

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

m a n i p

UNE PUBLICATION  ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS

m.a.n.i.p 62 AVRIL MAI JUIN 2020



Un jour, une amie bretonne (du nord)
m'offrit une poignée d'algues séchées.
"Tu en feras bien quelque chose !..."
Et j'en fis la coiffure
du masque de Zorilla,
sorcière serpentine.
Il tîna à l'atelier et
dans diverses expositions.

*

Un autre jour, un choré-
graphe (Bretagne du sud)
vint à l'atelier. Il
cherchait des idées pour un spectacle sur
la mythologie. Il choisit notamment Zorilla
qui de chef devient Méduse. Le boucle était
bouclée, marine. Tête et légende.



Carte blanche à Francis Debeyre

En écho au dossier de ce numéro sur le masque, *Manip* a donné carte blanche à Francis Debeyre, créateur de masques depuis les années 1980. Formé par le maître suisse Benno Besson, Francis Debeyre travaille toutes les formes et matières pour réaliser des masques de spectacle : le cuir, la peau, la fourrure mais aussi le tissu peint ou brodé, le grillage encrassé... Il dit de son travail qu'il est fait de peu de certitudes et consiste à trouver la meilleure réponse à l'équation d'un spectacle. Il a notamment travaillé avec W. Zorko, Le Théâtre de la Licorne, la Compagnie Joker, Mario Gonzalès, Maguy Marin, Claude Brumachon, la compagnie du Faux-Col (devenu Théâtre Effigies), Michel Sarunac...

Directeur de la publication

Nicolas Saelens

Coordination du numéro

Emmanuelle Castang

Comité éditorial du n°62

Jean-Christophe Canivet, Mathieu Dochtermann, Claire Duchez, Hubert Jégat, Oriane Maubert, Claire Vialon.

Correspondante pour la rubrique

Mémoire vive : Lise Guiot.

Correspondante pour la rubrique

Marionnettes et Médiations : Aline Bardet

Ont contribué à ce numéro

Aline Bardet, Polina Borisova, Patrick Boutigny, Damien Bouvet, Emmanuelle Castang, Jean-Christophe Canivet, Patricia Coler, Juanjo Corrales, Mathieu Dochtermann, Claire

Duchez, Raphaële Fleury, Thierry François, Lise Guiot, Claire Heggen, Joël Huthwohl, Katy Foley, Claire Latarget, Patrick Le Bœuf, Evelyne Lecucq, Jean-Michel Lucas, Amélie Madeline, Clément Montagnier, Nina Monova, Luc-Vincent Perche, Julie Postel

Relecture

Claire Duchez

Agenda du trimestre

Claire Duchez

Relecture et corrections

Josette Jourdon (sous réserve de modifications ultérieures)

Conception graphique et réalisation

www.aprim-caen.fr
ISSN 1772-2950



THEMMA

14, rue de l'Atlas - 75019 PARIS

Tél. : 01 42 41 81 67

Site : www.themaa-marionnettes.com

THEMMA est le centre français de l'UNIMA et est adhérente à l'UFISC.

THEMMA est subventionnée par le ministère de la Culture (D.G.C.A.).

Sommaire

Actualités

04-07 ACTUS

08 LA CULTURE EN QUESTION

Industries culturelles et créatives, refuser les affabulations

Par Jean-Michel Lucas

Matières vivantes

9-11 CONVERSATION

Avec Arnaud Louski-Pane et Julie Sermon

Le théâtre à l'ère écologique

Par Emmanuelle Castang

12-13 MÉMOIRE VIVE

Confession : dans les petits papiers d'Alain Lecucq

Par Patrick Boutigny

14 ARTS ASSOCIÉS

La recherche des contours

Par Damien Bouvet

15-18 DOSSIER

Le masque, cet autre

Avec Polina Borisova, Thierry François, Claire Heggen et Patrick Le Bœuf

19-20 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Les Wali (saints musulmans) réduits au silence

Par Katy Foley

20 JE ME SOUVIENS

L'art du détail

Par Luc-Vincent Perche

Mouvements présents

21 TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Présenter une maquette de spectacle

en plateau professionnel

Par Clément Montagnier

22 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Réaliser un masque

Par Amélie Madeline

23 MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

Habitants et territoires : vers une convergence des luttes

Avec Jessica Bir et Robin Fruhinsholz

Par Aline Bardet

24-25 ESPÈCE D'ESPACE

Zone de chaleur en pays breton

Avec Martial Anton et Daniel Calvo-Funès

Par Emmanuelle Castang, en collaboration avec

Jean-Christophe Canivet

Frontières éphémères

26-27 ATLAS FIGURA

Grèce – La tradition comme source du théâtre contemporain

Par Juanjo Corrales

28-29 LU AILLEURS

Russie - L'Inventeur Victor Nikonenko

Par Nina Monova

Agenda du trimestre



Solidarités à l'épreuve !

PAR | **NICOLAS SAELENS**, PRÉSIDENT DE THEMMAA

23 MARS 2020

Nous voici dans un moment inédit qui nous voit nous confiner pour endiguer un virus, le Covid-19. Il y a d'abord comme une sorte de sidération, comme si le mouvement planétaire n'allait pas nous englober. L'invisible virus vient troubler les représentations de notre monde que nous nous sommes constituées : l'Homme puissant de sa technique pouvant répondre aux problèmes par la technique. Les formes vivantes se rappellent à nous mais ce n'est pas nouveau. Là, elles nous obligent à l'humilité, à introspecter les êtres sociaux que nous sommes.

Notre champ professionnel est touché de plein fouet par la suspension de tout rassemblement. Toutes les structures que nous représentons ainsi que les artistes se retrouvent dans une situation économique périlleuse.

THEMAA a fait le choix du collectif. Nous avons co-signé et diffusé avec l'UFISC divers communiqués « Mobilisation et Coopération Art et Culture contre le Covid-19 » qui rappellent que la solidarité est nécessaire et que le collectif est un atout. Nous avons demandé à ce que soient prises des mesures à la hauteur de la situation pour les milliers d'acteur·rice·s que nous représentons.

Les signataires de ces textes se sont organisés au sein d'une cellule de crise « Ressources et accompagnements » pour rapidement accompagner les structures et équipes victimes de cette crise quand elles devront affronter ses conséquences à court et moyen terme (nous vous tiendrons informé·e·s régulièrement des avancées de cette cellule). Cette cellule nous permet, notamment, de centraliser en temps réel les informations liées à cette crise. Informations qui sont régulièrement complétées et actualisées sur le site de THEMMAA. Nous continuerons ce travail de relais, en revendiquant la prise en compte des plus fragiles afin que le mot de solidarité soit chargé de sens.

N'hésitez pas à nous informer des différentes situations que vous traversez, des difficultés que vous rencontrez. Nous vous invitons également à partager avec nous les informations utiles liées à la crise dont vous avez connaissance. C'est une situation qui demande à ce que nous fassions front commun. Alors partageons, relayons, échangeons, même à distance !

Le 21 mars, c'était la Journée Mondiale de la Marionnette. Nous avons depuis ce jour lancé le « **Défi Marionnette... confinée !** » sur les réseaux sociaux. Faisons vivre, depuis nos espaces de confinement, la marionnette dans toutes ses formes et à travers les différents castelets que nous pouvons imaginer. Déjà, des acteurs ont pris les cadres numériques pour dire le monde. Nos pas de porte, nos fenêtres peuvent être ouvert à nos imaginations, à nos initiatives. Ce temps suspendu risque de durer et d'avoir des conséquences que nous ne mesurons pas encore.

Il nous faudra ensuite traduire et reconstruire nos utopies après cette crise sans précédent. THEMMAA est présent dans ce temps difficile et mettra en place toutes les actions nécessaires pour l'avenir.

Nous vous espérons en bonne santé et nous vous souhaitons tout le courage nécessaire.



UNIMA 12 AU 19 AVRIL | BALI - DENPASAR, INDONÉSIE

XXIII^e congrès de l'UNIMA

Tous les quatre ans, l'Union Internationale de la Marionnette se réunit en congrès afin de voter les grandes orientations de l'organisation et élire son conseil d'administration.

L'UNIMA rassemble près d'une centaine de pays constitués en centres nationaux, comme THEMMA dont elle est le centre français, ou avec des représentants. En 2020 se tiendra le XXIII^e Congrès de l'UNIMA accueilli par le centre UNIMA Indonésie à Denpasar. En parallèle se tiendra un festival international qui attend une trentaine d'équipes artistiques. La France sera représentée au congrès par deux de ses quatre conseillers : Greta Bruggeman et Clément Peretjatko, et par le président du centre français : Nicolas Saelens. En plus des temps de vote, ce moment permet aux acteurs des différents pays d'échanger sur leurs projets et aux seize commissions de travail de se réunir afin de poser les envies des quatre années à venir. Différents thèmes y sont abordés allant de la formation professionnelle à la coopération

internationale, en passant par l'éducation, le développement et la thérapie ou encore la recherche, les publications ou la jeunesse.

C'est aussi à l'occasion de ce XXIII^e congrès que se décidera où se tiendra le congrès suivant de 2024. La région de Chungcheong en Corée du Sud et la ville de Montréal au Canada, ont proposé leur candidature.

L'UNIMA est une organisation affiliée à l'UNESCO et fêtait en 2019 ses 90 ans. Elle a porté dans ce cadre un projet de quatre créations sur quatre continents réalisées à partir du même texte du jeune auteur brésilien Marcos Nicolaiewsky sélectionné dans le cadre d'un concours par un jury international. Les créations seront présentées pour la première fois le 16 avril à l'occasion du congrès.

Plus d'infos : www.unima.org



Confinement des corps mais pas des imaginaires !



Durant toute la période du confinement du à la crise sanitaire du Covid-19, THEMMA propose un défi sur les réseaux sociaux en invitant les participants à créer des images ou de courtes vidéos avec mise en jeu marionnettique donnant un sentiment sur l'état du monde. L'idée est de faire vivre, depuis nos espaces de repli, la marionnette dans toutes ses formes et à travers les différents castelets pouvant être imaginés.

> Participez en postant votre vidéo

Les vidéos réalisées, à découvrir ou redécouvrir, sont visibles sur les pages Facebook, Twitter ou Instagram de THEMMA. Vous pourrez les retrouver facilement en recherchant le hashtag #marionnetteconfinée !

3 QUESTIONS À Brice Coupey

Directeur pédagogique de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette (ESNAM)

PAR MATHIEU DOCHTERMANN

Comme tout directeur des études, vous arrivez à l'ESNAM avec un projet pédagogique. Pouvez-vous nous en parler ?

Mon projet pédagogique est bâti sur le fait qu'on a demandé à un marionnettiste de revenir à l'école. Je vais donc m'appuyer sur l'expérience de ce que c'est qu'être acteur marionnettiste, de manière à ce qu'à leur sortie les jeunes soient armés pour répondre au monde du travail. Et puis, ils obtiendront un diplôme supérieur de comédien-marionnettiste, qui correspond à mon parcours puisque j'ai d'abord été comédien avant d'être marionnettiste. Du coup, j'ai très envie de ré-insuffler la part du jeu et de la manipulation dans le cursus, au profit de l'expression.

Ces jeunes, ils seront les marionnettistes du 21^e siècle. Quelles sont les compétences qui seront nécessaires à un marionnettiste exerçant dans 40 ans ?

Ça, je ne peux pas savoir exactement. Mais les fondamentaux sont quasiment toujours les mêmes. C'est-à-dire savoir être au plateau, savoir dire et défendre un texte, savoir manipuler, savoir travailler ensemble pour répondre à des demandes de mise en scène. Savoir manipuler tout type de marionnette – il faut qu'ils découvrent aussi bien le fil que la gaine ou la tringle ou le bunraku, parce qu'ils vont peut-être les croiser... Si on arrive à faire tout ça en trois ans je suis déjà content ! Après, évidemment, le but du jeu c'est d'ouvrir ! Il y a des stages courts qui ouvrent sur le mapping, ou sur le cinéma d'animation... Mais le fond du propos est celui-ci : je ne peux pas leur

faire des formations sur des choses qui sont en vogue actuellement, autrement que par des stages de découverte, à partir desquels ils pourront choisir de faire des formations derrière. Ce sont des particularisations, on va dire, auxquelles je ne peux pas répondre autre chose que : « Ah oui, y a ça aussi, vous pourrez aller voir si ça vous intéresse. » Je ne peux pas les former à tout, et puis ce ne serait pas intéressant de faire une formation sur des techniques extraordinaires, pour à la sortie avoir des étudiants qui ne savent pas parler et pas manipuler.

Vous avez déjà enseigné par le passé : comment allez-vous mettre à profit cette expérience de pédagogie ?

Je suis intervenu dans le cadre du Théâtre aux mains nues : j'ai été formé par [Alain] Recoing juste avant qu'il ne parte, et puis après je l'ai remplacé. Ensuite, j'ai donné des formations à la 10^e [promotion de l'ESNAM], à la 11^e, et à la 12^e l'année dernière. Donc oui, je vais m'appuyer dessus. Et puis je n'ai pas envie de rester dans mon bureau derrière mes papiers : j'ai toujours bien envie, au moins en 1^{re} année, de faire un stage complet avec les jeunes. Ne serait-ce que pour qu'on soit d'accord sur ce que c'est que de travailler, qu'on mette les mêmes mots sur les mêmes choses. Parce que si on a déjà travaillé ensemble, on a un vocabulaire commun, on a des habitudes communes qui font que c'est plus facile d'être en contact pendant trois ans derrière. Je ne veux pas être juste le mec dans son bureau, à qui on vient dire : « Je vais avoir une absence demain ! »

28 MARS AU 25 AVRIL | PARIS >
THÉÂTRE AUX MAINS NUES

Le visage des bêtes



L'association des Créateurs de Masques propose une exposition autour du masque et de l'animal.

Il s'agit d'explorer les liens qui se tissent entre le masque de théâtre et l'animal : masques d'animaux, animalité de la figure du personnage. Comment l'animal influe-t-il sur la création de masques de scène ? Comment la face animale est-elle devenue visage humain ? Le visage, à découvert ou masqué, ne cherche-t-il pas à révéler, tout en le cachant, l'invisible de l'être ? Cette exposition se tient dans le cadre du Point de vue #3 du Théâtre aux mains nues et comprend des pièces, des vidéos et des photos. Médiation de l'exposition les vendredis 3, 10, 17 et 24 avril à 18 h.

Plus d'infos : contact@theatre-aux-mains-nues.fr
www.theatre-aux-mains-nues.fr

IM Le PAM Lab'

Une nouvelle version du portail des arts de la marionnette

Une version « Le Lab' » du portail des arts de la marionnette (PAM) a été conçue pour explorer la diversité et la créativité des arts de la marionnette



En 2010 naissait le Portail des Arts de la Marionnette (PAM) dans l'élan de l'importante opération qui rassembla l'ensemble des acteurs français du secteur : *Les Saisons de la Marionnette – 2017-2010*. Huit institutions françaises avaient alors répondu à l'appel à projets du Plan national de numérisation du patrimoine et de la création émanant du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis, une vingtaine de structures ont rejoint le PAM, porté par l'Institut International de la Marionnette. Cet outil permet de découvrir l'histoire et la création contemporaine des arts de la marionnette dans leur diversité, à travers des dizaines de milliers de documents. Alors qu'il vient de fêter ses 10 ans, le PAM a mis en ligne une version « Lab' » qui préfigure une nouvelle version : celle-ci bénéficie à la fois de l'enrichissement de nouveaux documents et nouvelles données, des dernières innovations documentaires (sémantisation des données), mais aussi et surtout de nouvelles interfaces pour faciliter l'utilisation du PAM à des publics spécifiques (voir encadré).

Le PAM Lab' va également permettre d'améliorer les fonctionnalités du portail grâce à différents modules invitant les internautes à faire part de leurs retours et suggestions d'améliorations.

Plus d'infos : lelab.artsdelamarionnette.eu

Cette nouvelle version propose notamment :

Parmi les nouveautés sur les fonctionnalités et les contenus...

- Des données sur plus de 5 000 spectacles en France et ailleurs
- Des parcours thématiques, des dossiers pédagogiques
- Un compte personnel qui permet de conserver ses références favorites, voire de les partager avec d'autres utilisateurs
- De nouveaux outils de visualisation : cartes navigables, frises chronologiques, graphes

Quatre univers pour Découvrir, Transmettre, Pratiquer, Chercher

- Découvrir : des repères pour commencer à découvrir les arts de la marionnette.
- Transmettre : pour les enseignants, thérapeutes, éducateurs, etc.
- Pratiquer : conçu avec et à l'intention des marionnettistes
- Chercher : accéder à l'ensemble du contenu du PAM sous forme de base de données
- Chaque univers est accessible à tous les internautes

Et bientôt

- Des expositions virtuelles
- Une matériauthèque numérique et un lexique multilingue en lien avec la chaire ICiMa.

BRÈVES

Clap de fin pour la Fabrique

C'est face à l'augmentation des coûts des spectacles et des charges annexes, et face à la baisse des subventions, que la Fabrique, dirigée par Renaud Robert – Théâtre Effigies, a décidé de cesser son activité de programmation après l'accueil, pendant 14 ans, de plus de 200 spectacles. Bravo pour toutes ces années de travail.

Plus d'infos : <https://bit.ly/2PHlx1f>

Scandale AGESEA

L'Agessa, l'organisme de sécurité sociale, a oublié de collecter les cotisations des artistes-auteurs qui viennent ainsi de perdre 40 années de cotisations. Ils seraient 190 000 concernés, depuis 1975, selon le rapport de Bruno Racine. Entretien sur ce thème avec Katerine Louineau à retrouver sur le site AL.

Plus d'infos : <https://bit.ly/2PCyEjZ>

Appel à résidences

Le Jardin Parallèle lance son appel à résidences pour accueillir des équipes sur des projets autour de l'objet marionnettique. Un appel lancé aux compagnies régionales, nationales ou internationales. Date limite de candidature : 7 mai.

Plus d'infos : www.lejardinparallele.fr

Cycle de vie des matériaux

Du 29 au 31 janvier 2020, l'équipe de la chaire ICiMa à l'Institut International de la Marionnette a travaillé avec Fleur Lemercier et Arnaud Louski-Pane sur la création d'une plateforme contributive, accessible depuis le PAM, autour des savoir-faire et des processus de construction de marionnettes.

En savoir plus et découvrir le chantier de recherche ICiMa : « Cycle de vie des matériaux du spectacle » : <https://icima.hypotheses.org/4490>

Annnonce de Franck Riester pour les arts de la marionnette

Le 23 janvier, à l'occasion de son discours aux Biennales Internationales du Spectacle (BIS), qui se sont tenues à Nantes le 23 janvier, le ministre de la Culture a fait des annonces en direction du secteur des arts de la marionnette. « Nous renforcerons notre soutien au secteur de la marionnette. Je m'y étais engagé lors du dernier festival international de Charleville-Mézières, et je serai fidèle à cet engagement, en assurant la montée en puissance des marionnettes sur quatre scènes conventionnées d'intérêt national, et un accompagnement accru pour la

structuration de deux lieux compagnons. » En février 2020, quatre structures ont été identifiées par le ministère de la Culture pour devenir les premiers « Centres nationaux de la marionnette » : l'Espace Jéliote - Scène conventionnée d'Oloron-Sainte-Marie (Pyrénées-Atlantiques), l'Hectare - Scène conventionnée de Vendôme (Loir-et-Cher), le Théâtre - Scène conventionnée de Laval (Mayenne) et Le Sablier - Scène conventionnée basée à Ifs et Dives-sur-Mer (Calvados). Le ministère de la Culture accompagnera par ailleurs financièrement en 2020 la structuration

de deux « lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage » : le Bouffou-Théâtre à la Coque à Hennebont (Morbihan) et Le Tas de Sable – Ches Panse Vertes à Rivery (Somme) - afin qu'ils « se mettent en conformité avec les pré-requis d'un label national ».

Le discours complet est à retrouver sur le site du ministère de la Culture : www.culture.gouv.fr/Presse/Discours/Discours-de-Franck-Riester-ministre-de-la-Culture-prononce-aux-Biennales-Internationales-du-Spectacle-de-Nantes

15 MAI | REIMS > FESTIVAL ORBIS PICTUS

B.A. BA saison 5

Organiser un festival quand on est une compagnie ou un collectif d'artistes

Après une éclipse d'une saison, les B.A.BA de THEMMAA sont de retour avec de nouveaux sujets. Pour ce second B.A.BA de la saison, nous aborderons les questions qui sous-tendent la création d'un festival quand l'organisateur est une compagnie ou un collectif d'artistes.

Les motivations, ou les nécessités parfois, qui poussent à créer un festival quand on est soi-même artiste ou collectif d'artistes sont diverses. Nous verrons à travers plusieurs exemples concrets quelles sont les problématiques soulevées par une telle entreprise : quelle est la genèse d'un tel projet ? Comment les spectacles sont-ils choisis ? Quels modèles, économiques, juridiques, structurels sont adoptés pour porter ce type de festival ? Quelles relations

entretiennent ces festivals avec leurs territoires et les collectivités ?

Cette journée professionnelle sera l'occasion pour THEMMAA d'observer les initiatives de ce type dans le champ des arts de la marionnette à l'échelle nationale et de partager cet état des lieux.

Trois invités viendront partager leur expérience et leur regard, et échanger avec les participants.

Intervenants :

Hubert Jégat, directeur artistique de Festivals en Pays de Haute Sarthe (Kikloche, Mômofestival et BienVenus sur Mars).

Angélique Friant et David Girondin Moab, codirecteurs artistiques du Jardin Parallèle et du Festival Orbis Pictus.

Autre intervenant en cours.

Plus d'infos : www.lejardinparallele.fr/festival-orbis-pictus

Trésors insoupçonnés...

Les actualités du département arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF)

PAR | JOËL HUTHWHOL, DIRECTEUR DU DÉPARTEMENT ARTS DU SPECTACLE DE LA BnF

L'enrichissement du patrimoine des arts de la marionnette passe le plus souvent par le dialogue entre les institutions de conservation et les artistes, compagnies et organismes qui font vivre le secteur aujourd'hui et se concrétise à un moment-clé de leur histoire. Ainsi les archives de THEMMAA ont-elles rejoint la Bibliothèque nationale de France à la faveur du déménagement de l'association, ou les archives du Clastic Théâtre sont-elles en train de prendre le même chemin à l'heure où l'aventure de la compagnie s'achève. Ponctuellement de petits ensembles peuvent rejoindre les collections comme les marionnettes à fils du *Capitaine Fracasse* d'André Blin (voir *Manip* n°12) données par son fils en vue de l'exposition du capitaine lui-même dans la Rotonde des Arts du spectacle à la BnF-Richelieu en 2020. Il est rare en revanche que des ensembles anciens et importants réapparaissent. C'est ce qui est pourtant arrivé récemment avec le fonds Lemerrier de Neuville et les marionnettes de Gaston Baty.

« Pendant trente ans, ce journal rédigé, parlé, illustré et animé par un seul ne cessa de paraître, puis, il y a dix ans, Lemerrier de Neuville, fatigué, prit sa retraite et remit dans leurs cartons les grands hommes qui avaient fait son succès » dit la préface des Pupazzi inédits, recueil de ce marionnettiste célèbre, auteur de 111 pièces, qui donna 1560 représentations dans les salons et les casinos entre 1863 et 1893. Il est sans doute le premier à avoir imaginé des spectacles d'actualité mettant en scène des écrivains, compositeurs, acteurs, peintres, hommes politiques, etc. comme Victor Hugo, Gambetta, Offenbach, Ingres, Alexandre Dumas, Sarah Bernhardt accompagnés de personnages comme Joseph Prudhomme, bourgeois type du Second Empire. Lemerrier de Neuville découpa et peignit d'abord des silhouettes de bois, puis modela des têtes pour des



Félix Nadar, silhouette en bois peint par Louis Lemerrier de Neuville

marionnettes à gaine. Le fonds en compte respectivement 161 et 49. Cet ensemble, légué à un guignoliste parisien, est parvenu jusqu'à nous grâce à la ferveur de ses héritiers et, avec la complicité du musée Gadagne, a pu rejoindre la BnF. Il réunit aussi des manuscrits, des dessins, des programmes, des photographies,

qui servaient de modèle aux marionnettes, et des ouvrages publiés par cet auteur satirique qui faisait rire la bonne société de son temps en caricaturant ses contemporains.

Gaston Baty (1885-1952) est une des figures tutélaires de la marionnette en France, dont les élèves les plus connus sont André Blin et Alain Recoing. Rénovateur de la scène théâtrale française aux côtés de Jouvet et de Dullin, il s'intéresse depuis sa jeunesse dans la région lyonnaise à la marionnette à gaine et rêve de la pratiquer. Première expérience en 1932-1933 quand il ouvre au Théâtre Montparnasse qu'il dirige, le Théâtre Billebois de « marionnettes à la lyonnaise » dont il écrit le répertoire inspiré de Guignol et dont sa femme Jeanne Baty assure l'animation. Gaston Baty revient à la marionnette à la fin de l'Occupation, abandonnant le théâtre, avec un cycle ambitieux de « marionnettes à la française », des gaines dont les têtes sont réalisées par le sculpteur René Collamarini. Le département des Arts du spectacle conservait déjà les archives de Baty et en particulier celles témoignant du travail de Simone Jouffroy, sa collaboratrice pour la marionnette dans les années 1940, mais qu'étaient devenues les marionnettes elles-mêmes ? Un auteur dramatique célèbre avait acheté tout le théâtre à Jeanne Baty en 1953 et l'avait entreposé dans le grenier de sa maison de campagne. C'est là que la BnF l'a redécouvert, préservé par des descendants passionnés, et a ainsi pu acquérir pour les collections publiques près d'une centaine de marionnettes, des dizaines de costumes, accessoires et éléments de décor qui donnent forme et couleur à une aventure marionnettique essentielle.

Pour aller plus loin : www.gallica.bnf.fr

ACTU THEMAA 18 ET 19 JUIN | LYON > MUSÉES GADAGNE

Assemblée générale de THEMAA : une traversée des territoires

En 2020, THEMAA se tourne vers les territoires et lance des **Rendez-vous du Commun** qui vont se coconstruire avec les acteurs des arts de la marionnette de chaque région, mobilisés autour des enjeux à venir du champ professionnel et artistique du secteur. L'ambition de ces journées de rencontres est de mettre en place des outils du commun à réinvestir dans les futurs chantiers de l'association, dessiner et orienter la feuille de route de THEMAA pour les années qui suivront.

Accueillie les 18 et 19 juin 2020 par les musées Gadagne à Lyon, l'assemblée générale sera cette année un jalon important sur le chemin de cette réflexion. Nous y rendrons compte comme de coutume de la vie et des projets de

l'association et ouvrirons des espaces de travail et de réflexion sous l'angle des dynamiques territoriales et la structuration du secteur des arts de la marionnette sera abordée à différentes échelles territoriales : groupements régionaux et Schémas d'Orientations pour la Marionnette, CNM en préparation, naissance d'une Fédération des Arts de la Marionnette en Occitanie... Nous inviterons les acteurs marionnette de la région Auvergne Rhône-Alpes autour de la table pour un focus sur les prémices d'une organisation régionale dans cette région.

Venez nombreux les 18 et 19 juin !

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



25 AU 27 JUIN | CHARLEVILLE-MÉZIÈRES > THÉÂTRE DE L'ESNAM

Créations collectives des élèves de l'ESNAM

Comme il est de coutume en fin de 2^e année de leurs études à l'École nationale supérieure des arts de la marionnette, les élèves de la 11^e promotion seront divisés en deux groupes pour présenter deux créations collectives mises en scène par des metteurs en scène confirmés.

Émilie Flacher, metteuse en scène de la compagnie Arnica, travaillera avec eux à partir du texte *Tristesse et joie dans la vie des Girafes* de Tiago Rodrigues.

Daniel Calvo Funes et Martial Anton proposeront les textes des deux auteurs espagnols, José Moreno Arenas (*La Plage*) et Javier García Teba, qui mènent un travail reconnu sur de courtes pièces « teatro mínimo » et notamment la « puce dramatique ».

Cette étape dans le cursus des étudiants leur permet, tel que le définit l'école, de se confronter à l'univers artistique d'un-e metteur-e en scène, de travailler sous sa direction et de comprendre par la pratique une production scénique marionnettique et sa diffusion. L'occasion de découvrir chacun des élèves au service d'un projet.

Présentation au Théâtre de l'ESNAM du 25 au 27 juin puis hors les murs, le 8 juillet à l'Échalier (Saint-Agil) et les 10 et 11 juillet au Festival Récidives (Dives-sur-Mer).

Plus d'infos : www.marionnette.com
03 24 33 72 50

À NOTER

Les étudiants sont à la recherche de stages en compagnie pour cet été afin de vivre une expérience artistique avec une équipe sur une phase de création, soit de construction, soit d'assistantat à l'écriture, la mise en scène ou à la scénographie.

BRÈVES

De la parole aux actes

La rencontre publique *Les droits culturels : exigence éthique, ambition pratique*. De la parole aux actes, organisée le 4 juin à Marcoux (42) au centre culturel de rencontre Château de Goutelas, propose de réfléchir aux façons dont on peut mettre en travail les droits culturels dans une structure, dans un territoire. Elle se déclinera en témoignages dans les champs artistiques et culturels, du livre au spectacle ainsi qu'au-delà dans différents champs d'activité permettant des pas de côté, des ateliers collectifs sur les termes, l'évaluation, les politiques publiques et bien d'autres sujets pour comprendre, discuter et proposer.

Plus d'infos : www.culturesolidarites.org

Culture et ruralité

Suite aux dernières rencontres *Culture et ruralité* organisées au Moulin de Brainans, une nouvelle édition des rencontres nationales se tiendra en Occitanie, à Gignac, les 13 et 14 mai 2020, accueillie par le Sonambule, association et lieu de musique. Réunissant une diversité d'acteurs du champ culturel, de l'économie sociale et solidaire, du développement local, coorganisée par plusieurs réseaux, fédérations dont THEMAA, elles proposent deux jours d'interconnaissance, d'échanges et de débat sur les enjeux culturels en milieu rural et les modes d'organisation coopérative des actrices et des acteurs.

Plus d'infos : www.ruralite.fedelima.org
www.lesonambule.fr

Retrouvez la synthèse des rencontres nationales à Mirabel ici :

www.ruralite.fedelima.org/78-novembre-smac-07-a-mirabel-ardeche



EN DIRECT DU PAM

Wayang golek
conservé au musée
de l'Ardenne

Accès au document :
<https://bit.ly/2lr9jWB>

Accès au portail :
<http://elab.artsdelamarionnette.eu>



LA CULTURE EN QUESTION

Industries culturelles et créatives, refuser les affabulations

PAR | **JEAN-MICHEL LUCAS.** Écrit sous le regard attentif de la cigogne de Monsieur Pierre Mendès-France.
Article complet paru originalement dans *Profession Spectacle* www.profession-spectacle.com

Le 28 novembre 2019, trois ministres – Culture, Affaires étrangères, Économie – ont lancé « Les États généraux des industries culturelles et créatives¹ ». L'exposé des motifs se veut sérieux mais, à le relire attentivement, il ne fait que jouer avec les mots. Il est trompeur et, au final, inacceptable, car il nie nos engagements à l'Unesco et nos lois sur la diversité culturelle.

La démocratie est jongleuse de mots ; c'est inévitable puisque ses représentants doivent trouver les meilleurs compromis entre des forces à multiples figures. Alors, les mots nourrissent des fables.

En voici une, où le renard veut s'enrichir d'ICC (lire industries culturelles et créatives) et la cigogne rêver d'un monde qui irait mieux si chacun était libre et bien reçu par ses voisins, d'ici et d'ailleurs.

La cigogne croit les mots comme s'ils disaient sens et vérité et, justement, la fable commence quand le renard clame « *Diversité culturelle* ». Du haut de ses migrations d'altitude, la cigogne aime ; elle s'approche, elle écoute, elle y croit, elle accepte l'invitation de partager le repas du renard ! Quelle erreur, car « *Diversité culturelle* » est libre d'emploi ! [...]

Pour ne pas être trompée, la cigogne aurait dû lire un peu mieux les hypocrites propos du renard car ce fort en gueule sait sourire, mais encore mieux menacer ! Il annonce une vie de marché libre où il n'y aura que des gagnants/gagnants mais il *prévient* que ceux qui ne le suivront pas sur le chemin concurrentiel seront *bannis* : « Nos industries culturelles et créatives, en démontrant leur capacité d'adaptation et leur inventivité, peuvent constituer des *modèles gagnants* au cœur de l'économie de l'innovation qui se dessine, marquée par la rupture et le risque, et qui conduit à repenser les organisations, les modes de financement et les modèles d'affaires. La transformation des chaînes de valeur peut être à la fois *une menace et une opportunité pour les acteurs historiques de ces secteurs, obligés de repenser leur place et leur valeur ajoutée.* »

• « *Obligés de repenser leur place* ». La **fin des subventions** aux vieilles institutions culturelles est annoncée. Ces ICC sont sans pitié pour les historiques du MCC et leur offre est de celles que l'on ne peut pas refuser ! Comme dans le film !

• En plus, ces ICC ignorent l'histoire du MCC. Les artistes et leurs institutions culturelles se pensaient conducteurs de sens, fournisseurs « *d'Œuvres capitales de l'humanité* », comme il est écrit dans le décret fondateur du MCC... mais pour les renards de l'ICC, le seul intérêt des artistes est d'être producteurs de « *valeur ajoutée* » ! Fin de l'histoire ! L'humanité et ses œuvres capitales sont gommées, seuls demeurent les entrepreneurs culturels fructifiant l'art comme capital.

• Mais le pire est à venir : la stratégie de la filière des industries culturelles et créatives refuse de reconnaître que la culture n'est pas une marchandise comme les autres. Vous ne trouverez, dans les propos des trois ministres

annonçant cette stratégie, aucune trace des acquis politiques qui avaient conduit à garantir la **spécificité des expressions culturelles**, donc, l'enjeu d'humanité de la diversité culturelle. L'Unesco n'existe plus pour les ICC. ² [...]

En trafiquant la « diversité culturelle », en disant « entrepreneur » pour mieux ignorer les valeurs d'humanité dans la stratégie de filière ICC, la France trahit la France.

Pour éviter ce déshonneur, les ministres devront réintroduire les **huit principes** énoncés à l'article 2 de la Convention Unesco 2005 : ils doivent être respectés par toutes les politiques publiques en matière culturelle. En 1, principe du respect des droits de l'homme et des libertés. En 2, principe de souveraineté. En 3, principe de l'égalité de dignité et du respect de toutes les cultures. En 4, principe de solidarité et de coopération internationales. En 5, principe de la complémentarité des aspects économiques et culturels du développement. En 6, principe de développement durable. En 7, principe d'accès équitable. En 8, principe d'ouverture et d'équilibre ³.

Sans ces 8 principes, les mots « diversité culturelle » n'a pas de sens et les ICC ne sont que du *monkey business* ! [...]

Que peut faire la cigogne ? En premier lieu, prévenir l'Unesco de l'insupportable dérive nationaliste que prend la politique culturelle française, alerter l'Union européenne qui revendique toujours les valeurs de la Convention Unesco 2005, demander aux élus de la République ce qu'ils pensent de ce nationalisme culturel niant les valeurs de la « diversité culturelle » ⁴.

La stratégie ICC doit être totalement recadrée pour que le renard renonce à s'empiffrer et que la fable, au final, prenne sens :

« Trompeurs, c'est pour vous que j'écris, Attendez-vous à la pareille. »

POUR ALLER PLUS LOIN

¹ Voir : <https://bit.ly/2Jjybz>

² Dans l'étude menée par EY pour justifier la politique ICC, on ne s'étonnera pas de ne trouver aucune référence à ces accords éthiques et politiques <https://bit.ly/2W0x6Yz>

³ Conseillons aux conseillers des ministres de lire l'article 2 de la Convention Unesco 2005

⁴ On avait déjà vu ça lors de la discussion de la loi sur le Centre national de la musique, avant l'intervention du Sénat.

<https://www.profession-spectacle.com/author/jean-michel-lucas/>

PUBLICATIONS



L'Art de la marionnette, un art en mutation
Traditions, métissages, émergences

Sous la direction de Véronique de Lavenère

Marionnettes, théâtres d'ombres, d'objets... En ce début de XXI^e siècle, les arts de la marionnette sont encore bien vivants et ne cessent de se renouveler. Cet ouvrage explore leur histoire : pérennité de pratiques traditionnelles, reviviscences, adaptations, transformations et circulations, mais aussi emprunts, rencontres et créations pluriculturelles... L'émergence de formes nouvelles fait entrer les marionnettes dans des formes d'art contemporaines.

Mais certaines formes populaires, rituelles ou de divertissement perdurent et sont porteuses d'une forte affirmation identitaire. *Le monde des marionnettes* est issu du travail du groupe de recherche « Marionnette » dirigé par Véronique de Lavenère au Centre international de réflexion et de recherche sur les arts du spectacle (CIRRAS).

Octobre 2019, 26€



Théâtre de l'attention
Revue COI n°4

La revue *Corps-Objet-Image*, éditée par le TJP CDN Strasbourg-Grand Est, est une publication bisannuelle

pluridisciplinaire réunissant artistes et chercheurs pour explorer les territoires et les pensées plurielles des arts de la scène contemporaine. Le quatrième numéro s'attache à la thématique de l'attention. Il met à l'honneur des praticiens dont la perspective dérange et dépasse nos régimes attentionnels, et cultive de nouveaux domaines où ceux-ci peuvent s'exercer. Faire exister la possibilité de nouvelles attentions, c'est faire exister, fragilement, d'autres mondes possibles.

Mars 2020, article en accès et téléchargement libre sur www.corps-objet-image.com/revue-coi-04

Matières

Sous la direction d'Emma Merabet, Anne-Sophie Noël et Julie Sermon

« Je n'attends pour ma part jamais rien de bon d'un artiste qui raffine sur les formes et les couleurs sans me proposer un choix vraiment réfléchi des matières employées : car c'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane) que se trouve la véritable histoire des hommes. »

(R. Barthes, *Les maladies du costume de théâtre* (1955) in *Écrits sur le théâtre*, Seuil, coll. Points Essais, 2002, p. 139).

Revue à gôn (en ligne), août 2019
journals.openedition.org/agon/5801

CONVERSATION

LE THÉÂTRE À L'ÈRE ÉCOLOGIQUE

Comment ne pas s'interroger aujourd'hui sur nos pratiques individuelles et collectives à l'aune de l'urgence écologique que nous vivons ? Doit-on faire théâtre autrement et comment ? THEMMA lance à l'automne 2020 ses Rendez-vous du commun en ouvrant sur ce thème ; en parallèle, la chaire ICiMa - chaire d'innovation cirque et marionnette* portée par l'Institut International de la Marionnette et le CNAC -, développe le chantier de recherche « cycle de vie des matériaux ».

Pour partager avec nous sur les enjeux artistiques, de production et de diffusion dans le spectacle dans la prise en compte des enjeux écologiques actuels, nous avons interpellé Julie Sermon et Arnaud Louski-Pane. Julie Sermon est professeure à l'université Lyon 2, Arnaud Louski-Pane est artiste marionnettiste, metteur en scène et constructeur, impliqué dans le groupe des constructeurs de THEMMA et dans le projet de matériauthèque de la chaire ICiMa.

MANIP : Comment envisagez-vous, à l'endroit où vous êtes professionnellement, votre rôle sur la question de la responsabilité écologique ?

JULIE SERMON : Puisque je suis enseignante-chercheuse en Arts du spectacle, la question se pose pour moi à deux niveaux. Tout d'abord, il y a les recherches que, depuis 2017, je mène sur les dialogues, à double sens, qui peuvent se nouer entre les arts vivants contemporains et les problématiques écologiques. En quoi ces problématiques remodelent-elles ou renouvellent-elles le propos et la forme des œuvres, mais aussi, leurs processus de création, leurs modes de production et de diffusion ? Et réciproquement : sur quels horizons écologiques (que ce soit d'un point de vue narratif, sensible, politique, éthique...) ouvrent les gestes, les expériences et les formes qu'inventent les artistes ? En gros, j'essaie de voir en quoi les pratiques et les œuvres scéniques peuvent se faire caisse de résonance de l'actualité écologique, espace de questionnement de nos représentations et de nos valeurs, et – c'est un pari, un défi – lieu de transformation de nos imaginaires, de nos comportements et de nos sensibilités. Ça, c'est pour le côté « chercheuse ». Côté enseignement, la « liberté académique » qui régit le statut des universitaires fait que je peux déterminer les sujets et les objets d'étude de mes cours. Depuis 2017, j'ai donc choisi de consacrer mes séminaires de Master 1 et 2 à ces questions, auxquels s'ajoute, depuis cette année, un cours magistral de Licence 3. En vérité, la question écologique m'occupe depuis bien plus longtemps (mon premier « flash » a été, alors que j'étais en 4^e ou 3^e, la tenue du Sommet de la Terre de Rio, en 1992), mais jusque-là, j'avais cloisonné les choses, cela demeurait des préoccupations politiques d'ordre personnel. Aujourd'hui, il me paraît capital d'occuper tous les espaces de pensée existants pour se saisir de ces questions – et en débattre avec de jeunes gens de 20 ans donne du sens à ma fonction sociale.



JULIE SERMON



ARNAUD LOUSKI-PANE

ARNAUD LOUSKI-PANE : Moi j'ai du mal à séparer le côté artiste du côté personnel, c'est assez mélangé. Dans tous les environnements dans lesquels j'ai vécu, j'ai pu maîtriser une certaine partie de la résolution de ces problèmes à l'échelle individuelle. Pendant une vingtaine d'année, j'ai fait des spectacles à moi et des spectacles avec d'autres dans le système classique à la française lié à des grosses structures comme des scènes nationales. Dans ces structures-là, je ne peux pas avoir d'actions. La seule chose que je faisais, c'était de changer certains des éléments dans les spectacles. Aujourd'hui, j'en arrive au point où je me pose la question de cette structure même, de son impact écologique.

MANIP : Et pourriez-vous nous expliquer, Arnaud, le projet de la matériauthèque développé par l'Institut International de la Marionnette en lien avec le groupe des constructeur-trice-s de THEMMA au sein duquel vous êtes impliqué ?

ALP : La matériauthèque est un projet plutôt universitaire, c'est un rassemblement ; en parallèle, il y a une sorte d'envie qui vient des constructeurs de THEMMA. Ce sont deux choses différentes qui vont sans doute converger. Pour ce qui est de la matériauthèque, c'est une sorte de projet participatif numérique, de collectage et de partage d'informations sur à peu près tout ce qui concerne la marionnette, visuelle, contemporaine et ancienne.

JS : Une sorte de base de données ?

ALP : Oui. L'entrée n'est pas uniquement sur les matériaux mais sur la conception, les méthodes. Ça comprend plein d'autres choses et c'est là que c'est intéressant. Du côté du groupe constructeur de THEMMA, l'entrée est aussi sur les matériaux mais avec quelque chose de beaucoup plus pragmatique : comment on les utilise, où on les trouve, où on les achète, combien ça coûte, qui a fait quoi, leurs

© Owen Descamps



Les hautes herbes, Mazette !

propriétés... Dans les deux groupes, on s'est très vite rendu compte que l'entrée sur les matériaux n'a pas trop d'intérêt. Nos besoins sont un peu différents, très liés à des pratiques personnelles. Tout le monde a toujours un problème qu'il ne maîtrise pas. Quand on est marionnettiste, on travaille sur de la bidouille et il y a des choses que l'on découvre. Donc il faut trouver la personne qui sait comment faire un arc-en-ciel, par exemple, parce que là, subitement, on a besoin de le faire. Pour l'instant, on appelle tous nos potes pour savoir quel pote lointain a réussi à faire ça et où il a acheté la machine à brume pour le faire. Si on va sur Youtube, il n'y a rien sur les pratiques des marionnettistes parce qu'on n'est pas un groupe socioculturel qui utilise ce genre de média, historiquement. La question est donc finalement : qu'est-ce qu'on fait avec cette non pratique de ce genre de média ? Sachant qu'on n'a pas spécialement d'outils pour cela, que la matériauthèque de la Chaire ICiMa est un outil possible. Il faut voir comment cela peut converger.

MANIP : Est-ce qu'avec ce groupe, les questions des matériaux et de l'écologie sont des questions que vous vous posez ? Sur la manière d'améliorer, de repenser vos pratiques ?

ALP : J'ai l'impression que l'écologie est une question qui est déjà intégrée à tout. Le fait de partager des informations est aussi dû au fait que tout le monde, quasiment, a envie de changer ses pratiques à la fois pour des raisons écologiques globales, des raisons de santé personnelle, de pratique dans l'atelier, etc. On voit tous très bien que les ateliers sont à mille lieux d'être cohérents par rapport aux normes de santé publique. Ça nous a dépassés très vite.

MANIP : Des normes liées aux questions écologiques ?

JS : Je ne suis pas sûre que ces normes sanitaires aient été explicitement articulées aux questions écologiques, mais peu importe, car dans les faits tout est lié. Quand on dit « écologie », on pense la plupart

du temps espaces verts, préservation de la nature, empreinte carbone, mais comme le soutenait déjà Félix Guattari en 1989, il y a en réalité « trois écologies », interdépendantes : l'écologie environnementale, l'écologie sociale et l'écologie mentale. Le point de vue qu'il défend, et auquel je souscris entièrement, est que la détérioration des environnements naturels ne peut pas être déconnectée de l'appauvrissement, général et systémique, de tous les milieux de vie (qu'ils soient personnels ou professionnels) et de toutes les formes de vie (individuelles et collectives). C'est la biodiversité à tous les niveaux (environnemental, social et mental) qui est menacée par ce qu'il appelle le « CMI » (Capitalisme Mondial Intégré).

« On a trop souvent tendance à penser l'écologie en des termes "punitifs" mais on peut aussi y voir une occasion, créative, régénératrice, de transformer nos récits, nos représentations, nos pratiques. »

Julie Sermon

La puissance de cette idéologie, la façon dont elle structure en profondeur des manières d'être et de faire, explique les difficultés que nous avons à penser des alternatives (politiques, sociales, pratiques) et à s'engager, si tant est que cela soit possible, dans une « transition ». Transition qui, comme l'explique très bien Bruno Latour dans *Où atterrir ?* implique une recomposition du champ politique en fonction d'un axe, non plus seulement « gauche/droite », mais « terrestre/hors sol ». Partant de là, la question est de savoir comment, par exemple, les problématiques de l'éco-conception, qui favorisent a priori les circuits-courts et l'ancrage local, peuvent se concilier avec les questions non moins décisives de l'inégalité des territoires, de la rencontre des cultures, de la circulation des formes et du partage des idées...

ALP : Quand on réfléchit à l'échelle de la structure et pas juste sur le plan individuel, il y a d'autres façons de produire depuis le démarrage d'un spectacle mais il faut remonter à la source. Avec ma compagne, on est allés, cet été, sur un bateau en Norvège qui faisait une tournée en mer du Nord. Ce n'était pas du tout local, c'était internationaliste avec un bateau norvégien, retapé par des Allemands avec un capitaine Français et nous à l'intérieur. Ils étaient en tournée avec une compagnie de cirque qui avait conçu tout un spectacle qui n'avait rien d'écologique dans le propos mais qui l'était dans le fonctionnement et la structure depuis le départ. C'est quelque chose d'hyperconscient, de très maîtrisé et d'assez beau dans ce changement de la structure de production du spectacle.

MANIP : On peut donc créer, construire, inventer sans générer de pollutions industrielles ?

ALP : Oui. Ça fait 20 ans que je suis marionnettiste et il y a un an, par hasard, j'ai découvert le festival intergalactique des bateaux spectacles, un magnifique rassemblement de tous les bateaux qui font des spectacles dans le monde. Il faut aussi faire un pas de côté parce qu'il y a plein de choses qui existent. Levi Strauss disait que quand tu voyages, tu voyages dans l'espace, dans le temps et dans les groupes culturels. Quand tu voyages en avion, tu ne le vois pas, tu disparais dans cette sorte d'unité mondiale. Pour le théâtre, c'est pareil, tu peux regarder la structure depuis le départ. Pour créer un spectacle selon la structuration actuelle du secteur culturel, tu mets trois à quatre ans à monter des dossiers et construire ta production. C'est vraiment long. Le tout pour avoir au final sept ou huit semaines de résidence dans des lieux répartis partout en France, ou en Europe, si tu es un peu connu. Alors qu'en fait, si tu les concentres... Actuellement, je suis en train d'essayer de le faire pour mon prochain spectacle, je vais essayer de condenser, de faire ça dans un seul endroit. Et finalement, je pense que ça va coûter, à peu près, quatre ou cinq fois moins cher.

MANIP : En trouvant les financements pour être accueilli pendant un mois quelque part ?

ALP : J'ai l'avantage d'avoir un lieu donc, forcément, ça aide un peu. Mais cela crée d'autres soucis : comme tu es hors de la structure classique de production, tout est à remettre en question. Tu ne peux pas diffuser, tu ne peux pas produire, avoir le minimum d'argent même s'il y en a quatre fois moins, on ne va pas te le donner, ou difficilement. Si tu fais un pas de côté, il faut que tout le monde le fasse, à tous les niveaux. Sauf à être vraiment de côté comme les bateaux spectacles. Faire tout par soi-même, sans subvention, autrement, dans une autre économie. C'est ça qui est compliqué, mais c'est faisable.

JS : On en revient à la puissance du « CMI » ! Les productions théâtrales font aussi partie d'un marché, qui se déploie à différentes échelles (internationales, nationales, régionales) mais qui tend, globalement, à reposer sur le principe d'une corrélation entre moyens alloués aux artistes et « rayonnement » des

compagnies. Daniel Urrutiaguer a beaucoup travaillé sur ces questions ; depuis quelques années, il s'attache d'ailleurs au modèle alternatif que pourrait constituer le paradigme du « développement durable ».

ALP : Je repensais à ton histoire d'écologie mentale parce que j'ai l'impression que c'est vraiment ça la question. Les spectacles que je produisais dans un cadre précis étaient très influencés par le cadre. Que ce soit dans leur esthétique, leur taille ou leur tournée. Si on me propose des scènes de quinze mètres, je vais imaginer pour une scène de quinze mètres. La structure guide le sens. Mais est-ce que c'est vraiment ce que j'ai envie de faire. Après vingt ans dans ce système, je n'en suis pas sûr.

« Quand on réfléchit à l'échelle de la structure, et non pas seulement sur le plan individuel, il y a d'autres façon de produire depuis le démarrage d'un spectacle. »

Arnaud Louski-Pane

JS : Cette articulation « sens/structure » est capitale, et elle me paraît vraiment intéressante pour les trois chantiers de THEMAA sur les communs. Comme le montre Olivier Neveux dans son dernier essai, *Contre le théâtre politique*, les tutelles ne cessent de demander aux artistes d'être producteurs de sens et de liens – de faire, en gros, ce que les politiques eux-mêmes ne parviennent pas à faire... Or, de façon peut-être moins immédiate, moins explicite, moins visible, le sens du travail des artistes peut être justement d'inventer des manières de fabriquer des choses différemment.

MANIP : Julie Sermon, pourriez-vous nous expliquer en quoi les dramaturgies textuelles et scéniques peuvent être qualifiées d'écologiques en regard des quatre critères de Lawrence Buell ?

JS : Lawrence Buell est une figure pionnière de ce qu'on appelle « l'écocritique » – approche qui consiste à analyser les œuvres en se concentrant sur la façon dont elles représentent les relations qui se nouent entre les humains et toutes les entités, organiques et inorganiques, qui composent leurs milieux de vie. Dans une étude (datant de 1995) qu'il consacre à Thoreau et au *nature writing*, Buell définit « l'imagination environnementale » d'après quatre critères, je les cite de mémoire : 1) l'environnement n'est pas un simple cadre, un décor : il est intriqué à l'histoire humaine ; 2) l'environnement n'est pas présenté comme une constante, un fait donné une fois pour toutes : c'est un processus, une présence active et en devenir ; 3) les intérêts humains ne sont pas les seuls à être pris en compte ; 4) l'œuvre et/ou l'artiste sont animés par l'idée que les humains ont une responsabilité vis-à-vis de l'environnement. Ces critères, Buell les a énoncés en se fondant sur un corpus littéraire, mais ils sont tout particulièrement

opérants pour les arts de la marionnette. En effet, en mettant en jeu des présences autres qu'humaines (effigies, objets, matières), les scènes marionnettiques explorent des formes d'agentivité, des échelles et des points d'ancrage (perceptifs, narratifs) qui ne se limitent pas à ceux propres au corps et au point de vue humains. Par ailleurs, dans la mesure où ils reposent sur une attention distribuée entre sujet et objet, humain et non-humain, animé et inanimé, les arts de la marionnette minent l'anthropocentrisme et invitent à s'attacher aux relations, à double sens, que ces différentes entités peuvent nouer.

MANIP : Est-ce que selon vous on pourrait se poser la question de la relation d'un théâtre écologique avec un théâtre documentaire, documenté ?

JS : Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de définir dans l'absolu ce qu'est un « théâtre écologique » – ce qui reviendrait à en faire une sorte de catégorie esthétique plus ou moins normative – mais de voir comment les artistes du spectacle vivant se saisissent des questions, représentations ou concepts afférents à l'écologie. Comme je le disais au début, l'essentiel, aujourd'hui, est que l'on démultiplie les occasions de réfléchir à la conjoncture qui est la nôtre, que l'on démultiplie les manières d'y répondre – et il appartient à chacun de le faire à sa façon, depuis son endroit, en fonction de ses priorités, obsessions, intérêts... On a trop souvent tendance à penser l'écologie en des termes « punitifs » (ce qu'on ne doit plus faire, ce qu'il faut réduire), mais on peut aussi y voir une occasion, créative, régénératrice, de transformer nos récits, nos représentations, nos pratiques – et, dans cette perspective, tous les registres, tous les styles, toutes les esthétiques peuvent être investies. Simultanément, il ne s'agit pas d'être naïf. Comme le rappelle Isabelle Stengers dans *Résister au désastre*, ce qui nous attend au cours des prochaines décennies ne va pas être drôle, et il serait aussi vain qu'illusoire de penser que les arts vont « sauver la planète » (qui, au passage, peut très bien subsister sans les humains...). Par contre, ils peuvent être des endroits où se travaillent les émotions – aussi violentes que contrastées : angoisse, tristesse, colère, dégoût, déni, mais tout aussi bien, étonnements et engagements – que les catastrophes écologiques peuvent provoquer. C'est désormais par ce biais-là que, dans mes recherches, j'aborde la question des relations arts vivants/écologie.

MANIP : Si on choisit d'appréhender de manière plus prégnante cette question de l'écoresponsabilité, ça va changer nos scènes de théâtre, en fait ?!

ALP : Oui, esthétiquement aussi : il y a des compagnies de théâtre de rues qui vivent comme cela, qui tournent en vélo, font des spectacles avec du recyclé... Elles ont une vie empreinte carbone zéro ! Elles ont changé quelque chose dans la structure de production, écologiquement. L'esthétique qui est la leur, quoi qu'on en pense, est sans doute aussi adaptée au fait qu'il faut bien toucher un public par un langage qui est compris. Si tu changes tout du langage, il n'y a plus personne pour t'écouter.

MANIP : Est-ce que pour vous la responsabilité écologique s'oppose à la liberté de création ?

JS : Moi j'ai une réponse très brève ! (*Rires*). Je la tiens de Jeroen Peeters, performeur et dramaturge flamand, qui rappelle que la première contrainte qui pèse sur les artistes, c'est la contrainte économique. Or, si la plupart d'entre eux peut légitimement dénoncer le manque de moyens dont ils disposent, chacun finit par faire avec : on invente, on se débrouille, sans considérer que ces contraintes budgétaires, si pénibles soient-elles, contreviennent dans l'absolu à la liberté de création. Pour l'instant, on a du mal à appréhender les contraintes écologiques de la même manière – qui, il vrai, viennent ajouter une strate supplémentaire de contraintes... Mais, comme je le disais tout à l'heure, on peut sortir de l'approche « punitive » de ces problématiques et s'en saisir comme des occasions de réinterroger les manières de faire, de s'organiser, de penser. Cela peut même être un chantier assez excitant.

ALP : La question de l'écologie et de la liberté de création, pour moi, est douteuse. La liberté de création impliquerait un artiste autonome qui a une pensée de génie dans son bain. Je n'en ai jamais rencontré. Ce n'est pas du tout comme ça que les artistes que je connais et moi-même travaillons. En vrai, l'artiste n'existe pas. C'est une fabrication de ce système, de cette structure, de la culture occidentale contemporaine. Il y a plein d'époques où la figure de l'artiste n'existait pas, c'est récent. Pour moi, cette figure de l'artiste de génie est très liée au capitalisme. La question n'est pas celle de la liberté de création d'un artiste individuel, c'est : qu'est-ce qu'on produit comme œuvre ?

Par ailleurs, dans le théâtre, de toute façon, on commence par ce point : c'est quoi tes contraintes ? C'est un peu la base. Notre contrainte, c'est que notre société est capitaliste, elle peut nous donner 40 Boeing ou une tonne de platine pour faire une sculpture à la con. Ce n'est pas de la liberté de création ça, c'est le capitalisme qui fabrique un objet pour lui-même. C'est plutôt jouissif justement de se dire que si on se décale du système actuel, la liberté est beaucoup plus grande parce qu'elle n'est pas limitée à ce que te donne un seul système. ■

* La chaire ICiMa est un dispositif de recherche porté par le Centre National des Arts du Cirque et l'Institut International de la Marionnette.

POUR ALLER PLUS LOIN

Théâtre et paradigme écologique

Julie Sermon, in *Les cahiers de la justice*, 2019/3, p. 525-526,

Egalement accessible sur la plateforme Cairn

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

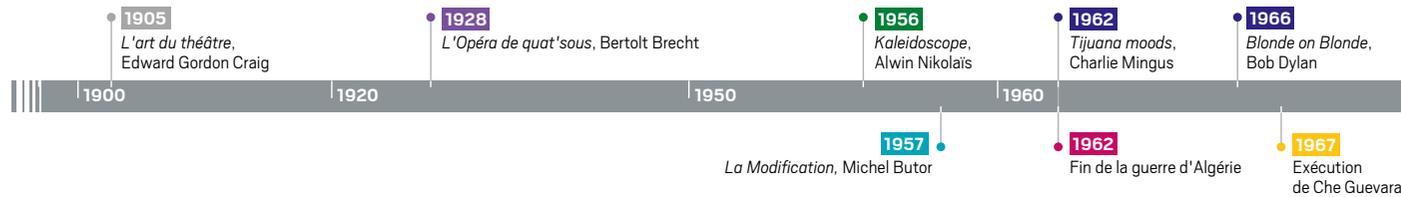
Les imaginaires écologiques de la scène actuelle - Récits, formes, affects

Julie Sermon, in *Théâtre public*, n°229, juillet-septembre 2018

Chaire ICiMa

<https://icima.hypotheses.org>

Frise subjective réalisée par Alain Lecucq. Il s'agit pour chaque frise de sélectionner des événements littéraires, artistiques ou politiques, nationaux et internationaux, dans lesquels l'artiste a créé et/ou qui l'ont marqué.



MÉMOIRE VIVE

CONFESSION : DANS LES PETITS PAPIERS D'ALAIN LECUCQ

PAR | **PATRICK BOUTIGNY**, DIRECTEUR DU FESTIVAL DE DIVES-SUR-MER DE 1990 À 2010 ET SECRÉTAIRE GÉNÉRAL SALARIÉ DE THEMMA DE 2005 À 2010. AVEC LA RELECTURE ATTENTIVE D'**ÉVELYNE LECUCQ**, JOURNALISTE, FEMME DE THÉÂTRE.

Le théâtre de papier est à l'origine un jeu de théâtre miniature pour comédiens amateurs, pratiqué dans les familles britanniques depuis le début du 19^e siècle, qui se répand dans toute l'Europe jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. À partir des années 1980, des artistes professionnels s'en emparent et lui offrent des orientations contemporaines dans le respect des formes plates en papier et carton. Cette renaissance essaime alors sur tous les continents.

En parallèle de la reconnaissance du théâtre d'objets par le public, le théâtre de papier bénéficie de l'ouverture des scènes aux petites formes. Aux yeux d'un programmateur, un spectacle destiné à cinquante personnes n'apparaît plus comme une hérésie. La marionnette a désormais élargi son univers à d'autres formes et d'autres techniques voire s'est mêlée d'écritures contemporaines.

La Confession d'Abraham

En 2002, Alain Lecucq s'empare du texte de Mohamed Kacimi *La Confession d'Abraham*. Véritable succès au théâtre de Vitry-Le François et en Avignon. La compagnie part en tournée dans toute la France. Avec cette œuvre, Alain Lecucq aura gagné le pari de faire se rencontrer une technique traditionnelle et le texte contemporain. Le spectacle, *La Confession d'Abraham* aura définitivement enterré l'image passiste du théâtre de papier.

Au croisement du théâtre de papier et du texte contemporain

En 1969, Alain Lecucq est en Angleterre. Au cours d'une soirée au Little Angel Theatre, il découvre George Speaight et son théâtre de papier : révélation de ces années d'apprentissage. Le théâtre d'ombres eut longtemps sa préférence. Ce n'est qu'en 1988 qu'il crée pour le Festival Mondial des Théâtres de marionnettes de Charleville, *Ce soir, théâtre de papier* pour une vingtaine de personnes, forme originale composée de deux parties didactiques et drôles sur la naissance de cette technique, suivies de l'interprétation d'une pièce d'époque sous la forme de superposition de planches imprimées successives, propres à la technique du théâtre de papier. Découverte pour les publics, découverte pour les auteurs contemporains qui très vite sont accrochés

par cette forme esthétique. En 1993, Alain Lecucq rencontre Michel Deutsch qui lui demande de « faire quelque chose » avec l'un de ses textes : *L'Empire*. Wilfrid Charles, directeur du théâtre de Tulle, décide de coproduire le spectacle, *Empire collages*, en 1994, et Alain Lecucq consacre dès lors son travail aux auteurs contemporains.

Après cette rencontre initiale, il collaborera avec Matéi Visniec, croisé à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon à l'occasion des Rencontres entre marionnettistes et auteurs contemporains puis, par l'intermédiaire de Françoise Vuillaume, alors directrice adjointe de l'événement, Alain Lecucq croise l'écriture de Mohamed Kacimi.

Les voix de La Confession d'Abraham

Abraham est enterré dans le caveau des patriarches. Chaque jour, des pèlerins des trois religions s'adressent à leur ancêtre en glissant des messages à travers une grande grille. Abraham les lit au fur et à mesure, les commente et parle à sa femme Sarah, la mère de leurs six milliards quatre cent vingt millions trois cent vingt mille deux cent trente enfants. Une vie commune longue de trois mille ans et lourde de tant de déchirements et d'épisodes incroyables. Il se souvient du déluge, de la destruction de Sodome... Mais bientôt, des messages arrivent à Abraham de la part de Dgibril de Jéricho, de Sélim de Gaza, de Diop de Douala, du petit Simon de Nazareth qui a jeté une pierre contre des soldats qui ont tiré, « pas en caoutchouc ». L'histoire s'accélère...

Imprégné des couleurs et de l'histoire de l'Orient, le dramaturge algérien soulève, avec sa *Confession d'Abraham*, les éternelles utopies de la mémoire collective. En évoquant cet autrefois, il n'est furieusement question que d'aujourd'hui et des atteintes récurrentes à l'intégrité de l'homme.

L'une des plus grandes forces du texte reste qu'il fait entendre la voix du patriarche lui-même. Il n'est pas présenté comme le fondateur austère des monothéismes, mais comme un homme vivant, plein d'humour, aimant passionnément sa femme et dont la foi tremble, laissant apparaître les fissures d'un bloc monolithique. Les recherches exégétiques, les références à l'histoire et à l'actualité du Proche-Orient mêlées à la poésie de la langue de Mohamed Kacimi, d'une drôlerie bienveillante voire mordante, font advenir la rencontre d'un Abraham biblique et humain.

Le texte contemporain au service du théâtre de papier ou inversement

La mise en scène fait apparaître Alain Lecucq en patriarche, manipulant les figurines au-dessus d'un décor à tiroirs aussi complexe que le texte. La mise en scène enrichit le mille-feuilles intertextuel et herméneutique et entrecroise les réflexions théologiques, les critiques politiques, passant de la poésie à l'absurde. Appel à la paix et au dialogue, le spectacle a fasciné par l'heureux mariage entre une parole contemporaine et une forme rénovant le théâtre de papier.

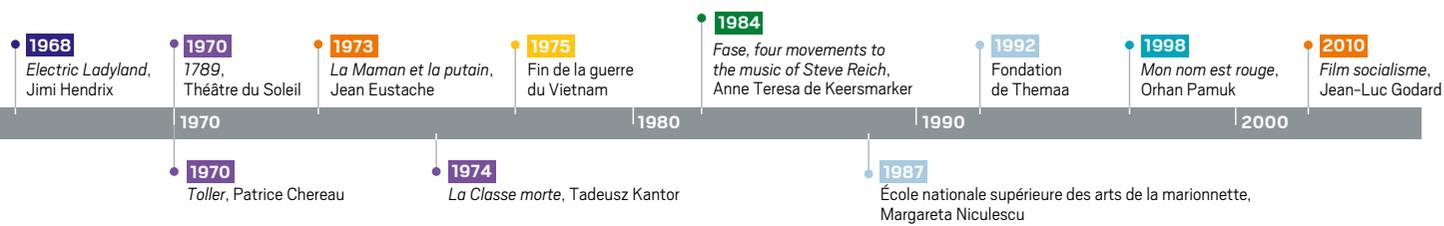
La singularité de l'art d'Alain ne se trouve-t-elle pas au cœur de sa méthode de travail ?

Ce que je veux montrer est fondamentalement lié à ce que dit le texte. Une fois le texte adapté avec l'auteur je travaille sur la dramaturgie avec la contrainte oulipienne de monter tous les textes en théâtre de papier. Cette contrainte fait partie du travail et du plaisir. Je commence par la dramaturgie avant de penser aux images, retranscrit Patrick Boutigny, interrogeant Alain Lecucq.

La figure d'Abraham : acteur ? marionnettiste ? marionnette ?

Dans la mise en scène d'Alain Lecucq, l'identité d'Abraham passe alternativement d'une figurine de papier à son interprétation par l'acteur qui la manipule.

- Histoire mondiale
- Histoire nationale
- Monde des idées
- Marionnette
- Cinéma
- Musique
- Littérature
- Théâtre
- Danse



© Brigitte Pougénise



La Confession d'Abraham, Compagnie Papierthéâtre

des stages destinés à un public professionnel. L'artiste témoigne :

À chaque fois, le choc des cultures est très fort. Je me souviens de la retenue des élèves en Finlande et des nuits de discussion sans fin avec les élèves de Téhéran. Les relations humaines peuvent être compliquées comme en Afrique. On peut rencontrer de vraies difficultés techniques comme à Cuba où il est impossible de trouver du carton, alors qu'en Palestine, les commerçants nous en donnaient. En Pologne, nous avions des étudiants déjà parfaitement formés. À chaque pays, il nous faut nous adapter. Mais une chose est indispensable : le stage doit durer au moins trois semaines pour qu'une vraie transmission s'effectue dans les meilleures conditions possibles.

Incontestablement, la compagnie Papierthéâtre a permis une véritable reconnaissance de cet art, dans la « famille » des Arts de la Marionnette, ainsi qu'en lui apportant une forme contemporaine générant des spectacles d'extrême qualité. Alain Lecucq aime à répéter :

Mon nom est associé au théâtre de papier. Lorsqu'on me demande pourquoi je me suis consacré à cette technique, je réponds : demanderiez-vous à un pianiste pourquoi il n'est pas guitariste ? ■

NB: Toutes les citations où l'auteur n'est pas indiqué sont extraites d'entretiens entre Alain Lecucq et Patrick Boutigny.

J'ai pris ce risque d'incarner Abraham, allongé dans mon tombeau pour amener le public vers le théâtre de papier, de jouer seul, d'essayer sur quatre mètres de donner cette impression de cheminement et de jouer sur l'horizontalité du plateau avec des boîtes aux lettres qui s'ouvraient derrière Abraham pour donner l'idée d'une circulation.

Tout est finalement question d'équilibre entre la forme minimaliste du théâtre de papier et l'interprète qui doit donner suffisamment de puissance aux personnages de papier.

Ce qu'explique la journaliste Évelyne Lecucq dans le journal de l'ORCCA en 2002 :

Lorsque la figurine d'Abraham en deux dimensions échappe à l'espace restreint du théâtre de papier où se « rejoue » le sacrifice de son enfant dans la première scène – telle l'empreinte perpétuellement ravivée d'un acte primordial – pour changer soudainement d'échelle et s'incarner dans le corps d'Alain Lecucq, acteur non maquillé, la perspective du spectateur en est modifiée, elle aussi, et laisse entrevoir une piste de questionnements : la vie d'Abraham n'est-elle pas un raccourci de celle de l'humanité ? Combien de leurs fils les hommes ont-ils offerts en holocauste aux grandes utopies ?

Avec sensualité, avec naïveté, avec confiance, la parole du patriarche se livre. Son orgueil d'homme « élu » de Dieu, sa faiblesse face aux différents pouvoirs, son espoir aveugle en une terre « promise » ne se défont jamais d'un immense amour pour sa femme, d'un immense amour pour la vie : « Mon bois d'ambre et de musc. Il y a un temps pour rêver, un temps pour désespérer. Un temps pour l'amour et l'éternité pour la blessure. Viens, allons dormir à Makpéla. J'ai mis sur ta pierre tous les parfums d'Arabie, de la rose musquée, de la rose poivrée et des pierres d'ambre. » Tantôt de carton, tantôt de chair, Abraham arpente son tombeau comme son passé avec une foi irréductible en la fatalité. Le sens de son existence est éternellement voué à être enfermé dans ce qui est écrit.

Vers une complexité énonciative, générique et dramaturgique

Après le passage du spectacle en Avignon en 2002, Patrice Pavis, fasciné par cette forme marionnettique, écrit dans la revue *Théâtre/Public* :

*Alain Lecucq utilise toutes les possibilités de la voix parlée et du monde des objets évoqués par des figures colorées de carton saisies de profil. Ce "théâtre de papier" se plaît à élargir autant que possible la palette des sources d'énonciation et des genres : poésie orale, dialogue dramatique, théâtre d'objet, de marionnettes, récit d'un conteur, présence physique et vocale d'un acteur. Le manipulateur relie, complète, dynamise les divers modes d'expression : il est le lien vivant entre l'acteur et l'objet. Avec sa tête de prophète, sa chevelure et sa barbe blanche, Alain Lecucq vous crée un *Theatrum Mundi* en un tour de main. Il bouscule allègrement toutes les composantes et toutes les hiérarchies de la mise en scène. Celle-ci mixe des énonciateurs et des langages différents, varie l'échelle des représentations : la main devient énorme, la sauterelle monstrueuse, les papiers froissés figurent des rochers tourmentés, le personnage de papier, délicat et lisse, contraste avec le visage buriné de l'acteur. L'univers tout entier est réinventé et repensé à l'échelle humaine d'un manipulateur-démiurge. Et c'est bien l'artiste, et non Dieu, qui crée, défait et change le monde à sa convenance pour raconter l'histoire d'Abraham.*

Le futur d'Abraham

Depuis *La Confession d'Abraham*, le théâtre de papier a atteint ses lettres de noblesse : Papierthéâtre a essaimé le théâtre de papier en France et aux quatre coins du monde. Avec Narguess Majd aujourd'hui directrice de la compagnie, Alain Lecucq est associé étroitement à la formation et à la transmission de cet art, organisant des ateliers de pratiques artistiques et

À L'INTERNATIONAL

George Speaight (1914-2005)

Historien reconnu du théâtre de marionnette (*History of the English Puppet Theatre*, 1955, J. de Graff et *Punch and Judy : a history*, 1970, Studio Vista) et du cirque, George Speaight eut une dévotion pour le théâtre de papier. Auteur de la « bible » sur le sujet (*Juvenile Drama*, 1946, Macdonald et *The History of the english toy theatre*, édition augmentée de l'édition de 1946, 1969, Plays, Inc), il entretiendra la flamme, depuis son adolescence jusqu'à sa disparition, en jouant bénévolement, avec passion et humour, quelques pièces du répertoire du XIX^e siècle. Derrière son théâtre de papier, il incarnait les personnages plus qu'il ne les interprétait. Il a fasciné des générations de spectateurs et certains d'entre eux ont repris le flambeau. George Speaight possédait une qualité rare : bien qu'attaché dans sa pratique à la tradition, il ne manquait pas de soutenir la création contemporaine. Son importance a dépassé le cercle de la marionnette. Peter Brook, dans *Oublier le temps* en 2003, écrit : « La représentation qui se déroulait à l'intérieur de ce modèle réduit fut ma première expérience théâtrale. Elle demeure à ce jour non seulement la plus vivante, mais la plus réelle. »

LA RECHERCHE DES CONTOURS

PAR | DAMIEN BOUVET, CLOWN, CIE VOIX OFF

Vos deux derniers spectacles convoquent d'une part le personnage du fantôme et d'autre part celui de l'ange, tous deux ont une présence invisible auprès des humains et ils ont à voir avec les êtres disparus, la mort... Comment ces personnages se sont-ils invités dans vos projets de création ? Qu'expriment-ils pour vous ?

Mes fantômes ont l'élégance de s'inviter tout doucement avec patience et délicatesse, ils représentent pour moi à la fois des êtres disparus, et les perceptions qu'il me reste de moi-même étant enfant. Ces êtres chers étaient là, près de moi et finalement sont partis (nous préférons les faire partir, que les faire mourir), même moi j'ai disparu plusieurs fois pour mieux apparaître et au bout de ces quelques années, je suis devenu un autre moi-même ! Nous portons nos morts, nos fantômes, nos mues successives déposées çà et là. Qui est devenu qui ?

L'ange, pour moi, incarne le poétique, c'est une sorte de chimère ailée, je le vois comme un clown céleste. N'ayant pas choisi, depuis le début de mon parcours théâtral d'identité, de corps qui apparaîtrait en scène de façon récurrente, l'ange me permet de brasser le masculin, le féminin et l'animal. Construction de l'imaginaire prenant corps le temps d'une représentation. Les fantômes et les anges, paradoxalement, de par leur invisibilité, questionnent précisément la présence au monde, la présence sur scène. Pour tenter de montrer la chair ici et maintenant, je convoque l'immatériel, le paradoxe de l'image et de la présence réelle.

Quelle place tiennent les objets présents au plateau auprès de votre clown ? Les considérez-vous comme des partenaires de jeu telles des marionnettes ?

Je travaille le clown, je suis au travail à l'image d'une femme qui accouche. Je suis moi-même en devenir,



Le poids d'un fantôme, Cie Voix off

je cherche les contours de mon être en scène. Les objets sont des prolongements du corps, des parties de moi-même dispersées. Les distances entre les objets et mon corps créent l'espace de jeu, les tensions. Ce sont rarement des objets finis, ils appellent le corps et le mouvement pour exister et jouer pleinement. Je les ressens plus comme des orthèses, des protubérances qui constituent ou bien réinventent la silhouette.

Vous travaillez également beaucoup avec la métamorphose et le corps costume, est-ce que ce sont les costumes qui vous agissent ?

Pour parler du corps, de l'organique, effectivement j'investis la plupart du temps des corps costumes. Je m'enfouis à l'intérieur pour disparaître et dans le même temps je tente de nourrir cette forme jusqu'à la fissure, le délitement, l'explosion. Sûrement ce processus d'apparition en scène est directement lié à l'enfance, au jeu des multiples, donner place à l'imaginaire. Les différentes couches créent des micro-théâtres. J'ai souvent, à la fin des représentations, le sentiment d'être le « cœur » d'un oignon à vif, posé là, à la verticale au milieu de ses pelures.

Pouvez-vous approfondir pour nous le rôle, très présent dans vos spectacles, de l'écriture musicale et des bruitages ?

Le son, après les éléments de costume est le partenaire indispensable. Il me donne la note intérieure, dessine l'espace dans lequel va se dérouler la séquence. Il enveloppe l'auditoire autour du personnage. Comme il n'existe pas de paupière auriculaire l'oreille est toujours en prise directe avec les bruits du monde,

la musique et les espaces sonores permettent de « raconter » des choses à l'insu du public, de tisser des fils invisibles pour captiver son attention. Les sons dessinent l'intériorité des choses, des personnages, leurs effluves. C'est un autre corps, plus grand celui-ci, dans lequel nous nous enfouissons.

Vous avez indiqué lors d'une masterclass donnée au Mouffetard – théâtre des arts de la marionnette en novembre dernier, que « le papier ce n'est rien du tout, c'est magnifique, un peu comme l'être humain ». Qu'est-ce que vous a amené à recourir au papier et que vous suggère-t-il plus précisément ?

Je parlais du papier usé, lacéré, froissé, étiré. Ce papier-là devient en scène une autre matière, une mine poétique. Le parallèle avec la peau est facile à faire. Cette peau qui contient les organes, qui occulte l'inconnu, ce qui pourrait nous terrifier. Un papier qui a vécu sa vie de papier quelle qu'elle soit (papier à lettre, papier d'emballage, papier de soie, papier toilette...) est un miroir de l'humain. Le papier est une matière faite pour le théâtre, il peut cacher, contenir, révéler, construire. Pas très loin derrière lui, comme en palimpseste il y a la présence de l'arbre avec ses branches-bras, ses racines-ancêtres, ses feuilles... Dès que je me mets au travail, je pense à cette phrase de Paul Valéry « il n'y a rien de plus profond que la peau ». Une phrase comme celle-ci implique de se questionner en permanence sur le fond et la forme. ■

Interview élaborée avec l'aimable collaboration de Lucile Bodson.



Le passage de l'ange, Cie Voix off

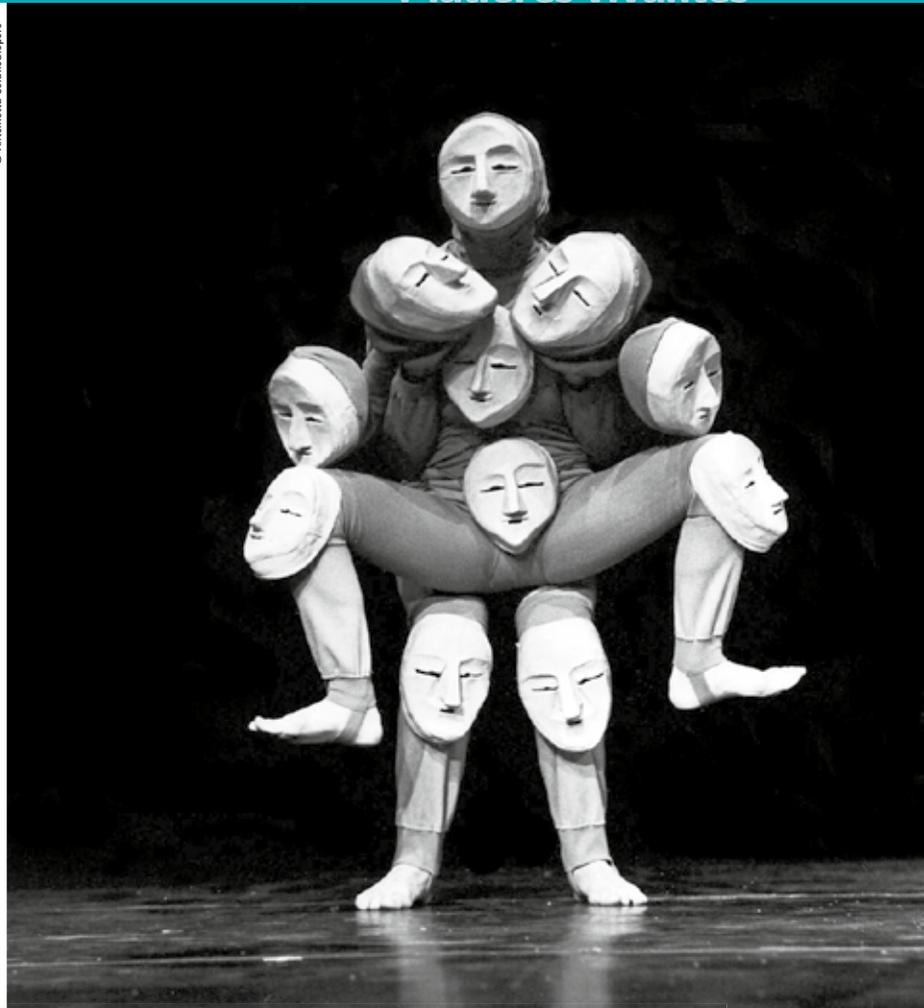
DOSSIER

LE MASQUE, CET AUTRE

PAR | PATRICK LE BOEUF ◊ CLAIRE HEGGEN ◊
THIERRY FRANÇOIS ◊ POLINA BORISOVA

Le masque est de ces « accessoires » habités que l'on ne sait trop comment considérer sur un plateau tant sa puissance est intrinsèque, puisqu'utilisé notamment à des fins rituelles dans de nombreuses traditions. Cousin de la marionnette, nous nous intéressons dans ce dossier à sa fonction théâtrale : que porte-t-il ? Qu'apporte-t-il au plateau ? Pourquoi choisir le masque et qu'implique-t-il sur le plan dramaturgique ? C'est avec ces questions que nous avons interpellé Polina Borisova, Thierry François, Claire Heggen, tous trois artistes utilisant ou ayant utilisé le masque au plateau selon des démarches très différentes, et Patrick Le Boeuf, conservateur en art du spectacle à la BnF pour une vision en grand angle.

© Antonietta Sciancalepore



De quelques fonctions du masque

PAR | PATRICK LE BOEUF, CONSERVATEUR AU DÉPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Si la paréidolie consiste à voir des visages là où il n'y en a pas, le masque en constitue pour ainsi dire l'antithèse : il couvre le visage d'un simulacre de visage, aussi peu réaliste que possible. Il ne s'agit pas de faire croire, mais de faire oublier qu'on risquerait de croire ; d'escamoter l'état de nature pour lui substituer une vision d'artiste.

Comme aime à le rappeler le créateur de masques et chercheur Claude Dessimond, le lexique nous trompe en abusant du terme « masque ». Tout visage sculpté n'est pas un masque. Le masque est une fonction, plutôt qu'un objet.

Claude Dessimond m'a également enseigné cette différence essentielle : on peut à l'envi dévisager un masque, sans offenser la personne qui le porte ; impensable de dévisager ainsi un être de chair et d'égo. Le masque autorise le spectateur à violer son intimité la plus profonde – tout ce que les convenances nous interdisent quand le visage est nu.

Les masques de théâtre les plus réussis sont ceux qui oblitèrent les yeux de qui les porte : les artifices du jeu facial ruinent sans remède l'effet naturel de l'artefact. Les masques qu'on prétend de *Commedia Dell'arte* laissent trop d'espace à l'œil de chair. Les masques de nô ne couvrent pas le menton, mais dissimulent soigneusement l'œil : c'est plus

cohérent. Imagine-t-on un masque africain qui fraierait un chemin aux yeux du corps en transe ? L'Afrique fait preuve en cela de plus de sagesse que la *Commedia*. Seul Werner Strub a su montrer les pupilles des acteurs et actrices, sans trahir le masque.

Le masque que porte le *shite* est généralement une copie (*utsushi*) d'un ancien modèle jugé parfait (*honmen*). Cette pratique propre au nô semble l'expression symbolique d'une autre vérité du masque : on ne devrait pas le voir pour lui-même, mais pour autre chose qui se manifeste à travers lui – et qui n'est pas encore tout à fait ce qu'il conviendrait de voir : le *honmen* n'est lui-même, après tout, qu'un reflet de l'idée de l'artiste, du concept qu'il a voulu mettre en œuvre. Le masque est donc le reflet d'un reflet... Le masque postule quelque mystérieux ailleurs dont la nature est de nous échapper ; qui nous fait signe d'approcher, mais se dérobe à notre approche.

Le masque définit le type, quand le visage nu ne saurait que l'incarner, l'instancier, l'individualiser. Le visage humain est de l'ordre des particuliers, non des universaux : il appartient par nécessité à un individu. Si lourd que soit le bois ou le cuir qui le compose, le masque constitue pour ainsi dire comme un précipité de l'essence même du type : en exagérant à peine, on pourrait prétendre qu'il relève des universaux, non des particuliers.

Le masque est frontière. Frontière poreuse, laissant les occupants du monde invisible (détités, ancêtres, esprits démoniaques ou personnages dramatiques) exsuder dans notre monde visible. Transsubstantiation effective, ou leurre illusoire ? Peu importe. Les esprits se moquent que nous croyions ou non à leur « existence ». Leur mode d'être se situe bien loin du concept humain d'existence. Le verbe « exister » n'appartient pas à leur vocabulaire, et le masque relève d'une théologie apophatique : il nous impose sa mystique, quand bien même nous serions rétifs à toute mystique. Le masque et la raison ne font pas bon ménage.

Le masque est arraché au totem. Aspire à y faire retour. Le masque a toute la nostalgie d'une réminiscence platonicienne : veut retourner là d'où il vient, et pleure d'être ici.

L'animal humain semble avoir inventé le masque pour s'aider à répondre à quelques petites, toutes petites questions. Qu'est-ce que le corps ? Qu'est-ce qui insuffle vie au corps ? Qu'est-ce qui empêche provisoirement le corps de n'être qu'un cadavre, matière inerte ne se distinguant en rien d'un univers fait de matière inerte ?

Le masque est un cadavre qui vit. ■

Tant que la tête est sur le cou, le genou ne porte pas le chapeau, Théâtre du Mouvement

L'objet masque neutre : Le corps « envisagé »

PAR CLAIRE HEGGEN, THÉÂTRE DU MOUVEMENT – CLAIRE HEGGEN

Morceaux choisis du chapitre sur le masque rédigé par l'auteure dans l'ouvrage *Théâtre du Mouvement*

[...]

Le masque neutre à fleur de peau

Étienne Decroux citait souvent Baudelaire : « Tes deux beaux seins radieux comme des yeux ». Alors si les seins pouvaient être des yeux, pourquoi pas d'autres parties du corps ? Dès lors on a placé des yeux, c'est-à-dire des masques et leur regard, sur tout le corps.

Déjà dans *La Re/création* (1972), avec son hydre monstrueuse à 10 têtes, puis en 1978 dans *Tant que la tête est sur le cou, le genou ne porte pas le chapeau* (dit un proverbe africain), nous avons fait une exploration joyeuse et systématique de l'emplacement et du déplacement d'un masque, ou de plusieurs masques neutres sur le corps, tous azimuts et sans censure ! Avec des interactions, des inversions, des métamorphoses, des transformations, des chimères...[...]

La normalité – le monstrueux

En transgressant les lignes cardinales de la forme humaine, en troublant l'image du corps humain, nous nous sommes confrontés à l'altérité monstrueuse, chimérique, grotesque, à la monstration des monstres qui sont en nous, sous notre enveloppe de normalité. Et ceci par des jeux de :

- morcellement du corps par l'isolation, la localisation d'un masque dans un endroit précis du corps. Quel est alors le nouveau corps, constitué d'un masque et d'une partie de corps ? Sa forme, ses appuis, sa dynamique, son regard, sa pensée, ses réactions, ses intentions, ses actions, etc. ?
- disparition (invisibilité) de parties de corps (corps sans tête, tête sans corps, sans bras ni jambes) ;
- multiplication des masques (Petite Foule, Totem, Armée, Hyde, Boulier, Orateur, Janus, Narcisse, Mère à l'enfant, siamois, identités doubles, triple, multipliées dans un seul corps, ou les deux corps unis). [...]

Le masque neutre : un outil pédagogique formidable

Pour le travail, généralement, je propose aux acteurs de confectionner leur propre masque neutre, à partir de leur propre visage de dormeur, détendu, dénué d'expression. Un masque de soi en papier de soie. Un masque de soi pour soi. Qui se moule sur le visage exactement, sans gêne. Une interface très légère et très fine entre soi et soi, entre soi sujet et

soi objet, entre intérieur et extérieur, entre soi et self de soi, entre le « quant à soi » et l'image de soi que l'on veut donner à voir ou qui se révèle de soi. De petites ouvertures pour les yeux afin de favoriser l'articulation, la décomposition du mouvement.

Le fait d'« envisager » une partie du corps avec un masque, nous fait « envisager » le corps autrement. Corps dans son intégralité, et/ou corps du masque lui-même. Double vision troublante du corps entier support du masque et du corps du masque, pour le spectateur effectuant cet aller-retour entre les deux et s'amusant à jouer avec les deux images. Qu'est-ce que cela met en jeu dans son propre corps ? Schizophrénie consciente de l'acteur sujet, partagé entre deux corps fictifs (entre moi et pas moi à l'intérieur d'un troisième moi), s'amusant à diriger le regard du spectateur sur l'une ou l'autre partie de son corps. Schizophrénie enrichissante par ailleurs pour l'acteur, amenant une connaissance de soi approfondie. De quoi est composé ce nouveau corps ? D'un membre seul ? D'un demi-corps ? A-t-il des bras ? Une jambe ? Quels sont ses dynamiques et ses appuis ?

Le masque ne s'animerait qu'en réactivant à tout moment son regard, sa pensée, ses intentions, ses états, ses émotions, sa matière (aquatique, liquide, terrestre, aérienne, feu, bois, pierre, etc.).

À la croisée du corps vivant et du corps marionnettique, l'envisagement du corps permet un parcours entre masque incorporé et masque délégué, exacte interface entre corps du mime contemporain et marionnette, afin de le démarquer d'un corps réel ou réaliste, à la recherche de corps scéniques plus fictifs et d'aborder aux rives de corps chimériques. [...]

Paradoxe

[...] En se masquant, l'acteur peut se révéler en semblant se cacher ; apprendre à se découvrir autre, (s')inventer, (s')éprouver, imaginer ; s'aventurer dans l'inconnu et cependant reconnu, en sortant des chemins/schémas habituels de mouvement, d'utilisation de son corps usuel, mais aussi et surtout de son corps scénique. Le masque est un appel à investir le corps dans ses extrêmes, l'engageant dans une conscience de ses économies (minimale, luxueuse), une invitation à débusquer l'inédit, l'étrange, l'inattendu. Se désaccoutumer donc, se dédouaner de l'attendu, du convenu théâtral. [...]



« Le masque est frontière. Frontière poreuse, laissant les occupants du monde invisible exsuder dans notre monde visible. »

Patrick Le Bœuf

Le masque, une exploration de l'archétype

PAR | THIERRY FRANCOIS, SCULPTEUR DE MASQUE, FORMATEUR

Dans le cadre de la Rencontre *Médée*, l'association des Créateurs de Masques a proposé à plusieurs sculpteurs de faire un masque de Médée et de le présenter sur scène. Pour un tel personnage, le masque s'impose : comment être au diapason d'un tel mythe pour un comédien ? Comment un théâtre naturaliste pourrait-il rendre la dimension épique de Médée, femme forte réputée magicienne, qui par la mort brave l'ordre masculin, massacre la loi de la descendance, transcende le statut de mère et renaît ainsi en figure de légende ? Par son pouvoir de transposition, le masque est l'outil théâtral qui peut imposer cette dimension.

Mais quel masque faire ? Un masque n'est pas un portrait, c'est un archétype, un visage-signe qui ne s'égare pas dans des détails expressifs et garde ainsi suffisamment de neutralité pour rayonner avec universalité. Oui : ne pas faire un masque de Médée mais faire un masque pour Médée. Lui peut permettre au spectateur non pas de s'identifier à Médée, mais de se projeter sur cette image distanciée, non psychologique que sera le masque posé sur l'actrice (ou l'acteur !), et construire sa propre histoire. Pour cela retravailler un masque entier, fait autrefois pour Ishtar dans l'*Épopée de Gilgamesh* : retoucher juste l'ouverture de la pupille et de la bouche, afin qu'il acquière plus de détermination. Médée n'est-elle pas l'égale d'un dieu ? « C'est au masque qu'il revient de dire le personnage / au sculpteur d'en décliner le visage silencieux / sans oublier l'ouverture de vie, la prunelle... qui permet que passe ce fil invisible entre regardant et regardé », écrivais-je dans les *Cahiers du Masque*.

Ensuite, c'est le masque qui va guider l'acteur – acteur plutôt que comédien, au sens où il est « agi » par le masque –, qui doit suivre la partition de gestes que lui dicte la sculpture du masque, dans une alternance musicale de mouvements et d'arrêts donnant au public la sensation d'une vie condensée, d'un « arbre qui marche ». Mettre un masque, ce n'est pas changer de tête, c'est changer de corps ; le corps entier devenu

masque ! Un schéma corporel inédit s'impose à lui, ne serait-ce que parce que sa vision extérieure, souvent plus que réduite, l'oblige à se brancher sur les sensations internes, kinesthésiques de son corps. Il s'éprouve comme souffle, énergie, vitalité primordiale d'avant les mots, d'où le geste juste peut surgir... celui qui nourrit au lieu d'épuiser et engendre d'autres gestes. Il doit faire entièrement confiance au masque. Il est comme un marionnettiste qui aurait incorporé sa marionnette : en même temps qu'il éprouve une immense sensation dépersonnalisée de lui-même, il a une conscience aiguë de la forme que son corps dessine dans l'espace. À la fois dedans et au dehors, semblable au marionnettiste qui habite les mouvements de sa marionnette tout en étant à distance d'elle. Pour autant du moins qu'il s'applique à maintenir son attention sur chaque geste, tel un animal aux aguets, à avoir le même regard que le marionnettiste porte sur sa marionnette pour la faire vivre, mais sur lui-même, sans se juger, juste s'accompagner encore et encore...

D'un corps « quotidien », le masque va faire un corps « extra ordinaire », « fabuleux ». Mais un masque entier ne parle pas ! Ou plutôt s'il parle, la résonance dans le masque l'entraîne vers une forme de cantillation où c'est le son qui importe. « Je viens vers vous avec le visage d'une femme que vous ne pourrez jamais aimer / une femme plus forte que votre désir / Elle a le visage du sang / le visage de la mort / cette mort qui sera votre récompense / La récompense de tous vos forfaits », dit Médée sous ma plume. Dans l'adaptation que nous en avons proposé avec Susie Vusbaumer, Lucie Pouille et la cie Xénos, le corps de Médée et sa voix sont séparés sur scène. Orphelins l'un de l'autre, ils disent ainsi mieux l'unité perdue, dont le masque est l'image fugace, le support qui conduit les yeux du spectateur vers la possibilité du sens.

Médée n'existe pas, on ne peut que l'appeler... Et c'est ce que peut tenter de faire l'art du maintenant qu'est le masque. ■



Être plutôt que prétendre

PAR | POLINA BORISOVA MARIONNETTISTE

C'est avec la création du spectacle *Go!* en 2011 que je suis entrée dans le rang des marionnettistes masqués. Pourtant, représenter le personnage principal (une vieille dame) avec un masque n'était pas mon intention initiale. Ce demi-masque qui couvre la partie basse du visage et laisse le front et les yeux découverts, est apparu après une longue recherche du personnage, et a été choisi pour sa vertu d'immobilité partielle, car avoir un visage expressif et immobile à la fois a toujours été pour moi une tâche difficile...

C'est à peu près au même moment que j'ai croisé le chemin du Théâtre d'Ingénierie AKHE de Saint-Petersbourg, qui pratiquait l'idée du non-jeu. Ce principe de ne pas prétendre mais d'être sur le plateau consiste à toujours s'arranger pour se mettre dans des conditions qui nous libèrent de toute imitation, et nous permettent d'être, simplement, tout comme les objets sur le plateau qui ne prétendent pas être, mais sont par les actions qu'on leur fait faire qui provoquent une émotion. Par exemple, pour un personnage qui boite, au lieu de faire constamment attention à sa démarche, on pourrait mettre une chaussure plus haute que l'autre, et le boitement viendrait tout seul, il serait juste là, sans devoir le jouer. Comme exercice, pour l'interprétation de la lecture d'une lettre douloureuse, au lieu de se charger des souvenirs qui nous mettraient dans l'état nécessaire, ils proposaient de couper des oignons et de faire quelques pompes (pourquoi pas devant le public) avant d'ouvrir l'enveloppe. Le résultat est le même, voire plus fort – les mains tremblent, les larmes coulent, la respiration est impétueuse – mais l'acteur ne le joue pas, il lit simplement la lettre (et il est donc juste).

Très inspirée par ces idées, je cherchais un appui qui pouvait me permettre de me concentrer sur ce que je faisais, et non pas sur ce dont j'avais l'air (devoir se courber et déformer son visage tout le long de spectacle serait effectivement aussi gênant pour le spectateur qu'infernal pour l'acteur).

Le masque est venu alors (avec une perruque et une bosse) pour m'aider à créer cette vieille dame. Il ne me restait qu'à l'habiter, sans me préoccuper de lui ressembler...

Depuis sa création je n'ai jamais pris le temps d'analyser pourquoi et comment ce masque marchait. De plus, j'ai l'impression qu'il va parfois à l'encontre des principes du masque : il joue de dos, mon regard n'est pas toujours associé à la direction du masque... je me permets aussi de détourner l'objet du masque (je chante et ce son déformé par le masque fait exister un tourne-disque imaginaire).

C'est probablement lié au fait que j'ai toujours considéré ce personnage comme une marionnette, plutôt qu'un masque, une marionnette que je manipule de l'intérieur.

Au final, entre le nez du clown, la *Commedia Dell'arte*, la marionnette habitée et bien d'autres formes encore que le travail du masque peut prendre, il y a certainement des principes communs qui le définissent et le renforcent.

Mais aussi forte que soit ma passion pour la classification, les frontières du masque sont si ouvertes, qu'en s'y baladant on peut facilement (sans s'en rendre compte) se retrouver dans les domaines voisins.

Alors, autant en profiter ! ■

POUR ALLER PLUS LOIN



La tradition cachée Dans *Les Cahiers du Masque*

Thierry François

L'association des Créateurs de Masques est née de sentiments divers que beaucoup ressentent : certitude de s'inscrire dans une histoire longue et riche, dans une géographie foisonnante et pourtant sentiments un peu amers d'une création en pointillé, marginalisée ou en déshérence, en tous cas peu présente dans les théâtres français et mal connue des praticiens de la scène. Il fallait au moins faire le point : quels masques ici et maintenant ? » écrivait Francis Debeyre lors de la première parution des *Cahiers du Masque*.

Les Cahiers du Masque n° 2, Éditions L'association des Créateurs de Masques, 2014.

www.lescreateursdemasques.fr/wp/cafiers-presentation



Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle

Guy Freixe

Durant tout le XX^e siècle, le masque a suscité des engouements, des espoirs, des rêves. Il a été la source d'utopies théâtrales fécondes qui ont finalement participé au renouvellement du théâtre. Guy Freixe, plutôt que de parler du masque en général, est parti de l'idée qu'il valait mieux parler des masques. Quitter ainsi le masque-objet pour regarder de plus près le masque-objet, tel qu'il fut réalisé et utilisé à la scène. L'ouvrage est abondamment illustré. Il propose des points de vue inattendus et répond à de nombreuses questions. Notamment, il analyse les circonstances qui ont malgré tout maintenu le masque en marge de l'expérience théâtrale commune, en rapport toujours décalé avec la culture du texte dramatique.

L'Entretemps, Collection Les Voix de l'acteur, 2010



Théâtre du mouvement

Claire Heggen et Yves Marc
Avec la complicité de Patrick Pezin

À travers une expérience de plus de 40 ans, Claire Heggen et Yves Marc, en partage avec de nombreux acteurs de mouvement, ont développé cette notion large de théâtralité du mouvement qui dépasse les frontières. La pratique corporelle de l'acteur entre mobilité et présence dramatique, le regard aiguisé des metteurs en scène, leur dialogue réciproque et leurs utopies ont nourri la création au sein de la compagnie. Ainsi se sont construites peu à peu, entre sensibilité et réflexion, les recherches créatives ainsi que les bases d'une pédagogie et d'une transmission. Entre autres, la démarche d'Étienne Decroux vers un acteur corporel et dramatique, reste le haut lieu de leurs références sensibles.

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

LES WALI (SAINTS MUSULMANS) RÉDUITS AU SILENCE : LES MARIONNETTES WAYANG EN INDONÉSIE ET EN MALAISIE

PAR | **KATHY FOLEY**, PROFESSEURE AU DÉPARTEMENT D'ÉTUDE THÉÂTRALE DE L'UNIVERSITÉ DE CALIFORNIE (SANTA CRUZ, US) ET PROFESSEURE INVITÉE DES UNIVERSITÉS DE BANGKOK (THAÏLANDE), SÉOUL (CORÉE) ET KUALA LUMPUR (MALAISIE)

ARTICLE TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR **CÉLINE CANDIARD**

Extrait d'un article publié dans l'ouvrage *Marionnettes et pouvoir : censures, propagandes, résistances*, dirigé par Raphaële Fleury et Julie Sermon (Deuxième époque/Institut International de la Marionnette), paru en septembre 2019, et complété d'annexes en ligne progressivement publiées sur <https://pupppower.hypotheses.org>. Le présent article fait partie de la deuxième section de l'ouvrage, intitulée : « PROFESSION. Mutations des conditions d'exercice des marionnettistes. »

Depuis les années quatre-vingt, sous l'influence croissante du Moyen-Orient, les arts de la marionnette wayang d'Indonésie et de Malaisie ont vu leurs possibilités d'expression se réduire. Alors même que les dalang (maîtres marionnettistes) ont tâché de s'adapter par le biais de stratégies diverses (se comporter de façon plus ostensiblement pieuse, supprimer les anciens rituels d'ouverture, porter des tenues identifiables comme islamiques, ou encore jouer des répertoires ouvertement musulmans), de nombreux chefs religieux – qu'ils aient été formés au Moyen-Orient ou qu'ils en subissent seulement l'influence – tiennent un discours hostile aux spectacles. Cette position, qui tranche avec les interprétations traditionnelles de l'islam dans la région, contribue à effacer les liens qui unissaient les spectacles de wayang aux Wali Songo.

Dans la tradition javanaise, les *Wali Songo* sont les neuf saints musulmans qui auraient converti l'île de Java^①, et y auraient créé le *wayang* (en réalité, les *Wali* ont principalement fait évoluer la forme hindou-bouddhiste qui existait auparavant)^②. Sur le plan artistique, le plus important d'entre eux est le maître marionnettiste Sunan Kalijaga, dont on dit qu'il diffusa l'islam par le biais de spectacles de *wayang kulit* (théâtre d'ombres). On attribue à un autre saint, Sunan Kudus, l'invention du *wayang golek* (marionnettes à tiges, en bois) et l'importation du cycle narratif d'Amir Hamzah (oncle du prophète Mahomet) aux alentours de 1584. On prête enfin aux autres saints des inventions supplémentaires dans les domaines de la musique, de la poésie et de la danse. Les arts de la scène constituent en effet une part importante de la légende des *Wali Songo*, dans les traditions orales comme dans les textes littéraires^③.

Par le passé, les marionnettistes d'Indonésie, de la côte est de la Malaisie et du sud de la Thaïlande se voyaient comme les continuateurs de la tradition des *Wali*. Sous l'effet de divers facteurs (l'influence du pouvoir saoudien, les divisions politiques postcoloniales et post-11 septembre 2001, les luttes de pouvoir proprement nationales, la modernisation), l'islam de cette région du monde s'est étrié, et les liens qui unissaient traditionnellement l'art de la marionnette *wagang* à la spiritualité ont été sapés.

Quand les marionnettistes n'ont pas été directement censurés (comme ce fut le cas dans les années quatre-vingt-dix, dans l'État de Kelantan, où le *wayang* fut interdit), l'évolution du contexte politique et culturel a conduit ces artistes – qui, historiquement, partageaient des traditions communes – à pratiquer, face à des publics plus conservateurs qu'autrefois, des formes



Abeng Sunarya joue un ruwatan (cérémonie d'exorcisme), en 1978

d'autocensure, et à remplacer les approches anciennes, plus mystiques, par des contenus religieux nouvellement repensés, rompant avec le génie des interprétations de l'islam propres à cette région.

Renouveau islamique

Comme le fait remarquer Clifford Geertz dans *The Religion of Java*^④, les interprétations diffèrent lorsqu'il s'agit, à Java, de définir ce qu'être musulman veut dire. Dans les années cinquante et soixante, Geertz voyait ainsi le courant santri comme une pratique se conformant à ce qui pouvait apparaître, du point de vue de l'Occident et du Moyen-Orient, comme une interprétation plus normative de l'islam (avec notamment une application assidue des cinq piliers), par opposition avec le courant *abangan*, que Geertz associait à la culture locale. Selon lui, les adeptes de ce dernier

courant, qui se concentraient essentiellement à Java, suivaient un modèle religieux spécifique à l'île - distinct de celui en vigueur au Moyen-Orient - notamment en ce qui concerne les prières quotidiennes, le mois de jeûne, le *hajj* (le pèlerinage à la Mecque), etc. D'après Geertz, cet islam local mélangeait l'islam avec le *kebatinan*, mysticisme javanais syncrétique dont les éléments ont souvent été rattachés, par les érudits colons, à une culture « hindou-bouddhiste » ou indienne – bien qu'une partie d'entre eux puisse également être liée à l'animisme et aux rites ancestraux locaux^⑤. À la même époque, Anthony Johns défendait pour sa part l'idée que le courant de l'islam diffusé par les premiers marchands venus en Asie du Sud-Est fut le soufisme^⑥ (bien que ce terme ne soit d'ordinaire pas employé par les Indonésiens), et que cela pouvait contribuer à expliquer le manque d'orthodoxie des pratiques de la région. Benedict

Anderson, spécialiste de sciences politiques, affirmait quant à lui dans *Mythology and the Tolerance of the Javanese*^② que la synthèse des différents courants religieux avait abouti à une forme d'islam spécifique, qui ne se conformait pas aux préconceptions européennes de cette religion.

Des travaux plus récents ont affiné la compréhension des multiples courants qui sont intervenus au fil de l'islamisation de l'Indonésie et confirment, sans surprise, que le pays a été touché, selon les époques, par des mouvances différentes – chiite, soufie, sunnite. Ta Sen Tan^③, dans ses travaux sur l'islamisation de l'Asie du Sud-Est, commence ainsi par examiner diverses théories attribuant à ces traditions des origines arabes ou indiennes, avant de présenter des éléments significatifs à l'appui d'origines chinoises, en particulier par le biais de Zheng-He (1371-1433). Laurie Margot Ross^④, dans son étude des traditions de danse masquée sur la côte nord (liées comme le *wayang* aux *Walli*), a tendance, quant à elle, à privilégier les sources moyen-orientales : tout en reconnaissant que de multiples influences circulaient autour de l'océan Indien et du sud de la mer de Chine,

elle fait notamment apparaître, dans la manière dont s'articulent l'islam local et les spectacles, la présence d'influences soufies et chiites.

Au XIX^e siècle, le renouveau islamique venu d'Égypte et d'Arabie saoudite puis, dans la seconde moitié du XX^e siècle, la montée du sentiment religieux sous le gouvernement de Suharto (1967-1998)^⑤, doublée de l'émergence du fondamentalisme saoudien (alimenté par l'argent du pétrole), ont favorisé les entreprises missionnaires comme les mouvements migratoires entre cette région du monde et le Moyen-Orient^⑥, et conduit de nombreux musulmans indonésiens et malais à subir l'influence d'interprétations wahhabites de l'Islam. Ces influences ont donné lieu à des pratiques religieuses plus conservatrices, qui entrent souvent en conflit avec les pratiques traditionnelles et qui réprouvent les spectacles théâtraux.

Cet essai ne portera pas sur les changements à l'échelle globale, le plus souvent étudiés par les chercheurs, mais s'intéressera plutôt à l'échelle individuelle, aux choix que font les dalang pour s'adapter aux

changements culturels. Je m'appuierai sur les exemples précis de plusieurs familles de dalang, particulièrement celle de Dalang Asep Sunandar Sunarya, dans la province de Java occidentale en Indonésie, et de Dalang Rahim bin Hamzah, dans l'État de Kelantan en Malaisie^⑦. ■

Dans la suite de cet article publié dans *Marionnettes et Pouvoirs : censures, propagandes, résistances*, Katy Foley présente plusieurs situations particulières, documentées par sa propre expérience de terrain et des témoignages directement recueillis auprès des marionnettistes. On y découvre notamment différentes situations de pression sur les marionnettistes, des processus d'adaptation des *dalang* au développement du fondamentalisme religieux, ou encore une liberté d'expression rendue possible par l'immense célébrité de certains.

Notes et références en ligne sur le site de THEMAA sur la page du numéro de ce Manip.

JE ME SOUVIENS...

L'ART DU DÉTAIL

PAR LUC-VINCENT PERCHE, BIBLIOTRONIC

Quel est votre premier souvenir de spectacle de marionnette ?

C'était *La Nuit des temps... au bord d'une forêt profonde*, de Valérie Deronzier mis en scène par Patrick Conan. Deux chocs s'imposent à moi en replongeant dans ce souvenir. Le premier est une jubilation à découvrir ce spectacle qui ouvre délicatement une porte sur les résidents d'une maison de retraite. Il y avait énormément d'émotions. Je suis ressorti du chapiteau avec une question : comment ces personnages peuvent-ils à ce point nous émouvoir ? Le second est une prise de conscience : nous n'imaginons pas la quantité d'énergie déployée par un groupe de personnes pour se rendre au même endroit au même moment, se plonger « dans le noir » afin de partager une histoire. C'était puissant de réaliser cela !

Quel est votre dernier souvenir ?

Il n'a pas voulu enlever ses chaussures. Il a eu un peu peur aussi. Il a vu un serpent. Je pense que c'était une rivière, mais il a vu un serpent. « Il », c'est mon petit garçon devant *À l'ombre d'un nuage*, un court voyage qui nous emmène avec légèreté et poésie dans des paysages colorés. J'ai appelé Jean-Philippe Naas, le metteur en scène, pour évoquer les réactions de mon fils : Les chaussures ? « Je n'insiste jamais mais enlever ses chaussures, c'est aussi prendre conscience que nous allons dans un intérieur » explique-t-il. Le serpent ? « Nous nous sommes attachés à laisser l'espace et le sens ouverts. Nous avons déjà pu observer la

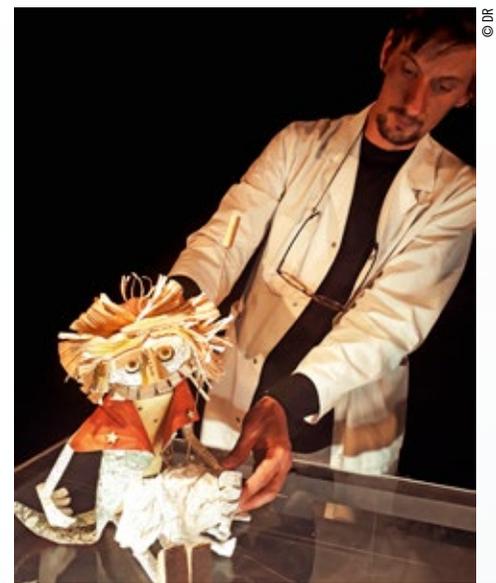
capacité à la contemplation de l'enfant. Ce sont les adultes qu'il faut rassurer en donnant les clés de la compréhension. »

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

J'étais alors étudiant à l'université et Denis Bonnetier, codirecteur de la compagnie Zapoï, est venu nous initier à la marionnette. Nous avons fait respirer des morceaux de tissus et créé des « insectes » avec nos mains ! Et il y avait une marionnette... J'ai passé un coup de fil à Denis pour lui rappeler ce moment. Voici sa réaction : « Bien sûr, il y a une micro-fierté d'avoir fait naître cette envie ! Mais on peut aussi penser que tu avais déjà la sensibilité en toi pour accueillir ce moment [...] Je me souviens, j'avais proposé des exercices transmis par François Lazaro ou Peter Wachinski... »

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

Parfois, j'ai la terrible impression de redécouvrir le Théâtre de Marionnettes. Il y a dans cette discipline un abîme de richesses et de possibles. Les langages dévient de leurs trajectoires, glissent et refluent, les formes (re)surgissent et semblent inépuisables. Je me souviens de la manipulation rigoureuse de Gilles Debeunat dans *La Mort en cage*, je me souviens du rapport au temps dans *Le Montreur d'Adzirie* de Roland Sohn, je me souviens de la précision de la



dramaturgie dans *Une tache sur l'aile du papillon* de Sylvie Baillon... Oui, elle est terrible cette impression car elle donne systématiquement le vertige à ceux qui osent encore la ressentir !

Quel spectacle auriez-vous aimé faire ?

J'ai appelé Julien Mélando pour lui dire que j'aurais aimé faire *Ersatz*. Ce qui me touche, c'est cette capacité à convoquer des images « simples » qui sont reliées par un fil dramaturgique qui paraît incassable. Je suis souvent admiratif de ceux qui savent « enlever ». Il m'a exprimé la chose suivante : « Ça fait plaisir [...] l'économie du geste est aussi liée à l'origine du spectacle, des contraintes imposées mais qui servent de point d'appui, qui forcent à ne pas s'étaler. » C'est joyeux, finalement, de reconnaître des postures qui nous attirent, qui pourraient nous amener à repenser nos processus de création. ■

TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Présenter une maquette de spectacle

PAR | CLÉMENT MONTAGNIER, COMPAGNIE TAC TAC

La première fois que j'ai présenté une maquette de spectacle c'était aux *À Venir*, lors du Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières. Je ne savais pas ce que c'était, et ne connaissais pas les tenants et aboutissants de l'exercice. Je présentais le projet

de création de la compagnie : *Nos Fantômes*. Nous n'avions pas encore l'équipe au complet, la forme n'était pas encore dessinée, et le propos encore en recherche. Et pourtant il fallait en parler. Finalement nous avons réussi à faire connaître notre travail, et même à nous faire soutenir par des aides à la production, des résidences et des pré-achats.

J'ai fait huit présentations de ce spectacle, toutes très différentes. C'est un exercice difficile. Les présentations deviennent aujourd'hui quelque chose de très répandu et sont essentielles pour pouvoir monter une production, et faire connaître l'existence du prochain spectacle et de la compagnie auprès des réseaux professionnels. Il est quasiment toujours demandé que ce soit l'artiste ou les artistes qui animent la présentation. Je ne pensais pas que cela faisait partie de mon métier, et pourtant il va falloir s'y coller.

1 Garder en tête le but d'une présentation

Pour moi, une présentation a uniquement pour objectif de faire avancer le projet de création dans les recherches de financements ou de partenaires. Ce n'est ni un spectacle, ni une performance. Généralement la présentation intervient lorsque votre spectacle est à l'état d'idée, ou en cours de création. L'auditoire est souvent composé uniquement de professionnels-les du spectacle. Mais une présentation ne dévoile pas précisément (comme un miroir) ce que vous faites concrètement sur scène, ou encore pire, ce que vous êtes en tant que personne et les programmeurs le savent. Le but est : d'informer, donner envie aux personnes de vous suivre, ou de mieux connaître votre univers artistique.

2 Bien se renseigner en amont sur les conditions

Il existe beaucoup de formes de présentations. Quelquefois, vous êtes sur un plateau de théâtre avec des conditions de spectacle, ou dans un cagibi, ou dans un couloir, comme cela m'est arrivé !!!! Le temps varie aussi beaucoup. Vous pouvez avoir de 45 minutes à 15 minutes avec des questions en fin de présentation. De même en ce qui concerne le matériel disponible. Si vous souhaitez montrer des images avec un vidéo-

projecteur, assurez-vous que les conditions soient réunies. Et si ce n'est pas votre matériel, vous courez le risque qu'il y ait un problème technique. Sur 15 minutes de présentation, c'est assez perturbant, il faut essayer d'aller au plus simple. Je me souviens d'une présentation appelé « speed dating ». J'ai répété cinq fois la même présentation de 15 minutes, avec, à chaque fois, 20 professionnel-le-s différent-e-s et donc sur un temps total de 1h15. Le jour de la présentation, je viens avec un canevas, des dossiers des spectacles et quelques objets représentatifs du spectacle. En ce qui concerne les contacts avec les professionnels, nous les prenons après les présentations. Ne sachant pas toujours qui sera présent. Cela donne lieu à des demandes de rendez-vous.

3 S'entourer

Bon, pour ce qui est du contenu, c'est là que ça se complique. Tout dépend de l'avancée du spectacle et de ce que vous considérez essentiel dans votre travail. N'hésitez pas à préparer ce contenu avec votre chargé-e de production, ou de communication, et si vous n'avez ni l'un ni l'autre un bon copain ou une bonne copine qui connaît bien votre travail. Un avis extérieur permet de prendre du recul et de savoir ce qu'il est nécessaire de dire, ou non.

Personnellement, cela m'a permis de comprendre l'identité de mon travail.

4 Contextualiser

Si vous avez déjà des spectacles à votre répertoire, c'est bien d'en parler. C'est plus concret pour vous, ce le sera aussi pour votre auditoire. Après avoir présenté l'identité globale de la compagnie, il est temps d'entrer dans le spectacle que vous devez présenter. J'invite à rester le plus vague possible, tout en étant clair. En ce qui me concerne, j'aime bien parler de mes inspirations, des influences directes et des membres de l'équipe.

Au fil de la présentation, un contenu, un propos apparaît. Cela peut aussi être intéressant de parler de la manière dont on travaille, par quoi on commence, quelle idée on va tester en premier, etc.

5 Penser un canevas adaptable

Avant d'aller dans l'arène avec Hélène Fontelle, qui s'occupe de la production des spectacles de la compagnie, nous avons conçu ensemble avec Corinne Nobileau, qui s'occupe de la communication, un petit canevas avec des gros trous dedans pour pouvoir l'adapter dans plusieurs situations. Comme en *Commedia Dell'arte* : le comédien connaît l'histoire de manière précise mais il peut naviguer. Cela permet de s'adapter à tous les types de présentation. Vous pouvez allonger, raccourcir, voire même raccourcir franchement si les professionnel-le-s s'endorment (il y a souvent plusieurs présentations de différentes compagnies qui s'enchaînent).

Tips

Dans la mesure du possible, c'est bien d'être accompagné même si la personne n'est pas sur scène. ■

Clément Montagnier était invité le 21 novembre 2019 à intervenir lors du B.ABA de THEMAA « Préparer sa maquette de spectacle » qui s'est tenu à Tournefeuille dans le cadre du festival Marionnettissimo.

> Les prochains rendez-vous des B.A.BA

Le 15 mai 2020, nous vous espérons nombreux à Orbis Pictus à Reims pour un B.ABA consacré aux festivals d'artistes (voir actu p. 6). La saison 2020-2021 des B.ABA consacrera une journée à l'automne sur la question du jeune public et une journée au printemps, sur le thème de la diffusion à l'international.



DERRIÈRE L'ÉTABLI

RÉALISER UN MASQUE EN MATIÈRE CARTON

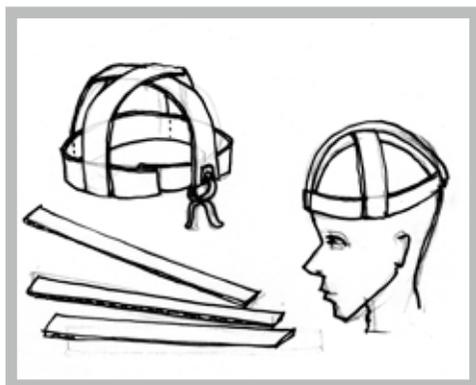
PAR | **AMÉLIE MADELINE**, SCULPTRICE, FACTRICE DE MARIONNETTES

Ce masque a été réalisé par le collectif La Briche foraine à l'occasion du Bal marionnettique de la compagnie Les Anges au plafond.

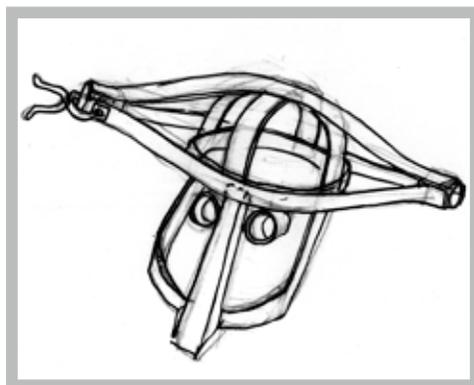


MATÉRIEL NÉCESSAIRE :

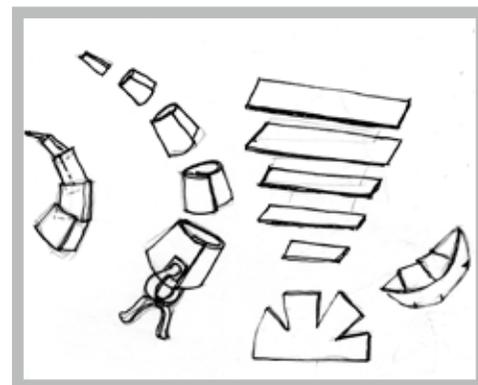
- Pistolet à colle, bâtons de colle chaude, cutter, ciseaux, pinces, peinture acrylique.
- Carton sous toutes ses formes, ondulé ou en lamelle, laine, fil.



1 À partir de bandes de carton de 5 cm en moyenne, réaliser un « casque » à la mesure d'une tête en croisant 2 bandes perpendiculairement sur le sommet. Il sera la base de la structure.



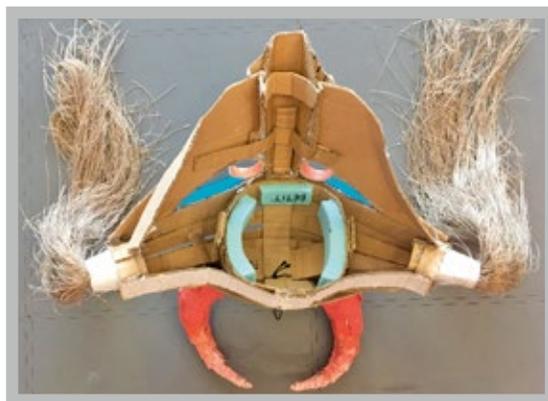
2 Réaliser le « squelette » du masque, créer son architecture générale à partir de bandes de carton en produisant du volume. S'aider de pince pour mettre en pression les zones en collage le temps que la colle refroidisse.



3 Travailler le volume en additionnant des pièces. Des cornes : bandes de carton roulées dans un diamètre de plus en plus petit puis assemblées. Des demi-sphères : retirer de la matière ou créer des fentes puis recoller les languettes les unes sur les autres.



4 Orner son masque. Superposition de carton en bas-reliefs, motif à répétition, peinture, matière.



5 Rendre confortable le masque et son maintien en ajoutant une fine épaisseur de mousse à l'intérieur du « casque » puis en recouvrant celle-ci de cuir.

MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

HABITANTS ET TERRITOIRES

VERS UNE CONVERGENCE DES LUTTES

AVEC JESSICA BIR ET ROBIN FRUHINSHOLZ

PAR | ALINE BARDET, MÉDIATRICE CULTURELLE

Les territoires ruraux sont souvent dépourvus d'offre culturelle ou peuplés d'habitants éparpillés. Comment trouver des solutions après les tentatives de démocratisation culturelle ? Aller vers un idéal d'éducation populaire ou d'accès pour tous aux œuvres d'art, c'est s'interroger en amont de la médiation. Se rassembler pour œuvrer à un objectif commun, coconstruire pour croiser et développer les publics, les pratiques artistiques, et les sorties culturelles. Quelles stratégies pour quelles synergies ? Dans une économie à flux tendu, la question du partenariat devient nécessaire. Jessica Bir, codirectrice de l'UsinoTOPIE, responsable des actions de territoire, et Robin Fruhinsholz, délégué culture pour la Ligue de l'enseignement du Cher ont développé quelques idées sur la question.

MANIP : Quels constats faites-vous sur le territoire en termes d'offres, de besoins et de populations ?

JESSICA BIR : Afin d'amener les publics à s'intéresser aux actions de l'UsinoTOPIE, nous devons être à l'écoute des besoins du territoire, ses forces, ses faiblesses, ses spécificités, et nous approprier l'histoire des habitants. La politique culturelle de Villemur-sur-Tarn, petite ville en milieu rural, reste à définir. Son passé industriel est en déclin et la ville est enclavée entre trois départements. Partant de ces constats, nous nous impliquons pour que les habitants puissent créer ensemble, découvrir les diverses formes marionnettiques, gagner en mobilité, et voir le « spectacle » comme un facteur d'émancipation et de construction de l'esprit critique.

ROBIN FRUHINSHOLZ : Le département du Cher perd chaque année des habitants et, à l'image de Bourges, manque d'attractivité pour les étudiants, les entreprises, les jeunes couples avec enfants. Le milieu rural peine à assurer pleinement sa transition. Néanmoins les disparités qui subsistent et résistent font la richesse de l'action de la Ligue : une approche de proximité, qui demande à s'inscrire en complémentarité, tenant compte des « micro » différences dans un monde qui globalise, apportant de l'intime dans le collectif pour redonner du sens à la vie ici.

MANIP : Comment créer un autre rapport avec les habitants ?

J.B. : L'UsinoTOPIE, est un lieu ouvert qui croise son projet aux sollicitations des habitants. Grâce à notre proximité et la régularité de nos rencontres, nous entretenons des relations de confiance. Nous nous questionnons sur la fréquence des rendez-vous, les pratiques culturelles des publics, et nous ouvrons à d'autres disciplines artistiques. Nous



Découverte des théâtres d'ombre d'Asie du Sud Est avec la cie Jeux de Vilains et Marieke Joumier professeure documentaliste

© Robin Fruhinsholz pour la Ligue de l'Enseignement du Cher

MANIP : Quelles tentatives ou quels projets avez-vous mis en place ?

J.B. : Outre l'école du spectateur et les actions autour des résidences de création ou de territoire, nous portons des projets au croisement de plusieurs disciplines. Les épouettes culturelles, paniers culturels inspirés des AMAP, ont rejoint l'UsinoTOPIE pour que les publics, citoyens actifs et engagés, contribuent au développement de la vie culturelle locale. À travers ce projet nous développons un réseau de municipalités engagées et de lieux partenaires avec pour ambition que chaque habitant se réapproprie l'art comme bien commun. La méthode ? Croiser des objectifs communs entre

contributeurs, lieux, artistes ou municipalités. À chaque nouvelle rencontre, des ouvertures, des contacts à explorer, et des réseaux à défricher. C'est un travail de fournis et de proximité !

R.F. : Dans le cadre de l'appel à projets TREAC*, installé par le département et la DRAC au sein des collèges, la Ligue a toute latitude dans le portage, la médiation, les partenariats collectivités/acteurs culturels, le lien avec les habitants. Cette année nous accompagnons la compagnie de marionnettes Jeux de Vilains à La Guerche-sur-l'Aubois. Les artistes assurent des représentations auprès de tous les élèves, des ateliers associent les écoles, la salle de spectacle du Luisant à proximité, la nouvelle médiathèque, la Tuilerie, centre du patrimoine. Grâce à des cofinanceurs, notamment l'Europe, nous tentons d'installer une action durable sur le territoire associant d'autres structures hors temps scolaire. Bien souvent, nous pallions l'absence de lieux culturels par des actions valorisant les espaces de vie, usuels ou encore méconnus des habitants eux-mêmes. ■

* « Territoires et résidences d'éducation artistique et culturelle »

ESPÈCE D'ESPACE

ZONE DE CHALEUR EN PAYS BRETON

AVEC MARTIAL ANTON ET DANIEL CALVO FUNES

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

C'est au cœur du Finistère, à une quinzaine de kilomètres de Quimper dans le village de Quemeneven, que l'équipe de Tro-Héol a posé ses bagages il y a 17 ans. Et plus précisément dans une ancienne école, que Daniel Calvo Funes et Martial Anton ont transformée au fil du temps en un lieu convivial et chaleureux. En poussant la porte, on est accueilli par les couleurs chaudes et le grand bar en zinc ; à gauche sur toute la longueur, l'atelier ; derrière, la salle de spectacle et de répétition qui peut accueillir jusqu'à 80 personnes ; et à l'étage, les bureaux et les logements. Dehors, une terrasse en bois a été aménagée pour que chacun puisse profiter des beaux jours. Se sentir bien accueilli est le mot d'ordre de la maison.

Martial et Daniel ont créé la compagnie Tro-Héol en 1995 à Créteil, en région parisienne. Ce sont notamment les heures de trajet entre les bureaux de la compagnie et les espaces de travail qui ont eu raison de leur patience. Mais c'est là, dans des conditions pas toujours faciles, qu'ils ont fait leurs premières armes, travaillant dans les garages des copains ou autres lieux de dépannage avant d'investir avec d'autres artistes, les deux dernières années, une friche artistique à Pontoise, dans le Val d'Oise.

Poser ses valises

Martial se définit comme un pur produit de la banlieue parisienne. Daniel, lui, est Espagnol, arrivé de Grenade en 1993. Assez vite, ils se posent la question de rester ou pas en région parisienne : auront-ils les opportunités pour s'y développer en tant qu'artistes ? « Quand je parle d'opportunités, ce n'est pas dans le sens de la notoriété mais d'un endroit tranquille où poser les valises pour pouvoir travailler correctement, sans avoir besoin de changer de lieu toutes les semaines, et commencer à y créer notre histoire propre », nous précise Martial. Or une occasion se présente en la personne de Jean-Claude Pareja, alors directeur de Très Tôt Théâtre, une structure de diffusion basée à Quimper : il cherche une compagnie de marionnette qui aurait envie de s'installer dans le Finistère. À l'époque, peu de compagnies ayant une pratique contemporaine de cet art y sont implantées. Il vient voir leurs spectacles, apprécie, chacun fait connaissance, l'équipe fait un tour dans le Finistère et la décision est prise : ils laissent tout derrière eux et une nouvelle aventure peut commencer. Ils se mettent en recherche et trois mois plus tard, les voilà dans ce lieu dans le Finistère. Le reste de l'équipe prend le temps de régler les affaires familiales et professionnelles et les rejoint dans l'année qui suit. Leur première préoccupation est d'avoir un lieu où ils peuvent avoir du temps pour développer leur travail « dans la journée, dans la semaine, dans le mois, dans l'année, pour se plonger dans le travail ».



La commune, avec ses 1 000 habitants – si l'on englobe les bourgs mitoyens –, est stable depuis une dizaine d'années. C'est un territoire rural, proche des villes et surtout très vivant culturellement avec des scènes nationales à Quimper et à Brest, de nombreux événements et lieux culturels de tous types. À la fin des années 1990, un réseau se mettait en place avec des salles et des moyens affectés à l'artistique. Après Paris, où ils se sentaient en souffrance, cette terre d'accueil leur paraît ouverte aux possibles : « Une fois ici, on s'est rendu compte que c'était beaucoup plus fluide avec les autres artistes et compagnies, beaucoup plus détendu, à l'image de la campagne qui nous entoure, c'était plus serein », nous dit Daniel. Ils ressentent en Bretagne un esprit de coopération, d'entraide et de solidarité entre compagnies, ce sentiment que les artistes ne se mettent pas en compétition. L'accompagnement tant professionnel qu'humain de Très Tôt Théâtre est très déterminant les premières années. À leur

arrivée, l'équipe leur organise des présentations de deux spectacles et c'est ainsi qu'ils rencontrent artistes et professionnels de la région, dont certains avec lesquels ils collaborent encore aujourd'hui.

La marionnette, un art du partage

La marionnette est l'outil de travail de la compagnie pratiquement depuis ses débuts. Martial et Daniel perçoivent cet art comme un outil de relation formidable. « Quand on est arrivés à Quemeneven, on s'est créé petit à petit un cercle de spectateurs qui s'est étoffé au fil du temps jusqu'à accueillir maintenant entre 40 et 80 spectateurs venus du village ou des alentours pour chaque présentation ou sortie de séjours de création », nous raconte Daniel. Dès le départ, ils ont proposé au public une approche assez contemporaine de la marionnette et aujourd'hui ce public se laisse emmener, même sur des propositions parfois plus ardues : « Le fait que l'on passe

par l'objet aide énormément. Ça brise les barrières, les peurs...», nous rapporte Martial. Les publics rencontrent des artistes qui œuvrent avec leur main ; et c'est important sur un territoire rural comme celui-ci composé notamment d'habitants qui travaillent la terre ou dans les milieux de la pêche, à l'usine, dans l'artisanat... Cette dimension de l'objet qui se casse et doit être réparé, pouvoir partager les écueils, ce qui marche, ne marche pas... ce sont des relations simples qui s'instaurent dans les deux sens. L'atelier est régulièrement ouvert et il s'y passe tout le temps des choses. Un groupe de bénévoles du village et des alentours vient les aider pour chaque création de la compagnie : pour la couture, les collages et la découpe du latex, et tout un tas de petites choses qui ne demandent pas une grande technicité mais prennent beaucoup de temps. Martial raconte : « Sur le dernier spectacle, il y a beaucoup d'animaux. Chacun s'est rendu compte des heures passées à fabriquer des pattes et d'autres éléments. C'est important à partager pour nous : du travail, du travail, du travail, pas seulement le temps au plateau mais tout ce qu'il y a autour ; de montrer que tout cela est très imbriqué. » Sur ces temps-là, il se vit quelque chose de fort ensemble avec des bénévoles mêlant stagiaires, professionnels et habitants. Il y a une part d'eux dans le spectacle. Et c'est aussi une manière de valoriser des savoir-faire d'autant qu'ils sont parfois pourvoyeurs de solutions et proposent à l'équipe de création des choses qu'elle n'avait parfois pas imaginées. Il ressort de chacune de ces aventures un sentiment de gratitude partagée.

Accueillir chacun à l'endroit où il est

Toute l'année, dans ce lieu dont ils sont locataires, l'équipe de Tro-Héol reçoit des équipes artistiques extérieures en « séjour de création ». Bien qu'ayant investi cet outil avant tout pour leurs propres créations, ils ont tout de suite souhaité le partager dans un fonctionnement avec souplesse. Ils revendiquent d'ailleurs le souhait d'y accueillir tous types de compagnies : des franchement confirmées à qui il manquerait un petit temps de travail ; des compagnies plus jeunes ou plus fragiles, avec des parcours artistiques singuliers, venant aussi de différents arts car ils ne souhaitent pas se sentir « confinés » au monde de la marionnette. Comme celle-ci touche à tous les arts, cela fait sens pour eux comme autant de possibilités de s'enrichir. Sensible à la multiplicité des parcours et à l'accueil de personnes d'horizons très larges, dans leur fragilité comme dans leur force, Martial s'inquiète de



l'uniformisation des parcours avec les écoles supérieures, craignant que cela ne devienne un passage obligé.

Les accueils varient selon l'activité de la compagnie : les années de création, l'espace est moins disponible que les années où il y a beaucoup de tournées. Ils ne veulent être tenus ni à un planning défini trop à l'avance, ni à un cahier des charges. L'espace reste tout de même mis à disposition en moyenne une centaine de jours par an. « C'est un lieu de fabrique, un lieu de travail et même si nous avons des relations avec la population, les écoles, les IME, et autres types de partenaires, nous ne souhaitons pas l'imposer aux artistes qui viennent chez nous. S'ils ont besoin, s'ils ont envie, si ça fait partie de leur démarche artistique, c'est possible, on peut travailler à mettre en place de la rencontre avec tout type de public. Parce que nous, on n'aime pas qu'on nous l'impose. On aime le faire si ça a du sens, si ça répond à notre désir », nous rapporte Martial. Cette position n'est pas toujours facile à défendre, notamment auprès de leurs partenaires publics mais ils tiennent à ce que cela parte toujours de l'artistique et du besoin de l'artiste. Et s'il y a rencontre avec la population, tant mieux. Et comme ils sont conventionnés sur la compagnie, le lieu est un plus, ils n'ont aucune obligation vis-à-vis de leurs financeurs publics.

Le projet s'est construit au fil des années, Martial et Daniel et l'équipe n'ont jamais forcé les choses. Au fur et à mesure, la structuration s'est faite par la rencontre des uns avec les autres... les théâtres, les communes voisines... Ils attachent beaucoup d'importance à la manière dont ils reçoivent le public, à ce que chaque personne qui passe le pas de la porte se sente accueillie individuellement : dire bonjour aux têtes connues, dire bienvenue aux nouvelles personnes, prendre le temps de discuter. « Une personne qui vient découvrir un lieu, qui s'aventure, a besoin d'être accompagnée dans cette démarche, c'est quelqu'un qui va devenir fidèle s'il est bien accueilli », argue Daniel. « Et fidèle pas seulement avec nous », de compléter Martial, « on a gagné pour tout le monde ». Le grand comptoir de bar était d'ailleurs une évidence dans les premiers travaux de l'espace d'accueil, pour mettre tout de suite

à l'aise. « Les gens qui n'ont pas l'habitude de franchir les portes des institutions culturelles sont surpris car c'est à leur portée », nous dit Martial.

Être en lien sans contraintes

Et le label CNM qui arrive dans tout ça ? Ils le laissent aux autres et espèrent que le Bouffou Théâtre à la Coque en bénéficiera. Ils se considèrent complémentaires de lieux comme celui de Serge Boulier. Le lieu de ce dernier sert de « point d'aimantation » à la petite communauté de marionnettistes de Bretagne et plus largement fait venir des artistes de toute la France. Par ricochet, ils atterrissent aussi parfois chez Tro-Héol. Avoir un label ne les a jamais intéressés, cela impliquerait trop de cadre, de contraintes comme peut-être celle d'un quota d'accueil de sortants d'écoles supérieures. Ils ne sont pas contre ce type de formation et nous indiquent qu'ils interviennent d'ailleurs cette saison à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette mais ils ne souhaitent pas s'enfermer dans quoi que ce soit. Ils veulent rester accessibles à tous, en souvenir de leurs années de galère et parce qu'un jeune artiste qui n'a pas le bac ne peut pas intégrer une école supérieure. Les collaborations avec les autres lieux du territoire, avec les autres acteurs de la marionnette se font au coup par coup, il n'y a pas de règle établie. Daniel et Martial ne sont pas contre la possibilité de formaliser quelques échanges si c'était nécessaire, tant que cela reste souple. Finalement les choses sont fluides et les accompagnements à plusieurs se font mais plutôt à l'initiative des équipes accueillies. Leur vient en tête l'exemple de Juan Perez Escala, de la compagnie Singe Diésel, qu'ils ont accompagné sur plusieurs de ses premiers spectacles et qui est désormais en compagnonnage au Bouffou Théâtre à la coque. À l'inverse, l'équipe du Bouffou envoie des gens chez eux. Tout peut se faire tant que ce n'est pas dans la contrainte car leur priorité, ils l'ont bien en tête et chevillée au cœur : c'est la création, avant tout. « La raison pour laquelle Tro-Héol existe, c'est pour aller à la rencontre des publics avec les spectacles. » ■

LA TRADITION COMME SOURCE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

PAR | **JUANJO CORRALES**, DIRECTEUR DES FESTIVALS INTERNATIONAUX DE BILBAO, *BILBAO TX FESTIVAL*, ET DE SALONIQUE, *THESSPUPPET FESTIVAL*

TRADUCTION DEPUIS L'ESPAGNOL : **EMMANUELLE CASTANG** / RELECTURE TRADUCTION : **CLAIRE DUCHEZ**

On ne peut pas dire que le pays Hellène, la Grèce, soit reconnu sur la grande carte des arts de la marionnette pour son activité contemporaine. Et pourtant, le pays a été un grand précurseur dans la marionnette, entendu ici comme acte esthétique et comme divertissement.

© Hop signor puppet theatre



Hop signor puppet theatre, *Giraffe*

P onctué de ces merveilleux exemples cultivés dans la mythologie classique, qui illustrent l'ingénieuse imagination de ce pays à l'époque de son effervescence créative il y a 2500 ans, l'époque moderne s'en inspire comme l'un des socles principaux de notre société et de notre culture occidentale.

Nous pouvons par exemple penser à Héphaïstos (ou Vulcain dans la culture romaine postérieure), l'un des 12 dieux de l'Olympe et celui que l'on appelait également « Le roi constructeur » ou « manuel », pour sa grande créativité dans son artisanat. Les exploits de ce dieu mythologique, qui étaient des créations et archétypes fantastiques, furent des précurseurs de la culture *High tech*. Parmi ses « miracles », on trouve « les Vierges dorées », qui sont considérées comme les premières créatures artificielles

avec une autonomie de mouvements. Je crois qu'on lui doit aussi le géant Talos comme cadeau de noces à la déesse Europe. Ce « Talos », qui protège les côtes de Crète, fonctionnait avec un mécanisme alimenté au mercure et à l'essence !

On peut également se rappeler de Dédale, le constructeur athénien légendaire qui mettait des yeux de cristal à ses statues et articulait leurs jambes et leurs bras de façon à ce qu'elles produisent un mouvement humain.

Il y a dans les musées des exemples de figurines articulées qui avaient leur utilité dans des rites dionysiaques pour représenter les conflits entre les dieux et les titans. Ce type de représentations était également présent dans d'autres rituels de cette époque classique et nous a été révélé grâce à l'archéologie.

On appelait ces « marionnettes » : *neuropasta* (ou « nerfs cassés »), et elles bougeaient manipulées par le *neuropastis* qu'on appelle aujourd'hui le marionnettiste. En ce temps-là, c'était considéré comme un art marginal et déjà Platon, dans ses écrits sur *La République*, pensait les fils comme symbole de la dépendance de la poupée à son manipulateur. Platon a décrit aussi les théâtres où l'on représentait des mythes grecs avec des scénographies et des poupées mécaniques à transmission synchronisée.

L'historien et philosophe de la période classique, Xénophon, fait la chronique d'un symposium à Syracuse au cours duquel un marionnettiste divertit avec grand succès les personnes présentes. Six cents ans plus tard, le chroniqueur et rhétoricien Athénée de Naucratis décrit dans ses écrits un certain Potheinos, marionnettistes à succès qui présentait ses spectacles au théâtre de Dionysos à Athènes.

« La Grèce était un point de passage entre l'Orient et l'Occident et, de ce fait, elle recueillait idées, formes et esthétiques venues d'ailleurs. »

De nombreux autres exemples illustrent l'utilisation de la marionnette dans la vie quotidienne de l'époque. Pendant longtemps, peu d'informations nous sont parvenues sur ce type de représentations avec des figures animées. Cela coïncide certainement avec ce que l'on trouve dans les époques du bas et du haut Moyen Âge dans le reste de l'Europe. Les migrations, les croisades et les grands voyages ont pu configurer le panorama de cet art représentatif et rituel pendant les premières années du christianisme et de l'ère byzantine.

Faisons désormais le pas jusqu'à notre époque contemporaine avec deux personnages représentatifs de l'art de la marionnette en Grèce à partir du XIX^e siècle : il s'agit de *Karagiozis* et ses amis, représentés en théâtre d'ombre, et *Fasouli*, le cousin le plus proche des marionnettes à gaine avec la tête et la matraque en bois. Tous deux ont une vocation contestataire mais avec des procédés différents.



Représentation de Karagiozis versus Lisistratis, d'après Lisistratis d'Aristofanes.



Représentation de Fasoulis, théâtre de marionnettes à gaine

Le personnage principal du théâtre d'ombre populaire *Karagiozis*, est la version grecque du personnage turc *Karagöz*. Ses histoires racontent la misère et l'ingéniosité des petites gens à l'époque des sultans ottomans. Il représente un grec ingénieux, crève-la-faim et gouailleur qui, avec son ami *Hatziavati*, vit des aventures où il revendique sa fierté d'être Grec en se sortant victorieux de situations rocambolesques. Il est arrivé en Grèce sous sa forme turque de la main du maître grec Vrachalis au milieu du XIX^e siècle et c'est un autre maître du *Karagöz*, Mimaros, qui lui donnera sa forme grecque que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *Karagiozis*.

Le personnage de théâtre de marionnettes *Fasouli* a probablement hérité son nom de la marionnette italienne d'Emilie Romagne : *Fagiolino* avec son inséparable *Sganapino*. À cette époque, la Grèce était un point de passage entre l'Orient et l'Occident et, de ce fait, elle recueillait idées, formes et esthétiques venues d'ailleurs. C'est vers 1870 que l'on voit émerger en Grèce *Fasouli* et son inséparable ami *Perikleto*. Les représentations font partie du théâtre de variétés pour adultes. Ses histoires, anecdotes, et aventures sont similaires à celles présentées par *Pulcinela*, Guignol ou *Punch* dans leurs pays respectifs.

À cette époque, une partie de la Grèce était encore sous le joug ottoman et les coups de bâtons à l'autorité et aux représentants du pouvoir étaient excitants et réconfortants pour les citoyens d'un territoire en pleine réappropriation et reconquête, et dont les luttes se termineront après la guerre des Balkans en 1912. Ce personnage est le grand méconnu de la famille de Polichinelle.

De nos jours, la création artistique dans les arts de la marionnette est en pleine effervescence et gravite autour des ateliers au sein desquels des maîtres de marionnette grecs enseignent les techniques de construction et de manipulation. Ces formations permettent à une nouvelle génération de

marionnettistes d'enrichir le panorama grec des arts scéniques.

En parallèle de cette transmission de la tradition du *Karagiozis* et du théâtre d'ombre grec aux nouvelles générations, la recherche et l'exploration des nouvelles techniques et esthétiques du théâtre de marionnettes sont en plein développement. De nombreux jeunes gens voyagent ainsi pour se former puis reviennent et intègrent le marché de la marionnette en Grèce.

Par ailleurs, les trois seuls festivals qui se sont tenus en Grèce ces 40 dernières années ont eu une certaine importance : dans les années 1980, le *Puppet days* organisé par Mickaël Meschke sur l'île d'Hydra jusqu'en 1998 ; le festival de Crète dans les années 1990 de A. Novak puis, depuis 1999, la relève prise par Juanjo Corrales qui a initié le *Festival international de Kilis* jusqu'en 2015 et le *Thesspuppet festival* de Salonique, également à Véria depuis cette année.

Ces festivals ont mis en avant et révélé des compagnies comme : le Théâtre Kouklas, de Sarris ; Gri kouti, de A. Parousi ; Barrouti, de F. Brito ; Charhout, de G. Aftsis ; Anna santorineo ; Ayusaya, de Stathis Markopoulos ; Antana Pantahou ; Ta ftera tou Mithou ; Prasein Aloga, de E. Kapokaki ; To ergastiri Mairivi, de Mairivi Verikokou ; Merlin Theatre ; Hop Signor et tant d'autres déjà identifiés sur la carte grecque de la marionnette.

Ces 20 dernières années, plus de 15 compagnies se sont créées de façon autodidacte ou à la suite de formations à la marionnette dispensées par des maîtres grecs. Elles constituent avec les compagnies plus anciennes un panorama intéressant de l'art de la marionnette dans ce pays qui, non sans raison, reste imprégné d'une énergie marionnettique issue de son patrimoine artistique et historique, aussi ancien que l'époque où se sont forgés les principes de notre culture occidentale. ■

Article écrit à partir de textes collectés et inspirés d'écrits et d'articles de Stathis Markopoulos, N. Magouliotis et E. Spatharis.

LU AILLEURS



RUSSIE

« L'INVENTEUR » VIKTOR NIKONENKO

PAR | **NINA MONOVA**, DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURE DU THÉÂTRE DE MARIONNETTES CENTRAL OBRATSOV

TRADUCTION DEPUIS L'ANGLAIS : **EMMANUELLE CASTANG** / RELECTURE, TRADUCTION : **CLAIRE LATARGET**

Article paru initialement dans *The Theatre of Miracles* #2 (26) 2017.

Artiste d'honneur de la Fédération russe, Victor Nikonenko a gagné à plusieurs reprises le « Golden Mask », prix du Théâtre national russe. Il est nommé scénographe du Théâtre universitaire national de marionnette après Sergey Obraztsov.



Ubit' Karolya (eng. To Kill Karol) by S. Mrozek, Theatre Puppet House, Penza

Les réalisations pour le théâtre de Victor Nikonenko combinent un remarquable sens du style nourri d'une connaissance approfondie des traditions du théâtre de marionnettes et l'utilisation de matériaux naturels et de technologies innovantes. Faisant siennes les œuvres des grands auteurs de la littérature mondiale, l'artiste suit l'idée du metteur en scène tout en l'intégrant à sa propre vision.

Scénographe de théâtre et de cinéma, peintre et graphiste, il est diplômé de l'Irkutsk College of Arts (promotion 1976). À partir de 1979, il travaille dans le théâtre en tant que chef scénographe. Au fil des années, il a créé les décors de plus de 90 spectacles de théâtre, comédies musicales et spectacles de marionnettes. De 1984 à 1989, il est le chef de la troupe du Théâtre pour Jeunes Spectateurs d'Irkoutsk, nommé d'après Vampilov. Au cours des années 1990-1996, il est chef de troupe du théâtre Penza "Maison des Marionnettes", où il conçoit les scénographies de nombreuses créations parmi lesquelles un spectacle adapté de *Charlie (Karol)* de S. Mrozek.

© Photo fournie par le magazine *Theatre of Miracles*

Il a réalisé pour Le théâtre de marionnettes Obraztsov *L'Amour des trois orange* de K. Gozzi, *Un nez d'après N. Gogol*, *La Fleur écarlate* de S. Aksakova, *Le Conte du pêcheur et du petit poisson* et *Le Conte du tsar Saltan* de A. Pouchkine. En tant que metteur en scène et scénographe, il crée *Le Vieux monsieur et...* d'après *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* de G. G. Marquez au théâtre de marionnettes Obraztsov, *Les Voiles écarlates* d'A. Green au Théâtre de Marionnettes du Daghestan, *Le Ruban moucheté* de Conan Doyle au Théâtre d'Ombres pour enfants de Moscou. Il a remporté de nombreux prix et récompenses dans des compétitions et festivals internationaux de théâtre organisés en Russie, en Finlande, en Serbie, en Iran, en Croatie, en Pologne et dans de nombreux autres pays.

NINA MONOVA : Parlons de votre amour du théâtre

VIKTOR NIKONENKO : Lorsque je conçois un décor, un nouveau monde naît dans ma tête. Sur scène, ce monde prend vie, alors je comprends ce que j'ai fait. Et peu importe où cela arrive, dans une pièce de théâtre, une comédie musicale ou un théâtre spectacle de marionnette.

C'est le processus d'incarnation de ce qui a été inventé qui me captive. Et avec les marionnettes, j'ai dit, raconté tant de fois comment tout cela est arrivé. J'avais une certaine aversion pour le théâtre de marionnettes car je ne percevais pas cette incarnation dans les spectacles que j'ai pu voir étant enfant. Mais quand j'ai vu *Till Eulenspiegel* que Evgeny Gimmelfarb and Sergey Stolyarov ont présenté au Théâtre de Marionnette Barnaul, j'ai réalisé que c'était un art très sérieux. Et c'est ainsi que de cette méfiance est né l'amour. C'est arrivé en 1984, alors que j'étais déjà reconnu comme artiste de théâtre : je travaillais au Théâtre pour Jeunes Spectateurs d'Irkoutsk, dont le metteur en scène en chef était Vyacheslav Kokorin. C'est lui, mon premier metteur en scène de théâtre,

celui qui m'a fait devenir acteur de théâtre. Il a « posé l'esprit » et j'ai réalisé que le théâtre n'a pas besoin d'un « emballage », mais d'un environnement artistique précis nécessaire à l'incarnation du jeu. Notre shakespeareien *Songes d'une nuit d'été*, puis *Haute tension* de Andrei Platonov et *Le Fils aîné* d'Alexander Vampilov sont des pièces que nous avons portées sur scène ensemble et qui me sont particulièrement chères.

N.M. : Comment est venue votre envie de travailler avec la marionnette ?

V.N. : Je me suis rendu compte que tout peut littéralement se faire dans le théâtre de marionnettes : vous n'êtes pas seulement le maître de l'espace scénique, vous composez les personnages en façonnant les acteurs eux-mêmes. Un metteur en scène, Evgeny Gimmelfarb, a vu par accident les murs d'un espace non théâtral que j'avais peint et il a dit : « Je veux trouver cette personne, il pense de façon théâtrale. » Nous nous sommes donc rencontrés : il avait trouvé un artiste et j'avais trouvé un metteur en scène. Nous avons fait deux spectacles : *La Princesse et l'écho* et *Le Rossignol*. J'ai ensuite mis en scène la pièce *Qui tresse les crinières des chevaux ?* avec Sergei Stolyarov à Ulan-Ude. Il y a beaucoup, beaucoup de



Nekto Nos (fr. *Un Nez*), Obraztsov Puppet Theatre

© Photo fournie par le magazine *Theatre of Miracles*



Stariy Senior (Fr. *Le Vieux monsieur et...*), Obraztsov Puppet Theatre

gens avec qui j'ai travaillé après cela. Ces spectacles légendaires dans l'Oural ont forgé ma connaissance et ma compréhension du théâtre de marionnettes.

J'ai regardé et appris à ma façon. Puis, il y a eu les premiers festivals de théâtres de marionnettes à l'étranger. Chaque fois que je travaillais la marionnette avec un nouveau metteur en scène, j'abordais un nouveau langage du théâtre. Parmi eux, José Sobrécases, un metteur en scène français de Toulouse, avec qui nous avons mis en scène une comédie musicale *Moi, Deodat, qui ai mis les chaussures de la bête* d'après E.S. Demmeni au théâtre de marionnettes de Saint-Petersbourg. Au Théâtre Obraztsov, j'ai mis en scène *Un nez* adapté de l'intrigue du *Nez* de Gogol avec Eric de Sarria, également metteur en scène français, assistant de Philippe Genty. Avec un metteur en scène britannique, Garry Robson, j'ai déjà travaillé sur deux spectacles. Tous sont très différents, chacun a son propre regard sur la mise en scène et les marionnettes et je trouve cela incroyablement intéressant.

Comme c'est formidable de travailler avec des metteurs en scène qui vous font entièrement confiance, qui reprennent vos idées et les développent davantage ! Vladimir Biryukov est ce genre de metteur en scène. Nous travaillons ensemble depuis très longtemps et nous nous faisons pleinement confiance. Ce qui est intéressant dans le théâtre de marionnettes, c'est que vous pouvez créer non seulement de nouveaux mondes, mais aussi à chaque fois un peu de nouveau théâtre ! Par exemple, *L'Ours* de Tchekhov a été composé facilement et rapidement.

N.M. : Comment avez-vous fonctionné pour créer ce spectacle ?

V.N. : Tout est venu des décisions du metteur en scène. Volodya a dit qu'il avait besoin d'un grand nombre de chambres et du « sentiment que la vie de l'héroïne s'était arrêtée ». J'ai donc proposé un décor presque pensé pour du théâtre - un pavillon sur un sol tournant posé sur scène et beaucoup de portes. Le spectacle était conçu pour une marionnette à tige triangle - au bout de laquelle se trouvent les mains du marionnettiste - ce qui a constitué la partie la plus difficile de la tâche car la tige triangle et les cordes interféraient avec le mouvement de la marionnette à travers les pièces et les portes. Au tout début du

spectacle, toute la scène est enchevêtrée dans de la toile d'araignée. Puis la marionnette-serviteur vient et balaye la toile d'araignée. Puis la maison prend vie avec l'arrivée du premier invité, le décor se met en mouvement, comme le fait ensuite la vie de l'héroïne. Ils m'ont dit une fois : « *Oui, c'est un décor habituel pour du théâtre d'acteurs !* » Et en effet, avoir placé le décor sur un sol de scène tournant est une chose courante pour le théâtre d'acteurs, mais pour le théâtre de marionnettes, c'est un parti pris très sérieux et inhabituel.

Lorsque nous avons mis en scène *Une journée plus longue qu'un siècle* d'Aitmatov au musée d'histoire du Goulag, je voulais en faire une performance muséale. J'ai suggéré qu'une partie du décor, l'action des médias et de la propagande, viennent des véritables objets exposés au musée, de sorte que, par exemple, une marionnette laverait les vêtements non pas dans un seau, mais dans une vraie tasse où un prisonnier réprimé avait l'habitude de boire ; ou encore les lanternes qui étaient utilisées dans les mines d'uranium se transformeraient en petites maisons de la gare routière. Et puis cette idée m'est venue à l'esprit que peut-être la prochaine création au musée devrait être réalisée non pas à partir d'une intrigue spécifique mais d'histoires racontées par les objets exposés eux-mêmes avec les histoires de vie de leurs propriétaires disparus depuis longtemps.

La transformation d'un objet en un personnage d'histoire commence dans l'imagination d'un artiste, n'est-ce pas ? Picasso a dit : « *Je peins des formes telles que je les pense, non pas telles que je les vois.* »

En tant qu'artiste, je crée toujours l'ensemble du spectacle. Je ne peux pas créer uniquement le décor. Il m'est donc devenu plus difficile, ces derniers temps, de travailler avec des metteurs en scène... J'ai un désir, avec l'expérience acquise, de créer les spectacles par moi-même. Quand je crée un spectacle, il me transporte comme un flot tourmenté. Pourquoi est-ce que je crée parfois un spectacle en tant que metteur en scène ? Pour trouver la réponse, je me demande : jusqu'où peut-il me transporter ?

Quand je travaillais sur *Les Voiles écarlates* au Dagestan Puppet Theatre, j'ai d'abord créé la dimension visuelle du spectacle : j'ai peint le décor, les personnages, et ensuite seulement, j'ai invité le dramaturge Sergei Plotov à écrire le script. Il y a deux

mondes dans ma pièce : le premier est la vraie vie, le second est le monde des sentiments et des pensées des personnages principaux.

N.M. : Avez-vous un spectacle préféré dans votre travail ?

V.N. : Mon spectacle préféré, c'est le tout premier que j'ai porté en tant que metteur en scène. C'est comme le premier enfant né sans l'aide d'un médecin. Personne n'est intervenu, il est né de lui-même. C'était, bien sûr *Le Vieux monsieur et...* d'après G. G. Marquez. Et je l'ai fait exactement comme je l'avais pensé. La façon dont l'idée est née au tout début, la façon dont elle s'est incarnée. Dans le processus de mise en scène, pratiquement rien n'a changé. Enfin si, quelque chose a changé avec les acteurs, avec les décors. Un spectacle, c'est comme une peinture : vous ne pouvez pas le refuser, une fois qu'il quitte l'atelier, vous vous sentez seul, comme si vous aviez perdu un être cher. Et un autre de mes spectacles préférés est celui sur lequel je travaille actuellement.

N.M. : Est-ce que votre œuvre picturale reflète votre œuvre théâtrale d'une façon ou d'une autre ?

V.N. : Il y a cinq ans, il y a eu une exposition sur moi au musée théâtre Bakhrushin : trente ans de mon travail dans le théâtre et le cinéma, la peinture et le graphisme. Au moment où je sélectionnais les œuvres pour l'exposition dans l'atelier, ma femme Inna m'a dit : « *Comme c'est varié !* » Et lorsque les organisateurs m'ont demandé quel serait le nom de l'exposition, j'ai répondu : « *Nikonenko. Divers* ». Je crois qu'un scénographe de théâtre devrait maîtriser tous les métiers et choisir ce qui est le plus important pour lui. Vous reconnaissez tout de suite un scénographe de théâtre - il est toujours en train de dessiner un spectacle. Ce jeu du théâtre est impossible à vous sortir de la peau. Il ne vous reste plus qu'à continuer de le jouer encore et encore ! ■



THEATER OF MIRACLES

Theater of Miracles is the only specialized magazine in Russia addressed to professional puppeteers and fans of puppet theater. It is dedicated to a puppet and its creators and inspirers - people. It tells about

the most important events and eternal theatrical issues in a variety of genres - from chronicles to anecdotes. There you could find reviews, articles, researches, information of UNIMA, news of the department of puppet theatre and theatre for children of the Theatre Union of the Russian Federation, publications of plays that are not well-known to the general puppet public.

The magazine is named after the puppet center *Theater of Miracles*, created Boris Goldovsky and Svetlana Smelyanskaya in 1989. The magazine was founded in November 2000. The first magazine was published in 2001. Editor-in-Chief Boris Konstantinov. Editor Nina Monova.

Plus d'infos : https://puppet.ru/en/zhurnal_teatr_chudes

En raison de la crise sanitaire du Covid-19 et des mesures gouvernementales qui ont suivi, les événements ci-dessous sont susceptibles, pour partie, d'être reportés ou annulés. Nous vous invitons à vous renseigner auprès des organisateurs.

R 13 au 19 avril
Gianyar, Bali, Indonésie

Congrès de l'UNIMA et Festival Mondial des Marionnettes
(Voir actu p.4)

C 1^{er} au 5 avril
Théâtre la Licorne, Dunkerque, Hauts-de-France

Théâtre de la Licorne
Côté Jardin TP

Mise en scène : Claire Dancoisne
L'événement « Côté Jardin », un Ciné-Parc unique et original : du pop-corn qui vole, un projecteur en action, quelques transats, des sensations, un jardin fantaisiste dans un ancien garage auto, des comédiens qui traversent l'écran, venez découvrir la nouvelle création de Claire Dancoisne autour du film d'animation et du théâtre d'objet.
Infos : relationspubliques@theatre-lallicorne.fr
www.theatre-lallicorne.fr

© D.R.

F 1^{er} au 5 avril
Espace culturel Capella, La Chapelle-sur-Erdre, Pays de la Loire
Festival Saperlipuppet

7^e édition
Organisé en biennale, le festival de marionnette et objets manipulés Saperlipuppet a accueilli, au fil des éditions, plus de 90 équipes artistiques professionnelles et plus de 18 200 spectateurs, avec des spectacles, des actions culturelles sur le territoire, des séances scolaires, des expositions, des ateliers et des rencontres. Ce travail de mise en lumière de la marionnette et des arts qui l'enrichissent va pouvoir s'étendre et se développer au sein du tout nouveau laboratoire artistique de l'Hopital, à la Chapelle-sur-Erdre. Cette 7^e édition se fera une joie d'entraîner une nouvelle fois petits et grands dans des univers aussi différents que décalés, émuovants, hilarants, poétiques ou dramatiques, et de leur faire découvrir le travail de compagnies professionnelles françaises ou étrangères, régionales ou lointaines.
Infos : cie-lasalmandre@orange.fr
saperlipuppet.com

Ex 1^{er} au 25 avril
Trégueux, Bretagne

Bob Théâtre
Objets d'mots

Cette exposition est un hommage aux trois maîtres calembourriers qui ont défendu les valeurs du jeu de mot tout au long du XVIII^e siècle, l'allemand Hamburg Pascal, l'américain Bus Ray et le canadien Tade Karibou. Des écrits racontent qu'ils auraient immortalisé leurs plus célèbres jeux de mots dans des boîtes, en mettant en scène divers objets ainsi que des objets d'hiver (bonnet, gant, doudoune...). En 1987, Gert Hamburg, Bus Cumulonain et Bozieu Tade, leurs descendants, découvrent, lors d'une partie de chasse à la taupe, les restes enfouis, d'une boîte d'objets d'mots. La nouvelle, telle une traînée de poudre, se répand dans le monde jusqu'en polysémie.
Infos : btheatre@orange.fr
bob-theatre.com

C 14 avril
Festival Puy de Mômes, Cournon-d'Auvergne, Auvergne Rhône-Alpes

Compagnie Mungo
IOTA Quand nos rêves mettent leurs habits de travail

Les scientifiques du monde entier alertent sur le désastre écologique, en vain. En dernier ressort, ils missionnent Ghislaine Berthion, ex-prof de SVT et Richard Perrier, son voisin de palier, pour inverser la vapeur. Ils sont à un lota de réussir... 3,2,1 c'est parti ! Laissez-vous aller aux visions d'un rêve d'éveillés, où la forêt amazonienne aura englouti l'autoroute, où les centrales nucléaires recrachent de la dentelle et les bombes insecticides, de la vie...
Infos : compagniemungo@free.fr
www.compagnie-mungo.com

C 24 au 27 avril
Théâtre Halle Roublot, Fontenay-sous-Bois, Île-de-France

Le Pilier des Anges
Lisapo Onge ! JP

Mise en scène : Hubert Mahela
Quand les mauvais esprits imaginent les pires sortilèges, seul l'humour d'un conteur virtuose peut les tenir à distance... Les histoires rocamboliques d'Hubert Mahela ne se résument pas, elles s'éprouvent au moment de leur mise en scène quand le chant et la danse se mêlent à la parole pour exprimer ce qui ne s'explique pas. Portés par des marionnettes et des objets, ses mots, aux couleurs d'arc-en-ciel, rythmés par des chants et des silences, jouent avec la tradition africaine. Ainsi se déploie un paysage intrigant où l'humour finit par avoir raison de toutes les fatalités.
Infos : contact@lepilierdesanges.com
www.lepilierdesanges.com

F 24 au 27 avril
Yvré-l'Évêque, Pays de la Loire
BienVenus sur Mars
5^e édition

La biennale BienVenus sur Mars, organisée par l'Association Festivals en Pays de Haute Sarthe et CréatureS compagnie, proposera une programmation sciences et fictions au sein de l'Abbaye royale de l'Épau, à Yvré-l'Évêque, en coproduction avec Sarthe Culture. BienVenus sur Mars se propose non seulement de s'appuyer sur la science fiction et les formes artistiques qui s'en nourrissent mais aussi sur le phénomène même de la rencontre entre artistes et scientifiques. Ce sera l'occasion de rencontres scientifiques à travers des œuvres artistiques variées : spectacles, lecture, art numérique, musique, arts plastiques, cinéma, conférences, etc. Ainsi chacun pourra aborder simplement des questions scientifiques qui se trouvent au cœur de notre société (clonage, bioéthique, génétique, robotique, société utopique) et développer son propre regard critique à la croisée des œuvres et des chercheurs.
Infos : contact@bienvenus-sur-mars.fr
www.bienvenus-sur-mars.fr

Ex 28 au 25 avril
Théâtre aux mains nues, Île-de-France
Les Créateurs de Masques
Le Masque et l'animal TP

Une exposition organisée dans le cadre du Point de vue #3. Exploration des liens qui se tissent entre le masque de théâtre et l'animal : masques d'animaux, animalité de la figure du personnage. Comment l'animal influe-t-il sur la création de masques de scène ? Masques, vidéo, photos. Vernissage prévu le 28 mars à 18 h.
Infos : 01 43 72 19 79
www.theatre-aux-mains-nues.fr

Ex 24 avril au 30 mai
Rixheim, Grand Est
La Mâchoire 36
Petites ailes TP

Petites ailes est une porte ouverte sur le monde de l'enfance, une interrogation sur notre situation d'adulte, notre rapport au monde, nos engagements face à la vie, et le regard que nous portons sur l'enfant que nous avons été. Il y a aussi cette image poétique de l'aile appelant la notion d'envol, de légèreté, de fragilité, de mouvement, de provisoire, d'équilibre et de liberté. Un monde où se mêlent, se frottent, s'entrechoquent le jeu, l'exploration, la découverte, ou bien encore, l'expérience, la construction, la fabrication, l'inventivité et l'imagination. Un projet à multiples facettes qui prend la forme de plusieurs...
Infos : lamachoire36@yahoo.fr
www.lamachoire36.com

Ex 4 au 22 mai
Théâtre aux mains nues, Paris, Île-de-France

Bruno Michellod
Les Clichés TP

Des portraits en pâte à modeler pour lutter contre les préjugés. Impressions sur bûche, vidéos, boîte aux clichés. Dispositif participatif.
Infos : 01 43 72 19 79
www.theatre-aux-mains-nues.fr

© D.R.

F 12 au 20 mai
Théâtre aux mains nues, Paris, Île-de-France
Marionnettons-nous
5^e édition TP

Le festival « Marionnettons-nous » pour le jeune et le très jeune public aura lieu du 12 au 20 mai 2020, avec les spectacles Couleurs ! et Rien, où la poésie et le théâtre gestuel seront de mise... À partir de 2 ans.
Infos : 01 43 72 19 79
www.theatre-aux-mains-nues.fr

© D.R.

F 15 au 17 mai
Reims, Grand Est
Festival Orbis Pictus
11^e édition TP

Festival de formes brèves marionnettiques, Orbis Pictus s'installe chaque année au cœur du palais du Tau de Reims, monument d'exception inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco et y suscite des rencontres rares et fortuites entre le public et la marionnette contemporaine, pour un véritable parcours à travers le palais. Une vingtaine de compagnies nationales et internationales investissent la cour d'honneur et les salles de ce lieu, pour y présenter les univers pluriels de la marionnette contemporaine. Cet événement défend la création de formes brèves et s'attache à faire découvrir aux publics des démarches artistiques inédites.
Infos : communication@lejardinparallele.fr
www.lejardinparallele.fr

R 15 mai
Festival Orbis Pictus, Reims, Grand Est

B.A.BA saison 5
Organiser un festival quand on est une compagnie ou un collectif d'artistes
(Voir actu p.6)

C 15 et 16 mai
Théâtre Halle Roublot, Fontenay-sous-Bois, Île-de-France

Pilier des Anges - Nicole Ayach et Hany Hommos
Tarakeeb TP

Mise en scène : Nicole Ayach et Hany Hommos
Un spectacle qui suit les ombres des migrations, humaines et animales. Un pigeon et son éleveur partent d'Égypte pour arriver en Seine-Saint-Denis. Autour de l'univers des pigeonniers du Caire, Tarakeeb explore les thématiques de l'exode, de la solitude et de la liberté, approchant tout en poésie des questions politiques de migration entre la France et le Moyen-Orient. Par le théâtre d'ombres, on s'enlève avec les oiseaux à la découverte des panoramas du Caire et de l'architecture des banlieues parisiennes.
Infos : contact@theatre-halle-roublot.fr
www.lepilierdesanges.com

C 16 mai
La Bank, Redon, Bretagne

Rouge Bombyx
Polichinelle contre-attaque ! TP

Polichinelle, le fameux, l'immortel fou, le farceur polissonnique se retrouve encore et encore face à ses adversaires de toujours : le bourreau, le banquier, la Mort, le Diable ! Poli va se retrousser les manches pour s'occuper de leurs cas et s'il faut en venir aux mains : bah ... ça va péter !
Infos : contact@rougebombyx.org
rougebombyx.org

C 16 au 17 mai
Le Mouffettard - Théâtre des arts de la marionnette, Île-de-France

La compagnie s'appelle reviens
Opération 866 TP

Carte blanche à Alice Laloy
Cette saison, Alice Laloy, artiste associée au Mouffettard -Théâtre des arts de la marionnette, se voit confier les clés du lieu pour deux soirées spéciales. Cette « carte blanche » est encore secrète. Ceux qui connaissent ses précédents spectacles peuvent jouer à deviner les matières premières de ce rendez-vous. De l'argile, du tissu, des ombres ou de la fumée ? De la peinture liquide et des écrans de papier ? À coup sûr, il sera question de l'étrangeté d'être vivants qui deviennent inanimés et d'objets inanimés qui deviennent vivants, de pensées devenues tangibles, de la magie d'inventer... Chut ! Nous en avons déjà trop dit.
Infos : com@sappellereviens.com
sappellereviens.com

C 24 au 25 mai
Théâtre DeSingel, Antwerpen, Belgique

Cie Haut les Mains
Zora TP

Mise en scène : Franck Stalder
Dans une harmonie d'écrans et d'écrits suspendus et faussement endormis, un mobile apparaît. Il est la voile qui a dirigé la vie de notre personnage, un enchevêtrement d'impressions, de réminiscences et de choix toujours consentis, jamais regrettés. Trois musiciens et deux manipulateurs, outillés d'installations lumineuses, d'architectures pop-up et de musique minimaliste, rendent hommage aux souvenirs qu'une vie laisse dans son sillon. De soie, calque ou brouillard, tendu, plié ou déchiré, le papier est leur terrain de jeu. Sans parole, sauf peut-être un chant d'amour, Zora nous rappelle que le cours de toute vie est un édifice délicat.
Infos : production@la-curieuse.com
www.la-curieuse.com/artiste/cie-haut-les-mains

É 3 au 26 juin
Île-de-France

Alice Laloy Pinocchio(s) TP

Dans cette troublante recherche photographique, Alice Laloy reverse le processus de recherche de réalisme des arts de la marionnette. Plutôt qu'animer l'inanimé, il s'agit d'aller du vivant au pantin. Photographies, vidéo.

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



F 3 au 13 juin
Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Île-de-France
Scènes ouvertes à l'insolite
13^e édition TP

Tous les deux ans, le Mouffetard vous donne rendez-vous avec des inconnus qui ont des choses à vous dire. Artistes en émergence, étudiants sortant de formation, créateurs expérimentés, jeunes compagnies indépendantes, ils ont en commun une admirable capacité à inventer le théâtre par l'animation de l'inanimé. Ils prouvent que le degré de créativité ne dépend pas de la taille des moyens de production. Et qu'un budget faramineux n'est pas nécessaire pour créer la magie du théâtre : faire advenir ce qui n'est pas là. Avec ces artistes, les objets les plus ternes et les matériaux délaissés deviennent source d'images fabuleuses. Venez découvrir ce que nous réservent les artistes de cette treizième édition qui, comme la précédente, se déroule principalement au Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette et au Théâtre aux mains nues !

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

F 26 mai
Rochefort, Nouvelle-Aquitaine
Une journée de la marionnette

1^{ère} édition TP

La place Colbert sera investie par des spectacles de rue et une yourte en son milieu qui sera un lieu de représentation de compagnies professionnelles. La rue de la République sera, elle, investie de castelets à thème. Le public pourra venir s'exercer à la manipulation et passera de spectateur à acteur. Les vitrines, la rue, les fenêtres des riverains qui le souhaiteront seront décorées pour l'occasion. Un magasin aura également un spectacle autour de Pierre Loti dans ses murs. Pour la restauration, les restaurants et cafés joueront le jeu et feront des menus et boissons à thème.

Infos : lorenciel@gmail.com
www.lorenciel.com

R 18 et 19 juin
Musées Gadagne, Lyon, Rhône-Alpes
Assemblée Générale de THEMMA

(Voir actu p.7)

C 25 au 27 juin
Théâtre de l'ESNAM, Charleville-Mézières, Grand Est

11^e promotion de l'ESNAM TP

Présentation de projet

Mise en scène : Emilie Flacher

Création collective de fin de 2^e année des élèves de la 11^e promotion de l'ESNAM. Les élèves sont partagés en 2 groupes. Emilie Flacher (Cie Arnica) travaillera à partir du texte *Tristesse et joie dans la vie des Girafes* de Tiago Rodrigues.

C 25 au 27 juin
Théâtre de l'ESNAM, Charleville-Mézières, Grand Est

11^e promotion de l'ESNAM TP

Présentation de projet

Mise en scène : Daniel Calvo Funes et Martial Anton

Création collective de fin de 2^e année des élèves de la 11^e promotion de l'ESNAM. Les élèves sont partagés en 2 groupes. Daniel Calvo Funes et Martial Anton (Cie Tro Heol) proposent les textes de deux auteurs espagnols, José Moreno Arenas (*La Plage*) et Javier García Teba, qui mènent un travail reconnu sur de courtes pièces « teatro mínimo » et notamment *La Puce dramatique*.

DANS L'ATELIER

[Création : 15 au 20 novembre 2020]

Le Trait d'Union, Neufchâteau, Grand Est

Héliotrope Théâtre
La Vieille dame et la mer TP

Auteur : Christine Blondel

Mise en scène : Adaptation pour marionnettes de Michel-Jean Thomas

Ce spectacle est le lieu du texte, il est le lieu qui permet d'aborder les marionnettes différemment par rapport à la dernière création de la compagnie qui s'appuyait sur l'ossature du travail d'improvisation. Il semble important, dans cet endroit du travail de la compagnie et des artistes, de sonder les limites textuelles dans lesquelles les marionnettes peuvent exister sous un autre angle pour orienter le travail vers une autre forme, une autre ouverture tout en explorant des horizons diversifiés. Pour ce spectacle, l'objet marionnette sera confronté au texte et aux sons qui deviendront les sources du conducteur émotionnel du spectacle.

Infos : diffusion@heliotropetheatre.fr
heliotropetheatre.fr

[Création : 11 novembre 2020]

Salle Pablo-Picasso, festival Les champs de la marionnette, Île-de-France

Espace Blanc
Hématome(e)s JP

Auteur : Stéphane Bientz - Éditions espaces 34

Mise en scène : Cécile Givernet & Vincent Munsch

Ombres et théâtre de papier. Garçon peureux et livré à lui-même, Tom promène son ennui sur la plage. Il y rencontre Ema, farouche et solitaire. Il y croise aussi Dilo, gamine intrépide et autoritaire. Tous trois forment une étrange bande. Dilo repère la complicité naissante entre Tom et Ema, chahute leurs sentiments, bouscule Tom, énerve Ema. Mais Tom ne bronche pas. Laisse faire. N'ose pas réagir. Un jour, Ema disparaît. Le temps passe. Tom devra alors faire preuve de courage et faire entendre sa voix. Car ensemble, il leur faudra faire face au pire des dragons...

Infos : diffusion@espaceblanc.net
www.espaceblanc.net

[Création : novembre 2020]

Théâtre des 4 saisons, Gradignan,

Nouvelle-Aquitaine
Cie Emilie Valantin
Hamlet manipulé(e) TP

Auteur : d'après l'œuvre de William Shakespeare

Metteur en scène : Jean Sclavis

Le spectacle est à la fois le destinataire et le destinataire (bénéficiaire) de l'action. Son ubiquité lui permet d'investir tous les lieux et tous les esprits. Il hante les consciences, en particulier celle d'Hamlet. Interprété par Jean Sclavis, le spectacle sera, dans notre adaptation, le manipulateur principal, au sens propre, des personnages/marionnettes, comme au sens figuré, du personnage d'Hamlet qui sera joué par une comédienne.

Infos : 06 84 23 10 39
s.chastan@cie-emilievalantin.fr

[Création : Novembre 2020]

L'Intervalle, Festival Marmaille, Bretagne

Compagnie Zusvex
Le Roi des nuages TP

Auteur : Pauline Thimonnier

Mise en scène : Yoann Pencilé

Hélios est un petit garçon qui ne voit pas le monde comme les autres. Il ne sait pas se faire des amis. Dans la cour de récré, il ne joue pas avec les autres. Jamais, il ne court. Des fois, il tourne sur lui-même et c'est un moment heureux. Des fois, il se balance d'avant en arrière et il est tout noué. Mais le plus souvent, il est assis au pied de l'arbre et il regarde le ciel. Et rien alors ne peut le perturber. Son nuage préféré, c'est le cumulonimbus, le roi des nuages. Celui qui porte l'orage

Infos : compagniezusvex@yahoo.fr
compagniezusvex.over-blog.com

Si vous souhaitez recevoir Manip :

Manip est envoyé automatiquement à tous les adhérents de THEMMA. Pour adhérer, il suffit de remplir un bulletin d'adhésion en ligne, accessible sur le site de THEMMA. Hors adhésion, il est également possible de recevoir le journal en participant aux frais d'envoi, pour cela, merci de remplir le formulaire de demande à la rubrique « *Manip* » du site Internet de l'association.

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

THÉÂTRE - MARIONNETTES ET THÉÂTRE D'OBJET

CYCLE D'ORIENTATION PROFESSIONNELLE (COP) 2021

Cursus de 2 à 3 ans - 18 heures hebdomadaires Délivrance du Diplôme d'Études Théâtrales (DET) Marionnettes et DET art Dramatique

Conservatoire à Rayonnement Départemental Henri Dutilleux de Clamart
Vallée Sud - Grand Paris (92) en partenariat avec le Théâtre Jean Arp de Clamart

Renseignements au 01 55 95 92 72 ou à conservatoire.clamart@valleesud.fr


Vallée Sud
Grand Paris


Henri Dutilleux



Dossier d'inscription
disponible à partir
de mai 2020 au
Conservatoire
Henri Dutilleux
de Clamart ou en
téléchargement sur :
valleesud.fr

théâtre
aux mains
nues



MARIONNETTE ET ARTS ASSOCIÉS

Formations professionnelles - Stages - Ateliers

2020-2021

Marionnettiste

Formation professionnelle de base
500h - 26h/semaine
01/10/2020-27/02/2021

Du masque à la marionnette

Stage professionnel
3 semaines continues
Mars/avril 2021

Marionnette à gaine

Formation professionnelle
spécialisée
170h - 10 sessions de 3 jours
25/09/2020-06/06/2021

Le potentiel de la laine brute

Atelier de recherche
avec Raquel Silva
03/05-14/06/2021

Inscriptions ouvertes. www.theatre-aux-mains-nues.fr

TJP EDITIONS
REVUE BISANNUELLE PAPIER & NUMÉRIQUE
NUMÉRO 04 / MARS 2020
www.corps-objet-image.com

THÉÂTRES
DE
L'ATTENTION

**CORPS
OBJET
IMAGE**



CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
STRASBOURG / GRAND EST

INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE
CHARLEVILLE-MÉZIÈRES - WWW.MARIONNETTE.COM

DU 6 AU 24 JUILLET 2020

MUSIC IN MOVEMENT

STAGE INTERNATIONAL D'ÉTÉ
DIRIGÉ PAR BASIL TWIST

M



Credit photo: Bably Miller

FESTIVAL
ORBIS
PICTUS

vol.11

DU 15 AU 17 MAI 2020

FORMES BRÈVES MARIONNETTIQUES
PALAIS DU TAU - REIMS

WWW.LEJARDINPARALLELE.FR



Grand Est 11ème Reims CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX