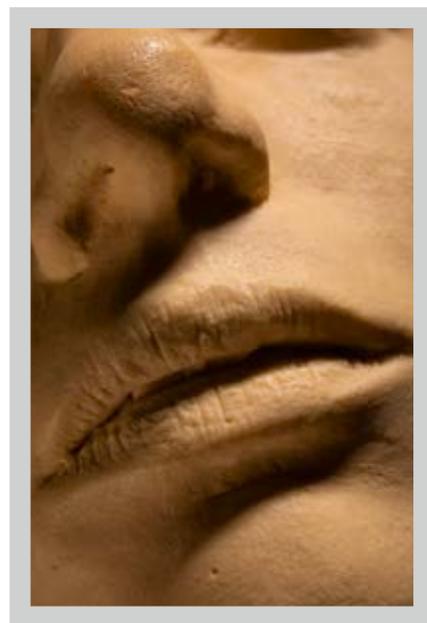
2 LA PÂTE ÉPOXY PASCALE BLAISON

La pâte époxy est une résine épaisse. Ses deux composants, l'un blanc, l'autre marron, se malaxent ensemble jusqu'à obtention d'une pâte couleur chocolat au lait. On peut l'appliquer en petites boulettes successives dans un moule en élastomère, et la retravailler lorsqu'elle a durci. C'est pour cela que je l'utilise. J'avais 14 exemplaires de ce masque à créer comme s'il s'agissait d'un objet unique à chaque fois, donc 14 finitions différentes ! J'ai pu graver des scarifications, ajouter des cheveux sculptés, coller, patiner, « matière »... La pâte est légère, facile à travailler, on peut choisir son épaisseur finale (elle est solide à partir de 5mm), elle se sculpte très bien une fois dure. Elle n'est pas très chère et se conserve bien.



© Collectif AA / Version 1.4 © studiocarrito.com

RISQUES : Il faut impérativement deux paires de gants en nitrile l'un sur l'autre pour la travailler (et encore...) et ventiler l'endroit de travail. Si l'objet fini doit être manipulé il doit être recouvert (je tapisse de cuir ou de tissus).



© Christophe Loiseau

3 LA RÉSINE POLYURÉTHANE EINAT LANDAIS

J'utilise la résine polyuréthane pour la précision du rendu, pour la rapidité de la mise en œuvre, et le rapport poids-solidité. La résine polyuréthane étant lourde, est utilisée en fine couche, en coulée, puis remplie de mousse polyuréthane pour obtenir de la légèreté. Les deux matières sont compatibles et se complètent. Le résultat est solide, léger et précis.



© Einat Landais

RISQUES : L'inconvénient – c'est toxique. Même avec le masque et les gants, c'est assez désagréable. En outre, ce n'est pas toujours facile à gérer.

ESPÈCE D'ESPACE

LE THÉÂTRE, UN OUTIL POUR L'ACTION

AVEC VINCENT LEGRAND

PAR | **EMMANUELLE CASTANG** / OEIL BIENVEILLANT : **MATHIEU DOCHTERMANN**
 À PARTIR D'UNE INTERVIEW RÉALISÉE PAR : **JEAN-CHRISTOPHE CANIVET ET EMMANUELLE CASTANG**

Flottant à l'ouest de l'océan Indien entre Madagascar et l'île Maurice, La Réunion a cela de particulier qu'elle est une île volcanique deux fois plus petite que le Finistère. S'il s'aventure dans les périphéries, loin des zones touristiques, le visiteur rencontre non pas des barres d'immeubles mais des cases créoles dont se soucient peu les pouvoirs publics. Depuis près de 20 ans, le théâtre des Alberts est installé à Saint-Paul où il a développé des créations marionnettes et un festival, TAM TAM (festival international de marionnettes et de théâtre visuel), désormais disparu car victime en 2017 de coupes budgétaires locales sévères. Ne se laissant pas décourager, Vincent Legrand et son équipe sont résolus à poursuivre les créations et les actions culturelles et artistiques qu'ils mènent depuis plusieurs années sur toute l'île et au-delà.

C'est une part de hasard qui a amené Vincent Legrand à La Réunion il y a 30 ans. Un copain réunionnais qui lui parle de son île, un billet d'avion pour aller voir... puis il y a fait sa vie. Il décide donc de quitter son travail en Métropole et intègre la compagnie réunionnaise Komela, après en avoir rencontré le directeur, Patrick Huguet dit *Baguett*, dans un atelier d'improvisation. C'est à l'occasion d'une série de représentations à Charleville-Mézières que Vincent Legrand a une révélation pour l'art de la marionnette. Et qu'il rencontre des pairs qui marqueront son parcours artistique : Terry Lee, Jacques Templeraud, Colette Garrigan, Isabelle Kessler...

Une compagnie pour se relier

En 1994, il décide de créer sa compagnie : le théâtre des Alberts. Depuis ses débuts, la compagnie fait appel pour chaque création à des artistes extérieurs, dont des metteurs en scène (Terry Lee, Fabrizio Montecchi, Martial Anton, Colette Garrigan, Louis-Do Bazin, Denis Bonnetier, Eric Domenicone, Ivan Pommet...). Vincent Legrand n'a pas pour autant le sentiment que la compagnie y perde son identité. Il voit plutôt cela comme une manière d'évoluer dans son travail au fil des années, par l'échange avec d'autres. C'est une image qu'il a en tête qui rencontre la pensée de quelqu'un d'autre.

C'est animé d'un souhait de se relier aux autres et de partager qu'il a monté sa compagnie. Il l'envisage comme un outil : « Créer des spectacles, c'est pouvoir mettre en pratique l'idéologie que l'on souhaite véhiculer ». Sa rencontre avec la marionnette fut passionnelle. Une passion qu'il aime à partager et considère comme un vecteur de communication exceptionnel : « Avec cet outil, je peux entrer en contact avec les autres, je peux faire passer des messages qui me semblent importants, et je peux



Étape de création 2018, *Contes à la Perrault*

aussi recevoir des messages. Ce que renvoient les publics de tous âges est extrêmement précieux ». Pour lui, le spectacle vivant ne peut s'envisager autrement que dans un lien intime à l'autre, comme un outil de médiation extraordinaire. « Je pense que l'on a notre rôle à tenir dans une société qui nous maltraite. En ce moment, il faut être présent ». Le dialogue et l'écoute sont primordiaux pour Vincent, et cela commence au sein même de l'organisation de la compagnie.

Aujourd'hui, la compagnie fonctionne bien. Il faut dire qu'elle a développé un travail important d'implantation et d'action culturelle sur l'île. C'est d'ailleurs à cet endroit que Vincent Legrand sent que son travail artistique est influencé par son territoire : dans la géographie de ce dernier et dans la manière dont il l'investit.

Amener la marionnette au plus près des habitants

En 2010 la compagnie crée le festival TAM TAM, s'inscrivant dans la dynamique d'un événement national du même nom orchestré par THEMAA. Avec ce festival, Vincent Legrand a voulu s'inscrire dans la continuité de Tempo, festival créé par la compagnie Komela, qui fut important pour la marionnette, avant de s'orienter il y a quelques années vers les arts du cirque depuis que sa coordination est assurée par le Séchoir, scène conventionnée de Saint-Leu, pôle national Cirque en préfiguration.

Il y a pourtant un vrai patrimoine de la marionnette à La Réunion, hérité notamment de Tempo. Cela explique sûrement le succès et les sept années d'existence de

TAMTAM, qui a vu sa fréquentation atteindre jusqu'à 18 000 spectateurs avec ses quatre semaines de festivités sur l'ensemble de l'île, particulièrement sur la commune de Saint-Paul avec des actions gratuites dans les quartiers et dans le cirque de Mafate, pour ensuite réunir la programmation à Lésapas culturel Leconte de Lisle, cœur du festival. Malgré cela, un changement de majorité municipale en 2014 a suffi pour sonner le glas du festival, victime de restrictions financières drastiques. Les éditions 2017 et 2018 n'ont pas eu lieu. Pourtant, le festival rayonnait hors du centre-ville, notamment dans les quartiers des Hauts de Saint-Paul et dans le cirque de Mafate (accessible uniquement à pied ou en hélicoptère).

Jouer dans les quartiers est un enjeu pour la compagnie, car « les gens ont peur d'aller au théâtre ». En plus des créations de grand plateau qu'elle destine à la salle, la compagnie se dote ainsi de formes légères prévues pour être itinérantes qui peuvent se jouer sans noir. Cela permet d'aller porter le théâtre là où les gens y ont peu accès. « On aime bien aller dans les quartiers. Les fiches techniques des spectacles, on les conçoit comme ça, avec ces contraintes : être mobile sur l'île et être mobile pour aller à l'extérieur ».

En effet, les arts et la culture sont, comme en Métropole, souvent concentrés aux mêmes endroits, l'offre culturelle et les aménagements qui lui sont dédiés étant rares - voire inexistant - aux marges : certains quartiers en restent donc éloignés, par exemple les quartiers de la Chaloupe Saint-Leu et du Plate. C'est donc là que le théâtre des Alberts mettra en place, fin 2018, une action avec les écoles et le tissu associatif local, ce qui n'est pas toujours simple : « Il faut intéresser les gens pour faire en sorte que tout le monde travaille ensemble et ne soit pas seulement

consommateur de l'action. Ces projets ne pourraient se faire sans l'engagement de tous, bibliothécaire, élèves, familles, commerçants... », nous précise-t-il.

Le travail avec des partenaires locaux est en effet au cœur du projet du théâtre des Alberts ainsi que la formation. La compagnie a mis en place un partenariat avec le Conservatoire à Rayonnement Régional de La Réunion, secteur Art dramatique, et propose, pour la première fois, des stages de manipulation de marionnettes aux élèves. Un autre projet est en cours d'élaboration : il s'agirait d'un échange coopératif avec les élèves d'une école de Johannesburg, en Afrique du Sud et ceux du CRR de La Réunion. Vincent Legrand se projette dans un champ d'action qui dépasse les frontières de l'île pour embrasser la zone de l'océan indien. Des relations se tissent par exemple avec un lieu qui va s'y ouvrir à l'île Maurice, le théâtre du Caudan Arts Centre : « Nous sommes sur une dynamique qui nécessite de s'échapper un peu... de sauter la mer, comme on dit ici », confie-t-il.

Comment transmettre ?

Depuis le conventionnement de la compagnie en 2006 avec la DRAC, la Région et le Département, Vincent Legrand s'interroge sur la manière dont le projet qu'il a construit depuis 25 ans pourrait être transmis à une nouvelle direction, pour en assurer la continuité. Une question qu'il n'est pas le seul à se poser et qu'il a partagée avec d'autres artistes de la même génération. Il verrait peut-être la solution dans la création d'un lieu. En effet, conduire un projet de transmission pour consolider les jeunes équipes à travers un lieu lui paraît essentiel : sinon, que restera-t-il de la marionnette sur ce territoire ? « Parfois, on se sent un peu loin et pas très écoutés »,

témoigne-t-il. Pour autant, il poursuit ses ambitions et s'investit dans la formation de la génération suivante, démarrant notamment un nouveau compagnonnage avec une jeune artiste, Deborah Martin, à partir de 2019.

La Réunion, un contexte singulier

Comme dans certains territoires de Métropole, les élus locaux se comportent parfois avec peu d'égards pour les projets culturels existants et semblent avancer sans trop se préoccuper de la portée pédagogique et sociale de ces projets et de l'importance de leur pérennisation. Vincent nous rapporte que, par exemple, la Région a choisi de baisser le budget de la culture de 15% entre 2017 et 2018 et que la mairie de Saint-Paul, en réorientant la politique artistique et culturelle vers une politique événementielle d'animation, a fait disparaître quatre des cinq festivals de la commune. Heureusement, malgré des baisses de subventions, le travail de la compagnie continue de recevoir le soutien de certaines institutions sur le territoire telles que la DAC-OI, le Rectorat, la communauté d'agglomération de l'Ouest (TCO)...

Contrairement aux Guadeloupéens et aux Martiniquais, la population semble craindre de s'exprimer contre ses politiques. Vincent Legrand suggère qu'il s'agit peut-être d'un passif historique différent : La Réunion a été oubliée du monde jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, et elle a souffert de cet isolement, de la faim, de la misère. Cela laisse des traces, tout comme son Histoire liée à l'esclavage (aboli il y a seulement 170 ans). Traces qui sont d'ailleurs encore fortes dans certains quartiers.

Comment évaluer l'action

« C'est un piège votre question, parce que l'objectivité est délicate à évaluer, la subjectivité est présente dans les critères d'évaluation, le quantitatif ce n'est pas suffisant, le qualitatif... comment l'évaluer... ». Encore faudrait-il que les responsables institutionnels voient le travail mené, physiquement. Après réflexion, Vincent Legrand propose de se réinterroger sur les comités d'experts, qu'on appelle Commissions consultatives à La Réunion. « Cela pourrait devenir un outil plus intéressant en matière d'évaluation s'ils se réunissaient plus fréquemment pour parler des conventionnements et pour permettre ainsi un suivi plus collectif du travail des compagnies ». Vincent Legrand évoque aussi l'envie et la nécessité de montrer le travail de la compagnie aux membres experts, en amont de la commission consultative. Cela afin de se laisser le temps de se rencontrer, de discuter et débattre. Peut-être repenser un peu le processus démocratique en somme... « Je crois qu'on a des institutions qui sont un peu fossilisées. Quand on voit les structures labellisées, ce sont des choses qui ont été mises en place il y a une quarantaine d'années. Il y a des questionnements qui devraient se poser, pas pour démolir, mais pour mieux construire ». ■



Ateliers de manipulations en lien avec le CDOI.

« Les marionnettes, c'est important parce que ça délivre des messages politiques dont on a besoin pour comprendre le monde. »

Parole de spectateur

POSER LES MOTS JUSTES SUR UN SPECTACLE ANALYSE CRITIQUE ET SENSIBLE

AVEC MATHIEU DOCHTERMANN ET MATHIEU TALBOT

PAR **ALINE BARDET**, MÉDIATRICE CULTURELLE

Trouver les mots justes pour parler des œuvres est un exercice fondamental pour ceux qui travaillent autour des spectacles et particulièrement les médiateurs culturels. Les participants au B.A.BA du 29 mars dernier (cf. *Manip* 53) s'y sont frottés ! Cela demande de savoir s'appuyer sur une subjectivité, puis s'en servir pour délivrer une parole objective, savoir créer un discours allant au-delà de l'expérience sensible, s'appuyant sur son expertise, pour encourager l'échange et susciter des envies. S'adresser au plus grand nombre en éveillant la curiosité de chacun, tel est le défi de Mathieu Dochtermann, journaliste pour *La lettre du spectacle* et critique, et de Mathieu Talbot, créateur du blog *The Daily Puppet*. L'un et l'autre fabriquent un imaginaire et un horizon d'attente pour les lecteurs avec le même objectif : faire découvrir et partager du vécu, sans oublier l'argumentaire. Le web comme terrain d'expression, permet à leurs écrits de constituer une importante base de ressources et d'outils pour les médiateurs culturels.

MANIP : En quoi votre activité se rapproche-t-elle de la médiation culturelle ?

MATHIEU DOCHTERMANN : Mon travail de critique est né du désir de faire partager mon enthousiasme pour les spectacles que je vois. Faire en sorte que des spectateurs puissent être informés d'œuvres qu'ils pourraient aimer à leur tour. Bien sûr, je parle aussi de mes déceptions. Les médias web pour lesquels j'écris souvent ont une large audience : je sais que je m'adresse à la fois à des gens curieux de culture mais pas forcément familiers de la marionnette, et à la fois à des gens qui ne sont potentiellement pas des spectateurs aguerris. Cela implique un travail sur la technicité du texte : j'évite le jargon des professionnels, et je fais attention à ne pas abuser du vocabulaire technique. J'ai trouvé un compromis : quand j'emploie des termes de l'art, je fais des liens hypertexte vers des définitions. L'intelligibilité est un souci constant.

MATHIEU TALBOT : Lorsque j'étais enfant dans les années 1980, les marionnettes étaient partout à la télévision : films, programmes jeunesse, publicités. Avec l'avènement des images virtuelles, je ne retrouvais plus ces esthétiques. C'est en voyant *Les fenêtres éclairées* du Turak Théâtre, que j'ai pris conscience que les marionnettes étaient passées des VHS à une branche « underground » du spectacle vivant. J'ai alors saisi l'importance de créer des ressources et du contenu sur Internet autour de ce sujet. Mon blog est un geste amateur, mais je me rends compte aujourd'hui que je tiens un outil de démocratisation pour partager ma passion des marionnettes. Quand on travaille autour de la marionnette, on fait face à l'incrédulité des gens ; j'apporte donc ma pierre pour faire évoluer les repères et j'ai aujourd'hui des lecteurs partout dans le monde.



MANIP : Comment se construisent vos chroniques par rapport à votre perception des œuvres ?

M.D. : Tout l'enjeu est de ne pas tomber dans le piège de la subjectivité. Faire part du ressenti personnel me semble essentiel, mais cela ne doit pas dominer le reste. Généralement, je prends des notes pendant le spectacle, ou juste après, mais je sais que mon expérience de « spectateur professionnel » est sans doute différente de celle des personnes qui vont me lire : je dois en tenir compte. Pour analyser le spectacle, je peux m'appuyer sur des outils et des grilles de lecture. Mais la part d'émotion est rétive à la systématisation : un peu comme un écrivain, je tâtonne, en quête du mot juste. Parce que j'essaie de produire un matériel critique, je m'efforce pour que la part de subjectivité dans mes articles soit bien détachée de l'analyse du spectacle.

M.T. : J'essaye au maximum d'écrire après avoir vu un spectacle, mais ce n'est pas systématique. Je présente ce qui m'a plu pour susciter la curiosité du lecteur. N'étant pas critique, mon travail consiste plutôt

à faire découvrir mes trouvailles et à faire des liens pour aller plus loin. En cela, je crée des ponts entre la marionnette et d'autres arts qui m'inspirent : cinéma, bande dessinée, stop motion, jeux vidéo, web show... C'est un travail de veille et d'investigation plus que d'écriture, et je commence d'ailleurs à diversifier les formes de reportage.

MANIP : Comment faites-vous pour susciter la curiosité des lecteurs ?

M.D. : Je n'ai pas trouvé de recette. Fondamentalement, j'essaie de communiquer mon envie, d'être honnête sur ma propre réception du spectacle. Et je ne dis jamais tout de l'intrigue ! Mais ce n'est pas forcément ma priorité : avant tout j'essaie par mes mots de construire une image qui soit fidèle au spectacle. Pour un art visuel comme la marionnette, c'est délicat. La présence de photographies aide beaucoup, et me permet de me concentrer sur la dramaturgie et le jeu. Au-delà, je rends compte, au moins, de la manipulation. Pour le reste, cela dépend de l'importance de la part plastique dans le spectacle !

M.T. : Rares sont les internautes qui prennent le temps de lire entièrement un article. Il est donc très important d'avoir un bon titre pour obtenir un « clic ». Malgré cela, un grand nombre d'entre eux s'arrête au titre, puis le « like », avant de le partager sur les réseaux sociaux. L'enjeu est donc de les surprendre dès leur passage sur mon blog. Je dois rendre mes « post » non seulement synthétiques, mais divertissants et attractifs. Les images et les vidéos aident à cela. Plus la curiosité du lecteur est récompensée rapidement, plus il sera enclin à revenir. Je m'impose de proposer des contenus inédits régulièrement. Tout se joue en quelques mots avec une bonne actualité, le bon ton, et une belle image ! ■

ATLAS FIGURA



TUNISIE

DE KARAKOUZ AUX JOURNÉES DES ARTS DE LA MARIONNETTE DE CARTHAGE

PAR ZOUHOUR HARBAOUI, JOURNALISTE

Les arts de la marionnette existent en Tunisie mais n'y trouvent pas un juste écho, bien que la marionnette soit historiquement enracinée dans l'identité culturelle du pays. Difficile d'écrire sur les arts de la marionnette en Tunisie sans parler de son histoire. Et difficile d'écrire sur cette histoire à défaut de ressources adéquates sur la question.

Rares sont, donc, les personnes qui se sont essayées à relater cette histoire de la marionnette en Tunisie. Elles l'ont fait soit en l'intégrant dans une globalité, comme Mohamed Aziza, qui, en 1971, publia l'ouvrage *Les Formes traditionnelles du spectacle*, soit en faisant de la marionnette le sujet principal à l'instar de Mahmoud El Mejri et son livre en langue arabe *Le Théâtre des marionnettes en Tunisie. Du Karagueuze aux spectacles modernes* (2009), document d'appui pour une recherche problématique sur la marionnette ; ou, tout récemment, Habiba Jendoubi qui s'est intéressée à l'histoire des marionnettes en Tunisie dans son ouvrage en trois langues (français, anglais et arabe) *Les Marionnettes en Tunisie : la mémoire et la trace* (2017) pour lequel elle a fait douze années de recherches.

« Les marionnettes y sont nées d'influences étrangères telles que turque, sicilienne et française »



CNAM, Dans la tempête

La Tunisie, de par sa position géographique, a connu des emprises de toutes sortes, même dans le domaine des arts de la marionnette. En effet, les marionnettes y sont nées d'influences étrangères telles que turque, sicilienne et française.

Il était une fois le théâtre de marionnette en Tunisie, un art demeuré presque inconnu, méprisé, comme l'a indiqué Habiba Jendoubi en introduction de son ouvrage, « Depuis la première moitié du vingtième siècle, à cause de son langage vulgaire, de basse facture et de

ses connotations érotiques ». Pourtant, « ce théâtre avait bien sa place dans le quotidien du Tunisien », et ce, dès le 19^e siècle, et même dès le 16^e siècle, en ce qui concerne sa première forme principale : le théâtre d'ombre et son fameux personnage Karakouz. On suppose que ce personnage a été introduit avec l'arrivée des Ottomans au pouvoir dès 1574. Ce Karakouz, ou Karagöz dans sa graphie originelle, utilisait comme langue le turc et n'était donc pas accessible à la population. Il faut attendre le 19^e siècle

pour que Karakouz emploie le dialecte tunisien. C'était un personnage grivois, obscène et très porté sur la sexualité. Illettré, au comportement, au parler et aux vêtements étranges, Karakouz avait pour complice et pendant Haziouaz, représentant la classe éduquée et s'exprimant avec des termes poétiques recherchés. Autour de Karakouz gravitaient d'autres personnages. Les autorités françaises ont fait interdire les spectacles de Karakouz, peut-être par désir d'imposer un autre genre de théâtre de marionnettes : Guignol.



Denietna, photo représentant Karakouz et Haziouaz

En effet, même s'il est né avant l'avènement du protectorat français, il n'en reste pas moins que cette marionnette était considérée par les Français comme un utile instrument de propagande. D'ailleurs, dans *Les marionnettes à Tunis : Karakouz, Guignol et Pupi* (in *Études sociales et culturelles*, N° 54/1951), Raoul Darmon fait référence à ce « *Guignol d'une fabrication à la fois simple, rudimentaire et ingénieuse : une boule plus ou moins oviforme, percée de deux trous, l'un à la base, destiné à recevoir l'index qui le supporte, l'autre pour soutenir un nez interchangeable ; les yeux et la bouche de clous ou de punaises de couleur et la coiffure, perruque de laine ou de crin, permettant de multiplier à volonté les personnages principaux (...). [Ces derniers] avaient l'avantage de constituer une excellente propagande, pour l'esprit français* ».

La Tunisie va connaître, toujours au 19^e siècle, une troisième sorte de théâtre de marionnettes : l'Opera dei Pupi, dont les protagonistes sont des marionnettes à fil, venues tout droit d'Italie, à travers l'immigration en masse de Siciliens. Le langage utilisé était aussi bien le sicilien que l'arabe. Ainsi, les pupi étaient loués à des « marionnettistes » tunisiens qui offraient de courtes scènes en langue arabe, notamment pendant les nuits ramadanesques à la place Halfaouine, avec des personnages comme Nina, N'coula, et Ismaël Pacha, Abderrazak et Messaoud. C'est au milieu des années 30 que l'Opera dei Pupi dans sa version tunisienne perdit peu à peu grâce auprès du public. Dans son livre *Les marionnettes en Tunisie : la mémoire et la trace*, Habiba Jendoubi présente d'autres marionnettes tunisiennes. Il y a d'abord Ommok Tangou, « *poupée de chiffon ou grande armature en bois en forme de croix habillée par des morceaux de tissu colorés* ». En saison sèche, les enfants la promenaient entre les maisons en chantant pour demander la pluie à Dieu. Puis, on trouve « Bou Saâdia », qui est en fait un personnage mi-marionnette

mi-humain, appartenant au rite du stambéli de la communauté noire de Tunisie, « *portant un masque de cuir qui ne laisse apparaître que les yeux, un haut bonnet conique très pointu en alfa orné de bouts de verres miroitants, une longue robe couverte de haillons, de couleur hétéroclite coupée en lanières cousues en bandelettes pendantes* ».

Qu'en est-il aujourd'hui ? Même si elle n'a plus réellement de spécificité puisqu'elle ressemble à n'importe quelle autre marionnette à travers le monde, qu'elle soit à gaine, muppet, à fils, à tige, à contrôle, à tringle, de type marotte, etc., la marionnette en Tunisie s'est imposée auprès des enfants, laissant les adultes quelque peu de côté.

La présence et, surtout, la survie de la marionnette sont le résultat de plusieurs initiatives. La première est la création, en 1968, de l'OTEMA (Organisation du Théâtre pour Enfants et du Théâtre de Marionnettes) sous l'impulsion de deux personnes, Moncef Besbes et Béchir Attia. Selon l'encyclopédie mondiale de l'art de la marionnette de l'UNIMA, « cette première institution joua un rôle important dans la formation de marionnettistes et dans la diffusion de spectacles pour enfants ».

C'est en 1976 que la marionnette en Tunisie sera reconnue comme un art à part entière puisque le ministère des Affaires culturelles décida la création d'une compagnie subventionnée, la Troupe de Marionnettes de Tunis placée sous la responsabilité, tout d'abord, de Rached Manaï, et composée de dix membres, neuf hommes et une femme, dont Habiba Jendoubi qui créa, au début des années 90, sa troupe de marionnettes Domia.

« *Le théâtre vit actuellement une période d'émergence, de réflexion, surtout sur les formes, poussant les créateurs de spectacles à remettre en question leurs pratiques habituelles* »

La Troupe de Marionnettes de Tunis a « œuvré pour imposer l'art de la marionnette comme un outil culturel, éducatif et de loisir capable de jouer un rôle de premier ordre dans l'éducation artistique de la jeunesse », comme l'a indiqué sur son site la commune de Tunis. Les efforts fournis par la Troupe de Marionnettes de Tunis ont permis, le 27 mars 1993, la naissance du Centre National des Arts de la Marionnette (CNAM), pour, entre autres, promouvoir les arts de la marionnette, contribuer à créer de nouveaux temps de diffusion, renouer avec la tradition ancestrale de l'art dans le domaine.

Côté formation académique, il faudra attendre 2006 pour voir la création d'une filière Marionnettes à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis, certifiée par une licence appliquée en théâtre et arts du spectacle : spécialité « arts de la marionnette ». Les trois premières promotions se sont déroulées entre

2006 et 2012, et 21 jeunes étudiants ont obtenu leur licence. Cette licence a été arrêtée durant un an pour réflexions et remise en question et a repris en 2013 avec six étudiants. En 2018, seuls cinq étudiants suivent cette licence.

La Tunisie se retrouve donc avec à peine une centaine de marionnettistes professionnels, anciens et jeunes, environ cinq ou six compagnies qui ne font que des spectacles de marionnettes, et seulement une vingtaine de spectacles de marionnettes par an, toujours subventionnés par le ministère des Affaires culturelles. Sur le plan des subventions, le ministère ne fait aucune différence lors de l'attribution d'aides entre une pièce de théâtre et un spectacle de marionnettes. Pour lui, seule la qualité et la valeur de la création présentée comptent.

Actuellement, le théâtre des arts de la marionnette en Tunisie s'adresse plus spécifiquement aux enfants avec, parfois, des textes trop denses. Le théâtre vit actuellement une période d'émergence, de réflexion, surtout sur les formes, poussant les créateurs de spectacles à remettre en question leurs pratiques habituelles pour offrir de nouveaux horizons aux marionnettes tunisiennes.

Il existe des spectacles de marionnettes qui intéressent petits et grands, et qui se déroulent en espaces publics : les marionnettes géantes qui parodent lors des carnivals et autres manifestations de rue.

Les spectacles de marionnettes pour adultes sont encore rares. Il y a eu à la télé tunisienne, en 2009, *Les Guignols*, émission très vite retirée pour cause politique. Il faudra attendre après la révolution, et surtout 2014, pour voir des artistes s'intéresser à la création de spectacles d'arts de la marionnette pour adultes, comme *Glaise* de Habiba Jendoubi, où l'on trouve un croisement entre la manipulation de matière et la danse, ou encore *Dans la tempête* une adaptation du *Roi Lear* par Hassen Mouadhen.

Rare donc ce genre de spectacles même si l'État donne de plus en plus d'importance à ce secteur. Pour preuve, la création des Journées des Arts de la Marionnette de Carthage (JAMC) dont la première édition se tiendra du 22 au 29 septembre 2018. Mohamed Zinelabidine, ministre tunisien des Affaires culturelles, a décidé de nommer Habiba Jendoubi à la tête du comité d'organisation. Ce festival souhaite promouvoir et redorer le blason des arts de la marionnette en Tunisie en valorisant les principales œuvres tunisiennes, ainsi que le savoir-faire tunisien en la matière et en permettant à un large public de découvrir cet art dans le monde. Cette première édition coïncide avec l'inauguration de la Cité de la Culture de Tunis, où se dérouleront l'ouverture et la clôture des JAMC, mais également la majorité de la programmation. Cela coïncide enfin avec le 25^e anniversaire du Centre National des Arts de la Marionnette (CNAM) et avec le 42^e anniversaire de la première troupe de marionnette professionnelle (TMT). ■

LU AILLEURS



ESPAGNE

L'OBJET « POST-CATASTROPHE » ET LA « CATASTROPHISATION » DE LA MATIÈRE

QUESTIONS ET PREUVES POUR UN THÉÂTRE D'OBJET DOCUMENTAIRE

PAR | SHADAY LARIOS, DOCTORANTE EN ARTS DE LA SCÈNE ET DIRECTRICE DU THÉÂTRE MICROSCOPY

Article original complet paru dans la revue web espagnol *Titeresante*. Des contenus sont également accessibles en anglais sur le site *Puppetring*.

En 2010, après le fort tremblement de terre qui a eu lieu au Chili, j'ai lu un article dans un journal en ligne qui parlait d'un groupe d'acteurs travaillant avec les victimes de Valparaiso après la catastrophe. L'information était peu rigoureuse et il y avait peu de détails, mais imaginer cette possibilité m'a incitée à me poser plusieurs questions sur mon champ de travail scénique : les objets récupérés, les objets donnés et les objets trouvés. De là est née ma préoccupation de réfléchir sur les qualités des objets *post-catastrophe* dans des contextes spécifiques et selon les différentes significations de la catastrophe. J'ai remarqué que beaucoup d'objets anciens qui composent mon champ d'étude, et qui forment aussi une collection, peuvent être considérés comme des machines obsolètes (machines à écrire, lettres, encriers, stylos, disques vinyle, projecteurs opaques, platines tournantes, vieilles radios, enregistreurs, etc.). Je me demandais si cette extinction de l'utilisation de l'objet pouvait être considérée comme une forme de catastrophe ou de *calamité*, entendue comme une catastrophe progressive comme l'est, par exemple, l'extinction des animaux. D'autre part, avec le temps, certaines personnes ont commencé à me donner des biens de proches décédés pour que je puisse en faire quelque chose, comme s'il m'appartenait de les sauver de l'oubli. Certains de ces objets proviennent de destins douloureux, de destins qui, au-delà des catastrophes, représentent l'ensemble d'une communauté affectée de manière massive et suggèrent des microrécits tragiques. Il s'agit d'échelles et de temporalités différentes de la douleur. Je pense à tous les objets exposés dans les mémoriaux des grandes tragédies dans de nombreux pays du monde comme le musée d'Auschwitz, les stocks d'objets gardés dans des boîtes après les tsunamis, les cyclones, les naufrages, les tremblements de terre, etc. Je pense aux plus de 250 vêtements trouvés dans la plus grande fosse commune exhumée à Putis (Ayacucho, Pérou) dont les proches pouvaient identifier s'ils appartenaient à leurs



Disparues de Juarez.

disparus, du fait de la particularité des vêtements. Je pense à tous les vêtements gardés par les proches des femmes disparues de Juarez et aux milliers de personnes qui ont disparu pendant la Guerre du Crime Organisé au Mexique.

Pourrions-nous donner un nom générique à ces objets pleins d'affect, de douleur et, dans bien des cas, d'anonymat ? L'objet *post-catastrophe* pourrait-il être un nom permettant d'inclure les individualités qui composent chacune de ces traces matérielles ? Ces présences ethnographiques-objets pourraient-elles être des impulsions créatives et réutilisables pour une approche scénique documentaire du théâtre d'objets et du théâtre avec objets ? Quelles seraient les

conceptions émergentes de cette forme de théâtre objet dans sa relation aux propositions pluridisciplinaires qui cherchent, analysent et proposent d'autres façons de raconter l'Histoire, et ces petits rituels performatifs pourraient-ils combler un vide affectif dans des localités spécifiques ? Comment ce travail avec la mémoire des autres à travers leurs objets passe-t-il à travers chaque corps qui enquête, s'incarne comme un témoignage en soi et devient visible ? L'objet doit-il maintenir sa forme matérielle ou peut-il muter et devenir un objet immatériel, produit à partir de son capital affectif ? Pourquoi ce type de travail avec des objets récupérés ou trouvés a-t-il été développé depuis les années 1980 à partir des arts visuels et dans des pratiques performatives

issues de démarches ethnographiques et d'un travail de terrain, et non dans l'événement transversal d'un théâtre d'objets documentaires ? Les exemples d'œuvres et de poésie sont nombreux dans le territoire des arts visuels élargis : The Atlas Group, Doris Salcedo, Rosa Reno, Boltanski, Mark Dion, Francesc Abad, Ivan Puig et un très long et caetera.

« Catastropher l'objet,
c'est découvrir sa génétique
au moyen de son cadavre
réversible, effacer la moitié du
visage quotidien qu'il montre
dans cet effondrement »

La même année, en 2010, j'ai décidé d'écrire un essai intitulé *Post-Catastrophe Scenarios : Scenic Philosophy of Disaster*. Dans ce texte, la catastrophe naturelle ou sociale est définie à partir d'une perspective donnée par un spécialiste sur l'étude des effets sociaux des différentes catastrophes. L'Espagnol Andrés García Gómez le définit ainsi : « l'irruption et l'interruption soudaine de l'énergie que les mécanismes du système ne peuvent respectivement absorber ou remplacer ». Dans cet essai, j'ai développé plusieurs concepts à partir de quatre façons de faire scène en réenvisageant la notion de catastrophe en *état des choses* après une catastrophe. L'idée de la *post-catastrophe* comme une possibilité de régénération, comme une expérience de frontières, comme un générateur d'utopies vers la réinvention d'un nouveau monde, comme une sensation capable d'être traduite poétiquement en une figure complexe d'horreur-beauté. D'une part, donc, l'idée de la matière *post-catastrophe* comme point de départ pour la poétisation d'un petit tout qui émerge d'un « ça » résiduel ; et d'autre part, l'idée de *décatastrophisation* comme catégorie élargie applicable à tout processus créatif. Comme le regard exhaustif qui dissèque l'histoire matérielle ou affective d'un objet, comme une catégorie de perturbation qui a sa force propre, les événements et les données qui ont lieu dans tout le corps et l'espace. Les brèves

chroniques que j'écris ci-dessous tentent de mettre en évidence le lien entre le caractère aléatoire de mes expériences, et mon désir de théoriser l'idée de la *catastrophisation* de l'objet et l'objet *post-catastrophe/post-tragédie*, en observant leur comportement dans des actes créatifs spécifiques. Je précise que dans cet essai que j'ai écrit en 2010, je n'ai pas développé la partie sur les objets, c'est encore en phase d'expérience.

Étude de cas 1 Catastrophisation de l'objet et mémoire de sa production

Rue Donceles, dans le centre historique de Mexico, se trouve l'ancien hôpital « El Divino Salvador » pour femmes démentes, aujourd'hui Archives historiques du Ministère de la Santé, qui, entre autres biens, abrite la collection documentaire de l'asile « La Castañeda ». Pendant l'année 2012, j'ai visité quelques fois le lieu pour un travail scénique-documentaire que je faisais à l'époque. [...] Les archivistes nous ont dit que les documents jetés par toutes les agences gouvernementales au Mexique, déjà catalogués comme archives mortes, avaient été recyclés dans le but de créer les milliers de manuels scolaires que le ministère mexicain de l'Éducation publique produit chaque année. Matériel didactique requis dans toutes les écoles au niveau national. Suite à cette information, mon imagination au sujet des livres du PMVS n'allait pas être la même. Consciente de l'histoire de sa production, j'imaginai un garçon en école primaire, conjuguant au présent un matériel didactique qui, peut-être dans son passé immédiat, avait été la photocopie d'une dénonciation publique, une page originale de diagnostics de troubles de la mémoire, ou d'un nombre infini de schémas bureaucratiques qui me sont venus à l'esprit. *Catastropher*, c'est entrer dans son ordre matériel, intervenir physiquement et analytiquement dans les conditions de son aspect actuel afin de le faire devenir un autre état de sa forme, capable de nous révéler des informateurs stockés en lui. *Catastropher* l'objet, c'est découvrir sa génétique au moyen de son cadavre réversible, effacer la moitié du visage quotidien qu'il montre dans cet effondrement, pour étendre en une observation la

coexistence de son être passé avec ce qu'il est et ce qu'il pourrait être. Dans son essai sur l'œuvre de Francis Bacon, *The Logic of Sensation*, Gilles Deleuze parle d'une sorte de *catastrophisation* comme d'une analogie avec le travail de diagramme de la toile, un procédé créatif utilisé par le peintre pour définir les visages. Ce diagramme catastrophe consiste à marquer au hasard, à balayer, à traîner, à prolonger les taches, les lignes. Introduire des forces abruptes qui désorientent la disposition. Pour décomposer les données figuratives avec ces idées, le philosophe dit : « Comme si en un seul coup, un Sahara, une zone du Sahara, étaient introduits dans la tête ». Un autre monde émerge. Il dit : « Le diagramme est en fait un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme ». Les réactions de ce type de diagramme sont comme la pensée des scientifiques qui voient dans les cycles violents de la nature (le Big bang) un germe qui crée une autre cadence, des petites formes de vie. Je reprends alors ce point de vue catastrophique pour mes enquêtes sur l'objet réel afin de me débarrasser des germes de ses autres pulsations capitales. Je reprends ce point de vue catastrophique et je mentionne que j'ai aussi été marquée au hasard, de la même manière que si les ouvriers des Archives me plaçaient dans le paysage approprié pour tester mes associations théoriques.

Le temps passait et je n'avais pas pensé à faire quoi que ce soit, même avec cette information qui allait et venait au sein de mes intentions scéniques. Comment pourrais-je parler du passage de la matière contenue dans cet objet et de son infiltration dans la fabrication de la supposée « identité mexicaine » ? Est-ce que je devais travailler sur la façon d'animer, de manipuler l'objet ou est-ce que sa présence était déjà un témoignage dont je devrais tenir compte en trouvant la technique qui le montrerait sous toutes ses facettes ? Comment pourrais-je faire une dramaturgie de l'ADN des livres du SEP, comprise comme un moyen de mesurer l'information dans le temps et l'espace ? Est-ce que je devais me soucier de savoir s'il s'agissait d'un théâtre d'objets ou d'un théâtre avec objets ? Des mois plus tard, j'ai rencontré mon amie, l'artiste visuelle mexicaine Marcela Armas. À ma grande surprise lorsque je suis arrivée à son studio, je l'ai trouvé rempli de piles de manuels SEP de plusieurs époques. Marcela travaillait à la création d'une machine à livres SEP comme projet de résidence artistique au Museo Universitario de Arte Contemporáneo, qui allait financer son œuvre.

J'ai fait une solide analyse des phases de l'objet à partir de perspectives multiples. J'ai étudié l'évolution de l'objet depuis le changement de ses images et de son contenu selon la règle propre à sa tour ; la manière dont l'État nous conditionne en tant qu'enfants à croire et à imaginer selon ce qui est imprimé sur nos corps et dans nos intellects, à partir des empreintes et ellipses de ces livres. L'objet-livre du SEP était décodé dans toutes ses dimensions jusqu'à ce qu'il devienne littéralement l'engrenage d'une machine poétique qu'elle appelait VÓRTICE. Ce que Marcela cherchait aussi, c'était former sa propre façon de faire de la généalogie avec cette machine. Généalogie dans le sens de la citation répétée de M.

© Marcela Armas



Marcela Armas,
Vortex, 2013.
Avec l'aimable
autorisation de
Galería Arroniz.

Foucault, que l'on peut lire dans la *Microphysique du pouvoir* : « Percevoir les marques subtiles qui peuvent s'entrecroiser et former une racine difficile à démêler. Dissocier le Soi dans une analyse de l'origine (*dans ce cas, de l'objet et de ses formations discursives dans des microcommunautés spécifiques*), s'éloigner d'une identité et la faire fourmiller d'un millier d'événements vides jusqu'à présent ». Selon cette vision, derrière chaque chose se cache une essence construite par des figures qui lui sont étrangères, et qui ont été construites pièce par pièce. *Catastropher* l'objet, c'est entrer dans les qualités étranges qui le soutiennent et en faire une « chose » (selon Heidegger). [...]

Étude de cas 2 Effets postérieurs à la tragédie

Préambule

Plutôt que de rassembler les discours qui étudient, analysent et ordonnent toutes les œuvres produites qui travaillent depuis les années 1980 avec les mémoires locales et les objets récupérés, et les classent sous forme d'archives, ce qui m'intéresse ici c'est partager mes questions sur ce qui se passe ou ce qui pourrait se passer lors de cette opération quasi-ethnographique en utilisant comme outil ce que nous appelons théâtre d'objets ; et comment cela, à son tour, est redéfini par le traitement réel et documentaire et par la présence qu'a l'objet dans l'espace d'action. Alors je continue avec mes questions : est-ce que l'objet se défend comme une présence en lui-même ou faut-il le compléter, l'activer, l'anthropomorphiser, le figurer, lui donner une voix, marquer une partition, un vecteur dans l'espace, lui donner des qualités de mouvement, etc. ? Qu'est-ce qui a déjà sa présence, quelles sont les caractéristiques de ses attributs, le contexte de son temps suspendu et de son contexte réel qui sont les catalyseurs d'une composition, d'une poétisation, et comment se relie-t-elle aux corps et aux espaces qui l'accueillent ? La structure historique anti-archives ou micromémoire peut-elle servir de modèle pour la construction dramatique du théâtre d'objets témoins ? etc.

Effets postérieurs à la tragédie

J'ai revu Marcela Armas. Elle vivait dans un vieil immeuble dans le quartier de Santa María la Ribera. L'homme qui s'occupait de l'immeuble s'appelait Salvador et ils l'appelaient Don Chavita. Marcela m'a dit que Don Chavita travaillait dans ce bâtiment depuis de nombreuses années et qu'elle était toujours inquiète pour lui parce qu'en six ans qu'elle y vivait, il n'avait jamais vu un seul ami et qu'ils le trouvaient souvent en train de pleurer. Il était l'homme le plus solitaire que Marcela ait jamais rencontré dans sa vie, à tel point qu'un jour elle s'est rendu compte qu'elle ne l'avait pas vu depuis un peu plus d'une semaine. Elle est allée frapper à la porte de sa petite chambre sur le toit et il n'a pas répondu, elle a vu beaucoup de mouches sur le bord de la porte et, en état de choc, elle en a déduit que Don Chavita était mort depuis neuf jours et que personne ne l'avait remarqué. Comme ils ne connaissaient personne à qui donner ses affaires, beaucoup d'entre elles ont été jetées, mais Marcela m'a appelée pour m'offrir un cadeau (et quelle responsabilité !) *La malette de Don Chavita*.



Contenu de la valise de Don Chavita.

« Ce que j'essayais de faire, c'était de tracer l'ADN de l'objet non pas du point de vue de l'histoire de sa production, mais depuis les lignes affectives qui le soutiennent et le réifient comme une matière vibrante, comme une écologie des relations intimes. »

Elle est là, la déduction de sa biographie racontée par les objets qu'il conservait comme un trésor dans une vieille valise noire.

Son histoire en photographies, des médailles, un agenda des années 1980, une boîte chinoise avec des grillons qui chantent, deux paires de petites chaussures de femme et d'homme, une petite boîte avec une boucle d'oreille, un chapelet en plastique, ses lunettes, parmi d'autres objets. La chercheuse américaine Nancy K. Miller dans un article intitulé *Immigrant Archives : the later lives of the objects*, fait un exercice de catalogage, de narration et de spéculation des objets qu'elle a hérités de sa famille juive, émigrée à New York entre 1880 et 1924. De cette façon, Miller cherchait à découvrir quelque chose sur son passé qu'elle ne connaissait pas. J'ai retrouvé cette façon de regarder pour la réconcilier à mon regard et mon émoi vis-à-vis des objets de la valise de Don Chavita. Je pensais appeler les téléphones qui apparaissaient encore dans son journal des années 80. Ce que j'essayais de faire, c'était tracer l'ADN de l'objet non pas du point de vue de l'histoire de sa production, mais depuis les lignes affectives qui le soutiennent et le réifient comme une matière vibrante (selon les termes de Jane Benett), comme une écologie des relations intimes. Mon travail herméneutique poursuivait les raisons de sa solitude et essayait de découvrir qui était ce vieil homme solitaire dont personne ne se souvenait. Étant donné qu'à mon avis, il représentait l'un des nombreux cas d'abandon de personnes âgées.

Comment traduire l'émoi de la possession de ces objets post-tragédies en un document scénique dans lequel la matière elle-même est floue. Et ce qui reste, plus que l'exposition ou la représentation d'une douleur intime causée par « ma paternité », est un acte intersubjectif sur la solitude de la vieillesse dans une petite communauté expérimentale ? Comment faire en sorte que la compassion et la réflexion suscitées par le contact avec la survie de l'objet soient sous forme collective sans que cette question personnelle doive être exposée et où je deviens moi aussi un auteur flou pour agir en tant qu'opérateur relationnel ? Je fais actuellement une recherche-création où j'essaie de définir plusieurs des catégories, que j'ai énoncées jusqu'ici, et de répondre aux questions que j'ai soulevées, à partir de plusieurs cas comme celui-ci. Les cas qui, pour une raison ou une autre, me paraissent être des interruptions de petites promesses cachées. ■

TRADUCTION DEPUIS L'ESPAGNOL :

ADÈLE BURGARD ET EMMANUELLE CASTANG

RELECTURE : FAIZA LAKDARI

Communication présentée au II^e Colloque international sur les marionnettes et les arts du spectacle organisé par l'Universidad Veracruzana et le Merequetengue Teatro de Titeres. Jalapa, Mexique, 2014.

Publié dans Titirensantes : www.titirensante.es

Article complet en français sur le site de THEMAA, rubrique Manip 55



C 2 au 7 juillet
Bouffou Théâtre à la coque, Hennebont, Bretagne
Art Zygote
Moi et Toi sous la même Toit TP

Auteur(s) : Grégoire Solotaref
Mise en scène : Valérie Berthelot, Regard complice Sarah Lascar

Cette histoire entièrement fabriquée en papier, plié, déplié, froissé, découpé, raconte la différence, l'exclusion et surtout la force de l'amitié. Les deux danseuses-comédiennes jouent entre elles autant que leurs personnages. Elles créent avec leur corps et les papiers, des paysages et des scènes aussi drôles qu'oniriques.

Infos : 02 43 53 20 34
 compagnieartzygote.blogspot.fr



C 7 au 29 juillet
Théâtre Tremplin, Avignon, Provence-Alpes-Côte d'Azur

Croqueti
Le (tout) Petit Prince TP

Auteur(s) : Antoine de Saint Exupéry
Mise en scène : Sara Formosa

Au beau milieu des étoiles vit un tout Petit Prince qui doucement fait passer le temps. Il rêve d'aventures, de déserts lointains, de rencontres incroyables. Alors, à l'aube de son enfance, il décide de s'envoler à travers le ciel. Ce spectacle en « apesantour » où la poésie des images et la douceur des sons remplacent les mots, transporte petits et grands dans l'imaginaire de Saint-Exupéry.

Infos : 04 90 06 27 84
 croqueti.fr



F 11 au 14 juillet
Dives-sur-Mer, Normandie
RéciDives, festival de théâtre de marionnettes et formes animées
33^e édition TP

Traverser les saisons, partir à la recherche de ses origines, évoquer ce dont rêve un enfant, rire de la mort, vivre une immense épopée, s'interroger sur les choix que nous faisons, sur ce qui nous amène au théâtre, sur la richesse de nos différences... Telle est l'invitation que lancent les 21 spectacles aux esthétiques marionnettiques diverses présents lors de cette 33^e édition.

Infos : 02 31 82 69 69
 https://le-sablrier.org/

R Dives-sur-Mer, Normandie
 Voir actu p.4.

12 juillet
Le théâtre de marionnettes, un théâtre visuel : comment se construit une dramaturgie basée sur l'image ?

13 juillet
Qu'est-ce que les arts de la marionnette apportent au théâtre pour mieux nous parler du monde ?

Infos : le-sablrier.org

R 15 juillet
Espace Alya, Avignon, Provence-Alpes-Côte d'Azur
THEMAA'PERO

Cet apéro marionnettique est une occasion pour les membres de THEMAA et les curieux, français et étrangers, amateurs du monde marionnettique, de se voir, de se rencontrer, d'échanger et de boire un verre en toute simplicité.

C 29 juillet
Galerie Art Boucherie, Fréland, Grand-Est
Compagnie Gazelle

Papiers Voyageurs : La belle endormie TP

Auteur(s) : Gaele Audard, Caroline Guth et Myriam Dogbé

Mise en scène : Gaele Audard et Sarah Taradach

Après deux créations urbaines, la compagnie Gazelle présente son nouveau projet avec les habitants et les institutions des communes de la Vallée de Kaysersberg en Alsace. Depuis novembre 2017, les travaux de récoltes sur le territoire ont permis de défricher les trésors du patrimoine, des objets et des anecdotes afin de mettre en lumière le caractère singulier de ces derniers ainsi que celui de la Vallée.

Infos : 06 23 15 56 02
 www.compagniegazelle.fr

F 29 juillet au 17 août
Chauvigny, Nouvelle-Aquitaine
Quand on parle du loup...
13^e édition TP

Comme chaque été, le Loup qui zozote organise son festival pluridisciplinaire qui se déroule dans le théâtre la Grange aux loups pour les spectacles et ateliers ainsi qu'au cœur du patrimoine médiéval de Chauvigny pour les divers autres événements. Car, plus qu'un rendez-vous culturel, *Quand on parle du loup...* est aussi une invitation à visiter la ville sous l'angle original du spectacle vivant.

Infos : 06 60 66 30 78
 www.leloupquizozote.org/le-festival-dete-du-loup



F 2 au 5 août
Pays de Mirepoix Lavelanet, Occitanie
MIMA
30^e édition TP

Aujourd'hui la marionnette a grandi et irrigue de nombreux champs artistiques. À Mirepoix, aussi. En effet, *MiMA* a décidé de suivre la

progression de la marionnette en proposant des formes nouvelles faisant appel à plusieurs techniques, croisant les disciplines et affirmant un axe contemporain. La marionnette sera présentée sous de multiples dimensions et au moyen de langages hybrides et innovants.

Infos : 05 61 68 20 72
 mima.artsdelamarionnette.com



C 3 et 4 août
Mirepoix, Occitanie
Les Philosophes Barbares
Z. ça ira mieux demain TP

Co-Auteur(s) : Aurélie Delcros / Les Philosophes Barbares

Mise en scène : Glenn Cloarec

Tandis que deux coachs animent des séances de préparation au futur, dans le sous-sol d'un Smart Center, deux intérimaires travaillent à l'élaboration d'assistants de vie, de cyborgs censés nous rendre la vie meilleure. Comment, dans cet univers froid et maîtrisé, rétro-futuriste, peuvent encore émerger l'accident, la part du hasard, l'humour, la contingence, l'absurdité et la vie ?

Infos : 06 12 03 06 80
 www.lesphilosophesbarbares.org

R Pays de Mirepoix - Lavelanet, Occitanie
 Voir actu p.7.

3 août
Quels moyens pour la création marionnettique ?

4 août
Les esthétiques de la création marionnettique

5 août
Les enjeux de la ruralité

Infos : www.mima.artsdelamarionnette.com

2 au 5 août
Pays de Mirepoix - Lavelanet, Occitanie
Compagnie des 3 Signes
En malle de rêves TP

Blaise Recoing : « Faire redécouvrir l'œuvre de mon père et ses cinquante ans d'aventures artistiques ? Pourtant il ne me reste que décors, textes annotés, affiches, marionnettes rangées dans des malles, des caisses, des valises et le souvenir de nos collaborations. Comment évoquer ? Installer marionnettes et décors dans un lieu, créant chaque fois une nouvelle scénographie, mais aussi jouer, conter, manipuler, écrire l'histoire des histoires. »

Infos : www.mima.artsdelamarionnette.com



C 18 et 19 août
La Vaumane, Chabrilan, Auvergne-Rhône-Alpes
Houp n'co
L'école des têtards JP
Mise en scène : Marie-Line Guinet Permingeat

Arrivé à l'école des têtards, un jeune crapaud se retrouve seul parmi les grenouilles. Mal-

mené par ses camarades à cause de sa singularité, il vit de malheureuses expériences. Celles-ci l'incitent alors à un voyage initiatique où il découvrirait la légende de sa famille. Imaginée à partir de la vie du crapaud sonneur à ventre jaune, cette création traite de la différence.

Infos : 07 71 80 07 99
 www.spectaclesdehoupcno.org



F 26 au 31 août
Le Grand-Bornand, Auvergne-Rhône-Alpes
Au Bonheur des Mômes

27^e édition TP

Au Bonheur des Mômes et sa programmation pleine d'audace et de poésie canaille secourent à nouveau les 90 000 festivaliers attendus. Le rendez-vous européen du spectacle vivant jeune public titillera plus que jamais la curiosité et l'ouverture d'esprit autour d'un plateau artistique ludique et ambitieux avec pour invité « bonheur » l'Italie. E viva la festa dei bambini !

Infos : 04 50 02 78 00
 www.aubonheurdesmomes.com



C 15 septembre
Musée Saint Raymond, Toulouse, Occitanie
Théâtre d'image(s)

E.N.T.R.E TP

Auteur(s) : d'après les textes de Ghéracim Lucas, Jacques Ancet, Patrick Kermann

Mise en scène : Gaëlle Boucherit

Ici l'image ne dit rien et la parole ne donne rien à voir car la signification pleine des mots et la figuration du visible y sont délaissées pour tracer à leur limite un sens flottant, oblique, transversal. *E.N.T.R.E* appelle le spectateur à se placer au point de jonction de toutes les différenciations dans la formation du sens et du sensible, dont celles convoquées toujours en secret entre Je et le Monde, Soi et l'Autre, le devant et le dedans, l'apparent et le caché, le visible et le dicible.

Infos : 06 08 91 06 18
 www.theatredimages.org



Ex 15 au 30 septembre
Vitrine du Conseil départemental, Charleville-Mézières, Grand-Est

Compagnie Papierthéâtre
Théâtres de papier en France TP

Cette exposition se concentre sur la production française du théâtre de papier, production essentiellement due aux imagiers de l'est de la France. Elle se focalisera sur son renouveau initié à partir des années 1980 par des artistes marionnettistes qui s'empareront de cette technique pour l'utiliser dans un cadre contemporain. L'exposition présente des éléments de décor et des vidéos d'extraits de différents spectacles.

Infos : www.festival-marionnette.com

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



Ex 15 au 30 septembre
Musée de l'Ardenne,
Charleville-Mézières,
Grand-Est

Julie Faure-Brac

Retour de chasse à l'envers TP

Septembre 2017. Dans la nuit, un groupe de marcheurs s'enfonce dans la forêt et suit Julie Faure-Brac. Aux pieds des sapins, sur un tapis de mousse éclairé par les projecteurs, se joue un rituel sacré. Chaque âme contribue à réaliser cette « Chasse à l'envers », une renaissance des animaux morts, retrouvant leur souffle sous le regard des caméras. C'est à travers des films, des installations de marionnettes et des dessins que l'exposition retrace cette expérience magique.

Infos : www.festival-marionnette.com

R 18 au 22 septembre
Charleville-Mézières, Grand Est
Paper, puppet, people
...aux racines du théâtre de papier

Voir actu p8.

Infos : www.unima.org



F 20 au 23 septembre
Forum, Charleville-Mézières, Grand-Est
Rencontres Internationales de Théâtres de Papier

Le FMTM de Charleville-Mézières accueille pour la 3^e fois les Rencontres Internationales de Théâtres de Papier pilotées par Alain Lecucq et Narguess Majd, dans le cadre de son « RDV Marionnettes J-365 », avec au programme la compagnie Papierthéâtre, la cie Yase Tamam d'Iran, le collectif Great Small Works venu des États-Unis, la compagnie mexicaine Huellas en Venus, ainsi qu'une exposition et un colloque.

Infos : www.papiertheatre.com



F 20 au 25 septembre
Charleville-Mézières, Grand-Est
Week-end Marionnettes J-365
5^e édition TP

Un an avant le Festival Mondial, un rendez-vous marionnettique voit le jour le temps d'un long week-end. Au programme : spectacles, expositions, présentation des projets 2019, pique-nique auberge espagnole, soirée formes courtes, ateliers, rencontres, etc. Rendez-vous donc du 20 au 25 septembre avec *Les Anges au Plafond*, *Elvis Alatac*, *Gioco Vita*, *Cie Méandres*, *Ensemble C Barré*, *Cie Karyatides*, *Cie Via Verde*, *Collectif Aïe Aïe Aïe*, les Rencontres Internationales de Théâtres de Papier et bien d'autres surprises !

Infos : 03 24 59 94 94
www.festival-marionnette.com

DANS L'ATELIER

[Création : novembre]

L'Ateuchus

Buffalo Boy

Auteurs : Virginie Schell et Gabriel Hermand-Priguet

Buffalo boy est un western mythologique en marionnette. Un western pour jouer dans cette époque qui s'apprête, sous la menace d'un six coups, à céder la place à une autre.

C'est la quête d'un enfant minotaure, un enfant comme tant d'autres, pris entre l'animal, le dieu et l'homme, qui grandit en regardant se jouer, rejouer les duels primordiaux sur lesquels se construit l'identité...

Contact : 06 75 99 81 36
diffusion@lateuchus.com

[Création : 9 novembre]

Les champs de la marionnette, Festival en Arpajonnais, Île-de-France

Espace Blanc

Adieu Bert TP

Auteur : Luc Tartar

Mise en scène : Cécile Givernet et Vincent Munsch

Un champ de bataille devenu lieu de souvenir. Ici le temps s'est arrêté, à peine troublé par ces disparus qu'on appelle Antonin, William ou Bert dont les corps remontent du passé, laissant apparaître à fleur de terre une blague à tabac, une veste ensanglantée ou un mouchoir en dentelle... Un mouchoir... Voilà qui ramène Rose cinquante ans en arrière, au moment où le soldat Gus est fusillé sur ordre de l'état-major pour avoir reculé devant l'ennemi.

Contact : 06 07 70 03 09
diffusion@espaceblanc.net

[Création : 30 novembre]

Héliotrope Théâtre

Fibres JP

Mise en scène : Michel-Jean Thomas

Le spectacle s'articule autour de la matière textile et fibreuse, du fil au tissu, du tricotage au mailage et autres broderies. C'est une forme hybride dans sa conception, ses transformations et mutations. Les décors et objets marionnettes sont mouvants, modulables tandis que la matière textile est malaxée, mélangée, tissée.

Contact : 09 61 64 91 61
heliotrope88diffusion@gmail.com

[Création : décembre]

Théâtre Sans Toit

Trace.s TP

Mise en scène : Mathieu Enderlin

Trace.s est une exploration dans le gouffre de la boîte noire du théâtre, à la recherche des fantômes de l'œuvre de Georges Lafaye, une plongée au cœur de la mémoire, à travers les couches sédimentées d'un hyper-palimpseste. Arpentant le territoire mental de l'artiste, se perdant à travers le dédale de son univers poétique, trois archivistes explorateurs tentent de capturer l'inspiration première.

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

[Création : 1^{er} au 15 décembre]

Magic Wip, Paris, Île-de-France

Sandrine Furrer

La Brèche TP

Auteurs : Sandrine Furrer et Chloé Cassagnes

Mise en scène : Sandrine Furrer

La Brèche propose de créer des espaces imaginaires dans la ville, de s'approprier des interstices pour y faire apparaître des récits, de créer de l'illusion pour questionner nos croyances. *La Brèche* est une invitation à accoster sur la rive de croyances plus ou moins éloignées des nôtres. Qu'est-ce qui m'anime ? En quoi est-ce que je crois ?

Contact : enkasbar@gmail.com

[Création : février 2019]

On t'a vu sur la pointe

Chicanes TP

Ecriture et mise en scène : Anne-Cécile Richard, Antoine Malfettes

Simona tombe enceinte. Son compagnon Marec, reste figé dans le doute. Simona part, prend la route et suit la piste d'un grand-père qu'elle n'a jamais connu. Elle enquête et le trouve : Léon Paon, un vieil homme sans scrupules qui a connu la fortune à la direction d'un groupe industriel tentaculaire, pour ensuite tout perdre brusquement. Ensemble, ils prennent la route vers Brest.

Contact : 06 76 93 86 08
ontavusurlapointe@gmail.com

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'envois. 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



Pardessus Pardessous

Création novembre 2017

Festival d'Aurillac

du 22 au 24 août 2018 à 22h
Collectif bibendums, chez Bibi

Impromptu magique initié par des personnages masqués et des marionnettes au coeur d'un univers onirique et poétique. Des bribes d'histoires où se contorsionnent humour caustique, poésie et illusion.
Spectacle tout public à savourer en famille.

Adzel Cie

adzel.cie.free.fr / adzelcie@gmail.com

ERDA la Créature

Création avril 2018

Festival Muses en Troc

les 8 et 9 septembre 2018 à 20h30
au Landreau (44)

Un scientifique fou, aidé de son assistante, fabrique des femmes-créatures pour les exploiter comme des bêtes de foire. Il fera enfanter une fille à l'une d'elle, dotée d'une voix envoûtante, et la transformera dans son laboratoire macabre en femme sans corps.

Mais le destin ne va le mener où il croit...

Cie Car à Pattes & Adzel Cie

carapattes.fr / cie.carapattes@gmail.com



CENDRES

Inspiré du roman
Avant que je me consume
de Gaute Heivoll

DU 6 AU 26 JUILLET - 18H05
(RELÂCHE LES 12 ET 19 JUILLET)

la manufacture
collectif contemporain

Durée 1h35 (trajet en navette compris)
THÉÂTRE / MARIONNETTE / VIDÉO (dès 14 ans)
This performance is suitable for non-french speakers

FDIM Festival Découvertes Images et Marionnettes

29 septembre > 2 octobre 2018

EDITION SPECIALE



festivalmarionnette.be
+32(0)69 88 91 40



Centre de la Marionnette de la Fédération Wallonie-Bruxelles
47, rue Saint-Martin 7500 Tournai +32(0)69 88 91 40 - maisondelamarionnette.be - maisondelamarionnette@skynet.be



Théâtre des Marionnettes de Genève



Avec: Le Hijinx Theatre et Blind Summit, Tro-Héol, Plexus Polaire, Les Antliaclasses et Tête dans le sac-marionnettes ainsi que Agnès Limbos, Martine Corbat, Fabrice Melquiot, Séverine Coulon, Anna Popek, Angélique Friant et Isabelle Matter, parmi tant d'autres...
Informations et billetterie: www.marionnettes.ch