

Le Minotaure © Croquis François Delaroziere



Sculpture de la main du Minotaure dans l'atelier de la Cie La Machine



Sculpture de la tête du Minotaure dans l'atelier de la Cie La Machine

#### Carte blanche à François Delarozière

Officiant depuis plus de 20 ans dans les arts de la marionnette et de la rue, carte blanche a été donnée à ce constructeur de machines/marionnettes gigantesques qui ont les villes pour terrain de jeu, à l'occasion de l'ouverture de la Halle de la Machine en novembre 2018 à Toulouse. Rencontre avec François Delarozière dans la rubrique Arts Associés de ce numéro.

En couverture et en dos de couv : Le Minotaure (entier puis en détail). Il a été réalisé par 90 constructeur.trice.s.

Directeur de la publication

Responsable de la publication Gentiane Guillot

Coordination du numéro

Emmanuelle Castang manip@themaa-marionnettes.com

Comité éditorial du n°58 Aline Bardet, Patrick Boutigny, Jean-Christophe Canivet, Emmanuelle Castang, Claire Duchez, Morgan Dussart,

Angèle Gilliard, Hubert Jégat, Gentiane Guillot, Oriane Maubert Ont contribué à ce numéro

Emmeline Beaussier, Élise Blaché, Patrick Boutigny, Jean-Christophe Canivet, Emmanuelle Castang, Michel Cochet, Élise Combet, François Delarozière, Mathieu Dochtermann, Morgan Dussart, Gentiane

Guillot, Émilie Flacher, Lise Guiot, Guillaume Lecamus, Hamadou Mandé, Jean-Luc Mattéoli, Manuel Antonio Morán, Shirley Niclais, Joëlle Noguès, Didier Plassard, Giorgio Pupella, Stéphanie Thomas, Graziella Végis

**Relecture** Claire Duchez, Gentiane Guillot, Laetitia Juan

**Agenda du trimestre** Laetitia Juan

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

THEMAA est le centre français de l'UNIMA et est adhérente à l'UFISC. THEMAA est subventionnée par

le Ministère de la Culture (D.G.C.A.).

### **Sommaire**

#### **Actualités**

**04-07** ACTUS

**08** LA CULTURE EN QUESTION

L'Europe, quel pouvoir d'agir sur la question culturelle? Par Stéphanie Thomas

#### **Matières vivantes**

9-11 CONVERSATION

Avec Michael Meschke et Idoya Otegui L'international sera le genre humain Par Patrick Boutigny et Emmanuelle Castang

12-13 MÉMOIRE VIVE

Notes sur le théâtre, l'objet et quelques bricoles - Théâtre de cuisine

Par Jean-Luc Mattéoli

14 VOUS AVEZ DIT MARIONNETTE? - ARTS ASSOCIÉS

Exilé sur le sol au milieu des huées

Avec François Delarozière Par Morgan Dussart

**15-18** DOSSIER

Auteurs et marionnettistes, une histoire qui continue de s'écrire

Par Élise Blaché, Michel Cochet, Émilie Flacher, Guillaume Lecamus, Joëlle Noguès, Didier Plassard, Giorgio Pupella

19-20 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

La marionnette au musée, histoire de morts... et de vivants Par Shirley Niclais

**20** JE ME SOUVIENS

Quand corps et marionnette se mêlent

Par Élise Combet

### Mouvements présents

**21** TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Programmer pour la toute petite enfance

Par Graziella Végis

22 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Main en fil de fer et latex

Par Emmeline Beaussier

23-24 ESPÈCE D'ESPACE

En (dé)frich(age)

Avec Luce Amoros, Erika Faria de Oliveira, Marie Godefroy, Jean-Charles Thuault

Par Emmanuelle Castang, en collaboration avec Jean-Christophe Canivet et Mathieu Dochtermann

**25** MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

La marionnette en immersion, un outil à apprivoiser

Avec Cristof Hanon et Éric Bezy

Par Aline Bardet

### Frontières éphémères

26-27 ATLAS FIGURA

Afrique de l'Ouest - Regard sur la marionnette en Afrique occidentale - volet 2

Par Hamadou Mandé

**28-29 | || A|| | FURS** 

USA/Porto Rico - Bref aperçu du théâtre de marionnette à Porto Rico

Par Manuel Antonio Morán

### Agenda du trimestre



## Militance!

PAR | CLAIRE LATARGET, TRÉSORIÈRE DE THEMAA ET GENTIANE GUILLOT, SECRÉTAIRE GÉNÉRALE DE THEMAA

otre Assemblée Générale 2019, qui sera accueillie les 28 et 29 juin prochains par le Théâtre aux Mains Nues à Paris (cf page 7), se place sous le signe de la militance.

Militance: nom féminin. Familier. Attitude, activité, idéologie du militant politique ou syndical (Larousse).

Nous vivons une époque dont le défi est de réinventer la résistance, de nouvelles formes de lutte, mais aussi de nouvelles cellules de réflexion. Travailler au sein de différents réseaux fait partie de l'ADN de THEMAA : projets, réflexions, influences, tendances et modalités sont examinés et requestionnés en permanence. Pour changer, faire mieux peut-être, faire différemment sans doute... (sans oublier d'où nous venons et ce que nous avons appris).

Il se trouve que chaque année, les membres du Conseil d'Administration de THEMAA se réunissent à l'occasion d'un séminaire de 2 jours, pour fixer d'une part les grandes orientations de l'association et de ses activités, d'autre part les modes de travail. Lors de la dernière session – et cela date de la rentrée 2018 – les efforts ont porté sur la formulation de nos valeurs, de « ce qui nous anime ». Ce qui nourrit notre âme...

Outre l'ouverture et la curiosité, la coopération et le respect, le mouvement et l'invention, ont émergé avec force et insistance les notions de solidarité et de partage, de diversité et d'inclusion, d'attention à l'autre. Ces valeurs qualifient ce que nous ferons, mais aussi la façon dont nous le ferons. Notre éthique.

Comment met-on cela en travail - non pas seulement dans le cadre de notre fonctionnement interne, mais au service du secteur tout entier que nous représentons ? Nous développons de nouvelles dynamiques, des façons d'agir alternatives : coopératives, collectives et solidaires.

Nous tentons de faire tout cela, avec tou.te.s les adhérent.e.s et ami.e.s de THEMAA, présent.e.s ou futur.e.s. Il faut en resserrer, des liens, pour lier étroitement politique et poétique.

Militance rime avec persévérance, bienveillance et confiance... et militer sert à cela : préparer un avenir meilleur.

#### LU

J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette, et que Dieu tire. Vous ne saisissez pas ? Je vais vous expliquer. Tenez : je me dis à présent : « Je vais lever mon bras droit »; et je le lève. (Effectivement il le leva.) Mais c'est que la ficelle était déjà tirée pour me faire penser et dire : « Je veux lever mon bras droit »... Et la preuve que je ne suis pas libre, c'est que, si j'avais dû lever l'autre bras, je vous aurais dit : « Je m'en vais lever mon bras gauche »... Non ; je vois que vous ne me comprenez pas. Vous n'êtes pas libre de me comprendre... Oh! je me rends bien compte, à présent, que Dieu s'amuse.





31 MARS AU 30 SEPTEMBRE | APREMONT-SUR-ALLIER > PARC FLORAL

## Traversée singulière de quarante ans de création

**Exposition** 

ccueillie dans la salle de garde du parc floral d'Apremont-sur-Allier, c'est autour du parcours de vie de Monique Scheigam que s'est construite cette exposition commandée par et réalisée en collaboration avec Louise Hurstel, responsable du parc. Huit box pour chevaux, une galerie de 20 mètres de long, six calèches du 19e siècle... un endroit atypique pour recevoir un bout d'histoire de la marionnette française et internationale.

Manipulatrice pendant 10 ans au sein de la compagnie de renommée internationale et à l'univers onirique « Philippe Genty », puis pour la télévision

dans différentes émissions pour enfants ou satiriques (Casimir, Guignols de l'info...) de 1980 à 2015, Monique Scheigam rassemble en ce lieu les univers et marionnettes qui ont jalonné son parcours d'artiste dont les esthétiques, connues de tous, appartiennent aujourd'hui à la mémoire collective. Avec l'exposition de marionnettes de Sami Adjali, Pascale Blaison, Romain Duverne, Carole Lallemand et Sébastien Puech, c'est également une attention particulière qui est portée aux constructeurs qui, maniant le bois, la mousse, le tissu, la terre, le papier, et travaillant en grande complicité avec les créateurs, les nourrissent de leurs propositions inventives. Enfin, des marionnettes traditionnelles de différents pays, des ombres et des esthétiques d'autres artistes rencontrés viendront compléter ce mélange éclectique avec, notamment, le Théâtre sans Toit de Pierre Blaise, Yves Brunier, la compagnie Daru de Christian Chabaud, Alain Duverne, Patrick Henniquau, Jean-Pierre Lescot, Gerard Lo Monaco et Lisa Wurmser. « Étrange exposition formée d'un florilège de mes passions et de mes souvenirs marionnettiques, une exposition en pointillé qui, j'espère, déclenchera une curiosité gourmande chez ses visiteurs. »

Plus d'infos : www.apremont-sur-allier.com

## 3 QUESTIONS À Jean Cagnard

**Auteur** 

Est-ce que l'attribution, le 15 octobre dernier, du Grand Prix de Littérature dramatique 2018 d'ARTCENA à Quand toute la ville est sur le trottoir d'en face pourrait changer quelque chose à vos perspectives en tant qu'auteur?

Je l'ignore. On peut très bien se passer d'un grand prix, mais quand ça arrive, c'est parfait... Pendant quinze jours, j'ai flotté au-dessus du trottoir! C'est plutôt une belle période : il semble qu'on soit reconnus, même si ce n'est pas après cela qu'on court, loin de là! Tout à coup, le monde met le doigt sur vos petites affaires. Un mois auparavant, nous avions décidé de monter ce texte avec Catherine Vasseur, au sein de notre compagnie 1057 Roses. Ce sera donc notre prochaine création. Nous verrons si le Grand Prix nous aidera!

#### Cela fait quelque temps déjà que vous écrivez pour ou avec la marionnette : qu'est-ce qui vous donne envie, en tant qu'auteur, de continuer à écrire spécifiquement pour cet art?

J'ai rencontré le monde de la marionnette du temps où Françoise Villaume mettait des marionnettistes et des auteurs dans un bocal, à la Chartreuse. Nous, les auteurs, nous avions été émerveillés de voir la puissance des marionnettes. Sylvie Baillon a poursuivi

cela, à une autre échelle, avec Mâche tes mots, et quand elle m'y invite, je dis oui tout de suite! C'est de là qu'est venu le texte de *Pour une fois que tu es* beau, maintenant monté par Pierre Tual. Pour la marionnette, il y a une fascination naturelle qui, je

crois, tient à la matière. Pendant des années, j'ai fait de la maçonnerie et, sur les chantiers, il y a de la matière! Je pense que la marionnette est immédiatement poétique parce qu'elle est construite et d'une certaine manière détournée. Ca correspond bien à une écriture métaphorique comme la mienne. Avec la marionnette, le monde entier est vivant, chaque particule est susceptible de prendre la parole : ça, c'est

vraiment une grande puissance! C'est bien le rôle majeur de la poésie de raconter le monde différemment, de nous ouvrir des manières de penser différentes.

#### Est-ce que l'écriture de vos pièces a évolué au fur et à mesure de votre collaboration avec des marionnettistes?

Il y a eu des stades assez déterminants. Et je pense même que l'écriture marionnettique m'a fait évoluer dans l'écriture dramatique en général. Si l'on prend un texte comme L'Entonnoir par exemple, où le personnage perd ses membres comme métaphore de la perte de ses moyens, je me suis dit qu'avec la marionnette c'était réalisable. Il ne me serait pas venu à l'idée de le proposer à des acteurs... si délicats!

(rires). C'était très visuel, très concret. Dix ans plus tard j'écris Le Menhir pour des acteurs: cette fois, un texte dans lequel la mère part en morceaux, puis le fils prend feu... Et au final, c'est effectivement quelqu'un du monde de la marionnette, Éric Goulouzelle, qui le met en scène. Sans m'en rendre vraiment compte, j'ai fait basculer un peu de cet univers métaphorique et symbolique dans mon

écriture dramatique qui n'est pas dédiée à la marionnette. Quand j'écris pour des marionnettes, je sais à qui je m'adresse : je sais qu'il y a de la matière, et je sais que la matière est très volubile. J'ignore s'il y a une écriture pour marionnette : a priori elle est capable de tout dire, mais n'importe quelle marionnette n'est pas capable de défendre n'importe quelle parole! À chaque type de marionnette, il faut trouver l'énergie du texte qui convient. Et vice versa...

PROPOS RECUEILLIS PAR MATHIEU DOCHTERMANN

ACTU THEMAA 9 ET 10 MAI | PARIS > BIAM : LA VILLETTE -

ESPACE PÉRIPHÉRIQUE



## Les À Venir 2019

#### Dans le cadre de la Biennale internationale des arts de la marionnette

Présentation de projets

Pour faire rayonner plus encore les À Venir, temps de présentation de projets marionnettiques en gestation, les organisateurs ont décidé de rendre cet événement annuel et de le faire circuler en France.

es À Venir sont un événement coordonné par THEMAA et organisé par 24 structures professionnelles reconnues pour leur soutien aux arts de la marionnette. Il s'agit de découvrir des projets en cours de création dont la première est prévue au plus tôt pour la saison suivante. Le temps d'un moment convivial, chaque artiste présente son processus de création accompagné de deux « parrains» coproducteurs. Les six projets retenus en 2019 font écho à la diversité des univers que l'on peut observer dans les arts de la marionnette:

- Le Gonze de Lopiphile, Cie Placement Libre (Grand-Est)
- Monsieur Claude, Cie La Barbe à Maman (Île-de-France)
- Pour Bien Dormir, Cie MECANIkA (Occitanie)

- Les Présomptions Saison 2, Collectif Le printemps du machiniste (Île-de-France)
- Rebetiko, Cie Anima Théâtre (PACA)
- Unmanned/Que les autres meurent, Candice Picaud et Lou Simon (Île-de-France)

Ces projets seront présentés à deux reprises. Le premier temps se déroulera lors de la Biennale internationale des arts de la marionnette – BIAM, les 9 et 10 mai 2019 à la Villette (Paris). La seconde présentation aura lieu pendant le FAB – Festival international des Arts de Bordeaux, en octobre prochain.

Plus d'infos : communication@themaa-marionnettes.com 01 42 80 55 25

Inscriptions: www.themaa-marionnettes.com

21 ET 22 MAI | BRAINANS > LE MOULIN

## Quelle politique pour la culture en ruralité?

Rencontres nationales « Projets artistiques et culturels en milieu rural »

PAR | JEAN-CHRISTOPHE CANIVET

eux fois par an, ces rendez-vous sont l'occasion de capitaliser des expériences et de partager des outils politiques et d'action entre acteurs qui œuvrent sur le plan culturel en milieu rural. C'est à travers des ateliers, des débats, des tables rondes, des témoignages et des temps de partage d'expériences que les discussions se créent entre acteurs de terrain, artistes, représentants associatifs, élus locaux, représentants de différents ministères et chercheurs (sociologues, géographes).

Ces thématiques semblent avoir retenu l'attention de l'État... Le 29 juin 2018, le ministère de la Culture et le commissariat à l'Égalité des territoires ont organisé conjointement à Paris des Rencontres nationales Culture et Ruralités. La ruralité à Paris! Qu'à cela ne tienne, nos organisations poursuivent le travail de terrain et interrogent chaque jour nos élus et partenaires, mais aussi

nos pratiques, pour aller vers ce qui nous préoccupe tous : comment mettre en place des outils de coconstruction des politiques culturelles et territoriales qui se voudraient être de vrais laboratoires d'expérimentation ; des espaces, donc, qui auraient pour ambition de générer de nouveaux modes de gouvernance permettant la consultation, la concertation, la coconstruction, la coévaluation et peutêtre même la codécision, en prenant appui sur l'exemple des schémas d'orientation : Solima, Sodarep, Sodavi et Sodam (cf. La Culture en question, Manip 56). Un vrai changement de paradigme à opposer à la gouvernance régalienne actuelle.

Rencontres organisées par la FEDELIMA avec l'UFISC et ses organisations, dont THEMAA.

Plus d'infos : www.fedelima.org www.moulindebrainans.com



#### **ACTU THEMAA**

### Le Supplément d'Avignon 2019 : inscrivez-vous avant le 29 mai

Manip prépare son supplément d'été... les adhérents de THEMAA peuvent y faire paraître leur spectacle pendant le Festival d'Avignon, en remplissant le formulaire dédié. Plus d'infos : communication@themaa-marionnettes.com

www.themaa-marionnettes.com

#### BRÈVES

#### Ça coopère!

Le 30 ianvier 2019, le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes et l'Institut International de la Marionnette, deux acteurs majeurs du secteur, basés à Charleville-Mézières (08), ont signé une convention de coopération de quatre ans. L'ambition d'une réflexion partagée et de projets conjoints, dans le prolongement d'une collaboration à l'œuvre depuis plusieurs

Plus d'infos : www.marionnette.com > **Actualités** 

#### Pour des visas facilités : l'Europe interpellée

80 organisations du secteur culturel ont joint leurs forces au sein d'un appel lancé auprès des institutions européennes afin qu'elles prennent en considération les particularités de ce secteur dans le cadre de la révision du code des visas et tiennent ainsi compte d'une réalité à l'œuvre : la circulation des artistes.

Plus d'infos : on-the-move.org >mobility hot topics > visas

#### Le FONPEPS prolongé

Les différentes mesures d'aide du FONPEPS sont prolongées jusqu'au 31 mai 2019. Destiné aux entreprises du spectacle vivant et enregistré, et aux artistes et techniciens qu'elles emploient, le Fonds national pour l'emploi pérenne dans le spectacle vise à encourager la création d'emplois durables. N'hésitez pas à déposer un dossier.

Plus d'infos : www.culture.gouv.fr > Aides & démarches > Dispositifs spécifiques

#### Aide aux auteurs

Les auteurs de textes dramatiques ont la possibilité de bénéficier d'une bourse nationale délivrée deux fois par an par ARTCENA. Cette aide à la création concerne tant les textes de théâtre que les « dramaturgies plurielles ». Elle a pour objet de favoriser la 1<sup>re</sup> représentation scénique des textes et soutient le parcours de leurs auteurs. Pour la prochaine session (prévue à l'automne 2019), les demandes devront être déposées avant le 10 juin.

Plus d'infos : www.artcena.fr

#### La marionnette, patrimoine immatériel

En 2018, deux nouvelles traditions de marionnette ont été reconnues par l'UNESCO comme patrimoine culturel intangible ayant besoin d'une sauvegarde urgente : le théâtre d'ombre de Syrie et la marionnette à gaine d'Égypte. Les deux traditions sont reliées au cousin de notre Guignol français au Moyen-Orient, à savoir Karakoz en Syrie et Al-Arogoz en Égypte.

Plus d'infos :

https://ich.unesco.org/fr/listes



#### BRÈVES

#### **THEMAA** cherche un nouveau local

Au 20 janvier 2020, THEMAA aura déménagé. L'association est donc à la recherche de nouveaux locaux, à Paris ou en petite couronne (idéalement l'est parisien). Toutes vos idées et suggestions sont les bienvenues!

Plus d'infos :

communication@themaa-marionnettes.com

#### Appel à résidences de recherche

L'Institut International de la Marionnette lance son prochain appel à résidences de recherche au printemps 2019. Il couvrira des demandes de résidences entre octobre 2019 et juin 2020. L'Institut est en cours de refonte de sa politique d'accueil en résidence de recherche. Gardez l'œil ouvert.

Plus d'infos :

cataloguedoc.marionnettes.com

#### Vers une cité des arts de la marionnette

Depuis deux ans, la ville de Charleville-Mézières réunit les acteurs marionnettiques et culturels de son territoire, ainsi que toutes les collectivités concernées, dans le cadre d'une réflexion collective ambitieuse : l'avènement d'une capitale mondiale de la marionnette. Chantier à suivre.



Bulletin N° 1, Le 4 Décembre 1957 (bulletin du Ve congrès de l'UNIMA à Prague).

Document conservé à l'UNIMA Union Internationale de la Marionnette

Accès au portail : www.artsdelamarionnette.eu

Accès à la photogaphie : https://bit.ly/2VxHDnd



24 AU 26 MAI | REIMS > ORBIS PICTUS | PALAIS DU TAU

## Orbis Pictus fête ses 10 ans

rbis Pictus se lançait il y a 10 ans dans l'aventure d'un festival de formes brèves, type de forme très répandu dans les arts de la marionnette. Dirigé par Angélique Friant et David Girondin Moab, directeurs du Jardin Parallèle, ce festival qui se tient dans le bel endroit patrimonial du palais du Tau, adossé à la cathédrale de Reims, a toujours eu à cœur de défendre une marionnette de l'étrange, parfois à la marge ou en connexion avec d'autres arts, mêlée à des propositions destinées à tous les publics.

Attentif aux problématiques de son secteur, Orbis Pictus proposera comme chaque année des rencontres professionnelles avec les acteurs des arts de la marionnette, et le festival prendra comme couleur artistique le versant immersif et virtuel du monde marionnettique.

Plus d'infos : www.lejardinparallele.fr



Compagnie la Muette

3 AU 29 MAI | PARIS, PANTIN, SEINE-SAINT-DENIS, HAUTS-DE-SEINE, VAL-DE-MARNE, SEINE-ET-MARNE > BIENNALE INTERNATIONALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

## La BIAM fait sa 10<sup>e</sup> édition

endez-vous francilien phare pour le théâtre d'objets et la marionnette contemporaine, La Biennale internationale des arts de la marionnette ouvre sa dixième édition. Impulsée par le Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette, elle réunira 23 lieux culturels où joueront 47 compagnies françaises et étrangères avec 40 spectacles, dont des créations et de nombreuses premières en France.



#### Plein feu sur la construction

C'est au Carreau du Temple que se fera l'ouverture. Du 3 au 5 mai, le Second Square (DÉS)ARTICULÉ invite des artistes reconnus ou émergents à transmettre leurs imaginaires.

Un plein feu sur la marionnette contemporaine, les objets animés ou jonglés, les corps articulés et désarticulés lors duquel trois créatricesconstructrices de marionnettes, Aline Bordereau, Einat Landais et Pascale Blaison mettront en œuvre leur art singulier à la vue du public, derrière l'établi de leur atelier éphémère. Chacune à « sa manière » et avec sa technique donnera forme à une marionnette devant les visiteurs qui pourront suivre leur travail étape par étape, assistant à la naissance des personnages. En collaboration avec le Groupe des créateurs-constructeurs de marionnettes de THEMAA, une installation scénographiée mettra en lumière la richesse et la diversité du métier de la création de marionnettes.

19 ET 20 JUIN | RENNES > ATELIERS DU VENT

## 3e Forum national des lieux intermédiaires et indépendants

e 3º Forum explorera les communs constitutifs des pratiques d'occupation d'espaces, leurs modes opératoires, leur économie, leur organisation... Il permettra aux acteurs en présence de développer de nouvelles alliances dans une logique de pair à pair et de définir ce qui, dans les manières d'agir, fait politique publique, qu'elles soient ou non affirmées et/ou soutenues par les institutions qui en ont la charge. THEMAA contribuera au Forum en tant que membre à la fois de la Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants (CNLII) et de l'UFISC.

Forum organisé par la CNLII et porté en région grâce à la coopération du collectif Hybrides.

Plus d'infos : http://cnlii.org

ACTU THEMAA 28 ET 29 JUIN | PARIS > THÉÂTRE AUX MAINS NUES

## **Une Assemblée Générale** sous le signe de la militance!

oilà deux ans que nous partageons ce constat : l'enthousiasme face à l'arrivée annoncée (et toujours attendue, à l'heure où nous écrivons ces lignes) des Centres nationaux de la marionnette, préparée par la mobilisation de l'ensemble du secteur, contraste douloureusement avec les difficultés rencontrées par nombre des acteurs des arts de la marionnette. Des artistes et compagnies aux festivals en passant par nos institutions les plus emblématiques, nombreux sont ceux qui ont à composer avec des moyens soudainement réduits ou structurellement insuffisants – réduits à la gestion des

Lors de l'AG 2018 nous avions consacré un espace de « jeu » aux dystopies marionnettiques (« Quel serait votre pire cauchemar pour 2040 ? »). À l'heure où de nouveaux rapports de force sociaux tentent de réécrire la démocratie, comment formuler nos enjeux désormais ? Comment s'emparer de notre propre pouvoir d'agir ? Où et comment se mobiliser, quels espaces de travail et de militance investir pour recomposer notre monde?

THEMAA réunit plus de 350 membres, dont la pluralité et la diversité sont un atout dès lors qu'il s'agit de réinventer le présent. Et puisque nous avons l'intention, avec les Laboratoires 2020, de préparer l'avenir, il ne faut pas rater les occasions de se réunir et d'écrire, ensemble et ligne après ligne, la suite de notre récit partagé. Rendez-vous les 28 et 29 juin!

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

25 AU 28 JUIN | CHARLEVILLE-MÉZIERES > THÉÂTRE DE L'ESNAM ET FORUM

### Projets de fin d'études

our leur dernière année à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), les étudiants de la 11e promotion présentent leurs projets de fin d'études. C'est le moment qui vient clore les trois intenses années d'école. Trois projets ont été retenus, au service desquels chacun des étudiants apportera ses compétences en tant que metteur en scène, interprète, constructeur ou scénographe. C'est le dernier exercice avant de s'élancer dans le secteur professionnel. Les projets présentés seront ensuite repris en septembre lors du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.

Photo prise par Christophe Loiseau dans le cadre de la brochure réalisée à l'issue de chaque promotion depuis 1990. Ces mises en situation thématiques viennent illustrer l'univers de chaque étudiant pour raconter une histoire qui les représente. « Tout ceci est un jeu qui pose comme règle que tout ce qui sera présent dans l'image le sera par choix. » Christophe Loiseau



Jeanne Marquis

#### SUR LA TOILF

#### **Faust**

#### https://bit.ly/21m0gsN

[FILM] Ce film, réalisé par l'artiste tchèque Jan Švankmajer en 1994, propose une version de Faust en stop-motion, marionnettes et pâte à modeler. En s'inspirant de Goethe et Marlowe, Švankmaier situe l'action à Praque. sa ville natale, et fait de Faust une fiction kafkaïenne mêlant humour, absurde et un surréalisme teinté d'une grande noirceur. Un film de Jan Švankmaier Production: Jaromír Kallista

#### Les marionnettistes de Sesame Street

#### https://bit.ly/2FQnWDI

[INTERVIEW] Les marionnettistes de Sesame Street livrent les secrets de manipulation de cinq des plus célèbres personnages de la série télévisée américaine née dans les années 1960 : Elmo, Big Bird, Mr. Snuffleupagus, Abby Cadabby et Rudy. En dévoilant les rouages et les mécanismes des marionnettes, ils révèlent ce qu'ils mettent d'eux-mêmes et de leurs inspirations dans la construction de leur personnage. Production: WIRED

#### Histoire des poupées noires américaines

#### https://bit.ly/2GPrPYM

[DOCUMENTAIRE] La blancheur, les yeux bleus et les joues rosées sont autant de caractéristiques qui qualifient le canon de beauté de la poupée entre le 19e et le début du 20<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que les familles noires américaines fabriquent des poupées qui leur ressemblent. Entre le geste de résistance et la représentation de soi, la poupée noire devient un symbole de la lutte afro-américaine. Production: Arte

## Hommage à Jean-Luc Félix



Bronze de Jean-Luc Félix, réalisé à l'occasion du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, édition 1979

Il y a quelqu'un que l'on retrouvait à chaque festival, à Charleville-Mézières. Un sourire, une moustache, une étincelle de fierté dans l'œil... Jean-Luc nous a quittés le 17 février 2019 et il laisse un vide.

De sa formation aux Beaux-Arts. il avait gardé une intransigeance pour le geste technique et ses étudiants à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marion-

nette, où il a enseigné de 1990 à 2014, ont encore une petite voix qui résonne à leur oreille quand ils modèlent l'argile : « attention à ne pas oublier les six points de force du crâne en sculptant votre polichinelle! ».

Un professeur, avec une modestie innée. Il nous laissait de la place pour devenir nous-mêmes. Et, à sa manière,

c'était un aventurier, un téméraire de la matière, qui nous encourageait à faire les essais les plus improbables avec l'enthousiasme de ces grandes personnes qui n'ont pas oublié les joies de l'enfance. Il partageait ses expériences, nous partagions nos expérimentations et ensemble nous nous amusions de nos échecs quand la matière résistait... C'était un vrai pédagoque, de ceux qui aident à pousser droit tout en nous laissant nous épanouir, un homme d'une grande culture qui ouvrait nos horizons. Ces horizons qu'il avait explorés maintes fois au cours de ses voyages et en accueillant les compagnies du monde entier à Charleville, au plus près du monde de la marionnette et des artistes en président du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes depuis 10 ans.

Son sourire, sa moustache et son étincelle dans l'œil nous manquent à tous.

> David Girondin Moab, Claire Latarget et Pierre Tual Anciens élèves de l'ESNAM

#### **ACTU THEMAA THEMAA** face caméra!

À travers de courts entretiens vidéo. THEMAA propose depuis mars des instantanés en vidéo de l'actualité du secteur, des coulisses de l'association, de travaux de ses membres... Les interviewés se prêtent au jeu lors d'événements de toutes sortes : rencontres professionnelles, réunions de travail, apéros. Retrouvez les premières vidéos sur le Facebook et le Twitter de THEMAA, et sur le site!

#### LA CULTURE EN QUESTION

## L'Europe, quel pouvoir d'agir sur la question culturelle?

PAR I **STÉPHANIE THOMAS.** PRÉSIDENTE DE L'UFISC I LE 22 FEVRIER 2019

Le 22 février 2019

L'Europe... Cette nébuleuse obscure et décourageante, dont on ne saisit que difficilement les quelques contours solides. Pourtant c'est à ce niveau que se décide notre place dans le monde de demain. Qu'est-ce que nous, acteurs du monde de la culture, pourrions bien espérer de cette Union Européenne à bout de souffle, qui s'obstine à pousser le marché comme unique lien entre les nations ? Rien, serions-nous tentés de penser. Mais peut-être que c'est l'Europe qui pourrait espérer de nous et que nous avons de sérieuses cartes en main.

Tout d'abord, il faut savoir qu'il n'y a pas de politique culturelle européenne. En effet, selon le principe de subsidiarité qui consiste à réserver uniquement à l'échelon supérieur – ici l'Union Européenne (UE) – ce que l'échelon inférieur – les États membres de l'UE – ne pourrait effectuer que de manière moins efficace, la culture est donc laissée aux États.

Il reste un seul programme exclusivement dédié à la culture, « Europe créative », qui se construit depuis des années avec les miettes du budget de l'UE. Le dernier programme Europe créative, en vigueur jusqu'en 2020, a obtenu 0,14% du budget global de l'UE. Parmi ces 0,14%, on a 31% pour la culture, 56% pour les programmes MÉDIA et 13 % pour les instruments financiers. Il est prévu que sur la prochaine programmation 2021-2027, le budget s'élève à 1,85 Md puisque la dotation pour la culture passe à 0,16 % du budget de l'Europe. La culture bénéficiera également d'un programme supplémentaire de 160 M€.

Cette collection de chiffres montre une chose : le peu d'importance donnée au fait culturel. Et ce alors qu'a déjà été vérifié le fait que la capacité de « faire société » passe nécessairement par la culture, entendue dans le sens des droits culturels : garantir à chacun la liberté de vivre son identité culturelle, comprise comme « l'ensemble des références culturelles par lesquelles une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité » (Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007) 1.

De ce fait, des réseaux culturels en Europe se sont mobilisés en réclamant le doublement du budget du programme culture et en proposant un prélèvement de 1 % pour la culture <sup>0</sup> dans tous les programmes européens, afin d'introduire la nécessaire transversalité dans les politiques européennes. Bien que les chances d'aboutir soient minces, cela n'en constitue pas moins une revendication importante.

Les élections européennes de mai 2019 entraîneront la constitution d'un nouveau Parlement européen et d'une nouvelle Commission européenne en novembre 2019. De

ce fait, toutes les décisions entérinées préalablement peuvent être remises en question. Quels que soient les résultats, le nouveau programme pour la culture devra entrer en vigueur en janvier 2021.

Nous avons donc un gros travail à mener, qui passe par des actions au niveau local, national et européen.

Local, parce que nos projets se développent aussi grâce à des fonds structurels de cohésion sociale et territoriale (FSE, LEADER, FEDER, etc) auxquels un grand nombre d'acteurs culturels ont recours pour mener des projets à dimension européenne. Plus simples à obtenir, mieux distribués, ces fonds sont hélas de moins en moins dédiés aux acteurs de la culture. En cause, un désintérêt des élus des collectivités territoriales et de l'État pour la répartition de ces fonds, qui vont majoritairement s'inscrire dans des endroits où les acteurs sont suffisamment épaulés et structurés pour les orienter. Il est essentiel que les élus des Régions, qui gèrent ces fonds, puissent être interpellés par les acteurs culturels sur la nécessité d'en allouer une partie pour le développement culturel des territoires.

National, parce que les projets que nous portons au titre des programmes Europe créative sont autant de marqueurs et de signaux à la Commission qu'ils ont une dimension sociale et sociétale, et participent à rendre l'Europe plus à même de faire face à ces crises. Il est donc essentiel de continuer à orienter nos projets dans ce sens, même si nous sommes encouragés à les rendre plus « compétitifs ». C'est, par ailleurs, en travaillant en coopération avec d'autres acteurs, avec les élus, avec les institutions, les fédérations, les organisations à l'échelle du pays que nous pourrons monter en compétence sur la question européenne, et ainsi mieux faire valoir nos besoins.

Européen, car plus nous serons structurés à ce niveau-là, plus nos réseaux pourront porter une voix auprès de la Commission européenne, du Parlement et du Conseil européen.

Les moyens d'agir ne manquent donc pas, et nos actions peuvent compter dès lors qu'elles sont suffisamment entendues. À nous de porter la voix!

1 https://droitsculturels.org/wp-content/uploads/2012/07/ DeclarationFribourg.pdf

1 https://cultureactioneurope.org/projects/1-percentfor-culture-campaign/

#### POUR ALLER PLUS LOIN

#### **Popmind**

Eléments de compte-rendu de la rencontre européenne POPMIND 2019 sur les sites de l'UFISC et de la Fedelima.

#### Réseaux culturels européens (soutenus par la Commission)

www.europecreative.be/fr/progr-culture/liens/ 209-reseaux-culturels

#### **PUBLICATIONS**



Troupes. compagnies, collectifs dans les arts vivants Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset Ce livre s'attache à

ces entités collectives, quel que soit le nom qu'elles se donnent, qui ont pour objet la production de spectacles. Il s'intéresse aux différentes manières dont elles s'organisent pour créer des œuvres, tout en ouvrant l'analyse aux conjonctures politiques, sociales et culturelles qui leur donnent

L'Entretemps, 2018 - 28 €



Touching and imagining: an introduction to tactile art Jan Švankmajer (auteur), Stanley

Dalby (traducteur),

#### Cathryn Vasseleu (éditeur scientifique)

Jan Švankmajer est un réalisateur tchèque qui expérimentait sur les phénomènes tactiles. Il rédige cet ouvrage après avoir cessé de faire des films du fait de la censure dans son pays. Largement illustré, ce livre reproduit des œuvres de l'artiste - objets d'art tactiles, poèmes tactiles, expériences et jeux, ainsi que des œuvres et échanges avec des artistes surréalistes tchèques et slovaques. Des œuvres d'Edgar Allan Poe, Apollinaire, Dali, Duchamp, Oppenheim, Ay-O, Marinetti et Teige y sont également rassemblées, telles des expérimentations de l'art tactile. Langue : anglais, tchèque.

Ed. I.B. Tauris, Londres, 2014 - 20 €



Le monde à l'envers : carnavals et mascarades d'Europe et de Méditerranée

#### Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

Les Fous, le Gille de Binche, les kukeri et les survakari, les ours et leurs montreurs, les sonneurs de cloches, les chapeaux pointus, les masques poilus, que ce soit à Binche, Marseille, Nice, Notting Hill, Pernik, Viareggio ou Venise : Le Monde à l'envers est une farandole explosive de photographies de terrain, de documents anciens, de masques, de costumes, de témoignages et d'essais pour une immersion dans l'univers subversif des carnavals et des mascarades d'Europe et de Méditerranée.

Ed. Flammarion. Paris. 2014 - 39.90 €

#### CONVERSATION

## L'INTERNATIONAL SERA LE GENRE HUMAIN\*

L'UNIMA - Union Internationale de la Marionnette fête ses 90 printemps. Une ligne Tolosa-Paris-Stockholm : la conversation n'est pas banale! Idoya Otegui, directrice du musée théâtre le TOPIC et actuelle secrétaire générale de l'UNIMA, en Espagne, Michael Meschke, metteur en scène emblématique et membre historique de l'UNIMA, en Suède, et nos deux intervieweurs à Paris. Un voyage à travers le temps et l'espace sur la planète de la plus ancienne organisation théâtrale au monde toujours sur pied, qui rassemble aujourd'hui environ 90 centres nationaux et représentants sur les cinq continents et dont THEMAA est le centre français. S'en dégage un sentiment rassurant : la vieille dame a de beaux jours devant elle.

\* Titre emprunté au chant révolutionnaire « L'Internationale » - Refrain : C'est la lutte finale / Groupons-nous et demain / L'Internationale / Sera le genre humain

MANIP: Comment êtes-vous entrés à l'UNIMA? IDOYA OTEGUI : Au départ, ce n'était pas du tout le monde d'où je venais. Mais quand nous avons commencé à organiser notre festival de marionnette, quelqu'un nous a parlé de l'Union Internationale de la Marionnette et, bien sûr, nous avons décidé d'en devenir membres. Il nous semblait nécessaire de nous rapprocher de cette organisation pour connaître un peu plus ce monde, être plus informés, en faire partie. C'est comme ça que je suis devenue membre de l'UNIMA dans les années 80.

#### **MANIP**: Vous parlez ici de l'UNIMA Espagne?

I.O.: Oui bien sûr. Mais quand je commence à faire partie de quelque chose, c'est comme si je me lançais à la piscine : je ne sais pas rester sur le bord! Je suis devenue membre de l'UNIMA durant les années 1980 et j'ai assisté en 1988 à mon premier congrès, à Ida (Japon). À partir de ce moment-là, je suis allée à tous les congrès, tous les conseils, parce que je crois que c'est important de participer, de s'impliquer. Comme on dit en Espagne, je ne sais pas ver los toros desde la barrera (regarder les taureaux depuis la barrière), je dois m'impliquer.

#### MANIP: Et vous Michael ? Quelles sont les motivations qui vous ont fait vous impliquer dans l'UNIMA?

MICHAEL MESCHKE: Ah, cette UNIMA (rires). Regardez, si on se pose la question de ce qu'est l'UNIMA, c'est par exemple cette ligne Tolosa-Paris-Stockholm! C'est bien ça l'UNIMA, trois nations pour communiquer. L'UNIMA, c'est une dame très honorable, et qui me dépasse de seulement deux ans, une dame qu'on a aimée, qu'on a détestée, qu'on a reaimée et qui n'arrête pas de vivre. Le miracle de l'UNIMA, c'est qu'elle existe toujours, malgré les tempêtes, les beaux jours, les mauvais jours, malgré les conflits, les collisions, les amours... C'est bien UNIMA ça, curieusement elle reste vivante. Je crois que ce phénomène s'explique du fait que c'est une organisation entièrement idéaliste qui n'a pas d'intérêt commercial ou monétaire. On n'y fait pas fortune. Moi j'ai connu UNIMA dans les années 1950 à travers mon maitre Harro Siegel, qui était l'un de ses fervents protecteurs. La toute première fois, en 1951 quand j'étais son élève, il m'a



**IDOYA OTEGUI** 



MICHAEL MESCHKE

emmené à une conférence à Bochum je crois (Allemagne). Il y rencontrait Fritz Wortelmann qui représentait une idéologie que nous n'aimions pas trop mais il y avait possibilité de discussions. Je me suis alors rendu compte que l'UNIMA était un endroit où l'on se guerelle, mais aussi à guel point c'était un instrument extraordinaire de communication, donc nous avons fondé UNIMA Suède et j'ai plongé dans mes activités artistiques. En 1972 Margareta Niculescu m'a proposé au comité exécutif et j'y ai été élu à Charleville-Mézières. Quelques années après, je suis devenu vice-président de l'UNIMA et j'ai eu différentes responsabilités pendant longtemps.

MANIP: Michael, parmi vos nombreuses créations, Le prince de Hambourg, de Heinrich von Kleist, relate le conflit entre l'obéissance au pouvoir ou à la conscience. C'est d'évidence avoir une vraie conscience politique. Comment des œuvres artistiques comme celle-ci nourrissent-elles le militant de l'UNIMA que vous avez été?

M.M.: UNIMA est le reflet de la société : ce que nous voyons à l'UNIMA reflète en miniature ce qui se passe dans le monde. Nous avons toujours dans l'UNIMA, disons, un Martin Luther King, un Gandhi, un Trump, tout le monde est là, avec des masques parfois, mais la vie dans l'UNIMA correspond à la réalité. Donc, quand vous parlez du conflit qu'il y a dans Le Prince de Hambourg entre obéissance à l'autorité et conscience propre, c'est exactement ce dont il s'agit à l'UNIMA. Mais comment arriver à 90 ans sinon grâce à une habileté extraordinaire de diplomatie et d'équilibre entre ces deux pôles, n'est-ce pas ? Comme tout est politique, il suffit de regarder les choses avec un œil plus politique. C'est après que je me suis rendu compte que cette pièce parlait d'une actualité toujours présente au sein de l'UNIMA comme ailleurs dans la société.

MANIP: Idoya, qu'est-ce que vous pensez de ce que vient de dire Michael sur cette obéissance au pouvoir et sa propre conscience?

**I.O.**: Je crois que ce que vient de dire Michael est vrai, que si l'UNIMA a vécu tant d'années, c'est parce qu'il y a eu

beaucoup de diplomatie. Nous devons composer avec beaucoup de pays, des gouvernements différents, des religions différentes, des idées politiques différentes, avec beaucoup de différences. Et ce que nous devons faire avant tout, c'est lutter pour ce qui est inscrit dans nos statuts : la marionnette, la personne comme personne et le respect de l'être humain. UNIMA doit rester en dehors de toutes luttes politiques parce que sinon nous risquons d'entrer dans un domaine qui peut être très dangereux.

M.M.: Idoya, je pense que nous sommes dans une époque où il est plus facile qu'autrefois de maintenir un équilibre et de faire avec une diplomatie plus ou moins tolérable face à nos consciences. Autrefois il y avait cette forte polarisation entre l'Ouest et les pays communistes. Parfois, nous n'avions que le choix de protester ou de nous taire et de nous en aller. La vraie histoire de l'UNIMA n'a pas été écrite. Il faudrait quelqu'un qui ne soit pas bureaucrate ou arriviste, mais un chercheur scientifique afin d'établir la vérité froidement, sans favoritisme, car nous sommes tous tentés par les préjugés dans notre vie.

✓ Nous devons avoir les pieds sur terre mais toujours avec un peu d'utopie, sinon nous n'arriverons jamais à rien. Idoya Otegui

MANIP: Un an après l'invasion russe en Tchécoslovaquie, en 1969, le Congrès s'est tenu à Prague. Comment une association internationale de marionnettistes

a-t-elle géré cette problématique?

M.M.: Bonne question. Le congrès de 1969 représente pour moi une des pages les plus noires de l'histoire de l'UNIMA parce qu'il nous a fait voir tout nus les conflits de l'époque. J'y étais en représentant de la Suède, à la tête d'une petite délégation. J'étais jeune et neutre - la sacrée neutralité de la Suède! Devant nous, il y avait un podium avec tout le coryphée de l'UNIMA avec au centre Sergei Obraztsov, président, et tous les membres des pays de l'Est. UNIMA représentait à 80 % l'Est et, à 20% l'Ouest. Pourquoi ce déséquilibre ? Pour des raisons financières d'abord, ils n'avaient pas besoin de grands voyages puisqu'ils étaient chez eux. Les Occidentaux devaient se payer eux-mêmes leur voyage, personne ne le leur payait. Pendant le congrès, nous devions traiter d'une proposition de deux Tchèques qui avaient eu la mission de proposer quelques modifications des statuts pour une meilleure démocratie. L'année d'avant, Dubček avait été élu [à la tête du parti communiste tchécoslovaque]. Il voulait créer un communisme à visage humain, une grande action qui avait été violemment étouffée par les autres pays communistes. De l'Ouest, nous venions empreints d'un certain scepticisme, d'une méfiance, parce que nous ne voulions pas être utilisés comme instruments de propagande. Tout à coup, pendant



Affiche du congrès de Prague, 1969

la délibération des statuts, le président commence à hurler et à battre du poing sur la table. Un an ou deux plus tôt, Khrouchtchev avait fait exactement la même chose aux Nations unies. Et voilà notre Obraztsov qui enqueulait les deux représentants de Tchécoslovaquie. Alors j'ai demandé timidement la parole, disant que la Suède soutenait ces modestes modifications. Elles n'ont pas été votées mais les deux Tchèques sont ensuite venus vers moi avec les larmes aux yeux et m'ont embrassé, remercié, parce que j'étais le seul qui soutenait leur proposition. Les deux ont perdu leur travail et sont morts quelques mois après, ils ont disparu. À ce moment-là, je me suis dit : c'est ça UNIMA ? Qui assassine quand sont proposés des petits efforts pour améliorer ? Puis j'ai compris que c'était beaucoup plus que ça. Car il ne faut pas oublier de l'autre côté l'immense qualité de l'UNIMA : être un instrument de contact. Et à mon avis, c'est sa qualité la plus importante : une organisation qui favorise le contact entre les hommes de n'importe quel pays comme dit Idoya, même des ennemis politiques, en laissant à chacun le choix du point jusqu'auquel il souhaite s'engager.

MANIP: C'est dans cette philosophie, Idoya, que l'UNIMA peut monter un événement dans un pays comme le Brésil, avec son régime qui pourrait être qualifié de dictatorial, ou a pu tenir son congrès en Chine en 2012?

**I.O.**: Oui. Parce que nous devons aussi tenir compte du fait qu'il y a des personnes au Brésil et en Chine qui ne partagent pas le point du vue du gouvernement. Les personnes qui sont en train de monter l'événement au Brésil ont énormément travaillé pour l'organiser et maintenant qu'il y a un gouvernement dictatorial, comme vous dites, nous devrions tout annuler? Laisser tomber toutes les personnes qui ont travaillé pendant deux ans pour organiser ça ? Nous ne pouvons pas faire ça, nous



7e congrès UNIMA à Bochum, 1960

devons continuer, les aider. Il y a dans tous les pays, même dans les pays dictatoriaux, des personnes qui travaillent fort et c'est aussi l'occasion de montrer comment ils vivent.

Pour ce qui est du congrès en Chine, j'étais en Chine l'année dernière et les choses ont beaucoup changé pour les marionnettistes chinois. Ils sont en train d'organiser des échanges entre des membres de l'UNIMA, et pas seulement. Michael a dit l'une des choses les plus importantes : l'UNIMA, c'est la possibilité d'entrer en contact, entre différents pays, entre marionnettistes. Ce sont des pays que l'on peut aider à s'ouvrir. Ce n'est pas facile, pas facile du tout, mais ils commencent petit à petit à le faire. Je l'ai vu. Nous avons parlé avec la présidente d'UNIMA Chine et nous lui avons dit que ce n'était pas possible de continuer comme cela, que l'UNIMA ne pouvait pas cautionner, qu'elle devait permettre aux marionnettistes chinois de se mélanger aux autres. L'année suivante, j'étais invitée en tant que secrétaire générale et nous étions tous ensemble, dans le même hôtel, avec les marionnettistes chinois. Tout a commencé à s'ouvrir beaucoup plus grâce à l'UNIMA. Il n'est pas possible de tout changer d'un jour à l'autre, mais ca commence.

MANIP: Michael, vous avez été responsable de la commission « tiers monde » qui n'a pas fonctionné puis a été dissoute. Idoya, pendant 30 ou 40 ans, il y a eu l'axe est/ouest, est-ce qu'il y a aujourd'hui un axe géopolitique de ce typelà à l'UNIMA?

**I.O.**: Nous avons des commissions géographiques et nous avons une commission de coopération qui peut, peut-être, s'apparenter à la commission tiers monde qu'il y avait à l'époque. C'est une commission qui essave d'aider les marionnettistes en difficulté. Ils ont un projet dans des camps de réfugiés qui s'appelle « projet kangourou ».

M.M.: J'aimerais préciser que ce comité du tiers monde était une construction très post-colonialiste, un geste d'en haut, mais avant il n'y avait rien. L'UNIMA c'était l'Europe et quelques représentants singuliers de pays lointains, salués comme des exotiques. J'ai fait mon premier voyage au Japon en 1974, une révélation artistique, humaine, dans tous les sens du terme. J'ai découvert l'immense richesse des cultures de la marionnette dans les différents pays d'Asie. Je suis rentré comme ivre d'impressions et d'inspirations artistiques, et j'ai dit au comité exécutif: il y a un monde en dehors de l'Europe, il faut s'en occuper, faisons une commission qui essaye de rassembler, dans un premier temps, les informations de ce qui existe et où, dans tous les pays en dehors de l'Europe. Puis je me suis complétement lancé dans un travail immense et nous avons vite compris avec mes collègues, dont Nancy Staub qui partageait mon point de vue, qu'il n'était pas digne pour une organisation mondiale de s'occuper de 80 % de la Terre dans une seule petite commission. C'est ainsi que nous avons décidé de faire une commission par continent.

MANIP: Ce qui est étonnant Michael, c'est que c'est la seule organisation internationale qui regroupe des artistes, c'est rare. C'est même unique au monde à ma connaissance. Est-ce que vous avez une explication?

M.M.: À la mienne aussi. Une solidarité pourrait l'expliquer. Malgré toutes nos différences et nos conflits, il vaut mieux se disputer que ne pas se voir. Cela demande une sacrée tolérance!

**W** UNIMA est le reflet de la société : ce que nous voyons à l'UNIMA reflète en miniature ce qui se passe dans le monde. Michael Meschke

#### **MANIP**: Idoya, pourriez-vous nous dire comment on s'empare des 90 ans d'une telle association pour continuer à inventer l'avenir?

**I.O.**: (Rire) Je crois tout d'abord que nous devons faire connaître tout ce qu'a fait l'UNIMA pour pouvoir imaginer l'avenir. Il y a de nombreuses personnes dans l'UNIMA qui ne connaissent même pas leur organisation internationale et ce qu'elle a fait pour le monde de la marionnette. Avec notamment toutes ces personnes comme Michael Meschke, Nancy Staub, Margareta Niculescu, Jacques Félix, et tous nos prédécesseurs qui ont tant fait pour le monde de la marionnette à travers l'UNIMA, dans les premiers Présidiums après la Seconde Guerre Mondiale et dans les comités exécutifs. La formation professionnelle des marionnettistes qui a été et est encore un axe important de l'UNIMA, a été fondamentale pour pouvoir faire évoluer le monde de la marionnette.

MANIP: Idoya, pourriez-vous nous dire comment cette ambition de valoriser à la fois ce patrimoine de marionnettes, ce patrimoine de gens et ce patrimoine d'organisations, va se traduire concrètement pour les 90 ans ?

**I.O.** : Il faut être conscient de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons faire de nos moyens. Nous sommes en train de préparer une exposition



Workshop UNIMA - Luz, sombras, ombres

internationale pour les 90 ans de l'UNIMA, dans laquelle nous voulons rendre hommage et essayer de montrer l'évolution de la marionnette à travers l'histoire de l'UNIMA. Nous aimerions également faire un catalogue ou un livre qui raconterait cette histoire. Puis, il y a le projet des quatre créations pour quatre continents. L'idée est de partir de l'histoire de l'UNIMA pour en faire ressortir l'esprit. Nous avons lancé l'année dernière un appel international à des jeunes auteurs pour écrire une œuvre pour marionnette. Avec ce scénario, nous souhaitons réaliser quatre créations : une en Europe, une en Afrique, une en Asie-Pacifique et une en Amérique. L'idée étant que les quatre créations soient interprétées par de jeunes artistes. Pour l'Europe, nous avons commencé à organiser différents stages dans plusieurs pays : en France à Charleville, en Espagne à Tolosa, le prochain sera en Grèce, puis ce sera de nouveau en France à Strasbourg et en Allemagne à Stuttgart et Leipzig. Les participants doivent faire au moins un stage avant celui en Allemagne où seront sélectionnés les marionnettistes de la création européenne. Les guatre créations seront présentées à Bali.

#### MANIP: C'est très intéressant que l'UNIMA, pour ses 90 ans, ait un projet purement artistique.

I.O.: C'est ce que nous avons essayé de faire, mais aussi de permettre à des jeunes artistes de travailler avec des artistes consacrés. Et puis voir la même œuvre interprétée par différents pays, différentes cultures, par des artistes asiatiques, africains, américains et européens.

#### MANIP: Est-ce que l'utopie est une idée réaliste pour l'UNIMA?

M.M.: Cela dépend de l'idéalisme de chacun, de chaque individu car l'UNIMA n'est que ce qu'est chacun de ses membres.

**I.O.**: Je crois que dans une association comme la nôtre, il n'est pas possible de survivre s'il n'y a pas d'utopie. Nous devons aussi avoir les pieds sur terre mais toujours avec un peu d'utopie, sinon nous n'arriverons jamais à rien. C'est une association sans but lucratif, l'idéalisme et l'utopie sont là, sinon nous deviendrions une association administrative, un syndicat, autre chose.

M.M.: Et il faut de l'action concrète. Il y a eu des moments où nous avons regretté la passivité de l'UNIMA quant à l'action concrète. L'UNIMA a besoin de membres qui s'y engagent.

#### MANIP: Michael, comment regardezvous l'UNIMA, ses 90 ans, de l'endroit d'observateur où vous êtes aujourd'hui?

M.M.: C'est une dame honorable mais il faut la tenir sur des rails. Il faut des volontés créatrices, des artistes, pousser et encourager des personnalités qui n'hésitent pas à sacrifier leur temps et y mettre toute leur passion. C'est une drôle d'organisation qui vit de ses exécuteurs. Un sujet qui m'est cher est que l'UNIMA pourrait combattre cette peste qui règne en Europe et dans le monde : le mépris pour la connaissance. C'est très grave. Un retour au calme et à la connaissance profonde des choses, voilà où l'UNIMA peut faire des choses immenses, à condition qu'il y ait des esprits idéalistes qui soient d'accord et n'hésitent pas à contribuer. N'oublions pas de rester idéalistes tout en profitant du bien de l'UNIMA, de ses possibilités de contacts surtout, entre les humains, entre les cultures, entre les traditions, entre les âges.

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK BOUTIGNY ET **EMMANUELLE CASTANG** 

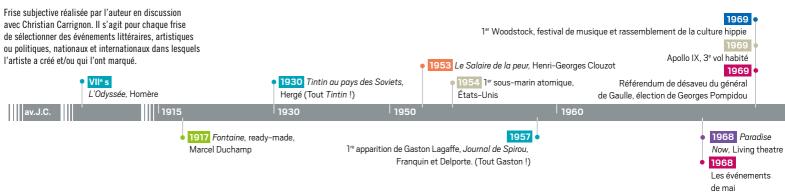
#### POUR ALLER PLUS LOIN:

Le théâtre au bout des doigts, par Michael Meschke, L'Harmattan, éd. 2012

#### **Unima 2000**

Ce livre, en version bilingue, présente des annuaires et textes sur l'histoire de l'UNIMA et de la marionnette. Éd IINIMA





MÉMOIRE VIVE

## NOTES SUR LE THÉÂTRE, L'OBJET ET QUELQUES BRICOLES THÉÂTRE DE CUISINE, *CATALOGUE DE VOYAGE* (1981)

PAR | **JEAN-LUC MATTÉOLI,** DOCTEUR EN ÉTUDES THÉÂTRALES

arqué par une libération de la parole, l'élan politique de 1968 s'étiole puis s'effondre, la victoire de la gauche, en 1981, s'accompagnant d'une « centrisation » du Parti socialiste et du renoncement politique de 1983\*. 1973 avait déjà signé la fin des Trente Glorieuses<sup>®</sup>, l'entrée dans la « crise » et le chômage de masse. La fin de ce cycle économique se double d'une crise culturelle, que l'historien François Hartog explique par un retournement du régime d'historicité, le passé se trouvant valorisé au détriment d'un avenir désormais jugé incapable de chanter juste. Dans ces quinze années naissent le Théâtre Manarf (1977), le Théâtrenciel (1977) le Théâtre de Cuisine (1979), le Vélo Théâtre (1981) et Gare centrale (1984). À leur tête, des hommes et des femmes qui entrent au théâtre, selon Roland Shön, « par la petite porte », conduits par la fermeture du jeu politique, la fin des espoirs révolutionnaires et le désir que quelque chose, pourtant, « continue ».

Du point de vue théâtral en effet, les années soixantedix sont marquées par un autre basculement, progressif, de Brecht à Artaud ; il s'agit de « faire parler au théâtre sa langue » et donc d'estomper la place du texte et du répertoire <sup>®</sup>. Dans ce cadre, l'apparition du « théâtre d'objet » accompagne celle d'autres formes, tout aussi rétives au texte et tout aussi fondatrices : qu'on songe par exemple à La Famille Deschiens (Deschamps et Makéïeff, 1979) ou à Dom Juan (Théâtre du Radeau, 1981).

#### Catalogue de voyage : du statut de l'acteur et de l'objet

La première représentation de Catalogue de voyage (CDV) a eu lieu en 1981 après que Le petit théâtre de cuisine a fait événement lors du festival de

Charleville en 1979. Dans cette pièce, un homme revisite les souvenirs de son enfance, organisés en courtes saynètes (l'alpiniste, le camionneur, les lieux touristiques...); ce spectacle est celui dans lequel Christian Carrignon a le plus puisé pour présenter ce qu'était à ses yeux le théâtre d'objet et il s'y trouve en effet, à l'état pur, certaines caractéristiques propres à cette forme théâtrale.

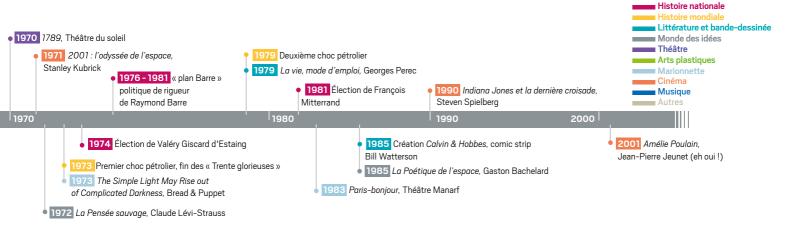
Examinons d'abord le statut du comédien, dans la mesure où il s'écarte du régime marionnettique, qu'on pourrait (trop schématiquement, évidemment) résumer à l'effacement du manipulateur, condition sine qua non de l'illusion : en grossissant le trait, on peut en effet avancer que la marionnette « vit » d'autant plus que le marionnettiste s'efface, l'une captant la lumière tandis que l'autre se tient dans l'ombre.

Or la mise en jeu, dans CDV, affecte autant le comédien que l'objet et tous deux partagent la même scène éclairée. Vêtu de ce qui peut sembler une tenue quotidienne, l'acteur est là en tant que lui-même <sup>3</sup>, il apparaît et participe activement, ne se cache pas spécialement, au contraire, le choix de la couleur rouge (polo, lacets, bonnet) le signalant amplement. L'acteur mis en jeu déploie même une énergie considérable alors que l'objet (par exemple le petit chalet) demeure immobile.

On pourrait avancer qu'il n'y a pas de fabrique d'une illusion au sens étroit du terme, l'acteur ne fait rien de technique. De fait, aucune manipulation de type marionnettique visant à « donner la vie » n'intervient. Il s'agit d'une manière, paradoxale, de « manipulation immobile » que, par exemple, le Théâtrenciel de Roland Shön a pu pratiquer aussi, et qu'il explique dans son ouvrage Les Oiseaux architectes. L'objet n'est donc pas « manipulé » mais possède une physique propre, rétive à l'illusion. Ainsi, dans CDV, un alpiniste s'anime

au gré des mouvements de l'acteur-partenaire-maisaussi-montagne qui le hisse jusqu'à lui : or c'est une figurine de plastique moulé, dépourvue d'articulations, dont le « jeu » est pour cette raison extrêmement limité – des oscillations dues au mouvement que le comédien imprime aux cordes bleue et rouge et dans lesquelles le spectateur peut lire la maladresse puis l'affolement d'un grimpeur amateur. Si le comédien est tout autant la montagne à gravir que l'alpiniste chevronné qui assure son camarade inexpérimenté, c'est qu'il se produit un partage de l'incarnation et un « jeu » au terme duquel il n'est pas sûr que l'objet demeure un simple accessoire. Jacques Templeraud précise avec un humour très « Manarf » (nom de sa compagnie) : « Règle n°1 : l'objet peut bouger tout seul mais le comédien peut l'aider un petit peu. Règle n°2 : le comédien peut jouer tout seul, mais l'objet peut l'aider un petit peu. » Cette entraide crée en quelque sorte une façon d'égalité entre partenaires. Le comédien est donc bien présent mais sa manipulation est rudimentaire et ne crée l'illusion qu'en l'exhibant : l'objet est peu manipulé.

Si nous nous penchons maintenant sur le statut de l'objet, nous découvrons que, bien loin de constituer un objet esthétique fabriqué pour le spectacle et destiné à ravir les sens et l'imagination, l'objet de CDV est un objet récupéré. La figurine dont nous parlions plus haut est le personnage « Action Joe »™ acheté dans le commerce : ni rareté ni valeur, a fortiori aucune charge artistique. C'est de cette sorte d'objet « pauvre », anonyme et invisible à force d'être reproduit, dépourvu de valeur marchande ou muséale, que le théâtre d'objet a fait son ordinaire. Dans CDV, la séquence de l'alpiniste met en scène des objets analogues : câbles et pinces de batterie automobile font office de cordes d'alpinisme, une scintillante couverture de survie représente la glace et la neige.



Métaphores si l'on veut mais la poésie ne réside pas à cet endroit : les mouvements désordonnés de la figurine ne procurant qu'une illusion imparfaite, ce qui est donné à voir est donc moins de l'ordre d'une illusion magique que le spectacle de la fabrication de cette illusion par des moyens rudimentaires, comparables à ceux que les enfants déploient pour animer, outre leurs jouets, tout ce qui les entoure. À cette approche déconstructionniste s'ajoute une dimension mémorielle qui est loin d'être négligeable, constitue peut-être l'essentiel de ce théâtre apparu dans les années 1970, moment que les historiens Pierre Nora ou Antoine Prost s'accordent à nommer « basculement mémoriel ».

L'objet récupéré aurait dû disparaître (de peu de prix, il est aisément remplaçable) or il est là : il est donc un survivant, voire un revenant. L'objet pauvre est avant tout un « objet qui revient », comme ces châssis de fenêtre que certains jardiniers disposent dans leur jardin pour y faire croître leurs salades. Lévi-Strauss, dans La Pensée sauvage, analysant ce qui sépare le bricoleur de l'ingénieur, remarque que celui-ci dresse des plans et des listes de matériaux neufs, quand celui-là improvise à partir de ce qu'il a récupéré dans son atelier - odds & ends disent les Anglais et rappelle l'anthropologue. Ce théâtre bricolatoire, « de bouts de ficelles », assemble un petit camion trouvé dans le sable, une vieille (et solide) valise, une pelle achetée aux surplus de l'armée américaine, une ancienne lunette touristique, bref des objets courants et qui, rappelant à une partie du public des morceaux de (sa) vie, alimentent un courant de sympathie, tour à tour amusé ou ému, qui parcourt la représentation. L'objet pauvre est celui qui permet à la fois la distance réflexive propre au théâtre (son imitation est toujours approximative) et l'investissement mémoriel (il est un revenant).

#### Le statut de la forme spectaculaire

Quant au statut de la forme spectaculaire, outre la fragmentation en saynètes, ce qui frappe est bien sûr la taille réduite de l'espace scénique : c'est un théâtre « de table », qui a souvent constitué un signe commun à l'esthétique des premiers spectacles du Théâtre de Cuisine comme du Théâtre Manarf (Paris-bonjour, 1979) ou de Gyulio Molnar (Trois

petits suicides, 1983). Sur cette scène de faible dimension, les prestiges du théâtre démultiplient l'espace mais aussi le fragmentent et le « montent ». à la façon d'une écriture « cinématographique » sur laquelle Christian Carrignon revient souvent. Jacques Templeraud déclare, dans la revue Marionnettes<sup>®</sup>, en 1985 : « La petitesse introduit mieux au rêve. » La grande différence d'échelle entre objets (souvent des jouets) et comédien permet des changements de cadrage et de plan, par exemple dans la scène du camionneur, inspirée par Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot. Tandis que de son bras gauche le comédien salue l'assistance comme s'il était le camionneur s'apprêtant à quitter l'oasis pour le désert (plan américain, seul le buste du comédien dépassant du couvercle de la valise relevé), sa main droite fait avancer le camion dans la valise de sable (plan général, le camion paraît minuscule dans l'étendue hostile). Le « rêve » dont parle Jacques Templeraud est donc cette construction imaginaire à laquelle procède le spectateur rétablissant, comme au cinéma, une continuité dans l'intervalle entre les plans, là où une simultanéité est, de fait, perçue. Dans Théâtre d'objet, mode d'emploi, un texte non publié qui date des années 2000, Christian Carrignon déclare : « Le théâtre d'objet " vibre " sur scène entre le grand et le petit, exactement comme le cinéma vibre sur l'écran entre le plan large et le plan serré, sautant d'un point de vue à l'autre [...]. Et c'est peutêtre l'apport du théâtre d'objet d'avoir fait glisser une technique spécifiquement cinématographique dans le domaine de l'art vivant. »

- \* www.herodote.net/Vie\_politique-synthese-1728.php
- Georges Fourastié, Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible, Fayard, Paris, 1979.
- Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », Le Théâtre et son double, 1933, Gallimard « idées », Paris. 1964.
- Dans Mémoire de mammouth (1998), Christian Carrignon se nomme Christian Carrignon.
- Jacques Templeraud (Théâtre Manarf), entretien avec Roger Wallet, Marionnettes, n°7, Charleville-Mézières, 1985, p. 47.
- Molnar (petits suicides : https://www.youtube.com/ watch?v=d8DzmV3UlPs)

#### À L'INTERNATIONAL

#### **Gyulio Molnar**

Quand, avec Gyulio Molnar<sup>®</sup>, le personnage de Chloweck Czmarti fut inventé, il devint clair que la dimension européenne du théâtre d'objet se trouvait ainsi affirmée. Chloweck Czmarti, grand ancêtre imaginaire, fait « du théâtre d'objet sans le faire exprès » (dans La caverne est un cosmos, en 1998). Venant manifestement d'Europe centrale, il aurait fondé le « Mouvement pour la Libre Association des objets ». Aussi, bien qu'il ait côtoyé Bertolt Brecht et André Breton, sa modernité est plus inquiète, car davantage en proie aux désillusions de l'Histoire. Le rire cependant ne cesse de jaillir dans la nébuleuse du théâtre d'objet, dont la chevelure s'étend, hors de France, en Italie (Teatro delle Briciole, Piccoli Principi, Cie Carlo Rossi,...) ou en Belgique (Gare centrale, Tof Théâtre,...).

Ce sont des compagnies proches de l'esprit du théâtre d'objet (entendons par là que l'objet y joue à égalité avec le comédien) mais dont les esthétiques sont différentes, non moins que les évolutions récentes. La dimension mémorielle, dont les objets « pauvres » sont les vecteurs, est ainsi importante dans certaines créations de Carlo Rossi ou Antonio Catalano mais est absente de Scientifico (Piccoli Principi, 2017) ou de Pop-up (Teatro delle Briciole, 2016).

#### POUR ALLER PLUS LOIN



À la recherche du théâtre d'obiet par Jean-Luc Mattéoli et Christian Carrignon



Dossier consacré au théâtre d'objet

#### ARTS ASSOCIÉS

## EXILÉ SUR LE SOL AU MILIEU DES HUÉES

AVEC | FRANÇOIS DELAROZIÈRE, COMPAGNIE LA MACHINE

À l'image de L'Albatros de Charles Baudelaire, La Machine nous plonge dans une poésie brute et organique.

MANIP: Pour Paul Klee, « un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles ». Pour lui, les rythmes internes à l'œuvre graphique sont les conséquences d'un geste physique qui possède sa propre rythmicité. Quelle est la place du mouvement dans votre travail de création? Est-ce que la notion de rythme fait sens dans votre processus de création?

FRANÇOIS DELAROZIÈRE : Le mouvement est au cœur de ma démarche. À mes yeux, c'est un langage. Je me sers du mouvement du corps humain comme pièce de référence pour faire en sorte que n'importe quel visiteur puisse lire et comprendre ce langage. Une tige, en oscillant, est assimilée à un hochement de tête. C'est comme cela que le langage naît et se crée. Je rejoins Paul Klee sur la façon dont un geste va graver dans la matière un sillon. Les objets gardent la mémoire des traces que lui inflige le constructeur. Par son savoir-faire, sa facon de tailler. de façonner la matière, le constructeur les margue de sa sensibilité. Il marque la matière d'un signe indélébile mais lisible inconsciemment par l'autre. Il s'agit de l'intention. Pour moi, la base de la marionnette repose sur l'intention.

"C'est un langage multiple qui fait circuler le regard et qui produit le sentiment de ne jamais réussir à tout voir.

MANIP: Œuvrant dans l'espace public, vous faites des façades, des bâtiments et architectures, votre décor. Quel rôle tient le regard du spectateur dans votre travail? Tient-il un rôle vis-à-vis du récit?

F.D.: J'invente le récit en fonction des lieux. Je m'attache à la position du spectateur. Je veux qu'il puisse voir, profiter, ne pas s'ennuyer, ne pas trop attendre avant une scène, qu'il ait accès au son. Cette prise en compte est un des intrants lors de la conception de la mise en scène du spectacle. Il faut qu'on puisse voir à une très grande échelle. Lorsque je positionne l'Araignée sur le toit de l'Hôtel-Dieu à Toulouse, c'est pour qu'elle soit visible à 280° depuis les berges. On

a eu un petit souci à Toulouse car 200 000 personnes sont venues (ndlr : à l'occasion de l'ouverture de la Halle de La Machine, novembre 2018). On ne s'y attendait pas! On laisse une grande part à l'improvisation et à la relation qu'auront ces machines avec leur environnement dans la ville : les balcons, les toits, le public... Que ce dernier puisse s'approcher au plus près des machines, qu'elles dorment ou qu'elles soient en déplacement. Il n'y a pas de barrière mais une sorte de cordon de volontaires qui permet au public d'être au plus près. Le regard du public est fondamental. C'est notre récompense. Des regards un peu émerveillés, transpercés. Dans les films qui ont été réalisés sur Le Gardien du Temple à Toulouse, il y a des images de foule apaisée absolument incroyables. Quelque part, cela montre que ces grands rassemblements autour du théâtre de rue sont des moments de partage et de rencontre et cela se passe dans le calme, sans tensions.

#### **MANIP**: Quel rapport entretenezvous avec l'illusion? Recherchezvous un certain trouble de la perception chez le spectateur?

F.D.: L'illusion est à tous les niveaux, c'est une sorte d'illusionnisme du « tout-à-vue ». L'Araignée, accrochée sur un toit ou sur une façade d'immeuble à Liverpool près de la gare centrale, collée aux vitres, « surgit » aux yeux du spectateur car elle n'est pas pré-annoncée, il n'y a pas de rendez-vous. J'aime surprendre le visiteur dans sa vie, son quotidien, sa ville. Lorsque nous accrochons l'Araignée au beffroi de la mairie de Calais, et que les gens la découvrent au matin, c'est un peu comme être dans un rêve éveillé. J'essaie de ne jamais reproduire le même effet dans une scène, en explosant le regard. Dans le même temps, le public voit les animateurs qui manipulent, le conducteur de l'engin qui est à vue, tous les moyens mécaniques qui se mettent en mouvement – les roues qui tournent, les vérins hydrauliques qui sont visibles puisque nos machines sont percées c'est-à-dire qu'on en voit le squelette. C'est un langage multiple qui fait circuler le regard et qui produit le sentiment de ne jamais réussir à tout voir. Je pense que c'est une des clés de la qualité d'un spectacle. Ce qui se passe sur scène nous échappe, le public a envie d'y revenir et quelque part, on a toujours raté quelque chose.



Répétitions des Mécaniques Savantes - Yokohama 2009

#### **MANIP**: Êtes-vous marionnettiste?

F.D.: Du théâtre d'obiets à la marionnette dans tous ses types de manipulation, j'aime la relation à l'objet manipulé. Je ne considère pas que nous fassions de la marionnette. C'est très proche puisque nous ne faisons pas du « robot », nous ne cherchons pas à donner une autonomie à nos machines. Même si nous utilisons de nombreuses technologies pour assister le manipulateur, ce dernier est toujours derrière le mouvement et l'intention. Quelque part, le langage que nous développons est très proche de celui de la marionnette. J'aime la machine à vue, lorsque l'objet devient, sur scène, un élément constituant de la narration, qu'il devient, en somme, comédien. Cela me renvoie à l'homme car voir vivre une machine, avoir le sentiment qu'un objet assemblé devient vivant, nous interroge sur notre humanité : que sommes-nous vraiment ? Quelle est la différence entre cette chose vivante en face de moi et ce que je suis ? C'est l'humain qui m'intéresse.

PROPOS RECUEILLIS PAR MORGAN DUSSART

DOSSIER

## AUTEURS ET MARIONNETTISTES UNE HISTOIRE QUI CONTINUE DE S'ÉCRIRE

PAR | ÉLISE BLACHÉ () MICHEL COCHET () ÉMILIE FLACHER () GUILLAUME LECAMUS () JOËLLE NOGUÈS () DIDIER PLASSARD () GIORGIO PUPELLA

D'aucuns pourraient dire que les écritures pour la marionnette - qu'il s'agisse ici de l'appréhension des auteurs ou des metteur.e.s en scène marionnettistes de leurs métiers/supports respectifs - est un thème éculé. Les questionnements sur l'écriture et la dramaturgie pour, par et avec la marionnette sont en effet à l'œuvre dans ce secteur depuis, au moins, l'avènement de la marionnette contemporaine dans les années 1970. Mais, tout comme le geste chez le danseur, le sujet est infini. Nous avons d'ailleurs noté ces derniers temps qu'il revient sur le devant de la scène avec une recrudescence d'intérêts manifestes repérés sur le territoire, et qui s'inscrivent en complément d'une démarche menée également au sein de THEMAA, et détaillée dans ce dossier. Ce sont quatre de ces acteurs ou binômes que nous sollicitons ici pour comprendre les raisons qui les motivent à mener ces initiatives et nous raconter la forme qu'elles prennent. E. C.

## Un répertoire invisible

PAR | **DIDIER PLASSARD**, PROFESSEUR EN ÉTUDES THÉÂTRALES À L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY - MONTPELLIER 3

n quise de contribution à ce dossier de Manip, quelques extraits en partie réécrits d'une conférence performée présentée lors du Forum Art'Pantin à Vergèze le 6 octobre 2018, avec la complicité d'Alban Thierry et de quelques étudiants.

Éloi Recoing, dans son article paru dans l'ouvrage Poétiques de l'illusion (Alternatives théâtrales, 2018), énumère cinq « postures » revenant toujours lorsqu'on parle des écritures pour marionnettes :

- « il n'y a pas d'écritures spécifiques à la marionnette »;
- « il faut écrire pour les marionnettes » ;
- « écrire au plateau en fonction de la marionnette »;
- « la marionnette n'a pas besoin du texte » ;
- « écrire non pas pour la marionnette mais par la marionnette et pour les marionnettistes ».

Voilà bien résumées vingt-cing années de débats, d'articles, de collogues, de livres consacrés à cette question sur laquelle nous butons sans cesse... D'où vient que nous y voyions si peu clair ? D'où vient que les mêmes interrogations, les mêmes constats, les mêmes appels reviennent ainsi en boucle ? Qu'il semble que nous tournions toujours en rond?

La raison, me semble-t-il, est à chercher dans l'étroitesse de la cage : si nous peinons à définir ce que pourrait être une écriture pour marionnettes, c'est parce que nous ne savons presque rien des textes composés à leur intention. Leur répertoire, dans son immense majorité, est invisible : c'est-àdire, justement, qu'il ne se constitue pas en

répertoire, en un ensemble de pièces dont nous gardons la mémoire, que nous pouvons lire, et que nous voyons régulièrement reprises sur les scènes, comme il en va pour le théâtre d'acteurs. Ce sont des « pièces échappées du feu », pour reprendre le titre d'un petit volume de 1717 où se trouve une scène pour marionnettes, « Polichinelle demandant une place à l'Académie française ».

Pourtant, et fort heureusement, beaucoup de pièces sont conservées. Des pièces écrites par des marionnettistes, d'abord, dont les manuscrits se trouvent aujourd'hui dans les musées, les archives, les bibliothèques. Pour le 19e siècle en particulier, d'énormes quantités de comédies, de farces, de vaudevilles, de mélodrames, de drames héroïques ou de parodies dorment dans des cartons ou sur des rayonnages, sans jamais être dérangées dans leur sommeil. Le Stadtmuseum de Munich en conserve environ 1500, manuscrits ou dactylographiés, pour la période 1850-1950. Aux musées Gadagne, à Lyon, c'est un bon millier de textes. Et la même chose pourrait se dire de bien d'autres collections, publiques ou privées, à travers l'Europe.

Découvrir ces inédits, réfléchir aux moyens de les faire connaître, de les mettre à la disposition du public et des artistes, c'est l'affaire des chercheurs, universitaires ou autres. Plusieurs projets ont déjà été menés dans ce sens, d'autres sont en cours ou vont naître, il faut l'espérer. Le jour où ces pièces seront mieux connues, les barreaux de la cage s'écarteront et nous ne tournerons plus tout à fait

Mais il existe aussi beaucoup d'autres textes, ceux-là publiés, que des écrivains ont composés pour la marionnette. Henryk Jurkowski, dans son livre Écrivains et marionnettes \*, dénombrait environ 500 titres tout en s'arrêtant vers 1930. Un grand nombre de ces pièces, imprimées dans des éditions anciennes, sont aujourd'hui numérisées et accessibles sur Internet, mais aucun site ne les rassemble : il faut déjà les connaître pour pouvoir les trouver. Que dire enfin des textes contemporains, publiés ou non, mais jamais recensés ? Ensevelis dans les archives des compagnies qui en ont passé commande, qui se souvient d'eux ?

Les pièces d'écrivains ont mauvaise réputation, on le sait. On les soupçonne, sans les avoir lues, d'être trop longues, ou trop bavardes, ou pas assez gestuelles : comme si un écrivain n'était pas, justement, celui qui a pour métier de mesurer le poids des mots. Comme si ces pièces, aussi, n'avaient pas été mises en scène. Trop de préjugés entourent les écritures pour marionnettes, qui ne font que resserrer les barreaux en nous dissuadant de regarder au-delà de la cage.

Un long, un très long travail me paraît aujourd'hui nécessaire pour dissiper ces préjugés, ramener à la mémoire ces textes invisibles et renouer les liens avec les auteurs. Certes, on peut bien « faire marionnette de tout », comme Antoine Vitez disait qu'« on peut faire théâtre de tout ». Mais cela ne doit pas nous dissuader d'aller voir tout ce qui a été fait pour la marionnette.

\* Voir « Pour aller plus loin »

« L'écriture d'un spectacle avec marionnette est-elle le tissage de plusieurs langages : le verbe, le corps, le signe, le son ? >> Joëlle Noguès et Giorgio Pupella

### Les mots et les choses\*

PAR | **Guillaume Lecamus**, morbus théâtre et **émilie flacher**, compagnie arnica

'Atelier dramaturgique est un espace d'échanges et d'expérimentations autour des écritures théâtrales contemporaines, qui réunit des metteur.es en scène marionnettistes aimanté.e.s par les questions esthétiques de forme et de fond, liées au rapport textes/marionnettes.

En amont de chaque rendez-vous, les participant.es lisent des textes issus des sélections de comités de lecture (Troisième bureau et à mots découverts). Chacun.e choisit un texte et tente de répondre à la question : « Qu'est-ce que vous feriez de ce texte avec des marionnettes, des matériaux, des objets ? » ou « Quelle mise en scène pour un théâtre par délégation ? ». Puis chacun.e vient au rendez-vous de l'Atelier avec une proposition dramaturgique, une mise en application concrète, une maquette ou tout autre forme de représentation. L'Atelier dramaturgique est pensé comme un jeu où l'ensemble des participant.es (une petite dizaine) met en partage ses idées, ses intuitions, son style, ses remarques, ses méthodes.

Cet atelier répond tout d'abord à un désir : celui de poursuivre l'aventure de la marionnette et des écritures contemporaines. Il s'inscrit dans la continuité des Rencontres auteurs-marionnettistes ayant eu lieu à la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon entre 1998 et 2004. Le fonctionnement de ces Rencontres était simple : pendant trois jours, marionnettistes et auteurs se découvraient, échangeaient, formaient des binômes, créaient des impromptus dans un esprit laborantin. Ces Rencontres ont généré des collaborations fructueuses, de la richesse artistique et ont soulevé des questions dramaturgiques nouvelles, bouleversé textes et formes et comblé des manques. Elles ont suscité un trafic d'influences tant chez les marionnettistes que chez les auteurs et par la suite, chez les chercheurs.

Qu'en est-il aujourd'hui de nos manières de dire, de représenter ? Qu'en est-il des collaborations auteursmarionnettistes? Les mouvances marionnettiques artistiques et programmatiques d'aujourd'hui sont-elles sensibles aux écritures théâtrales ? Enjambant la question de « y a-t-il une écriture pour la marionnette ? » et sans s'agenouiller devant le sacro-saint Texte, il nous semble important de continuer à faire relation, à être poreux. Les mots et les choses. Il nous semble important de continuer à approfondir cette relation-là, ses trames, ses enjeux, ce que ça dit du théâtre aujourd'hui, de la façon dont on le fait (ou de comment on voudrait le faire).

Notre atelier questionne également les écritures des auteurs d'aujourd'hui, leurs sujets, leurs préoccupations, leur façon d'écrire, leur langue. Quelles perméabilités ces écritures ont-elles avec nos actualités politiques, philosophiques, artistiques ? De quelle manière ces écritures résonnent-elles avec les écritures marionnettiques et comment peuvent-elles se rencontrer?

Loin de tout dogmatisme, à la manière de spéléologues aventurier.e.s et scientifiques, l'idée, donc, de ces Ateliers dramaturgiques est de continuer à explorer cette voie initiée il y a 20 ans et poursuivie par d'autres depuis, en utilisant nos pratiques, nos pantins \*; de progresser à tâtons, à la lumière de nos frontales afin de découvrir des espaces familiers ou nouveaux, essayant de cartographier ce qui est là, du monde, ou ce qui s'annonce.

> \* Titre emprunté à l'essai de Michel Foucault En spéléologie, un pantin est un bloqueur de pied permettant d'utiliser les deux jambes pour monter sur la corde.

À l'écriture de ce texte, un seul Atelier dramaturgique a eu lieu, au Mouffetard, le 4 décembre 2018. Un deuxième est prévu le 26 mars 2019. Cet atelier n'a pas une forme figée et son protocole d'expérimentation évolue au fur et à mesure.



## Dialoguer avec les auteurs dramatiques

PAR | **ÉLISE BLACHÉ** ET **MICHEL COCHET,** COLLECTIF À MOTS DÉCOUVERTS

#### Rompre des isolements

Même si la situation évolue, les auteurs de théâtre en France restent pour la plupart isolés, condamnés à œuvrer dans des circuits séparés de ceux où le théâtre se fait. L'écriture dramatique, comme toute écriture, requiert nécessairement un temps de retraite et de solitude mais s'agissant de théâtre, elle appelle pourtant un temps de plus, celui de l'expérimentation.

C'est cet espace de travail critique que le collectif « à mots découverts » propose aux auteurs depuis 20 ans, leur permettant de confronter leurs projets à la mise en jeu et au plateau et ainsi d'écrire au contact de l'instrument. Ce désir d'accompagnement fut avant tout celui de comédiens, puis de metteurs en scène de théâtre, conscients, peut-être plus facilement que d'autres, d'une responsabilité ou d'une part à prendre dans les processus d'écriture pour que les auteurs bénéficient d'un environnement productif.

Dans la même logique, il nous a semblé que la marionnette et le théâtre d'objets pouvaient tout autant offrir aux auteurs les moyens de l'expérimentation. Beaucoup d'artistes de la marionnette, comme en leur temps les comédiens d'« à mots découverts », faisaient le constat qu'un manque de liens et de pratique commune avec les auteurs pouvait déboucher à la longue sur un déficit de contenu. Un rapprochement devenait possible et porteur de sens.

Deux initiatives furent menées. La première en 2010 réunit trois artistes (Nicolas Goussef, Guillaume Lecamus et Dorothée Saysombat) et les comédiens du collectif pour un chantier d'expérimentation de 10 jours sur deux pièces inédites (Karl Lüddik d'Éric Durnez et Tout est bon de Christine Van Acker) avec le soutien de François Lazaro, du Théâtre de la Marionnette à Paris et du Théâtre de l'Aquarium. La seconde réunit en 2018 « à mots découverts » et le Théâtre aux Mains Nues pour la production, dans le cadre de la 3º édition des Hauts Parleurs, de trois capsules marionnettiques mettant en jeu sous forme de saynètes trois extraits de textes accompagnés par le collectif.

#### Auteurs et marionnettistes : une rencontre à promouvoir

Ce qui nous a impressionnés lors de ces expérimentations, c'est la puissance du point de vue marionnettique comme révélateur dramaturgique. Si l'on veut bien s'accorder sur le fait que le texte dramatique a ceci de particulier qu'il contient un projet de théâtre que sa mise au plateau aura à charge de révéler, la marionnette permet de mettre à jour des pans déterminants de sa dramaturgie qui resteraient sinon cachés du moins discrets dans un théâtre d'acteurs.

Le triangle manipulateur/objet-marionnette/spectateur questionne immédiatement le système de parole et d'adresse. Donner corps, incarner, n'est plus une donnée « naturelle », c'est une opération réfléchie, interrogée. La médiation plateau/salle, en s'avouant, devient même, d'une certaine manière, le sujet : quelqu'un prend la parole « à travers » (celui/cela qui est au plateau), toutes les questions qui en découlent (qui parle ? à qui ? d'où etc) trouvent des réponses mobiles qui créent du jeu entre le manipulateur, sa créature (matière ou objet) et le spectateur et donc un espace supplémentaire d'appréhension sensible de l'œuvre s'ouvre pour le spectateur. De telles mises en réflexion et chemins de travail ne peuvent être que profitables à l'auteur.

De plus, l'art d'animer semble s'affranchir des hiérarchies qui existent habituellement entre les éléments dramaturgiques (ce qui est à incarner prenant le pas en général sur les autres composantes – rythmes, matières, jeux d'adresse), d'une certaine façon il s'agit de faire prendre vie au texte, dans toutes ses dimensions, sur toutes ses lignes. Avec ses moyens singuliers, la marionnette charge donc de sens des motifs qui ne trouveraient pas ailleurs à exister : un filet de sable qui s'écoule donnera la mesure du temps propre à la poétique de tel texte, des organes et toute leur tuyauterie prenant la parole révèleront la voix intérieure et organique de tel autre, des manipulateurs ouvrant soudain le débat pour savoir comment poursuivre donneront une dimension particulière à telle rupture ou tel procédé de mise en abîme...

Cet apport est d'autant plus précieux que les dramaturgies d'aujourd'hui ne cessent d'expérimenter de nouvelles conventions pour réinventer le contrat passé avec le spectateur. En témoigne l'usage banalisé de l'adresse au public, la multiplication des personnages « faiseurs de théâtre » qui par le pouvoir de la parole et du récit convoquent sur scène tous types de réalités, la mise à nu de la machinerie théâtrale et dramaturgique, le retour de la fiction, de la fable et de la comédie, l'analyse critique de la machine et de tous les systèmes aliénants dans lesquels l'humain se trouve de plus en plus tenu de vivre. Autant de mouvements que l'artiste manipulateur de marionnette et d'objet pourra rendre lisibles, autant de nouvelles pertinences qu'il saura mettre en lumière, au profit de la dramaturgie.

C'est pourquoi la rencontre entre les auteurs d'aujourd'hui et les marionnettistes paraît plus que jamais à l'ordre du jour. Ce qui n'a peut-être rien d'étonnant si l'on sait que la mise en adéquation de la forme et du sens est au cœur des deux pratiques.

À mots découverts, atelier au Théâtre de l'aquarium



5 décembre 2018. Carnet d'hiver #2. Cave Poésie Toulouse

## La marionnette, un geste-corps passeur de parole

PAR I **JOËLLE NOGUÈS** ET **GIORGIO PUPELLA,** CODIRECTEURS ARTISTIQUES DU LIEU-COMPAGNIE COMPAGNONNAGE ODRADEK-CIE PUPELLA NOGUÈS

e théâtre de marionnette contemporain constitue un mouvement artistique bien vivant des arts de la scène. Par sa diversité, ce mouvement renouvelle les modes de représentations théâtrales. On ne peut le réduire à une seule forme, il puise au contraire dans la variété des langages artistiques. La danse, la vidéo, le cirque, la performance sont convoqués : un dialogue s'installe dans un même espace, l'espace d'un plateau.

Quels sont les procédés liés à la création d'un spectacle de marionnettes, aujourd'hui?

Comment écrit-on aujourd'hui un spectacle de théâtre de marionnettes?

L'écriture d'un spectacle avec marionnette est-elle le tissage de plusieurs langages : le verbe, le corps, le signe, le son ? En tant que lieu-compagnie compagnonnage marionnette, nous avons constaté que les artistes accueillis se questionnent de plus en plus sur le processus d'écriture et la dramaturgie de leurs spectacles : l'écriture au plateau est très souvent évoquée, comme le travail avec un auteur, ou encore le dialogue entre l'objet-matière et le jeu des comédiens marionnettistes positionnés au centre de l'interrogation dramaturgique. Les réponses sont différentes selon les compagnies et créent ainsi une grande richesse de propositions.

Écrire « pour » la marionnette, c'est écrire pour des corps particuliers qui se feront passeurs d'une parole et l'adresseront au spectateur... Mais c'est aussi une façon de questionner la représentation, de penser sa théâtralité, d'organiser, à l'intérieur même de l'écriture dramatique, un dispositif scénique.

Pour observer de plus près cette diversité de propositions d'écritures et en débattre, nous avons créé en 2017, avec la complicité des universitaires Flore Garcin Marrou et Hélène Beauchamp, un événement appelé Carnet d'hiver, une « enquête » en plusieurs étapes.

Cet événement annuel se déroule à la Cave Poésie René Gouzenne de Toulouse sur une journée, réunissant les compagnies accueillies en compagnonnage au cours d'une même année à Odradek, et se concluant par la représentation d'un spectacle d'un.e compagnon.ne<sup>1</sup>.

L'objectif est d'interroger et d'analyser les processus d'écriture, et donner l'opportunité aux artistes et chercheurs de rencontrer les spectateurs, d'échanger avec eux dans un rapport privilégié.

Notre volonté est de faire de ces rendez-vous des instants arrêtés, photographiques, de réflexion sur la dramaturgie du théâtre de marionnette contemporain, en vue d'une publication des actes de ces journées en 2020.

Pour la première édition en 2017, nous avons réuni les artistes accueillis à Odradek\*, qui avaient en commun une approche dramaturgique du mouvement des corps marionnettiques : une dramaturgie des gestes et des corps. Le geste porteur de sens, au défi et au-delà d'un texte préalable.

Les mises en jeu au plateau passeraient donc avant tout par le geste, mues par des échos beckettiens ou tchékhoviens. Qu'elles appartiennent à des univers plastiques ou chorégraphiques, les propositions dramaturgiques des invités présents se retrouvent sur au moins un point : une élimination du texte proféré sur le plateau, ou une mise en discussion de son rôle prééminent, à la faveur des corps et des objets.

L'édition de 2018\*\* a été consacrée à la relation entre auteur, metteur en scène et marionnette. Nous voulions particulièrement mettre cette relation en lumière pour faire suite aux différentes interrogations soulevées lors de la première édition, notamment celle de l'écriture au plateau comme écriture performance du geste-signe.

Quelles sont les dynamiques de la commande, les richesses de cette collaboration ou encore quels conflits génère-t-elle? Comment passe-t-on de la page au plateau ?

Cette deuxième édition interrogeait donc la présence, dans le processus de création, de l'auteur aux côtés du metteur en scène – marionnettiste, posant la problématique de la langue/ matière, du matériau textuel que l'on peut (ou que l'on ne doit pas) manipuler, modeler, réduire, déplacer... Entre la possibilité d'une libre appropriation du texte, et la défense du texte, les positions ont paru parfois inconciliables.

La prochaine édition, prévue en 2019, Carnet d'hiver #3, interrogera l'écriture et la dramaturgie des spectacles qualifiés comme « petites formes ». Comment et pourquoi crée-t-on ce type de spectacle ? Est-ce que cela constitue un genre à part ? Existe-t-il des thématiques ou une écriture dramaturgique spécifiques ? Nous y parlerons du rapport à l'espace et à l'objet avec les cinq équipes artistiques accueillies en 2019 à Odradek et bien d'autres invités.

> \* Les invités : Federica Porello, Xavi Moreno, Claire Heggen, Anna Ivanova et Sacha Poliakova, Juliette Nivard, Nora Jonquet, Éloi Recoing, Toni Rumbau et Alfred Casas (Barcelone). \*Les invités : Pierre Tual, Frédéric Feliciano et Céline Givet, Emmanuel Audibert, Sylvie Baillon, Laurence Belet, Lou Broquin, Henri Bornstein, Mathieu Dochtermann.

POUR ALLER + LOIN

#### **Dramaturgies** marionnettiques L'Annuaire théâtral n°48

#### Julie Sermon

Depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la marionnette n'est plus seulement un instrument théâtral spécifique, mais un modèle ou un idéal esthétique, un régime d'énonciation et de représentation alternatif qui, de facon explicite ou latente, continue d'inspirer les auteurs quelle que soit la nature des interprètes auxquels ils destinent officiellement leurs textes. Cet article. se propose de déterminer quelles sont les caractéristiques du « marionnettique » et quelles sont leurs conséquences pour la dramaturgie et le jeu de l'acteur.

Dans L'Annuaire théâtral - Revue québécoise d'études théâtrales, n°48 sous la direction de Georges P. Pefanis, 2010 Accès libre en ligne :

https://id.erudit.org/iderudit/1007844ar



#### Voix d'auteurs et marionnettes **Alternatives** théâtrales, n° 72

Cahier conçu par Évelyne

#### Lecucq et dirigé par Roman Paska

La marionnette trouve un écho chargé de sens dans le traitement que les auteurs contemporains font subir à la langue. Qu'est-ce que les auteurs contemporains disent à la marionnette ? Qu'est-ce que la marionnette dit à ces auteurs ? Réponses et positions de nombreux auteurs contemporains. Les rencontres humaines et artistiques, évoquées tout au long de ce numéro, ouvrent un terrain d'échanges entre matières et mots

Édition Alternatives théâtrales, Bruxelles, avril 2002 Prix public : 15 €



Écrivains et marionnettes Quatre siècles de littérature dramatique en Europe

#### Henryk Jurkowski

Des auteurs tels Jarry, Strinberg, Maeterlinck, Claudel, Lorca, Ghelderode ont rêvé autour de la marionnette des possibilités qu'elle leur fournirait peut-être de matérialiser un univers que le théâtre d'acteurs ne leur paraissait pas capable de représenter justement...

Éditions Institut international de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1991

#### AU CŒUR DE LA RECHERCHE

# LA MARIONNETTE AU MUSÉE, HISTOIRES DE MORTS... ET DE VIVANTS

PAR I SHIRLEY NICLAIS. DOCTORANTE À L'UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT/LABORATOIRE CERILAC (CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES EN LETTRES. ARTS ET CINÉMA)

ès 1950, Alfred Barr, directeur du MoMA de New York, fait l'acquisition de Sleeping Figure, une sculpture issue de la série des *Personnages* de Louise Bourgeois. Au moment de l'acquisition, l'artiste lui suggère la possibilité de la faire bouger, de la présenter de différentes manières, notamment en manipulant ses bras, comme s'ils étaient ceux d'une marionnette. Beaucoup d'œuvres de cette série peuvent subir ce genre de permutations. La sculpture de Louise Bourgeois semble alors toujours plus modulable, voire manipulable, délivrée de la contraignante fixité qui aurait pu être la sienne.

Comme en réponse à cet évènement en apparence plutôt anecdotique, Peter Schumann, fondateur du Bread and Puppet Theater, exprimait en 1989 un partipris plutôt radical. Il écrivait : « un spectacle de marionnettes, c'est de la sculpture », et il précisait :

Je devrais plutôt dire que la sculpture a depuis longtemps cessé d'être de la sculpture, que sa fonction publique a cessé d'exister. Ce qui reste de son sens est, d'une part, la décoration de l'espace public, d'autre part, le sens ésotérique et privé qu'elle acquiert pour les connaisseurs des musées. L'art des marionnettes permet une résurrection de la sculpture, en la rendant mobile, agressive, en la dotant d'un contexte spatial, d'un thème, en la libérant du problème de la propriété, en la confrontant à un public moderne 10.

La marionnette, dans son acception contemporaine, aurait-elle pris le relai de la sculpture, comblant les lacunes d'un art traditionnel qui aurait perdu ses fonctions premières ? La sculpture pourrait-elle entrevoir un élan salvateur dans un devenir-marionnette, c'està-dire dans un devenir « mobile », ou « agressif », comme l'affirme Peter Schumann ? L'œuvre de Louise Bourgeois, par exemple, aurait-elle cessé « d'être de la sculpture » pour se rapprocher des arts de la marionnette – cela parce qu'elle serait devenue manipulable et même altérable ? En 1950, la Sleeping Figure pourrait alors être considérée comme un jalon posé sur la voie d'un projet de ce *devenir-marionnette* de la sculpture contemporaine. Une question pourtant : pourquoi la mobilité serait-elle nécessairement le devenir de la sculpture traditionnelle ? Son seul salut serait-il d'approcher la grâce mouvante de la marionnette? Avec Sleeping Figure, l'exposition, alors, serait un spectacle de marionnettes inversé. L'immobile deviendrait ce qui est visible, tandis que le mobile



Exposition permanente de La Classe morte à la Cricoteka, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, Cracovie, Pologne.

appartiendrait aux coulisses. Ce serait alors la raison pour laquelle la figure est dite « en sommeil », *sleeping*, en attente d'être réveillée depuis sa *pose* muséale ? Une question demeure pourtant : si un « spectacle de marionnettes, c'est de la sculpture », peut-on à l'inverse affirmer qu'une sculpture, même mobile, est nécessairement une marionnette ? Paul Fournel, dans son introduction à l'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, définit la marionnette comme « un objet animé avec une intention dramatique ». Il expli-

Il n'y a pas de marionnette sans intention dramatique. C'est elle qui fixe clairement la frontière avec les automates, les poupées, les machines, les sculptures. (...) Regardez les mêmes au musée, elles sont vides et molles, elles n'ont plus de regard. Elles ne sont pas œuvres d'art, elles ne sont pas sculptures. Elles peuvent être belles mais elles sont mortes. Il manque à ces objets étranges la deuxième grande composante qui en fait d'authentiques marionnettes, celle qui commande leur construction et leur être même, l'intention dramatique.

Comme le remarquait déjà Julie Sermon<sup>®</sup>, cette définition doit être complétée, renforcée et actualisée à l'aune des si nombreuses évolutions qui, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont bouleversé le champ de la création théâtrale. Depuis « la crise du drame » annoncée par Peter Szondi (Théorie du drame moderne, 1956) et l'ère du « postdramatique » présentée par Hans-Thies

Lehmann, les intentions du théâtre ne sont plus celles du drame, ou portées par l'autonomie d'une fable cohérente et diachronique. Le nœud du problème s'est déplacé sur la question de la présence, de cette vérité des corps qui s'offrent au plateau. Or, la marionnette fait présence, elle provoque une rencontre esthétique, c'est-à-dire une rencontre par les sens, dont le marionnettiste lui-même est le premier public. Dans le théâtre de Tadeusz Kantor, par exemple, l'objet-mannequin n'est pas au plateau pour être animé ou feindre la vie mais pour servir de modèle à l'acteur, dans et par sa

La marionnette fait présence, elle provoque une rencontre esthétique, c'est-à-dire une rencontre par les sens >>>

présence plastique et placide. Sa présence fait écho à celles des mannequins de peintres, de couturiers et bien sûr aux figures de cire des baraques foraines, un imaginaire déjà traversé par les avant-gardes du début du XXe siècle. Depuis ce Théâtre de la mort, on comprend que la marionnette contemporaine est *en* tension vers cette rencontre esthétique, en quête des



effets qu'elle provoque : une inquiétude, un trouble. Est-ce du vivant ou du mort ? C'est là le premier des drames qu'elle peut porter.

On ne compte alors plus les expositions des marionnettistes contemporains : Gisèle Vienne, Bérangère Vantusso, Alice Laloy, pour n'en citer que quelquesunes. La singularité de leurs univers plastiques se déploie hors scène, au musée ou dans les centres d'art contemporain. Expositions, performances... la marionnette s'installe. De ce fait, elle se prête aux analyses les plus actuelles qui dépassent le seul champ des études théâtrales. Très récemment, Monique Borie proposait une nouvelle étude sur la relation entre théâtre et sculpture intitulée Corps de pierre, Corps de chair. Son passionnant travail n'aborde pourtant pas les perspectives qui, au cours du siècle dernier, se sont intéressées à la question du théâtre depuis le champ des arts plastiques, à celle de la théâtralité des expositions contemporaines, ou même à ces nouveaux pantins muséaux que donnent à voir des artistes actuels comme Michel Nedjar ou Annette Messager. Inanimées ? « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – que

par ce qui nous regarde », écrivait Georges Didi-Huberman, commentant à son tour les œuvres issues du courant minimaliste : objets-statues, totems abstraits que le croyant a le pouvoir de réanimer. À ces poupées rituelles il manque l'« intention dramatique » répondrait Paul Fournel, mais depuis l'objectité de Michael Fried (Art & Objecthood, 1967), on sait que dans la rencontre avec l'objet muséal peut résider une force d'altérité qui est de l'ordre du théâtre. Ces objets intentionnellement mis en espace (en scène !) conduisent et cristallisent une relation d'altérité qui se répète à chaque regard d'un nouveau visiteur. Leur nouvelle intention dramatique ne serait autre qu'une intention esthétique : non pas celle du beau mais celle des sens. Aesthesis, disaient les Grecs.

Comment alors, le musée pourrait-il tuer la marionnette ? Dans l'immobilité de son exposition, elle se charge d'une efficacité autre, d'une puissance évocatoire, voire totémique. Prenons un dernier exemple. Dans le musée de son théâtre, la Cricothèque, Tadeusz Kantor a fait placer les mannequins d'enfants sur les bancs de son éternelle Classe morte. De là, ils ne jouent plus mais veillent et observent à leur tour le public venu leur rendre visite, le dos droit et le regard fixe (peut-être fier), certains nous regardent. C'est dans cette posture que Kantor aura choisi de les immortaliser, de les muer en œuvre d'art destiné à l'éternité du musée. Les morts sont bien toujours encore vivants, (ré)animés à chaque regard. Alors, si le doute persiste, il convient de renouveler la question : le musée a-t-il tué la marionnette ? Et d'en poser une autre : comment peut-on tuer une marionnette ?

<sup>10</sup> Peter Schumann, « Marionnette et sculpture. Metropolitan Indian Report », dans PUCK n°2 « les plasticiens et les marionnettistes », Institut international de la Marionnette / L'âge d'homme, Charleville-Mézières et Paris, 1989.

<sup>2</sup> Julie Sermon, « La Marionnette : forme, lieu et jeu d'altérité » dans Corps, images, matières. Le dialogue entre la marionnette et les autres arts, coédition Silvana Editoriale et musées Gadagne, Lvon et Milan, 2015.

JE ME SOUVIENS...

## **QUAND CORPS ET MARIONNETTE SE MÊLENT**

PAR | ÉLISE COMBET, COMÉDIENNE MARIONNETTISTE

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

Mes parents m'ont emmenée voir Métamorphoses d'Ilka Schönbein tout près de chez moi et ça m'a littéralement bouleversée. Je n'avais jamais rien vu de plus beau, de plus fort. Je devais avoir une quinzaine d'années, je faisais déjà du théâtre mais en parallèle je continuais la poterie comme un besoin de toucher toujours quelque chose et je passais aussi beaucoup de temps dans les affaires de couture de ma grandmère. À partir de ce moment-là, j'ai commencé à m'intéresser à cet art et à comprendre comment je pouvais faire du théâtre tout en y associant ma passion pour la terre et le tissu.

#### Quel est votre dernier souvenir?

Je suis allée voir La Vie devant soi d'après Romain Gary mis en scène par Simon Delattre, spectacle croisant théâtre et marionnettes, c'était doux, fort et émouvant. Encore plus dans notre contexte d'aujourd'hui. Je pense que la marionnette est aussi belle et forte lorsqu'elle est seule, quand les marionnettistes sont cachés, que lorsqu'elle apparaît dans un spectacle de théâtre, de danse... elle continue de me faire ce même effet si attractif dès lors qu'elle n'est pas juste un accessoire ou un faire-valoir.

Mon dernier souvenir marquant est aussi une exposition à La Halle Saint-Pierre sur l'Art Brut Japonais. J'ai trouvé ce moment très nourrissant et proche de l'art de la marionnette sous certains aspects.

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

Lorsque j'étais étudiante à Strasbourg en Arts du Spectacle, j'étais ouvreuse au Maillon et j'ai pu alors pendant plus de quatre ans voir toute la programmation et même voir les spectacles plusieurs fois, ce qui est très formateur. J'ai été particulièrement éblouie par Tunnel vision de Faulty Optic, et par un spectacle de Rezo Gabriadzé, La bataille de Stalingrad, vue par deux chevaux, je crois me souvenir... L'un était sans texte et l'autre était surtitré. Je me suis alors dit que tout était possible avec la marionnette, absolument tout. Je suis donc beaucoup allée au TJP de Strasbourg, puis j'ai fait mon mémoire sur les marionnettes en attendant de pouvoir passer le concours de l'ESNAM à Charleville-Mézières.

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

Je garde de *Métamorphoses* cette envie de mêler corps et marionnette, je crois que c'est ce qui me plaît le plus. Bien sûr je ne peux pas forcément toujours le faire, chaque spectacle appelle une technique particulière car tant de choses entrent en compte dans le processus de création. Le rapport entre marionnettiste et marionnette me plaît beaucoup comme dans les spectacles de Neville Tranter ou de la compagnie Garin Trousseboeuf. Ce sont aussi ces spectacles que je garde dans un coin de moi quand je



travaille. Quand c'est possible, j'ai un énorme plaisir à la manipulation.

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

Si j'avais pu faire un spectacle alors ca aurait été un spectacle de Royal de Luxe. Ca m'a toujours impressionnée ce gigantisme mélangé à la poésie. Et puis aller dans la rue, vers les gens. Le hors les murs m'attire autant qu'il me fait peur. J'aurais adoré aussi faire ce spectacle de rue de Julika Mayer Reprendre son souffle, c'était un instant que je n'oublierai

#### TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

## Programmer pour la toute petite enfance

PAR | **GRAZIELLA VÉGIS,** THÉÂTRE MASSALIA/FRICHE LA BELLE DE MAI / MARSEILLE

Programmer pour la toute petite enfance (moins de 3 ans) c'est en premier lieu permettre la rencontre du théâtre avec les tout-petits et les adultes qui les accompagnent. Soigner les conditions de cette rencontre, souvent une première et pas seulement pour les enfants, s'avère primordial.

#### Aller voir des spectacles et se familiariser avec ce public

Il faut voir beaucoup de spectacles à l'adresse des tout-petits pour observer tout ce qui se joue : les différents dispositifs, les réactions du public – des tout-petits mais aussi des adultes – l'accueil. Et aussi pour prendre la mesure de ce qu'il ne faut pas programmer... Plus on voit de spectacles, et on observe les contextes et les réactions, plus on se familiarise avec les exigences de ce public.

#### Programmer pour les tout-petits et les adultes qui les accompagnent

Un bon spectacle pour enfants est un bon spectacle pour adultes. Un enfant ne venant jamais seul au théâtre, les spectacles doivent offrir plusieurs niveaux de lecture pour que grands et petits y trouvent quelque chose. Les enfants sont des vecteurs importants de l'ouverture du théâtre aux personnes qui n'auraient pas l'idée de venir au théâtre. Emmener son enfant, ou un groupe d'enfants de crèche, constitue bien souvent pour l'accompagnateur une première découverte du spectacle vivant.

Le.la programmateur.rice ne peut pas se mettre à la place des tout-petits et préjuger de ce qui va les intéresser... Il elle doit rester à sa place d'adulte avec son histoire, son expérience, ses connaissances et sa sensibilité. Cependant, il.elle doit se soucier de la durée du spectacle qui ne devra pas dépasser trente minutes, temps d'installation compris, ce qui correspond à la capacité d'attention des moins de trois ans et de la place du public. Bien pensée et intégrée dans le dispositif, elle permet aux spectateurs de jouer leur rôle de « finisseur » de l'œuvre. Le tout-petit excelle dans cette tâche.

#### 3 Intégrer l'adresse aux tout-petits dans le projet artistique de la structure

Programmer à l'adresse des tout-petits doit faire partie intégrante du projet artistique du théâtre, afin que soit garantie la mise en œuvre des moyens nécessaires à tous les niveaux de la structure (artistique, administratif et financier, technique, communication,

action culturelle, relations publiques) et que cela ne soit pas remis en question ou suspendu à d'autres priorités... Les personnes en charge des relations publiques doivent mener un travail spécifique et de longue haleine. L'équipe doit construire et entretenir des relations avec les structures d'accueil de la toute petite enfance et les jeunes parents dans une temporalité qui dépasse le temps d'une saison. Il s'agit d'installer une relation de confiance. Cela nécessite également des équipes techniques et d'accueil disponibles et formées.

#### 4 Accompagner les adultes en charge des enfants

Chaque représentation est unique. Pour les adultes responsables des enfants, qu'ils soient parents ou professionnel.le.s, c'est toujours un moment d'inquiétude ; comment vont réagir les bébés, quelle attitude adopter si un enfant perturbe la représentation, si un enfant est inquiet et pleure... des questions légitimes à ne pas ignorer. Il faut rassurer les adultes sans leur livrer d'injonctions qui pourraient s'avérer culpabilisantes ou excluantes. « On ne naît pas spectateur, on le devient » pour reprendre l'expression du philosophe Christian Ruby. Il convient d'accompagner les adultes et les enfants dans ce devenir spectateur avec générosité et compréhension. Pour cela, on encouragera les spectateurs adultes à partager ce qu'ils ont vécu pendant le spectacle. Ces temps d'échange peuvent se faire juste après une représentation (à chaud), ou plus tard, pour laisser le temps au spectacle de se décanter, avec ou sans les artistes.

### 5 S'entourer de personnes

Ce sont des professionnel.le.s petite enfance, éducateur.rice.s de jeune enfant, directeur. rice.s de crèches, auxiliaires, animateur.rice.s d'éveil et artistes..., quelques complices que I'on peut interroger, qui aident à mieux appréhender les bébés et leur environnement, et à qui l'on peut confier ses doutes, inévitables dans ce domaine.

Pour conclure, ces mots de Pascale Mignon et Patrick Ben Soussan: « Le tout-petit fonctionne par métaphores qui lui ouvrent les portes de la vie intersubjective et intrasubjective. [...] Cette fonction métaphorique, très utilisée dans le langage poétique, est une des clés de ce théâtre que nous appelons de nos vœux, théâtre de la rencontre, de l'adresse, de l'attention et de l'intention, théâtre qui immanguablement est foncièrement reçu par les tout-petits. Théâtre qui laisse au spectateur sa liberté associative, sa compréhension et sa rêverie et surtout théâtre qui dit la vie, avec des personnages vivants, physiquement et charnellement présents, de la matière d'humain, des kilos de chair, comme disait Françoise Dolto. »

#### À ne pas oublier

- accepter de ne pas faire de grosses recettes: un spectacle pour les tout-petits contraint à une jauge publique réduite, voire très réduite ;
- avoir des espaces appropriés ;
- respecter les conditions et besoins des artistes : fiche technique et conditions de représentations (jauge, prix de cession, nombre de représentations par jour), ce n'est pas parce que c'est un spectacle pour les tout-petits que tout doit être réduit ou discuté;
- pendant l'exploitation, accompagner les artistes, ne pas les laisser seuls, les conduire dans les lieux, les aider techniquement, prendre en charge l'accueil du public en complicité avec eux et l'équipe de la structure accueillante.

Graziella Végis travaille depuis 27 ans au Théâtre Massalia. Elle est conseillère artistique et responsable des Saxifrages, un programme ressources (rencontres, ateliers, formation...) à l'attention des adultes qui accompagnent les enfants aux spectacles.

#### POUR ALLER + LOIN

#### Les Bébés vont au théâtre

Pascale Mignon et Patrick Ben Soussan Éd. Eres Collection 1001 BB, n°82, 2006

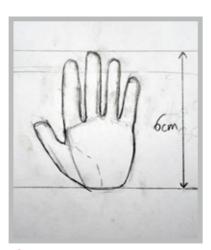
## DERRIÈRE L'ÉTABLI

## DERRIÈRE L'ÉTABLI

PAR | EMMELINE BEAUSSIER, CIE LES DÉCINTRÉS (EN COSTUME), MARIONNETTISTE, CONSTRUCTRICE AUPRÈS DE LA CIE ARNICA ET DU TURAK THÉÂTRE

Cette main en fil de fer et latex, en plus d'être assez simple et rapide à réaliser, présente l'avantage de pouvoir changer de position et serrer des objets.





1 Dessiner le gabarit de la main.



2 Avec du fil de fer (ou du fil d'aluminium, plus facile à tordre), suivre le gabarit. Pour une main de 6 cm, compter environ 80 cm de fil. Fermer en torsadant le fil en bas de la main.



3 Resserrer avec une pince chaque doigt. Faire un aller-retour avec le fil de fer en passant entre chaque doigt. Former la main et décider si c'est une main droite ou une main gauche en rentrant le pouce vers l'intérieur et en courbant légèrement les doigts.



4 Couper des bandes de collant fin mousse (1 cm de large) et bander la main comme une momie...



5 Les bandes de collant doivent être tendues, et bien plaquées.



6 Tremper entièrement la main dans du latex préalablement coloré, et laisser sécher les doigts vers le haut pour éviter la formation de gouttes au bout des doigts. Répéter l'opération deux ou trois fois en fonction de l'épaisseur souhaitée.

#### ESPÈCE D'ESPACE

## EN (DÉ) FRICH (AGE)

#### AVEC LUCE AMOROS. ERIKA FARIA DE OLIVEIRA. MARIE GODEFROY. JEAN-CHARLES THUAULT

PAR | EMMANUELLE CASTANG, EN COLLABORATION AVEC JEAN-CHRISTOPHE CANIVET ET MATHIEU DOCHTERMANN

Adossée à un petit vallon franc-comtois, le visiteur découvre Arbois, la ville de Pasteur et du vin du Jura. C'est à Mesnay, village mitoyen de cette petite cité parsemée de fruitières fromagères ou vinicoles, que les membres du collectif PROJET D ont décidé de poser valises et caravanes en 2011. Ils y ont investi une ancienne papeterie, vestige d'un passé industriel révolu, comme on en découvre encore tant en milieu rural : la Cartonnerie Mesnay. Rencontre avec quatre membres du collectif.

'emblée, l'imposant bâtiment jure par sa taille, comparée à l'étroitesse des ruelles du village. Un écomusée du carton et plusieurs associations culturelles occupent déjà les lieux, dont une compagnie de théâtre de rue. C'est suffisant pour donner le goût à Simon, Luce, Marie, Erika, Chloé, Samuel et Romain de mettre en chantier leur projet de collectif artistique, mûri et rêvé lors de leurs années d'étudiants à l'École nationale supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) où ils se sont rencontrés il y a 10 ans. Avec leur énergie, un brin de volonté et beaucoup de débrouillardise (qui n'est pas sans lien avec le D de leur identité collective), ils aménagent d'abord un espace de travail et de stockage. Depuis peu, les espaces se remodèlent et se transforment avec deux ateliers de fabrication, un bar-cuisine-foyer, un plateau de répétition et un bureau – le stockage étant relocalisé dans un autre lieu. À terme, c'est un espace polyvalent propice à la création et au partage qui va naître.



Grande fête 2016



De gauche à droite. : Simon Moers, Erika Faria de Oliveira, Marie Godefroy, Romain Landat, Luce Amoros et Samuel Beck

#### Un territoire à investir

Poussés par l'envie de continuer de faire ensemble et de vivre autrement, ils atterrissent dans cet endroit il y a sept ans. C'est le hasard qui les a menés dans le Jura. Venant du Portugal/Afrique du Sud, de Belgique et des quatre coins de la France, une seule d'entre eux était « du cru », comme ils disent, et c'est elle qui a eu vent de cette opportunité. Un territoire inconnu à investir. Un espace de travail pour tous, un espace de vie pour certains, au début. Mus par l'envie « d'avoir une espèce d'aire de jeu où l'on pourrait développer des relations en dehors du réseau du spectacle vivant, avec des gens que l'on rencontrerait ici » nous dit Marie.

À l'image d'une société qui s'interroge sur son socle de valeurs, les artistes de ce collectif éprouvent la nécessité de faire leurs propres expériences et de remettre en question les façons de faire, tant sur le plan personnel qu'artistique. Ils attribuent notamment au cadre rural la faisabilité de cette ambition qui se traduit dans les formes artistiques collectives qu'ils développent, mais aussi dans les concerts qu'ils accueillent et dans la fête qu'ils organisent chaque

printemps depuis six ans. Il est possible de se projeter ici, l'imagination y est à l'air libre.

« Dans les projets collectifs, la thématique est très proche de l'animalité, d'une nature profonde extérieure mais surtout humaine » nous dit Erika qui se sent influencée par ce territoire de forêts, de montagnes et de cascades. Très vite ils se sentent reliés à l'énergie artistique de cette région, fortement investie par des compagnies des arts de la rue. De l'aide, il en est venu des compagnies amies, des voisins : refaire l'électricité, dépanner du bois et de la sciure... Ils partagent le site avec le Pudding Théâtre, le Kiosque, les Urbaindigènes, une autre marionnettiste, Élise Combet, et un réalisateur de films, Antoine Page. Chaque entité a ses locaux. Le fait que tous ces artistes se retrouvent à partager le même site n'était pas prémédité. Hasard des rencontres, évidence des convergences...

#### Le collectif, un espace organique

Comme tout collectif, le PROJET D s'est doté de ses propres règles de fonctionnement artistique et administratif. Côté administratif, la répartition





Sauvage

des tâches se fait au gré des compétences et des appétences, chacun étant référent sur certains domaines (production, gestion des budgets, suivi administratif). Côté artistique, il y a les créations collectives portées par l'entité commune et les créations individuelles portées par chacun. Tout se discute puis se décide par consensus. Le collectif mise sur l'intelligence collective pour avancer au cas par cas. Et sur l'organisation, c'est pareil que pour les tâches administratives : pas de metteur en scène attitré, tout le monde participe aux différentes étapes et chacun détermine son rôle dans le proiet (mise en scène, jeu, construction des marionnettes, de la scénographie...) Les rôles ne sont pas figés et changent à chaque création. Jean-Charles confirme que la dimension collective est dans l'ADN du projet : « C'est une vision politique, une volonté affirmée, une démarche intégrée ». Et Luce d'ajouter : « C'était aussi une forme de point de départ. C'est déjà ça qui nous a rassemblés à l'ESNAM : cette vision commune que l'on voulait défendre, autant artistiquement que dans nos vies. »

Les sept ans de collectif leur ont permis de trouver un fonctionnement désormais fluide. « Quand il y a des besoins qui se distinguent », note Erika, « il y a aussi la capacité du PROJET D à accueillir et à dire : on verra bien. » Chacun mène ou participe à des projets en parallèle. Ce sont aussi des moments qui leur donnent l'occasion de nourrir leur créativité. « Notre force, c'est notre plaisir d'être ensemble et c'est nos différences. Parce qu'on est très différents, même dans l'esthétique », nous dit Marie. Mais il n'est pas toujours si simple de se projeter sur le long terme et leur organisation s'en trouve parfois questionnée. « Notre collectif doit savoir régulièrement se réinventer », nous rapporte Jean-Charles.

Mais leur identité en tant que collectif est aujourd'hui très claire : c'est la marionnette et la rue. Il fut rapidement nécessaire de l'identifier et de la revendiquer car, en France aujourd'hui, il n'est pas toujours simple d'être constitué en collectif, aussi bien vis-à-vis des institutions que des programmateurs. C'est d'ailleurs une des raisons qui les ont dissuadés de porter au sein de l'entité collective les projets individuels de chacun.

L'autonomie est l'autre valeur caractéristique des artistes du PROJET D, comme déjà évoqué. Ils sont totalement autonomes techniquement par souci de pouvoir jouer partout, et d'aller tant dans des festivals équipés que dans des villages moins habitués. « Ça nous paraît essentiel dans notre démarche politique et artistique, de nous donner la possibilité, s'il v a un lieu ou une démarche qui nous intéresse, que l'on a envie de soutenir, de défendre, de pouvoir y aller avec nos spectacles. C'est une façon de nourrir une lutte ou de soutenir des projets », nous dit Marie. Le collectif entre souvent dans des rapports d'échange, de troc, de solidarité. C'est ainsi que, parfois, les équipes artistiques des lieux où le PROJET D est invité se déplacent en retour à Mesnay.

#### La marionnette, art de la stupeur immédiate

Bien que la démarche soit collective, chaque membre du groupe a sa propre vision, en tant qu'artiste, de ce que génère la marionnette dans la relation au public. Se confrontent alors des regards complémentaires plutôt qu'opposés.

La marionnette donne pour Marie la possibilité de manipuler les archétypes, une forme d'intégrité dans la manière de dire au public. Il s'agit de poser des choses très visuelles dans la rue pour inviter à la réaction, intriguer, surprendre. Pour Erika, la puissance de la marionnette se situe également à un autre endroit : « Ce qui me fascine et me garde complètement intégrée à ce processus collectif, c'est le monstre : le fait que l'on se place tous autour d'un objet constitué de plusieurs objets, dont les marionnettes ; que l'on espère que cette concentration à 360° des énergies humaines fasse que ce que l'on est en train de donner nous

dépasse. » C'est l'idée de se placer non pas face au public mais avec le public. Et Luce de compléter qu'avec la marionnette, il n'y a pas besoin de code, il y a quelque chose d'immédiat qui se crée avec le public, quel qu'il soit. Elle prend l'exemple des marionnettes à taille humaine de leur spectacle La traque : au moment où ils les posent dans la rue, pendant que se monte la scénographie, les badauds s'arrêtent tout de suite, les observent. Il y a un effet magnétique. Les membres du collectif s'en amusent parfois et positionnent leurs marionnettes dans des endroits inattendus : la queue de la boucherie, un passage piéton, le bar...

#### Une réalité rêvée en processus

De leur rêve de départ au projet d'aujourd'hui, il a fallu du temps, plus qu'ils ne pensaient, et il en faut encore, pour relier, tisser avec le territoire, développer les circuits courts, rencontrer ceux avec qui fabriquer. Or, si l'autonomie de chacun des membres leur permet de partir jouer, tourner, travailler ensemble ou avec d'autres, les absences qui en résultent ne facilitent pas ces liens. Mais ce point d'attache leur est aujourd'hui primordial pour mieux inventer, créer les spectacles mais aussi des espaces-temps de jeu, des rencontres conviviales avec le public. Et l'envie ne manque pas. Le collectif organise d'ailleurs depuis peu des concerts au coin du feu en plus de sa fête annuelle, qui lui a permis dès le départ de rencontrer les habitants du village et de leur montrer le travail accompli. Le réaménagement du lieu va aussi faire fortement évoluer le projet, en permettant de mieux utiliser l'espace mais aussi de pouvoir accueillir, pendant que le collectif est en tournée, des artistes à la recherche de résidences.

Mais un rêve qui se tisse, ce sont aussi des moyens, des soutiens moraux et financiers. Aujourd'hui la Direction des affaires culturelles et la région Bourgogne-Franche-Comté soutiennent les membres du collectif et les encouragent à poursuivre et à

Il y a aussi des relations institutionnelles qui sont moins simples, parfois d'ailleurs au niveau le plus proche – un phénomène souvent observé en milieu rural. Ainsi, la communauté de communes, qui leur loue le lieu menace de doubler le loyer. Ou le Département qui suspend ses subventions car il arrête le financement de la culture. Jean-Charles déplore que le collectif ne soit pas plus étroitement associé à la réflexion sur la politique culturelle du territoire. Et, en tout premier lieu, à l'élaboration d'un projet pour la cartonnerie, exclusivement occupée par des artistes. La DRAC serait ainsi prête à aider financièrement la réalisation de travaux, mais la communauté de communes ne suit pas.

Cela n'empêche pas les membres du collectif de se projeter dans le futur. À ce propos, Erika nous affirme : « Nous voulons ouvrir le débat, partager les points de vue sur la société. Cela a été possible entre nous donc c'est possible avec les autres personnes. » Voilà une belle perspective!

MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

"Quand la marionnette est partie, on avait changé et elle aussi » Parole de participant

## LA MARIONNETTE EN IMMERSION: UN OUTIL À APPRIVOISER

#### AVEC CRISTOF HANON ET ERIC BEZY

PAR | ALINE BARDET, MÉDIATRICE CULTURELLE

Famille d'accueil de marionnette ? Drôle d'expérience ! Jouer l'hospitalité, c'est déplacer le curseur, participer à l'écriture de l'histoire de vie d'une marionnette. Pour réunir les conditions favorables à l'immersion et l'adoption d'une marionnette, le capital sympathie de l'objet ne suffit pas. Entrer en intimité avec la marionnette, c'est se familiariser avec le personnage, mais aussi apprivoiser sa présence. Cristof Hanon de la compagnie Rouge Bombyx a accompagné une expérience d'adoption avec Les petits chez soi, et Éric Bézy de la compagnie Tantôt a favorisé l'accueil de ce globe-trotteur éponyme, dans un foyer de sans papiers. Des journaux intimes aux carnets de voyage, qu'est-ce que cela crée?



Transmission de marionnette entre familles

#### **MANIP**: Comment réunir les conditions d'accueil d'une marionnette?

**CRISTOF HANON:** Après six mois de création en collaboration avec La Paillette de Rennes et le Canal à Redon, c'est à la fin d'un repas-spectacle que sont parties douze marionnettes, imaginées, fabriquées et animées par les gens d'un quartier de la ville de Rennes. Les accueillir, c'était donc participer à une chaîne de création : construction, costumes, fournitures en matériaux, écriture... Nous avions également échangé avec des habitants, des écoles, des EHPAD, pour raconter cette famille de marionnettes qu'il fallait accueillir. Chaque marionnette voyageait dans sa valise avec des objets lui appartenant, des récits sur son passé, un livret pour l'animer, et des propositions de choses à faire avec elle. Puis, les accueillants continuaient d'écrire l'histoire en s'emparant de l'objet.

**ERIC BÉZY :** Tantôt, marionnette de taille humaine. se déplace lors de lentes errances journalières d'où naissent le soir des vidéos qui confrontent la vie à un autre temps. Le manipulateur crée un lent parcours, mouvement par mouvement. Accompagné d'une équipe de cinéastes, Tantôt évolue ainsi à son propre rythme prenant le temps de l'observation et de la rencontre. À chaque posture, une image est captée sur le principe des films d'animation, en stop motion. Après une journée, nous découvrons un film d'une minute où Tantôt se meut à vitesse humaine quand tout est en accéléré autour de lui. Lorsque je prépare la venue de Tantôt, je cherche une résonnance temporelle, culturelle, et architecturale. J'enquête sur ce qui peut le relier aux habitants, dans les bus, dans un quartier, etc. Dans le projet initié par la Maison Folie Moulins de Lille, au foyer de Saint-Antoine, Tantôt avait sa propre chambre. Comme les migrants, il n'avait pas de papiers, pas de toit, pas d'argent.

#### MANIP: Qu'est ce que cela crée entre les gens et avec la marionnette?

C.H.: Les familles se sont rencontrées lors de la transmission des marionnettes d'un foyer à un autre. Beaucoup se sont retrouvées en train de rêver et d'imaginer des choses, d'inventer une histoire en commun. Une personne seule notamment, et ne pouvant se déplacer, a eu l'occasion par la marionnette de se raconter sans impudeur. Cela lui a permis de sortir de son isolement. Elle n'osait pas accueillir ses pairs, mais une marionnette, oui! Ce fut, dans ce cas et d'autres, l'occasion d'inviter chez soi de la poésie et d'en écrire.

**E.B.**: Je suis d'abord allé à la rencontre des usagers du foyer de migrants pour leur parler de Tantôt, prenant ainsi connaissance du quotidien pour l'y immiscer. Puis l'histoire s'est tricotée. Il est arrivé à la porte du foyer en parachute, comme une tentative de passer la Manche. Les habitants lui ont préparé une chambre à partir d'objets prêtés, dans laquelle il restait dormir. Le soir, les enfants lui souhaitaient bonne nuit et la minute de film était projetée. Dans ce lieu, malgré les tensions, il y a de l'entraide. Chaque famille transmet aux nouveaux venus ce qui leur a été transmis par d'autres. Leur quotidien est habité par des préoccupations qui laissent peu de place à l'imaginaire. Et pourtant, les parents prenaient plaisir à lui parler, à prendre des nouvelles, et à l'inviter boire un café. Tantôt ne pousse pas qu'à la contemplation, mais aussi à l'échange et à l'écoute.

#### MANIP: Et après l'expérience, il reste quoi?

C.H.: Les marionnettes et leurs carnets ont été conservés par les « parents » des marionnettes. Pour les accueillants, c'était plutôt l'occasion d'écrire sur ce qu'ils faisaient avec elles, sur ce qu'ils ressentaient. Les valises étaient finalement remplies de photos, de dessins, un film d'animation a même été réalisé par deux enfants sur le séjour vécu avec la marionnette. C'était dur pour certains de voir partir sa marionnette, la laisser voyager, sans rien garder si ce n'est le souvenir. Cela raconte que la marionnette n'est pas simplement une peluche que les gens accueillent, mais bien un personnage avec une histoire qui continue à s'étoffer. Les participants, par la création de ce journal sensible, ont construit ensemble une œuvre plastique. **E.B.**: Dans les locaux de Saint-Antoine, des photos et des dessins sont restés. Un mois après, nous avons restitué l'aventure lors d'une installation vidéo à la Maison Folie Moulins. Les familles sont venues, mêmes celles qui ne sortaient jamais. Ce projet a permis de les voir dans un autre contexte, mises à l'honneur plutôt gu'au placard. ■





## REGARD SUR L'ART DE LA MARIONNETTE EN AFRIQUE OCCIDENTALE

**VOLET 2 : PAYSAGE ARTISTIQUE ET DIFFUSION, ÉTAT DES LIEUX ET PERSPECTIVES** 

PAR | DR HAMADOU MANDE, ENSEIGNANT-CHERCHEUR À L'UNIVERSITÉ OUAGA 1 PR. JOSEPH KI-ZERBO (BURKINA FASO)

En juin 2018, à l'occasion de son 20e anniversaire, la Compagnie du Fil (Burkina Faso) a réuni à Ouagadougou des marionnettistes venus de différents pays d'Afrique de l'Ouest pour échanger sur leurs pratiques, les contraintes auxquelles ils font face dans leur métier et leurs espoirs pour le futur du théâtre africain de la marionnette. En s'inscrivant dans une perspective sociohistorique, ce 2<sup>nd</sup> volet se fait l'écho de cette rencontre en proposant un état des lieux du paysage artistique et de la diffusion dans le domaine de l'art de la marionnette contemporaine - nous entendons par là les marionnettes actuelles, en opposition à l'expression marionnette traditionnelle qui fait allusion aux pratiques issues des sociétés africaines traditionnelles.

I existe aujourd'hui de nombreuses compagnies en Afrique de l'Ouest, dont il serait laborieux de faire la liste exhaustive. On peut cependant souligner quelques particularités telles que l'importance de troupes féminines au Togo, menées respectivement par Adama Bacco et Vicky Tsikplonou, dont Anita Bednarz relève que leur création en 1997/98 serait due à la nécessité d'« affirmer leurs identités » ; l'impact du retour au Bénin de Grégoire Vissého sur la création et, selon Hermas Gbaquidi, « les commandes de spectacles des directeurs de l'Institut Français jusqu'à la création du Festival Téni-Tédji, un festival dédié à la marionnette qui à travers ses différents proiets s'est investi dans la professionnalisation des praticiens » ; de fort liens à l'international portés par plusieurs compagnies au Burkina Faso; et la présence de quelques compagnies au Niger.

En dehors des cas spécifiques du Mali, du Togo et de la Côte d'Ivoire avec les figures emblématiques de la marionnette africaine contemporaine tels Yaya Coulibaly, Danaye Kalanféi et Wêrè Wêrè Liking, dont les recherches et les pratiques possèdent un lien avec l'art traditionnel de la marionnette, chez les praticiens des autres pays, la marionnette contemporaine est une pratique nouvelle, totalement déconnectée de la tradition et parfois apprise grâce à des formateurs étrangers n'ayant aucun lien avec les pratiques traditionnelles.

#### Figures emblématiques

Ces trois personnalités ont accompli et continuent d'accomplir un travail de création et de transmission essentiel pour la génération actuelle.

Selon Danaye Kalanféi, les marionnettes sont, à l'origine, des fétiches représentant les ancêtres : la sculpture Tchitchili. Il s'inspire de la marionnette



Troupe Sogolon de Yaya Coulibaly - Mali

traditionnelle sacrée pour donner de l'épaisseur et une originalité à ses marionnettes contemporaines profanes. Une partie de son atelier est aujourd'hui aménagée en lieu d'exposition, une façon de conserver la mémoire et de permettre aux plus jeunes de connaitre l'histoire de la marionnette au Togo et en Afrique. Il confesse sa passion en ces termes : « Sur scène, ie suis la marionnette. Une fois que la marionnette prend vie, elle est en moi. Elle prend corps avec moi. Elle est moi <sup>1</sup>. » Pour lui comme pour ses pairs en Afrique, la marionnette remplit une fonction sociale importante.

Wêrè Wêrè Liking Gnepo - ou la Reine mère - s'est lancée depuis 1978 dans un travail de recherche sur les esthétiques artistiques traditionnelles africaines et sur l'art de la marionnette. Avec Marie-José Hourantier, elle s'investit en Côte d'Ivoire dans l'exploration du théâtre rituel africain. Artiste polyvalente et pluridisciplinaire, l'art de la marionnette telle qu'elle

le décrit, traduit en partie sa vision créatrice : « Les marionnettes sont un art très rassembleur. C'est un art pluridisciplinaire. Il faut des sculpteurs, des gens qui savent les fabriquer, les manipuler, les animer et qui savent leur donner vie. Il faut des costumes, mettre des voix et des accords. Il faut également des gens qui savent écrire des textes adaptés aux marionnettes. C'est un art intéressant peu connu en Afrique. Mais. je crois qu'il y a une place à occuper par l'Afrique sur le marché mondial de la marionnette. Il faut donc accélérer la formation des marionnettistes <sup>(1)</sup>. » Elle est aujourd'hui une source et une ressource fondamentale pour les jeunes marionnettistes africains dont une bonne partie provient de son centre de formation, le village Ki Yi. Panafricaniste convaincue, Wêrè Wêrè Liking inscrit son action dans la quête d'une renaissance des arts africains et une valorisation des cultures du monde noir.

Descendant d'une lignée de détenteurs de savoirs

et savoir-faire traditionnels, Yaya Coulibaly - ou le Gardien du temple - a été initié très jeune aux principes sacrés et a hérité de son père l'art de la marionnette bambara (Mali). Fin sculpteur, adepte d'un jeu festif, les marionnettes de Yaya Coulibaly sont de véritables chefs-d'œuvre, reflets d'une esthétique traditionnelle africaine. Il entretient une importante collection de marionnettes, un moyen pour ce gardien du temple de contribuer à la sauvegarde et à la protection de ce patrimoine traditionnel menacé par la poussée extrémiste dans certaines parties de son pays. « Il y stocke depuis trente ans plus de 10 000 marionnettes [écrit François-Xavier Freland] dont certaines proviennent du legs familial et datent du XVI<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>. »

#### Une vitalité indéniable qui connait pourtant des limites

Il existe de nombreux événements artistiques contribuant à la promotion de la marionnette en Afrique, dont certains exclusivement consacrés à l'art de la marionnette et d'autres pluridisciplinaires mais lui accordant une place importante, notamment au Burkina Faso (festival Filigrane, FITMO, Festival Rendez-vous chez nous), au Togo (festival Émergence talents de marionnettistes), au Mali (festival des Masques et marionnettes, festival Rendez-vous à Bamako), en Côte d'Ivoire (RIMA, MASA, RIAC), au Bénin (festival Téni-Tédji, FITHEB) et au Niger (festival Bijini-Bijini, festival Émergences, Arts et Racines). Toutes ces manifestations traduisent la vitalité de l'art de la marionnette en Afrique malgré les préjugés qui l'entourent dans certains milieux et le manque d'un

La situation actuelle de l'art de la marionnette en Afrique est le résultat d'un double mouvement composé d'un héritage des pratiques séculaires et d'un apprentissage à partir des rencontres avec des praticiens issus d'autres continents.

soutien structurant des pouvoirs publics. Dans un tel contexte, ce qui pourrait contribuer au développement de la marionnette, c'est la mise en place de politiques culturelles sectorielles cohérentes prenant en compte la recherche, la formation, la création et la diffusion. La recherche dans le contexte actuel est comme une sève nourricière qui pourrait permettre d'une part de renforcer la formation, la création et une meilleure connaissance du passé et du présent de la marionnette en Afrique. Une meilleure connaissance des traditions, des mythes et des légendes pourrait être une voie royale de renouvellement de la créativité et de l'originalité pour les marionnettistes africains. Pour ce qui est de la création artistique, elle pourrait être comparée, à bien des égards, à un muscle. Le



Troupe Bouam d'Adama Bacco - Togo

muscle qui ne travaille pas s'étiole et finit par ne plus fonctionner. Il en est de même pour une créativité qui ne se renouvelle pas. Malheureusement, il nous a été donné de constater que certaines compagnies de marionnettes africaines manquaient de capacité de renouvellement dans la fabrication, dans la manipulation et même dans les contenus (les fables). La conséquence est que la marionnette ne fait plus vibrer le public. Pour sortir de ce « poto-poto\* »qui n'honore ni la marionnette, ni le marionnettiste africains, il faut travailler à des œuvres de grande qualité artistique en prenant comme fondements la recherche et la formation. Ces œuvres de qualité vont faciliter la reconquête du public et transformer positivement son regard sur l'art de la marionnette. Les possibilités de diffusion de la marionnette en Afrique existent et les créations n'arrivent pas toujours à satisfaire la demande. En plus des événementiels évoqués tantôt, les espaces culturels comme l'Espace culturel Gambidi, l'Espace Pamtaabo, le Carrefour international du Théâtre de Ouagadougou (CITO), l'Espace Grace Théâtre, le Centre Siraba, le réseau des instituts et centres culturels français, pour ne citer que ces quelques exemples sont des lieux permanents de diffusion de spectacles de marionnettes. Malheureusement, ils ne reçoivent pas toujours et de façon régulière des offres de spectacles de marionnettes de qualité. Il en est de même au niveau des festivals comme le FITMO où la movenne de dossiers de candidature de spectacles de marionnettes par édition est moins de cinq pour cent. Les espaces de promotion de la marionnette existent en Afrique. Il faut travailler à saisir les opportunités en élaborant et en mettant en œuvre les politiques, programmes et projets adéquats.

#### Collaboration et coopération comme issue

La collaboration et la coopération sont des leviers indispensables à la promotion de l'art de la marionnette en Afrique. La collaboration considérée ici comme une conjugaison des efforts, une synergie d'action des acteurs directs de la marionnette contemporaine en Afrique : les marionnettistes, les opérateurs culturels s'intéressant à l'art de la marionnette et les publics à l'intérieur d'un même pays ou issus de différents pays qui pourraient définir ensemble leurs priorités en termes d'actions de recherche, de formation, de création et de diffusion. En jouant sur les forces des

uns et des autres, en partageant les charges et en développant des initiatives comme l'accueil chez l'habitant pour faciliter leur mobilité, ils pourraient travailler sur des programmes et projets collaboratifs. C'est une étape primordiale pour espérer engager les autorités dans l'élaboration et l'adoption de politiques publiques de développement de la marionnette.

La collaboration telle que définie ici devrait aller de pair avec des initiatives et une politique de coopération au double plan interafricain et international. Une coopération entre structures de recherche et chercheurs africains dans le domaine de la marionnette serait une belle opportunité de partage et de renforcement mutuel. Cette coopération devrait aussi s'étendre à des structures et chercheurs d'autres continents pour favoriser l'ouverture au monde et l'enrichissement par les expériences des autres.

Des organisations internationales telles que l'Union internationale de la marionnette (UNIMA) pourraient être un cadre idéal pour le développement d'une coopération bilatérale et multilatérale à l'échelle du continent, entre les régions, et dans le monde. Avoir la possibilité de s'abreuver aux sources de la marionnette japonaise, indienne, chinoise, européenne et américaine ne peut que nourrir la créativité et inscrire la marionnette dans une logique du donner et du recevoir.

#### Conclusion

La situation actuelle de l'art de la marionnette en Afrique est le résultat d'un double mouvement composé d'un héritage des pratiques séculaires et d'un apprentissage à partir des rencontres avec des praticiens issus d'autres continents. Cette double identité pourrait expliquer en partie la diversité des types, formes et pratiques observables dans l'art de la marionnette contemporaine en Afrique. Malgré cette diversité, les marionnettes africaines possèdent des caractéristiques similaires telles que les fonctions qui leur sont assignées au sein de la société. En effet, il est attendu de la marionnette en Afrique qu'elle joue à la fois un rôle de divertissement, d'éducation populaire, de sensibilisation, d'éveil de consciences et de médiation sociale. Pour répondre pleinement à ces attentes, les marionnettistes africains ont besoin d'un accompagnement institutionnel qui devrait se traduire par l'adoption et la mise en œuvre conséquente de politiques sectorielles adaptées aux besoins de développement de cet art. Mais auparavant et pour donner une chance à l'avènement de ces politiques artistiques nationales et régionales, les acteurs de la marionnette devraient se donner la main dans un élan de solidarité et de coopération internationale pour la réalisation de projets communs.

Toutes les sources et références de cet article (volets 1 et 2, Manip 57, et 2) sont en ligne sur le site de THEMAA dans les pages des Manip 57 et 58.

<sup>\*</sup>Une boue, des immondices dans lesquelles on patauge

Cité par Gaëtan Noussouglo ©Togocultures

<sup>&</sup>lt;sup>®</sup> Interview, http://www.camerfeeling.fr.fo/dossiers/dossier.php?val=2154

<sup>&</sup>lt;sup>®</sup> François-Xavier Freland, *Mali : Yaya Coulibaly, le marionnettiste*, 2016



LU AILLEURS

## PORTO RICO

# BREF APERCU DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES À PORTO RICO

PAR | DR. MANUEL ANTONIO MORÁN, FONDATEUR ET DIRECTEUR DE LA COMPAGNIE SEA, SOCIEDAD EDUCATIVA DE LAS ARTES, INC. ; VICE-PRÉSIDENT D'UNIMA ET PRÉSIDENT DE LA COMMISSION 3 AMÉRIQUES DE L'UNIMA

Article original paru dans La Hoja del titiritero, 3º trimestre, septembre - décembre 2018

Être marionnettiste professionnel implique – en théorie et en pratique – deux aspects déterminants : une formation spécifique, être payé pour pratiquer cet art. Traditionnel ou avant-gardiste, et quelles que soient les coordonnées spatio-temporelles, le théâtre d'animation se définit non seulement par la structure de l'expression scénique, mais également par les programmes de formation de marionnettistes et leur statut. Passer de la tradition à l'avant-garde dépend de la manière dont le style du disciple se sépare de celui du maître.

#### Présence de la marionnette à Porto Rico

Le théâtre est l'une des formes artistiques qui s'est le plus développé à Porto Rico, en particulier au XXe siècle. Trois institutions ont été décisives dans ce développement : le Département de Théâtre de l'université de Porto Rico, créé en 1941 par le Dr Leopoldo Santiago Lavandero ; l'Institut de la culture portoricaine et sa section de Promotion théâtrale créés en 1955 par le Dr Ricardo E. Alegría, et le Programme de théâtre pour les écoles du ministère de l'Éducation, créé également par Santiago Lavandero en 1960.

Le théâtre pour enfants et le théâtre de marionnettes portoricains, tous deux dépourvus de tradition, ont également vu le jour grâce à ces initiatives. Bien que le théâtre de marionnettes n'ait pas de fondement historique connu à Porto Rico avant les années 1950. il ne fait aucun doute qu'il existait des activités théâtrales utilisant la marionnette comme élément artistique ou comme support pédagogique en milieu scolaire, ou encore dans des spectacles de compagnies de passage principalement européennes. Nombreux étaient les cirques antiques qui présentaient également du théâtre de marionnettes. Selon Rosalina Perales<sup>1</sup>, La Comedia de Muñecos (Andrés Quiñónez Vizcarrondo et Ethel Ríos Betancourt) a été la première compagnie à faire de la marionnette à Porto Rico pendant les années 1950, aux côtés de Los Muñecos de Puerto Rico (Luis Rafael Rivera).

#### La première marionnettiste, une portoricaine de la diaspora

La plus ancienne référence documentée sur un marionnettiste portoricain se trouve dans la diaspora. Des années 1920 aux années 1950, une émigration massive de Portoricains s'est faite vers les États-Unis, à la recherche de meilleures opportunités d'emplois. Pura Belpré est née à Cidra, Porto Rico, entre 1901 et



Puré Belpré dans Perez and Martina

1903 et a fait ses études primaires et secondaires sur l'île. Elle est arrivée à New York pour raisons familiales au cours des années 1920 et a décidé de s'installer un temps dans cette ville. Son séjour aura duré toute sa vie. Elle était écrivain, collectionneuse, marionnettiste et conteuse d'histoires folkloriques portoricaines pour enfants.

#### El Miniteatro Infantil Rural, genèse d'un théâtre de marionnettes national

En 1965, Santiago Lavandero entreprit de lui-même la tâche d'initier un mouvement pour mettre en place une tradition de théâtre de marionnettes dans le pays. Avec le Programme de théâtre pour les écoles, et via la loi du Congrès des États-Unis n° 89-10 - mieux connue sous le nom Titulo I-, ils obtinrent des fonds leur permettant de mettre sur pied un projet expérimental: El Miniteatro Infantil Rural (MIR) (Minithéâtre rural pour enfant).

Ce projet novateur consistait à créer et former plusieurs compagnies ou groupes de marionnettistes qui partiraient en tournée sur l'île, avec pour objectif de proposer un socle de loisirs culturels à tous les enfants des zones rurales et urbaines, publiques et privées. En août 1966, le maître américain George Latshaw, spécialiste du théâtre de marionnettes, est engagé pour assurer la formation du personnel. Les participants à la formation étaient de jeunes diplômés d'écoles supérieures. Víctor Adrián García, Antonio Pérez, Rafael Ruiz et Rafael Luis García ont été choisis puis sont partis pour la tournée qui débuta le 9 novembre 1966. L'île de Culebra fut le siège de l'inauguration officielle du MIR de Porto Rico.

La première tournée fut un succès tant éducatif qu'artistique. L'expérience démontra que le projet devait être poursuivi et étendu à l'ensemble de l'île. Sous le regard de Latshaw, puis de l'Espagnol Ángeles Gasset et plus tard de l'Américain Bruce Chesé, une génération de marionnettistes créoles a été formée et encouragée, et continue aujourd'hui encore de dominer la scène du théâtre de marionnettes portoricaine. Le MIR s'est rendu à plusieurs événements de marionnette aux États-Unis et en République dominicaine. Tout au long des années que dura le projet (jusqu'en 1973), plus de 3 500 représentations ont été dispensées et le succès a été tel que le projet s'est étendu jusqu'à accueillir neuf compagnies pour tourner dans les écoles de tout Porto Rico. Après plus de 13 ans de développement et de diffusion de l'art de la marionnette dans le pays, le Programme de théâtre pour les écoles a ralenti ses activités en raison d'un manque de budget et de personnel.

#### Les pionniers

Après la disparition du MIR, des groupes de professionnels ont commencé à se créer. Ils proposaient principalement du théâtre de marionnettes aux écoles primaires. Selon Rafael Ortiz, la première génération de compagnies de marionnettes portoricaines était la suivante: Títeres Cibuco (Germán Colón-1968), Títeres de Mario Donate/Teatro Nacional de Sombras Chinescas (Mario Donate-1968). Títeres de Puerto Rico (José Álvarez-Zayda Ruberté-1972), Títeres de Borikén (Francisco Torres-1975), Le Coa/ Publicoop (Ángel Domenech-1975), Titirimundi (Filipo Tirado-1975), et El Mundo de los Muñecos (Rafael Ortiz-1978). Cette dernière a été la première compagnie portoricaine à remporter, pour son spectacle Pinocchio (1985), le prix le plus prestigieux de théâtre de marionnettes aux États-Unis : « Citation of Excellence » (Citation d'Excellence) d'UNIMA-USA. Dr Rosalina Perales aioute aux compagnies précédemment mentionnées Los Muñecos de Porto Rico (Luis Rafael Rivera)<sup>3</sup>. En 1976. Tere Marichal, qui rentrait à Porto Rico après des études en Espagne avec le maître Harry V. Tozer, commença également à faire du théâtre de marionnettes. Toutes ces compagnies et ces marionnettistes sont pour la plupart actifs et continuent à proposer des représentations dans le

#### Deuxième génération

De nouvelles compagnies naissent avec les jeunes formés par les premiers membres du MIR à l'École technique d'artisanat théâtral (Escuela Técnica de Artesanía Teatral - ETAE). Dans son livre, Ortiz indique que de l'ETAE viennent les compagnies : *Títeres de San* Juan (Nelson Pantoja) et Rafael Rivera y sus títeres 4. On peut également mentionner la compagnie Títeres Casabe del pueblo de Cayey, dirigée par Luis Colón, formé au MIR.

Inspiré par le travail de ces compagnies pionnières et étant lui-même un jeune étudiant du Programme de théâtre pour les écoles, Manuel Morán (actuel viceprésident de l'Union internationale de la marionnette - UNIMA) fonde SEA, Sociedad Educativa de las Artes, Inc. (1985)\*. Santin et ses marionnettes apparaissent également dans l'ouest de l'île. Pedro Adorno est une autre figure importante du mouvement du théâtre de marionnettes et de masques pour adultes. Il fonde en 1993 sa compagnie Aqua, Sol y Sereno\*. La maîtremarionnettiste et spécialiste du masque Deborah Hunt\* a, quant à elle, joué un rôle important dans le développement du théâtre de marionnettes à Porto Rico, en particulier pour le théâtre de marionnettes pour adultes, une dimension qui n'existait pas sur l'île. Elle menait en parallèle de ses représentations des ateliers à partir desquels une troisième génération de marionnettistes et de collectifs de théâtre avec marionnettes a émergé.

#### Troisième génération

Le groupe Papel Machete (qui fait partie du collectif AgitArte) présente des spectacles de contestation socio-politique dans les communautés du pays en utilisant différentes techniques comme le masque, les



Compagnie El mundo de los muñecos

ombres et les marionnettes\*. Aspaviento Theatre (2000), désormais Taller de Títeres La Manopoderosa, travaille sur la création et la présentation d'œuvres originales de théâtre expérimental et d'objets comme Finalmente llega Y No Había Luz\* (Finalement il est venu et il n'y avait pas de lumière) en 2005. Les autres groupes et collectifs qui ont émergé sont Vueltabajo Teatro, Poncili Creation, Kuniklo, Luis y sus muñecos (Luis Villafañe) et le collectif Columpio. La ventriloquie a également eu d'excellents interprètes au théâtre et à la télévision portoricaine. Parmi ceux-ci figurent Carlos Maldonado, Arturo « Kobbo» Santarrosa et Arturo « Tito » Bourasseau, originaire du Chili mais vivant à Porto Rico depuis plus de 40 ans.

Les actions de développement, comme les espaces théâtraux dédiés aux marionnettes ont été rares. La télévision reste un des espaces inégalables de la présence de la marionnette à Porto Rico. Des années 1970 à aujourd'hui, influencés par divers programmes étrangers, des spectacles sont apparus dans ce média populaire menés par Sandra Zaiter avec les marionnettes de Filipo Tirado et Francisco Torres ou encore avec El show de Titi Chagua (Rosario Abreu). Chiquimundos avec Israel Lugo, qui était alors un enfant ventriloque, le clown Remi (José Vega) et María Chuzema (Tere Marichal), Pequeños en acción (Filipo Tirado), De la mano con los niños (Rafael Ortiz) et El mundo de los muñecos, Tesoro Infantil (Germán Colón et Títeres Cibuco) et La Tienda Mágica de Shabum (le magicien Emanuel). Les compagnies de marionnettes Santin y sus títeres, Luis y sus muñecos et Daniel y sus muñecos ont collaboré au sein de ce dernier.

Il y eu aussi l'émission Super X-clusive, animée par La Comay (à l'origine la Comtesse), une marionnette fabriquée par le marionnettiste José López et manipulée par Kobbo Santarrosa. Parmi les autres marionnettes de Lopez, citons le célèbre Burbujita qui officiait au sein d'une autre émission télévisée éponyme pour enfants créée par la chroniqueuse Millie Cangiano. Les marionnettes de David Álvarez sont d'autres personnages qui se sont également aventurés à la télévision pendant une courte saison.



Tere Marichal

Le théâtre de marionnettes s'est également développé dans le milieu religieux du pays, en particulier chez les protestants où il existe des groupes professionnels tels que Teatro de Títeres Semillas, Manos Arriba, Ministerio Los Soldaditos et plus récemment Daniel v sus muñecos.

Le théâtre de marionnettes à Porto Rico a évolué tranquillement mais sûrement, déconstruisant ses stigmates externes et internes. Le manque de subventions gouvernementales et de financements privés n'a pas empêché cet art de continuer à se développer, se solidifiant dans ses aspects techniques, esthétiques, théoriques et dramaturgiques.

Il reste encore beaucoup à raconter, mais ceci n'est qu'un bref apercu de l'histoire de la marionnette à Porto Rico.

\* Parmi les groupes marqués d'un astérisque, il existe des articles dans le bulletin d'information (La Hoja del titiritero) contenant des informations détaillées sur leurs œuvres artistiques.

> TEXTE TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR EMMANUELLE CASTANG



#### LA HOJA DEL **TITIRITERO**

A travers « La Hoia del Titiritero » la commission des Trois Amériques

de l'UNIMA propose un espace d'information de cette région du monde, en suivant la tradition et en honorant le travail minutieux qui a été commencé par Maître Roberto Lago (Mexique) et qui a été continué pendant de nombreuses années, avec qualité, engagement et succès par Ana María Allende (Chili) et Susanita Freire (Uruguay / Brésil). On v trouve une sélection d'actualités et des textes historiques, critiques et théoriques sur le thème du développement de l'art de la marionnette sur notre continent, préparée par une équipe dirigée par Rubén Darío Salazar, vice-président régional pour les Caraïbes de la commission Trois Amériques.













#### 🕒 23 mars au 1er avril Théâtre de Cuisine - La Friche Belle de Mai, Marseille, (Provence-Alpes-Côte d'Azur)

#### Compagnie

#### du Funambule

#### Brique (titre provisoire) AA

Écriture et mise en scène : Stéphane Lefranc, Béatrice Courcoul

Une proposition marionnettique librement inspirée de la pièce de théâtre Les Enfants d'Edward Bond, une tragédie de l'enfance perdue, une blessure profonde aux frontières du rêve et du cauchemar... « Je t'ai dit tout ce que j'ai dit à personne d'autre. Avant on s'amusait tellement avec toi. Fini tout ça ». E. Bond.

Infos: ciedufunambule@gmail.com www.compagniedufunambule.com



🕒 2 au 19 avril Le Mouffetard -Théâtre des arts de la marionnette. (Paris. Île-de-France) Cie Ka

#### Variations sur le modèle de Kraepelin 🎹

#### Écriture et mise en scène : David

Carnevali et David Van De Woestyne

Un huis clos troublant sur la perte de mémoire individuelle et l'amnésie collective. Intérieur nuit. Deux hommes dans un appartement. L'un n'arrive pas à fermer l'œil. L'autre semble veiller sur lui. Les scènes se répètent, avec de légers changements. L'époque actuelle et celle de la Seconde Guerre mondiale se mélangent, jusqu'à frôler l'absurde

Infos: cieka@hotmail.com www.compagnie-ka.com



#### Le Sablier, Ifs, (Normandie) **Compagnie Sans Soucis** K TP

#### Mise en scène : Max Legoubé

Écrit en 1810, ce texte de Kleist est un essai d'anthropologie philosophique qui cherche l'humanité de l'homme sous la forme épurée et ludique d'un pantin quasi-automate, confrontation d'un danseur et d'une marionnette. Cette œuvre invite à une démarche d'expérimentation au plateau axée sur la confrontation du corps humain/artificiel, danseur et double marionnet-

Infos: contact@compagniesanssoucis.com



🕒 24 avril Espace Félix Arnaudin, Saint-Paul-lès-Dax, (Nouvelle-Aquitaine) 'oiseau Manivelle

#### Rue du Paradis Rouillé 💵

#### Écriture et mise en scène : Christine

Rue du Paradis Rouillé, Nosfet vit sa vie de célibataire, entre travail, nouba et canapé. Sa voisine Arlet milite pour la rénovation de l'immeuble vieillissant. Dans le grenier, elle accueille Asmar, un drôle de gosse sans-abri. Tout suit son cours quand un jour, tous les habitants du quartier reçoivent un avis d'expulsion.

Infos: loiseaumanivelle@yahoo.fr www.loiseaumanivelle.com



#### 13 au 29 mai Biennale Internationale des Arts de la **Marionnette**

#### 10° édition

Le rendez-vous phare pour le théâtre d'objets et la marionnette contemporaine fête sa dixième édition! En cette année exceptionnelle, la biennale, impulsée par le Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette, s'épanouit pendant un mois sur un territoire étendu comme jamais. Cette biennale promet un printemps de créations vives à réveiller la pensée et l'imaginaire.

Infos: contact@lemouffetard.com www.lemouffetard.com



🕒 14 au 15 mai Studio Théâtre de Stains. (Île-de-France) (arnabal La Brèche 📭

Écriture et mise en scène : Sandrine Furrer, Chloé Cassagnes

À l'intérieur ou à l'extérieur d'un lieu de passage, dans les interstices de la ville, dans un espace laissé vide, ils sont là. Un peuple contemplatif, au temps suspendu, qui nous parle de ses croyances, ce qui l'anime, et nous invite à la rêverie. À la croisée du film et du spectacle de marionnettes, La Brèche est une performance pour l'espace public.

Infos: oskarnabal@gmail.com www.compagniekarnabal.com



#### 14 au 26 mai (Paris, Île-de-France) larionnettons-nous 4º édition

Un festival de spectacles de marionnettes jeune et très jeune

public qui célèbre l'enfance ! Cette année, les plus petits feront des découvertes sensorielles avec le Théâtre des Tarabates, et découvriront une tout autre facette de La Belle au Bois dormant, par la compagnie des Illustres Enfants Juste. Spectacles dès 18 mois!

Infos: 01 43 72 19 79 www.theatre-aux-mains-nues.fr



1 24 au 26 mai Palais de Tau, Reims, (Grand-Est) **Orbis Pictus** 

#### 9º édition

Pour les 10 ans. l'équipe du Jardin Parallèle prépare quelques surprises et découvertes rares, avec le désir renouvelé d'offrir au public une programmation de choix pour cette nouvelle immersion dans le palais du Tau. Cette année, en guise de redécouverte du paysage marionnettique, c'est le versant immersif et virtuel du monde de l'objet qui nous emmènera en

Infos: communication@lejardinparallele.fr www.lejardinparallele.fr/orbis-pictus

© 25 au 28 juin Théâtre de L'ESNAM et Forum, Charleville-Mézières, (Grand-Est)

Projets de fin d'études

Voir actu p.7

#### R 28 et 29 juin

Théâtre aux Mains Nues, Paris (Île-de-France)

#### Assemblée Générale 2019 de THEMAA

Infos: voir actu p.7



#### 1 29 et 30 juin Théâtre aux Mains Nues, Paris, (Île-de-France) Les Traverses de juin 10º édition

Pour célébrer la fin de saison, les marionnettes sortent du théâtre pour investir les espaces publics du quartier Saint-Blaise à travers des spectacles, déambulations, expositions... Vous aurez l'occasion de découvrir les travaux des élèves des formations du théâtre, mais également d'autres spectacles, en plein air ou en salle. Week-end en entrée libre et en exté-

Infos: 01 43 72 19 79 / reservation@ theatre-aux-mains-nues.fr



#### 1 29 et 30 juin Sillé-le-Guillaume, (Pays de la Loire) Kîkloche, Festival de petites formes **spectaculaires**

#### à la campagne

#### 14<sup>e</sup> édition

Le festival Kikloche, dédié aux spectacles de petites formes depuis près de 15 ans, propose des représentations théâtrales courtes jouées par des compagnies professionnelles. Kikloche permet aux habitants et aux spectateurs de découvrir ou redécouvrir le patrimoine du Nord

Infos: kikloche@free.fr kikloche.free.fr

### DANS L'ATELIER

#### [Création automne 2019]



Le Tas de Sable - Ches Panses **Vertes** Le Menhir TP

Écriture et mise en

scène: Jean Cagnard et Éric Goulouzelle

Parce qu'il ne se satisfait pas du silence de son père. le fils abandonne pour un temps femme, enfants, travail pour planter sa tente devant la maison parentale, puis par se planter lui-même dans le jardin. Il ne repartira pas sans avoir parlé au paternel. Il va se solidifier, s'il le faut.

Contact: 03 22 92 19 32 info@letasdesable-cpv.org

#### [Création automne 2019]



Cie Émilie Valantin Lions! TP

Il était une fois un lion qui était convaincu qu'il était le plus fort, le plus puissant et le plus majestueux des animaux. Il n'avait pas de doute. Mais... Il n'avait pas tout vu. Certaines choses lui échappaient...

Contact: 04 75 01 17 61 compagnie@cie-emilievalantin.fr

#### Si vous souhaitez recevoir *Manip*:

Manip est envoyé automatiquement à tous les adhérents de THEMAA. Pour adhérer, il suffit de remplir un bulletin d'adhésion en ligne, accessible sur le site de THEMAA. 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 à la rubrique « Manip » du site Internet de l'association.

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

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

## DE L'IMPORTANCE DE BIEN CONTRIBIIFR

Comprendre le fonctionnement du site internet et des contributions des adhérents dans leur espace membre est essentiel pour tirer avantage de cet outil et faciliter les démarches.

#### Pour les adhérents

L'espace de contribution, accessible grâce aux codes envoyés lors de l'adhésion, permet aux membres de saisir les informations concernant leur structure, leurs activités et leurs exploitations. Cela alimente directement l'agenda du site de THEMAA qui relaie, par mois et par région, les spectacles, créations, festivals, stages et expositions. C'est un outil précieux!

L'agenda contributif du site est ensuite la source principale d'informations pour :

- La newsletter mensuelle de THEMAA qui touche un large public
- Les réseaux sociaux, Facebook et Twitter
- Manip, le journal de la marionnette et sa double page d'agenda en fin de journal, qui recense les rencontres, festivals, créations et expositions ayant lieu durant le trimestre que couvre le numéro.

Veillez bien à saisir vos informations régulièrement dans votre espace adhérent, et en respectant les délais (par exemple, deux mois avant la parution pour Manip!). Des rappels sont envoyés par courrier électronique, si vous ne les recevez pas, contactez-nous!

#### Les erreurs à éviter!

Pour bien apparaître dans l'agenda du site internet, veillez à :

> Pensez à créer les « exploitations » (dates et lieux) correspondant à chaque « activité » saisie (spectacle ou autre)

- > Pensez à indiquer au moins un titre et une adresse (ville et région au minimum) à votre fiche « Structure »
- > Pour une exploitation de type spectacle, cocher la case « Création » à bon escient : c'est à dire seulement s'il s'agit de la première représentation. Il ne s'agit pas d'un spectacle en création.
- > Pensez à joindre une image pour augmenter votre visibilité
- > N'écrivez RIEN en MAJUSCULE! Cela rend notre interface de contribution peu lisible...

La contribution sur le site de THEMAA n'est pas immédiatement visible sur le site : elle doit être traitée par l'équipe (cela peut prendre quelques

#### Pour les non adhérents également

Le saviez-vous ? Il existe trois autres manières de contribuer en remplissant des formulaires sur le site de THEMAA qui ne sont pas réservées aux adhérents:

- Proposer une Actualité générale (onglet Actualités > Générale > Proposer une actualité) : événements ponctuels susceptibles d'intéresser le réseau - et souvent d'intérêt général.
- Proposer une annonce (onglet Actualités > Annonce > Proposer une annonce): offre d'emploi, cession ou prêt de matériel...
- Proposer un Appel à candidature (onglet Actualités > Appels à Candidature > Proposer un Appel à candidature).

#### Le supplément Avignon

Chaque année Manip propose son supplément « spécial Festival d'Avignon ». C'est un guide des spectacles des membres de THEMAA qui présentent leur travail à Avignon. Pour y apparaître il faut être à jour de son adhésion. Un formulaire en ligne est à remplir avant le 29 mai! Il est accessible depuis le site de THEMAA (page de l'actualité consacrée au supplément Avignon). Il s'agit d'une belle occasion de valoriser les arts de la marionnette et de participer à leur visibilité!

#### ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DE LA MARION/VIETTE CHARLEVILLE-MÉZIÈRES - WWW.MARIONNETTE.COM

DII 25 AII 28 IIIIN 2019 **PRÉSENTATION** 

**DES PROJETS** DE FIN D'ÉTUDES

11" PROMOTION

P=LII mise en scène Zoé Lizot

LA DANSE DES OMBLES mise en scène

Emily Evans

LES QUATRE ILIMELLES mise en scène Matthias Sobbane

EN COLLABORATION AVEC : Valentin Arnoux, Eve Bigontina, Cassiel Bruder, Coraline Charnet, Tristan Lacaze, Blanche Lorentz, Jeanne Marquis, Eli Neva Jaramillo, Sayeh Sirvani



### L'APÉRO MANIP

Le 18 avril prochain nous inaugurons un nouveau rendezvous : un apéro autour du dernier numéro de Manip! Pour échanger sur ce bel outil de THEMAA, son contenu et les coulisses de sa fabrication, en dialogue et en partenariat pour cette première édition avec la Nef - Manufacture d'Utopies, à Pantin. Toutes les infos à venir sur le site de THEMAA.







