

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

m a n i p

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





© Maïa Commère

Carte blanche à Maïa Commère

Artiste pluridisciplinaire issue du théâtre, Maïa Commère a élargi son approche artistique en l'ouvrant aux autres formes comme les arts plastiques. Croisant au fil des ans ses pratiques de la sculpture, la peinture, le dessin et les collages, elle crée les *Fabulettes* début 2000, un univers de personnages mis en scène en miniature dans des situations poétiques, humoristiques, érotiques... Partant de ses idées, ses désirs, les fantasmes des autres, et mélangeant des références de tous styles, elle propose avec ses *Fabulettes* – qui sont des pièces uniques – de retrouver un regard enfantin sur les choses et de rendre possible la concrétisation des envies les plus débridées des regardeurs.

Directeur de la publication

Nicolas Saelens

Coordination éditoriale et technique

Emmanuelle Castang

Comité éditorial du n° 68

Patrick Boutigny, Emmanuelle Castang, Anaïs Desvignes, Claire Duchez, Morgan Dussart, Hubert Jégat, Oriane Maubert, Alexandra Nafarrate, Brigitte Prost

Correspondant-e-s pour les rubriques

« Marionnettes et médiations » : Aline Bardet ;

« Figures, mythes et marionnettes » :

Lise Guiot ; « 3 questions à » : Mathieu

Dochtermann ; Podcast du numéro 68

en ligne sur le site de THEMAA : Alexandra

Nafarrate

Ont contribué à ce numéro

Alessandra Amicarelli, Aline Bardet, Delphine

Bardot, Vanessa Benites Bordin, Pierre Blaise,

Emmanuelle Castang, Jean-Christophe Canivet,

Jules Desgouttes, Anaïs Desvignes,

Claire Duchez, Florence Garcia, Marie Garré

Nicoara, Cristina Grazioli, Lise Guiot, Tom

Huet, Albert Kozik, Antoine Laprise, François

Lazaro, Oriane Maubert, Corinne Nobileau,

Carlota Riveros, Nicolas Saelens, Éric de Sarria,

Lydia Sevette, Michal Svironi, Pierre Tual,

Claire Vialon

Agenda du trimestre

Amal Lamkadmî

Relecture et corrections

Emmanuelle Castang, Anaïs Desvignes,

Claire Duchez, Josette Jourdon (sous réserve

de modifications ultérieures)

Couverture

Photo : © Maïa Commère

Conception graphique et réalisation

www.aprim-caen.fr



THEMAA

14, rue de l'Atlas - 75019 PARIS

Tél. : 01 42 41 81 67

Site : www.themaa-marionnettes.com

THEMAA est le centre français

de l'UNIMA et est membre de l'UFISC.

THEMAA est subventionnée par

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

Sommaire

Actualités

04-08 ACTUS

Matières vivantes

9-11 CONVERSATION

Avec Cristina Grazioli et Dinaïg Stall
L'Institut, un foyer d'énergie entre patrimoines et innovations

Par Emmanuelle Castang

12-13 FIGURES, MYTHES ET MARIONNETTES

Marionnettiste ou le mythe de l'homme invisible

Par Pierre Blaise, Cristina Grazioli, Lise Guiot, Antoine Laprise, François Lazaro

14 POÉTIQUE DE LA MATIÈRE

Pas de deux

Par Delphine Bardot et Pierre Tual

15-18 DOSSIER

Dramaturgies des échelles

Par Marie Garré Nicoara, Carlota Riveros, Éric de Sarria, Michal Svironi

19-20 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Le théâtre des automates de Stanisław Leszczyński : le regard orienté du spectateur

Par Albert Kozik

21 LA CULTURE EN QUESTION

Tiers-lieux, la tentation du modèle

Par Jules Desgouttes

Mouvements présents

22 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Travailler une main hyperréaliste : la patine

Par Lydia Sevette

23 TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

Construire sa stratégie de communication pour un spectacle

Par Corinne Nobileau

24-25 MÉCANIQUE DES TERRITOIRES

Comm(e)-un(e)

Avec Marin Force, Cécile Hurbault, Grégo Renault
Par Emmanuelle Castang, en collaboration avec Jean-Christophe Canivet

26 MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

L'outil-trace : outil de rencontre ?

Avec Élise Combet

Par Aline Bardet

Frontières éphémères

27-28 ATLAS FIGURA

Brésil – La présence des masques dans le rituel d'initiation féminine du peuple Tikuna, volet 2

Par Vanessa Benites Bordin

29 MOUVEMENT DU MONDE

Italie – Un fanzine comme laboratoire

Par Alessandra Amicarella

Agenda du trimestre



Édito

PAR | **NICOLAS SAELENS**, PRÉSIDENT

12 SEPTEMBRE 2021

Voici une nouvelle saison qui s'ouvre. Le passe sanitaire est rendu obligatoire pour pouvoir pratiquer dans nos espaces de travail et rencontrer le public. La crise que nous traversons va laisser des traces et a atteint profondément nos pratiques professionnelles. Ce temps que nous vivons est un temps de mutation qui n'a pas comme seule causalité la pandémie. Les urgences écologiques, notre rapport aux vivants, la transmission générationnelle, les évolutions géopolitiques sont autant de facteurs, de questions qui nous amènent à devoir penser nos valeurs dans un monde qui change et dans lequel nous devons résister à l'individualisme, au repli sur soi et aux aveuglements de notre modernité.

Les arts de la marionnette, de par leur essence et ce qu'ils proposent comme représentations, sont un champ artistique fertile vis-à-vis de toutes ces questions. Ils peuvent nourrir des utopies et mettre en évidence les angles morts de nos pensées collectives.

Avec « Rendez-vous du Commun », THEMMA propose à tous les acteurs des différents territoires de se réunir et de mettre en commun leur vision de l'avenir sur différents thèmes détaillés dans les actualités. Nous réunirons l'ensemble de ces travaux lors d'un évènement national en fin d'année 2022 pour constituer un état des lieux et imaginer les ambitions nécessaires à notre champ artistique.

À noter par ailleurs que les prochaines Rencontres Nationales artistiques auront lieu en 2023. Intitulé Puppet Zone, espaces de contaminations marionnettes et écrans, ce projet propose d'interroger le rapport de la marionnette à l'écran, à l'image, au cinéma. Le dernier film de Leos Carax *Annette* montre une facette pertinente et réussie de cette relation.

Enfin, pour mieux aborder les changements auxquels nous avons à faire dans nos pratiques professionnelles, THEMMA va lancer durant cette saison un travail d'observation sur les moyens de productions des spectacles.

Ce début de saison est aussi l'occasion de fêter les 40 ans de l'Institut International de la Marionnette. Souhaitons que cet outil, qui est un des piliers de notre profession, puisse poursuivre son œuvre au cours des décennies à venir et engendrer de belles ambitions pour les jeunes générations.

Nous espérons enfin que le ministère de la Culture et de la Communication pourra concrétiser le projet du label Centre national de la marionnette (CNMa) et confirmera ainsi son intention permettant à notre profession de s'appuyer sur ce nouvel outil.

Je vous souhaite une belle saison à toutes et tous, qu'elle vous apporte de la joie !

ENTENDU

« Le poète a toujours raison, qui voit plus haut que l'horizon et le futur est son royaume »

Jean Ferrat, *La femme est l'avenir de l'homme*

BRÈVES

Formation longue chez Odradek

Pour la première fois cette année, le lieu-compagnie missionné pour le compagnonnage Odradek/Cie Pupella-Noguès ouvre sa classe marionnette, *La Boîte à outils*, une formation sur cinq mois. Conventionnée AFDAS, cette formation à destination des artistes et technicien-ne-s du spectacle peut être prise en charge par la Région pour les demandeurs d'emploi.

Plus d'infos : formation-odradek@orange.fr

Écrire pour le jeune public - une école du regard et du politique

Le 19 novembre à Lilas en scène aux Lilas (93)

Nous lisons le monde à travers nos cultures. Nous l'écrivons avec nos valeurs. Un enfant porte son regard plus loin. Quels sont les mots que nous lui offrons ? Quel est l'impact d'une œuvre d'art sur ces mots, ce regard, ces valeurs. Un artiste qui s'adresse à des enfants engage-t-il l'avenir de notre monde ? Pour faire de l'art à destination du jeune public, devons-nous prendre conscience de la portée politique de notre travail ? Le débat sera suivi d'une lecture de *Crash Test*.

Un débat modéré par Cyrille Planson avec notamment Valerian Guillaume, Jo Heckel, Magali Mougel et Alain Kerlan.

Plus d'infos : www.lilasenscene.com

Nouveaux-elles diplômé-e-s

Le 25 juin dernier, les 13 étudiant-e-s de la 12^e promotion de l'ESNAM ont obtenu leur diplôme de DNSPC spécialité acteur-marionnettiste qui vient clore trois années d'étude. Elles quittent l'école, mais sont accompagné-e-s dans leurs premiers pas professionnels par le biais de différents dispositifs d'insertion dont des aides financières à l'embauche des diplômé-e-s ou des accueils en résidence Tremplin. Un book de promotion les présentant est disponible en ligne sur le site de l'Institut International de la Marionnette.

Plus d'infos : www.marionnette.com

© Candice Moise



19 JUIN AU 21 NOVEMBRE | VITRÉ > MAISON DES CULTURES DU MONDE

Masques d'Europe, savoir-faire & imaginaires
Exposition

Chaque année, partout en Europe, des villes et des villages bouleversent leur quotidien, le temps de la mascarade.

Des personnages emblématiques, dont chacun connaît bien l'apparence, toujours impressionnante, passent de maison en maison pour interagir avec les habitants, et sur la place publique pour des formes de chahut ou des représentations comiques. Qu'elle dure des semaines ou une journée, la fête obéit à des étapes rituelles, jusqu'à son point final, souvent un bûcher. C'est dans les coulisses de ces carnivals et autres mascarades que l'exposition retrace le parcours de ces étonnants masques européens, de l'atelier du créateur à la mascarade, proposant la découverte des matières, des savoir-faire et de l'imagination de ceux qui les créent.

Commissaire d'exposition : Candice Moise.

Plus d'infos : www.maisondesculturesdumonde.org

THEMAA 29 OCTOBRE | MARSEILLE > FRICHE DE LA BELLE DE MAI > FESTIVAL EN RIBAMBELLE

L'accueil des (très) jeunes spectateurs

B.A. BA saï6son

Les B.A.BA de THEMAA sont de retour avec de nouveaux sujets. Ce B.A.BA, initialement prévu en 2020 et reporté, abordera les questions qui sous-tendent l'accueil au spectacle des plus jeunes.

Les liens entre jeune public et marionnette sont élastiques autant que résistants. Cette rencontre souhaite poser la question de ce que la marionnette et l'objet apportent de singulier aux créations pour le jeune public. Ce B.A.BA de THEMAA, espace de partage d'expériences, soulèvera différents sujets : Comment penser, scénographier et préparer la place du spectateur ? Que dire ou écrire pour accueillir l'enfant et son accompagnateur ? Comment préparer sa classe ou son enfant à recevoir une création ? Quelle formation pour les équipes d'accueil des lieux de diffusion, des festivals ? Cette journée sera composée d'une matinée de partages d'expériences et de pratiques innovantes suivie d'ateliers de mise à l'œuvre, articulés autour du visionnage d'un spectacle du festival.

Intervenantes : Aline Bardet, médiatrice spécialisée en arts de la marionnette • Pascale Irmann Ceccaldi, médiatrice culturelle, formatrice et consultante • Sandrine Sabater, enseignante dans le premier degré • Nathalie Dalmasso, responsable de la communication et des relations publiques au Théâtre Massalia. • Claire Latarget, marionnettiste, trésorière de THEMAA *Autre intervenant-e à confirmer*

Modération : Graziella Végis, ancienne conseillère artistique au Théâtre Massalia, vice-présidente de THEMAA.

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

IM Une nouvelle direction pédagogique à l'ESNAM

La marionnettiste, metteuse en scène et pédagogue Alexandra Vuillet a pris en septembre 2021 la direction pédagogique de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette.

©



Alexandra Vuillet débute son parcours au sein de la compagnie Arnica qu'elle a cofondée avec Émilie Flacher et Élise Garraud, et avec qui elle a collaboré jusqu'en 2010. Par la suite, elle partage son temps entre la pédagogie et la création en qualité de comédienne marionnettiste, de metteuse en scène ou de regard extérieur. Actuellement, elle collabore plus particulièrement avec les artistes des compagnies AMK, l'Arpenteuse Cie et La Magouille.

Titulaire du DE de professeure de théâtre, elle enseigne depuis 2011 dans les conservatoires municipaux de Paris et, depuis 2015, auprès des étudiant-e-s de l'ESNAM sur l'accompagnement de leurs projets solo.

Elle siège aux conseils d'administration de THEMAA – l'Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés, dont elle a été vice-présidente, depuis 2015 et de l'ANPAD - Association nationale des professeurs d'art dramatique des écoles contrôlées et agréées par l'État, depuis janvier 2020.

THEMAA 19 NOVEMBRE | TOURNEFEUILLE > FESTIVAL MARIONNETTISSIMO

Les À Venir 2021-2022

Six nouveaux projets de création marionnettique contemporaine à découvrir.

C oordonnés par THEMAA et organisés par 29 structures professionnelles reconnues pour leur soutien aux arts de la marionnette, les À Venir ont pour objet de porter des projets de création marionnettique à la connaissance des responsables de programmation de spectacle vivant, d'échanger et de donner la possibilité aux artistes de trouver les appuis complémentaires pour l'aboutissement de leurs spectacles. À chaque édition, six lauréat-e-s. Le temps d'une rencontre professionnelle, chaque projet est présenté, en présence de l'équipe artistique et des structures qui les marrainent.

Les six projets soutenus ont été sélectionnés par un comité de programmation composé de membres du réseau. Le comité s'attache à proposer une diversité

dans les projets présentés. Chaque projet est marrainé par deux structures engagées dans la création du spectacle. Pour la saison 2021-2022, les équipes retenues sont :

- Big Up Compagnie *Juste une mise au point*
- Compagnie Hold Up *La colère*
- Hélène Barreau *Le Grand souffle*
- Compagnie Espégéca *Rien à voir*
- Compagnie Randièse *Smart*
- Rafi Martin *Astroblèmes*

La seconde présentation de la saison 2021-2022 se tiendra dans le cadre du FARaway festival des arts à Reims (51) en février 2022.

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

Ouverture des bourses 2022 de l'AVIAMA

Le prochain appel à candidatures pour les bourses AVIAMA Marionnettes et Mobilité sera lancé le 23 octobre 2021. L'annonce des résultats se fera le 15 avril 2022.

Destinées à toute personne ayant un projet dans le domaine des arts de la marionnette (recherche, participation à un évènement, production d'un spectacle...) qui crée du lien entre différents pays, ces bourses permettent d'aider à la prise en charge des coûts de déplacement des participant-e-s. Pour sa 3^e sélection en 2021, L'AVIAMA – Association des villes amies de la marionnette – avait pu soutenir cinq compagnies (seize artistes).

Plus d'infos : www.aviama.org

Focus sur deux sorties de revues dédiées à la marionnette à l'international



KukulArt, Bulgarie 2021, n° 14

Pour le 14^e numéro de sa revue *KukulArt*, l'Association des théâtres de marionnettes (AKT) – UNIMA Bulgarie propose une édition spéciale bilingue anglais/français totalement consacrée au théâtre de marionnette en Bulgarie, traversant différents sujets historiques, esthétiques (dramaturgie, scénographie, mise en scène...). La couverture est une création originale réalisée par un artiste. Ce numéro donne la parole à de nombreuses personnalités du secteur dans le pays allant des directions des théâtres de marionnettes d'État, aux festivals, mais aussi à des artistes, des chercheur-se-s... Plus de 300 photos viennent illustrer cette édition spéciale. *KukulArt* paraît une fois par an.

Rédaction en chef : Mihail Baykov

Langue : anglais / français

Infos : <https://kukulart.bg/fr/accueil>



Chechere news, Colombie Avril 2021, n° 7,

Est-ce que les marionnettes sont l'expression du patriarcat ?

La revue critique *Chechere News*, rassemble à partir de la question : Les marionnettes sont-elles une expression du patriarcat ? les voix de marionnettistes qui, depuis différents endroits, réfléchissent sur leur profession et les événements que cette dernière génère, provoquant débats et discussions sur des sujets transcendants qui laissent des traces dans la pratique actuelle de la marionnette. *Chechere news* paraît plusieurs fois par an.

Rédaction en chef : Victoria Sánchez, José Ramón

Fernández, Sergio Murillo, Diego del Castillo,

Héctor Loboguerrero

Langue : espagnol

Infos : <https://issuu.com/ceincre.teatro/docs/7ma>

edici_n_revista_critica_chechere.news_abril_2



Une nouvelle direction au Théâtre Halle Roublot

D epuis janvier 2021, les deux artistes à la codirection de la compagnie Espace blanc, Cécile Givernet et Vincent Munsch, ont pris la suite de Grégoire Caillès (cic le Pilier des anges) à la direction du Théâtre Halle Roublot, lieu-compagnie missionné pour le compagnonnage à Fontenay-sous-bois (94).

Ils souhaitent s'inscrire dans la continuité du projet précédemment mené, notamment concernant le soutien à l'émergence à travers l'accueil en résidence, les productions déléguées et les coproductions ; la création artistique de leur compagnie et de celle du Pilier des anges ; la programmation de compagnies confirmées et émergentes. Sur le plan artistique, les codirecteur-ice-s souhaitent plus particulièrement

développer au sein du lieu un axe de travail autour de l'écriture contemporaine et de la dramaturgie sonore.

Le théâtre poursuivra ses collaborations avec les autres lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage franciliens – la Nef à Pantin et le Théâtre aux mains nues à Paris – qui se traduisent notamment depuis deux ans par trois rendez-vous par an, les Plateaux Marionnettes, permettant de mettre en lumière cinq jeunes artistes/équipes, avec une programmation associée à des rencontres professionnelles. Le premier événement du cycle 2022 sera accueilli au Théâtre Halle Roublot en janvier 2022.

Plus d'infos : contact@theatre-halle-roublot.fr /

www.theatre-halle-roublot.fr

THEMAA 4 NOVEMBRE | PORTES-LÈS-VALENCE > TRAIN THÉÂTRE
18 NOVEMBRE | TOURNEFEUILLE > FESTIVAL MARIONNETTISSIMO
1^{ER} DÉCEMBRE | LAVAL > ONZE À TABLE
10 DÉCEMBRE | MARSEILLE > MARCHÉ NOIR DES PETITES UTOPIES

Rendez-vous du Commun : suite du cycle #1 et premiers rendez-vous du cycle #2

Deux temps de restitution et de perspectives du cycle #1 : « Créer à notre époque : Créer dans un monde en crise et/ou transition écologique » seront organisés cet automne, ainsi que les premières rencontres du cycle #2 : « L'ici - Créer pour qui ? : Créer dans un écosystème en déséquilibre, en mutation. Créer au sein d'une communauté ».

Clôture cycle #1

Suite au Rendez-vous du cycle #1 de l'été au festival MIMA à Mirepoix et au Vélo Théâtre à Apt, deux temps de restitution et de perspectives sont prévus en Occitanie et en PACA pendant le festival Marionnettissimo à Tournefeuille (Occitanie) et au Marché Noir des Petites Utopies à Marseille (PACA).

À l'occasion d'une rencontre organisée par la FAMO (Fédération des arts de marionnette en Occitanie) au festival Marionnettissimo, nous reviendrons sur le Rendez-vous du Commun qui a eu lieu au festival MIMA à Mirepoix les 5 et 6 août, «Quelle part pour les arts de la marionnette face à l'urgence écologique ?», pour dresser une synthèse et penser les perspectives.

La rencontre en PACA est l'ultime phase du Rendez-vous du Commun dans cette région, après deux journées «laboratoires» dont la dernière, «Créer en temps de crise en région PACA : interdépendances et

résistances, approche cartographique», s'est tenue le 24 août dernier au Vélo Théâtre à Apt en présence de Sarah Mekdjian, géographe et enseignante-chercheuse au département de géographie de l'université de Grenoble Alpes et au laboratoire PACTE. Ce temps professionnel organisé dans le cadre du Marché Noir des Petites Utopies sera l'occasion de revenir sur les phases passées de la démarche de cartographie sensible de la marionnette en PACA et de les mettre en perspective avec les autres démarches du cycle #1 des Rendez-vous du Commun dans d'autres régions (Occitanie, Bourgogne-Franche-Comté, Centre-Val-de-Loire). Une intervention de Sarah Mekdjian et une poursuite des travaux engagés ponctueront cette journée.

Ouverture cycle #2

Plusieurs approches sont envisagées pour le Rendez-vous du Commun coconstruit avec Le Collectif des



marionnettistes en région Auvergne-Rhône-Alpes qui se tiendra à Portes-Lès-Valence. Partant du thème « Créer mieux en région Auvergne-Rhône-Alpes : les outils de la coopération », il s'agira de partager différentes démarches et pistes : la construction itinérante d'un objet commun, la mise en place de marchés de connaissance, la pertinence de mettre en place un schéma d'orientation pour les arts de la marionnette (SODAM).

Le 1^{er} décembre, le cycle #2 se poursuit en Pays de la Loire. Une rencontre accueillie à l'occasion de Onze à table par le Théâtre de Laval – CNMA en préparation.

Information sur la page dédiée du site de THEMAA : www.themaa-marionnettes.org

3 QUESTIONS À Dimitri Jageneau

Secrétaire Général de l'UNIMA

PAR | EMMANUELLE CASTANG

Vous avez été élu en avril dernier secrétaire général de l'UNIMA. Comment percevez-vous le rôle de cette organisation ?

L'UNIMA est le fer de lance de la diversité des arts de la marionnette et souhaite s'inscrire dans les enjeux mondiaux de toutes les cultures. Aucun autre art ne relie de façon aussi tendue et distendue le passé avec le futur dans le présent comme le fait l'art de la marionnette. L'UNIMA, c'est « la » marionnette qui devient « les » et surtout cette volonté d'unité et d'ouverture dans les rencontres, les échanges et les créations de nos membres.

Notre organisation cherche toujours à se renouveler, ou du moins à se reformuler par ses membres et les liens qu'elle noue entre elles et eux. Bon nombre d'organisations ont des évidences, mais l'UNIMA n'en n'a jamais, car toujours en question. Peu d'organisations théâtrales ont un tel impact sur les arts qu'elles représentent. Sans l'UNIMA, il est vraisemblable que les écoles de marionnettes à travers le monde n'auraient pas eu un tel destin, ni de nombreux festivals internationaux, qui étaient menés par des membres éminent-e-s de notre organisation. Sans l'UNIMA, une encyclopédie colossale n'aurait pas vu le jour. Les marionnettistes, membres ou non, sont parfois très critiques envers l'UNIMA et tou-te-s voudraient que

l'UNIMA soit toujours meilleure qu'elle n'est, qu'elle soit plus présente et plus active.

L'UNIMA est une organisation politique qui dépasse la politique pour une autonomie et une indépendance d'art et d'esprit, pour mettre en avant cette diversité. L'UNIMA est une machine de communication, un papillon toujours en phase d'éclosion et/ou une pensée de nuages. Je suis persuadé que, plus que jamais, notre organisation est d'actualité, car elle porte aussi bien des valeurs que des rêves.



© Dimitri Jageneau

Quelles sont selon vous les grandes problématiques qui traversent le secteur aujourd'hui ?

La légitimité de cet art – trop longtemps relégué dans les marges des « grands » arts, ou des hiérarchies des arts –, est au cœur même de l'origine et de l'ambition de l'ensemble des marionnettistes qui revendiquent leurs pratiques comme un art exigeant et multiple. Cette demande de reconnaissance d'un art millénaire est inscrite dans chaque marionnette, dans chaque spectacle. Cet art est la source de l'invention de l'humain au cours de son histoire. Cette légitimité détermine aussi non pas seulement la reconnaissance, mais aussi la connaissance de ces arts multiples et qui sont d'une inventivité formelle et matérielle pour les formes scéniques, rituelles et théâtrales. La marionnette

représente une force d'altérité qui questionne l'imaginaire aussi bien que la raison.

Parallèlement à cette problématique de fond, nous avons l'ensemble des questions autour du double, de la duplicité, de l'animé et de l'inanimé, du mouvement, du corps, du rêve, du métathéâtre, du conte, de la métaphysique, de la démiurgie, de l'acteur, de la dimension.

Quel projet souhaitez-vous porter le temps de votre mandat ?

Mon projet principal est de retrouver de la proximité avec nos membres et avec ce qui se passe dans les mondes des marionnettes, de trouver cette manière de conjuguer action et communication, rencontre et connaissance, visibilité et écoute, tout comme ouverture à de nouveaux membres ainsi qu'à de nouveaux défis, et à de nouvelles façons de fabriquer ces liens. Le rôle de secrétaire général est de créer, faciliter et d'aider des projets, tout comme de relayer et de supporter les projets en cours. Je souhaiterais non seulement créer des dynamiques transversales dans les projets futurs comme en cours, et développer la représentativité de l'ensemble de nos pays membres. Transversalité et participation pour plus de visibilité et de désir d'avancer ensemble !

Plus d'infos : www.unima.org

UFISC 5 AU 7 OCTOBRE | ORLÉANS > LE 108

POP MIND 2021

La 5^e édition de POP MIND aura pour fil rouge « Cultures, communs et solidarités : un nouvel imaginaire pour ranimer nos sociétés ».

La crise sanitaire et, au-delà, les crises écologiques, économiques, politiques, que nous traversons, montrent l'urgence de repenser nos modèles de société vers plus de démocratie, de solidarité, de durabilité et de respect des droits humains et du vivant. La culture est au cœur de cette transition par le nouvel imaginaire qu'elle permet de fabriquer en commun, par ce qu'elle porte de libertés, de création, d'expression, de partage sensible, de relations dignes

entre personnes, d'émancipation critique et de construction individuelle et collective. POP MIND se présente comme une tentative pour penser et agir collectivement en sortant des frontières et en élaborant des fabriques de territoires en commun.

Un événement co-porté par l'UFISC et le 108, en lien avec la FRACA-MA, avec des structures locales et des organisations nationales et européennes.

Plus d'infos : www.pop-mind.eu / www.ufisc.org

16 NOVEMBRE | GENAPPE (BELGIQUE) > LE MONTY

Marionnettes et arts associés en espace public

Colloque



L'art de la marionnette trouve ses origines dans la rue. Populaire par excellence, il s'est beaucoup enrichi au cours des trente dernières années du contact avec d'autres disciplines artistiques. Il a ainsi connu une grande diversification de ses formes et s'est peu à peu déployé dans les théâtres et les institutions culturelles.

L'espace public reste néanmoins son lieu privilégié de rencontre avec un très large public. Au-delà du castelet ou de la déambulation, la marionnette et ses formes associées ont des possibilités multiples encore trop peu exploitées. Comment ramener dans la rue et sur les places publiques le résultat de cette émancipation acquise dans les salles ? Quelle est la place de la marionnette et des arts associés dans les programma-

tions des festivals et des événements ponctuels qui ont la volonté de rendre accessibles la culture et les démarches artistiques singulières ?

Partant notamment de ces questionnements, l'objectif de ce colloque est de susciter l'envie d'inventer de nouvelles créations, d'imaginer des collaborations, de découvrir des expériences audacieuses et de réfléchir à pourquoi créer en espace public.

Le 17 novembre, un petit déjeuner sera organisé à l'attention des programmateur-riche-s pour « Rêver ensemble » à un réseau de festivals pour coproduire de nouvelles formes de marionnette et arts associés en espace public.

Modération : Graziella Végis et Claire Duchez, respectivement vice-présidente et coordinatrice de THEMMAA

Avec : Pascal Le Brun-Cordier • Mathieu Dochtermann • Marie Thévenet • Benoit de Wael • Périne Faivre • Philippe Kauffman ainsi que d'autres invité-e-s programmateur-riche-s et artistes.

Cette journée de réflexion est initiée par Le TOF Théâtre et organisée conjointement avec Aires libres, le M Collectif, en partenariat avec ASSPROPRO et THEMMAA, le Centre de la marionnette de la Fédération Wallonie-Bruxelles et WBTD.

Infos et inscriptions : 06 88 18 72 32 / 0032 473 594 325 / mbui@toftheatre.be

SUR LA TOILE

Mémorable

[COURT-MÉTRAGE]

Louis, artiste peintre, vit d'étranges événements. L'univers qui l'entoure semble en mutation. Lentement, les meubles, les objets, les personnes perdent de leur réalisme. Ils se déstructurent, parfois se délitent... Il y a quelque chose du Van Gogh tardif dans les images de *Mémorable*, une plastique tourmentée qui dit le désordre mental. Francis Bacon est convoqué lui aussi et Giacometti, des artistes qui ont représenté la psyché humaine. Un film sélectionné aux Oscars 2020.

Réalisation : Bruno Collet

Production : Jean-François Le Corre et Mathieu Courtois, Vivement Lundi !

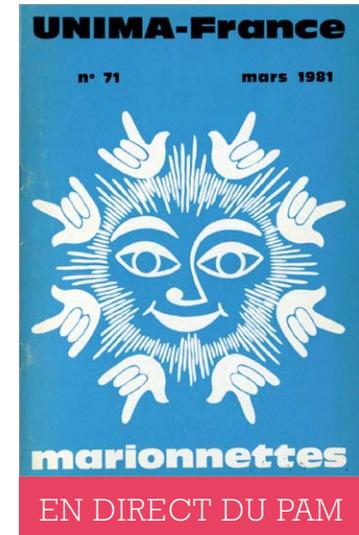
Visible jusqu'au 7 février 2022 sur :

www.kubweb.media

Shadow Art: Explore a Living Tradition

Réalisé en collaboration avec le Wang's Shadow Museum de Langzhong, le CAFA Art Museum à Chaoyang et le China Intangible Heritage Industry Alliance à Beijing, cet espace de la plateforme de Google Arts & Culture propose une série d'œuvres, de liens, d'articles, de relations sur le théâtre d'ombre en Chine. Google Art & Culture est un service qui a été mis en ligne en février 2011, permettant notamment de visiter virtuellement différents musées et de visualiser des œuvres en haute définition.

Plus d'infos : <https://artsandculture.google.com/project/shadow-art>



L'Institut international de la marionnette
Par Jacques Félix

Dans *Unima-France marionnettes*, n° 71, mars 1981. Conservé à THEMMAA Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés

Accès au document :
<https://bit.ly/3yNqoi>

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



© Hannah Paton



Une Grande personne tire sa révérence

PAR | JEAN-BAPTISTE EVETTE

Les sculptures et bas-reliefs en papier mâché de Christophe Evette racontaient dans les années 1980-1990 l'étrangeté de la vie dans les villes. Seul mais aussi avec des collectifs comme Art Cloche il a exposé notamment au musée de la Halle Saint-Pierre à Paris ou à la galerie de Serpenti à Rome. À la recherche de champs d'expression plus ouverts, il a conçu des spectacles de marionnettes et d'objets, d'abord avec la compagnie Agitez le Bestiaire puis avec le collectif des Grandes Personnes à

partir de 1998. Avec eux, il a participé à la fondation de la Villa Mais d'Ici à Aubervilliers, et inventé une technique de création de marionnettes géantes généralement partagée aux quatre coins du monde, engendrant des dizaines de familles de géants bienveillants. Metteur en scène ou directeur artistique, il a cherché de nouveaux rapports avec le public et développé un théâtre de rue social, plastique et participatif : *À la corde*, *La Ligne jaune*, *Ancêtres*, *La Grenouille à tapirer*, *Les Horizontaux*, etc. Il nous a quittés en juin 2021.

PUBLICATIONS



Uneins – Désuni – At odds
 Sous la direction de **Laurette Burgholzer et Beate Hochholding-Reiterer**

Comment le théâtre de marionnettes contemporain crée-t-il un espace pour penser les identités corporelles, culturelles, sociales ? L'ouvrage, qui réunit des articles en trois langues (français, anglais et allemand), étudie les conceptions d'identité et leurs procédés scéniques en arts de la marionnette.

Édition Alexander Verlag, Berlin, 2021
www.alexander-verlag.com



Quel monde associatif demain ?
 Mouvements citoyens et démocratie

Sous la direction de **Patricia Coler**,

Marie-Catherine Henry, Jean-Louis Laville et Gilles Rouby

Original par sa conception (acteur-riche-s associatifs et chercheur-se-s) et par la richesse des secteurs représentés, cet ouvrage est un outil clair et concret pour les débats menés sur leur avenir dans les regroupements, fédérations et cercles associatifs. Cet ouvrage issu d'une recherche participative croisant les réflexions entre chercheur-se-s et acteur-riche-s associatifs de divers secteurs (culture, défense des droits, éducation populaire, social...) propose un ensemble d'analyses originales pour penser l'avenir du monde associatif.

Édition Eres, Collection L'innovation sociale en pratiques, Mai 2021



La culture en crise
 Guide de politiques pour un secteur créatif résilient
 Guide/rapport

S'inspirant des politiques et mesures adoptées pendant la crise, ce guide pratique édité par l'UNESCO en 2020 met en évidence les mesures d'urgence qui ont été jugées efficaces et bénéfiques, évalue les tendances émergentes, identifie les nouvelles lacunes et celles déjà existantes et offre des conseils pratiques pour aider les décideurs politiques à positionner les industries culturelles et créatives dans les plans de relance économique et sociale. Ce rapport propose des conseils sur la manière de répondre aux besoins les plus urgents et d'induire les changements structurels nécessaires pour renforcer la résilience des industries culturelles et créatives et se préparer à la « nouvelle normalité ». Un ouvrage accessible en téléchargement sur le site de l'UNESCO.

Plus d'infos : <https://fr.unesco.org/creativity/publications>

DU 14 AU 16 OCTOBRE | MONTPELLIER > UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3 + RETRANSMISSION SUR PLATEFORME NUMÉRIQUE

L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest
 Colloque

Comme les instruments de musique, les instruments théâtraux que sont les marionnettes ont leurs propres contraintes et leurs propres pouvoirs expressifs. C'est à l'exploration des écritures singulières nées de la rencontre avec ces instruments que le programme de recherche ERC PuppetPlays souhaite inviter le public.

Il se concentrera, pour ce premier colloque international, sur la contribution des écrivain-e-s à l'élaboration d'une dramaturgie spécifique pour les marionnettes et réunira des universitaires européen-ne-s et américain-e-s, ainsi que des écrivain-e-s de pièces pour ou avec marionnettes. Conduit sous la direction de Didier Plassard, PuppetPlay a pour premier objectif de rassembler, d'étudier et de rendre accessible au public, sur une plateforme numérique dédiée, le répertoire des pièces écrites pour la marionnette en Europe de l'Ouest, du 17^e au 21^e siècle. Une présentation publique d'un premier état de la plateforme PuppetPlays et de sa base de données sera proposée. À l'occasion du colloque, un laboratoire d'expérimentation dramaturgique de deux semaines encadré par les artistes Luis Vieira, Rute Ribeiro



© PuppetPlays

Labo d'expérimentation PuppetPlays sur le théâtre de la Foire avec la compagnie Zouak, mai 2021

et Paulo Duarte permettra à un groupe d'étudiant-e-s de l'université Paul-Valéry d'expérimenter le passage au plateau d'un choix de textes pour marionnettes mis à disposition par les chercheur-se-s de PuppetPlays.

PuppetPlays (2019-2024) est un projet de recherche financé par l'Union européenne via le programme de recherche Horizon 2020 de l'ERC (G.A. 835193) et hébergé par l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Plus d'infos : <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/evenements/premier-colloque-international-puppetplays>

**es
 pla
 teaux
 marionnettes**
 au Théâtre Halle Roublot

JOURNÉES PROFESSIONNELLES DE LA CRÉATION ÉMERGENTE EN ILE-DE-FRANCE

24, 25, 27, 28 janvier 2022

5 projets de théâtre de marionnettes à découvrir - tout public

Infos et résa :
 01 82 01 52 02 ou contact@theatre-halle-roublot.fr
 95 rue Roublot, 94120 Fontenay-sous-Bois

La Culture en question a exceptionnellement été basculé en page 21 de ce numéro.



CONVERSATION

L'INSTITUT, UN FOYER D'ÉNERGIE ENTRE PATRIMOINES ET INNOVATIONS

Fondé par la volonté conjugée de Jacques Félix, Margareta Niculescu, et Henryk Jurkowski, l'Institut International de la Marionnette, maison mère de la marionnette, est un véritable phare du secteur à l'international. Travaillant sur les quatre volets de la formation, de la recherche, de la création et du patrimoine, cette structure emblématique a depuis toujours suscité un véritable engouement hors de nos frontières. Nous souhaitons pour cette interview donner la parole à deux générations, deux parcours, deux pays, afin de mesurer le poids que représente cette institution. Cristina Grazioli, professeure italienne à l'université de Padoue en histoire et esthétique de la lumière au théâtre et en « Teatri di Figure », qui participe au projet de l'Institut depuis le milieu des 1990, et Dinaïg Stall, artiste française, directrice du DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'université du Québec à Montréal, diplômée de la 5e promotion de l'ESNAM et doctorante en études et pratiques des arts, ont accepté de partager avec nous leur regard sur l'histoire et les missions de ce paquebot – communément appelé par tou-te-s l'Institut – qui fend les flots depuis 40 ans.

MANIP : Fondé en 1981, Margareta Niculescu dit de l'Institut dans « Passeurs et complices »[©] parlant de son démarrage : « Nous avons engagé le théâtre de marionnettes sur le chemin de la théâtralité et reconnu son identité de métaphore et de symbole. » Dans quel contexte des arts de la marionnette s'inscrivait cette ambition dans les années 1980 ?

CRISTINA GRAZIOLI : Les années 1980 constituent un moment où émergeaient nombre d'innovations et les envies de changement étaient fortes, tant dans la recherche que dans les arts performatifs. Ce qui avait commencé dans les années 1960-1970 s'est transmis pour s'ouvrir et franchir les barrières dans les années 1980. La marionnette, par sa forme, était un des éléments les plus appropriés pour incarner ces questions.

DINAÏG STALL : La théâtralité de la marionnette était prise dans le mouvement démarré dans les années 1970 de sortie du castelet. Les institutions naissent dans un mouvement et y participent en retour. Il me semble qu'il a été possible de créer l'Institut car tout cela était déjà engagé.

C.G. : C'est comme dans la recherche, il faut du temps aux idées pour se diffuser et être maîtrisées.

MANIP : En 1988, l'Institut créait sa propre ligne d'éditions sous la direction de Brunella Eruli. Cristina, c'est par ce biais que vous vous rapprochez de l'Institut. Pourquoi cela paraissait-il nécessaire de publier des ouvrages à l'époque ?

C.G. : J'ai connu l'Institut au début des années 1990 à travers *Puck*, sa première série d'édition. Je finissais mon doctorat et, dans une librairie de Milan, j'ai découvert le numéro 1 : l'Avant-garde et la marionnette. J'ai vu le nom de Brunella Eruli, que je ne connaissais pas, et je l'ai contactée.



CRISTINA GRAZIOLI



DINAÏG STALL

C'est ainsi qu'ont commencé notre relation et mon implication. Par la suite, quand je suis venue à Charleville pour le Festival international des écoles de marionnettes, j'ai compris que la conception de *Puck* et sa nécessité venaient de la constitution même de l'Institut : celle de traiter de la recherche théorique, la création et la formation aussi bien dans les aspects liés à la marionnette que dans tous les domaines en lien avec cet art.

MANIP : Une politique éditoriale est-elle encore nécessaire aujourd'hui ? Quelles questions nous reste-t-il à partager, à diffuser ?

C.G. : Au début des années 1990, l'Institut a aussi commencé à publier des ouvrages très importants : *L'Acteur en effigie*[©], *Écrivains et marionnettes*[©], *Opéra baroque et marionnette*[©]... Aujourd'hui, nous réfléchissons au sein du Conseil scientifique de l'Institut à une nouvelle série de *Puck* sur une autre ligne. Beaucoup de thèmes restent à discuter. Il était nécessaire dans les années 1990 de souligner la relation aux autres arts, mais c'est aujourd'hui quelque chose d'acquis, du moins dans certains pays. Je crois que l'exigence aujourd'hui serait de redéfinir l'identité de la marionnette, en se méfiant d'une ouverture trop large, qui risque de faire devenir tout « marionnette ». Il faudrait qualifier ses spécificités, sa particularité, les parcours pluriels qui conduisent à sa pratique. Sa multiplicité doit continuellement nous faire revenir à ce qui lui est propre.

D.S. : Le cliché relatif à la marionnette a encore la peau dure malgré des décennies d'engagement pour sa reconnaissance. Lors du lancement de *Art Press 2*[©], Catherine Millet – directrice de publication – disait qu'elle avait à cœur de faire ce numéro, car les marionnettistes connaissent très bien les artistes visuels, mais que l'inverse n'est pas tout à fait vrai. Il me semble intéressant et important de questionner la spécificité, la singularité de la marionnette, pour en faire une force : de continuer d'œuvrer à la reconnaissance de cet art ;

mais aussi d'explorer des thématiques encore peu étudiées. La manière dont la marionnette est porteuse de narrations alternatives, par exemple, est un autre thème qui me passionne. C'est d'ailleurs mon sujet de doctorat : le potentiel – et les limites – de la marionnette dans une perspective féministe queer. Il y a encore beaucoup à chercher et écrire sur la marionnette au prisme des « cultural studies »*. Le livre *Women in puppetry*⁹ est un ouvrage majeur et il y a un vaste champ de recherche à développer sur ce sujet.

MANIP : Bien que l'ESNAM date de 1987, certain-e-s s'étonnent encore qu'il faille trois ans dans une école pour se former à la marionnette. Dinaïg, sur quels grands axes repose la formation d'un marionnettiste ? Qu'y avez-vous appris ?

D.S. : Je m'occupe actuellement d'une formation constituée de 10 cours et ateliers dispensés sur deux années. Cela donne aux étudiant-e-s une grande autonomie et leur laisse le temps de s'intégrer à la vie artistique montréalaise et québécoise. Mais cela pose aussi des défis. Comment leur faire toucher tout ce qu'il y aurait à explorer : les différentes formes et techniques, la dramaturgie, la dimension historique, la voix pour la marionnette, la sculpture, etc. tout en variant les approches ? La formation à l'ESNAM a cette force d'être extrêmement intensive. Ce qui est incroyable, c'est le degré de mise en contact avec les univers des artistes. On passait avec eux 40 heures par semaine, parfois plus. C'est une grande chance. Il y a des univers qui te parlent, d'autres moins, mais ils peuvent te revenir 10 ans plus tard ! Ces trois ans sont d'une densité énorme et il y a une nécessaire décantation qui se fait ensuite.

« *La dimension internationale permet des rencontres humaines, artistiques et politiques saisissantes autour de ce médium qu'est la marionnette.* »
Dinaïg Stall

MANIP : La dimension internationale de l'Institut et de l'École fait partie intrinsèque du projet de départ. Pourquoi était-ce important au moment de sa création ?

C.G. : Ce n'est pas un hasard que les personnalités qui sont à la fondation de l'Institut et de l'École viennent de l'UNIMA, et plus particulièrement d'Europe de l'Est (Roumanie et Pologne). En effet, les traditions de marionnette y étaient très fortes. Il nous faut rappeler qu'avant la chute du mur de Berlin, l'UNIMA a permis de faciliter les rapports et les voyages entre les artistes au-delà du mur. Dans le domaine de la marionnette, l'Institut et la ville de Charleville-Mézières étaient des références et les liens avec Prague et son Académie ont été très importants. La dimension internationale était au centre de la



Henryk Jurkowski et Jacques Felix (de gauche à droite).

communauté UNIMA, dont l'histoire démarre dans les années 1920 et qui a relancé son activité à la fin des années 1950. La naissance de l'Institut s'inscrit dans cette continuité et recouvre une dimension presque mythique. La première fois que je suis venue à Charleville-Mézières, il y avait une exposition sur T. Kantor** et un séminaire de J. Svoboda*** ; deux artistes pas forcément identifiés dans le champ de la marionnette et points de repère fondamentaux pour les arts du spectacle tout court. Le fait que l'Institut les ait choisis comme porteurs d'un discours sur la marionnette a été fondamental. L'Institut était un lieu d'échange comme l'était l'UNIMA mais d'une autre façon. C'était une façon d'orienter les esthétiques sur la base de cette ouverture, de ce dialogue et de ce mélange des langages.

MANIP : Dinaïg, comment avez-vous vécu cette dimension internationale en tant qu'élève ?

D.S. : Il est difficile de résumer ce que cela crée. C'est comme une sorte d'utopie. Le monde se retrouve autour de la marionnette, avec des expériences artistiques à l'international. Je parle aussi de la formation continue, car elle me paraît très importante. Cela permet des rencontres humaines, artistiques et politiques saisissantes autour de ce médium qu'est la marionnette et qui a des existences dans tous les points du globe, éminemment différentes, des traditions évidemment distinctes, des façons de l'envisager extrêmement variées. Autour de ce lieu qu'est l'Institut, ces rapprochements peuvent se produire. C'est un catalyseur. Il serait possible de se former avec toutes les personnes qui sont intervenues, mais cela nécessiterait beaucoup d'argent et de connaissance du réseau pour aller aux quatre coins du monde ! J'ai habité à la Villa d'Aubilly**** et le fait que les chercheur-se-s habitent au même endroit nous permettait de nous rencontrer et d'échanger autour d'un repas. J'ai eu l'impression que le monde s'ouvrait.

MANIP : Comment selon vous cette politique d'ouverture dont vous parlez plus haut a-t-elle impacté la profession dans son évolution artistique et structurelle, et comment pourrait-on qualifier la place de l'Institut dans le paysage de la marionnette ?

C.G. : Il me semble que c'est la référence première dans le monde de la marionnette en France et à l'international. Les personnalités qui l'ont traversé, n'étant pas seulement liées à la marionnette, ont permis de faire converger des regards sur la marionnette et sur l'Institut. Cela a mis en lumière un contexte, des esthétiques et des pratiques qui s'élaboraient au-delà de la marionnette même.

D.S. : Se former auprès de personnes qui ont des profils ainsi que des appartenances géopolitiques et culturelles extrêmement différentes donne envie de continuer à vivre et faire vivre ce dépaysement artistique et humain. Cela donne envie d'amener la marionnette là où elle n'a pas d'évidence.

MANIP : En 2012, la recherche et la documentation se structurent au sein de l'Institut pour devenir Pôle recherche et documentation jusqu'en 2020. Vous êtes toutes les deux membres du Conseil scientifique de l'Institut. Quelle est la singularité de l'Institut dans le paysage des structures accompagnant la recherche et quelles sont ses missions aujourd'hui ?

C.G. : Le Conseil scientifique s'est réuni pour la première fois en 2017. Plusieurs universités y sont représentées ainsi que d'ancien-ne-s élèves et d'autres artistes. Je pense que ce conseil est important pour renforcer le lien avec les universités et en tisser de nouveaux. L'Institut a la singularité de faire travailler en proximité la formation, la recherche, le spectacle vivant et le patrimoine. C'est ce qui le fonde. En Italie,

nous n'avons pas cette approche de la formation aux arts dans les universités et peu de professeurs sont des artistes. L'Institut a par ailleurs un fonds documentaire qui est une référence incontournable et, que l'on soit en France ou ailleurs, c'est la première institution vers laquelle les chercheur-se-s dans le domaine de la marionnette se tournent. D'ailleurs le Portail des Arts de la Marionnette permet aujourd'hui pour partie de pallier d'éventuelles difficultés de déplacement.

D.S. : Il est vrai que la quantité de ressources et la variété de leur format est unique. À l'UQAM, par exemple, nous avons depuis longtemps une politique volontariste d'acquisition dans ce sens. Nous avons pu constituer un fonds important relatif aux arts de la marionnette, mais nous sommes encore loin d'une telle diversité. C'est incomparable. Et si la force de nos programmes au sein de la faculté des arts est le développement de la recherche-crédation, je pense que, avec l'ESNAM et le centre de recherche, l'Institut était précurseur pour établir ce dialogue entre recherche et création.

« Les personnalités qui l'ont traversé, n'étant pas seulement liées à la marionnette, ont permis de faire converger des regards sur la marionnette et sur l'Institut »
Cristina Grazioli

C.S. : La question du contexte a effectivement son importance. Faire des recherches dans un espace dédié à un art augmente les possibilités d'analyses : un document, une image, une vidéo peuvent être en rapport avec d'autres documents, et dans un espace physique, il est également possible de se confronter avec d'autres chercheur-se-s et/ou artistes.

D.S. : C'est vrai, d'ailleurs depuis quelques années, nous avons la chance de pouvoir échanger avec la directrice du Pôle recherche au sein de l'Institut avant de commencer un travail de recherche. Du temps où j'étais à l'ESNAM, ce poste n'existait pas et les choses se faisaient de façon informelle. Je crois que s'il avait existé, certaines réflexions que j'ai construites auraient mis moins de temps à arriver.

MANIP : Nous évoquons le Portail des Arts de la Marionnette® (PAM) dont le projet a été lancé en 2009 à la demande du ministère de la Culture et dont l'Institut a pris le pilotage. Pourriez-vous nous en dire plus sur cette plateforme et son impact sur la recherche ?

C.G. : Je considère le PAM comme un projet pilote. Il est étonnant tant dans son articulation que dans sa conception, son ouverture. Il reflète tous les champs de travail de l'Institut évoqués plus haut et se fait le miroir de cette relation entre les différents aspects et métiers de la marionnette. Le PAM n'est pas seulement important pour la quantité de ressources et de



C'est l'anniversaire de Michèle mais elle a disparu, pièce de Philippe Minyana pour les étudiants de la 7^e promotion de l'ESNAM. Avec Laura Sillanpää, Jeanne Kieffer et Mila Baleva (de gauche à droite).

documents qu'il rassemble, mais aussi pour les typologies et la structure qu'il propose, qui sont presque uniques. En effet, le fait de présenter des documents et des concepts reliés et contextualisés, de façon littérale ou sur proposition d'associations possibles, est très innovant. Cette structure nous invite en tant que chercheur-se-s à changer nos façons de faire de la recherche, à créer des relations entre les différents domaines et ressources. Les parcours thématiques et les dossiers sont fondamentaux pour orienter la recherche. Ils permettent de créer des possibilités de parcours, d'ouvrir des pistes. Le PAM est plus qu'un contenant de ressources, c'est un outil méthodologique. C'est une autre expression de l'Institut, à soutenir et à encourager.

D.S. : L'Association Québécoise des Marionnettistes (AQM) a établi un partenariat avec le PAM pour y verser des documents numérisés venant des compagnies québécoises. Je crois que cela démontre à quel point ce projet est passionnant et porteur. Cela donne envie d'y participer et de l'internationaliser complètement ! Même si j'ai conscience que ce n'est pas si simple. Cette plateforme est assez avant-gardiste et la pensée qu'il y a derrière est fascinante.

MANIP : En quoi selon vous un lieu permanent est-il un enjeu nécessaire pour un art ?

C.G. : Un lieu permanent, voilà deux mots clés. Que ce soit dans la recherche ou dans la création, les projets que nous avons évoqués ne sont que des projets de longue durée. Or en ce moment, nous sommes obligé-e-s de tout faire dans la vitesse, même les projets universitaires. Nous ne pouvons pas nous projeter. L'importance d'une situation permanente est fondamentale pour des projets d'envergure.

D.S. : Je suis tout à fait d'accord. Nous l'avons vu à Montréal avec la naissance de la MIAM (Maison internationale des arts de la marionnette). C'est un

lieu formidable d'échange, qui non seulement consolide l'existant, mais ouvre également de nouveaux possibles ! L'inscription dans le temps est compliquée mais nécessaire. C'est une des grandes forces qu'a eue l'Institut et j'espère qu'il va la conserver. Celle d'être à l'avant-garde, comme avec le PAM, d'être au service des besoins des arts de la marionnette actuels mais aussi futurs ; savoir réfléchir à ce qui va être pertinent pour aujourd'hui mais aussi dans un temps long. Vous me demandiez tout à l'heure pourquoi on y formait des marionnettistes sur trois ans. Je crois que c'est parce qu'on n'y forme pas des marionnettistes pour le spectacle qu'ils vont créer dans les deux ans, on les forme pour une vie de création. C'est vraiment cela que je veux voir l'Institut incarner, c'est pour moi sa mission première et j'espère le voir continuer à faire vivre la création, la recherche et la formation, le tout dans un lieu porteur d'une histoire. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR **EMMANUELLE CASTANG**
 À L'APPUI DU DOSSIER DU **MANIP** 56 « MARGARETA NICULESCU - NE NOUS QUITTEZ JAMAIS, MADAME »
 RÉALISÉ PAR PATRICK BOUTIGNY

* Les *Cultural Studies* constituent un des pôles où viennent s'agréger des disciplines diverses (anthropologie, sociologie, histoire, *Gender Studies*, histoire de l'art, etc.) et se croiser des approches multiples autour des questions culturelles. Source : *Cair.info*, *Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs*.

** Tadeusz Kantor, né en 1915, est un metteur en scène polonais, réalisateur de happenings, peintre, scénographe, écrivain, théoricien de l'art, acteur et professeur à l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Source : *Wikipedia*.

*** Josef Svoboda, né en 1920, fut à partir de 1948 le principal scénographe au Théâtre national tchèque, poste qu'il occupera plus de 30 ans. Source : *Wikipedia*.

**** Anciens lieux d'accueil appartenant à l'Institut pour les élèves et les personnes venant en résidence artistique ou de recherche.

L'ensemble des références sont en ligne sur le site de **THEMAA**

FIGURES, MYTHES ET MARIONNETTES

MARIONNETTISTE OU LE MYTHE DE L'HOMME INVISIBLE

PAR | PIERRE BLAISE, CRISTINA GRAZIOLI, FRANÇOIS LAZARO - COORDINATION | LISE GUIOT, UNIVERSITÉ MONTPELLIER 3

Dès le début de ces parcours rhapsodiques mytho-marionnettiques, l'irruption de la marionnette habillée en mythe a amené avec soi le doute : n'évoque-t-on pas uniquement la marionnette et non pas les mythes de la marionnette ? Ce doute prégnant se trouve éclairé et sans doute adouci par une remarque de François Lazaro : « Comme si la marionnette était le mythe, comme si nous étions le mythe en action. »

Ce numéro traite de la dimension de l'invisible et de sa relation au visible. Les dynamiques déclenchées par le rapport entre voir/montrer/cacher demeurent dans le théâtre – et même dans tout geste artistique de création, geste qui travaille entre le noir et la lumière et porte en soi la responsabilité du « rendre visible ». La Marionnette intensifie ces implications.

Deux voies se dessinent : l'invisibilité de la figure (marionnette ou marionnettiste) ; la dimension de l'invisible.

Dans la modernité, le récit de Pinocchio semble emblématique. Marionnette d'origine arboricole, il incarne le passage du néant à l'être. Une « toute petite voix » qui vient d'un lieu caché est à son origine. À son tour, Pinocchio vit des relations avec les morts.

Au-delà, de nombreux mythes, anciens et modernes, souvent issus de la même substance du Double, sont liés aux questions de l'invisible et du visible. Échos, miroirs, fantômes (phasma – phos – lumière), reflets d'une dimension autre, se mêlent aux récits mythiques et sont des emblèmes du jeu du marionnettiste. ■ CRISTINA GRAZIOLI, UNIVERSITÉ DE PADOUÉ

Le castelet, gardien de l'invisible

PAR | FRANÇOIS LAZARO

Durant l'Antiquité, le Moyen Âge et le début de la Renaissance, il est d'usage de cacher le montreur de marionnettes derrière un paravent qui peut prendre des formes variées selon la technique employée et la zone géographique considérée. Ce que nous connaissons sous le nom de castelet est un élément essentiel d'un stratagème de monstration qui correspond alors à l'ordre du monde connu et à ses représentations : ce qui donne vie à l'humain (représenté par les poupées et effigies), le meut et le manipule est invisible et indicible. On ne peut pas le montrer. Dieu n'a ni nom ni forme.

Aujourd'hui, nous ne sommes pas troublé-e-s, la plupart du temps, de voir un jeu de marionnettes à vue ni de voir les lèvres du montreur prononcer les mots de l'effigie. Pour maître Li Tien Lu, maître de marionnettes chinois, il était impensable que l'on puisse voir les lèvres du montreur bouger. Bruno Léone, le guaratellaro napolitain, interpose une main ouverte, doigts joints masquant sa bouche lorsqu'il contrefait, à vue, hors du castelet, la voix de Pulcinella. Il sait que le public sait que c'est lui qui parle, ne serait-ce qu'à la rythmique des faibles mouvements de sa tête, mais la source du son n'est pas montrée et, donc,

pas dite. Djibir Djouli, marionnettiste nigérian sortant de sa gandoura-tente-castelet joue l'étonné et refuse de me montrer l'instrument qui déforme sa voix et qui donne un son proche des « pivetas » ou des « pratiques » utilisées par les marionnettistes occidentaux, lorsqu'il siffle la voix de ses marionnettes. Il me dit que lorsqu'il est sous son « castelet » il perd conscience, qu'il sent que des forces prennent possession de lui et produisent ce son ; qu'il n'y peut rien.

Dans beaucoup de traditions, un soin particulier est pris à ne pas révéler ni montrer la façon dont les choses sont prétendument animées. On peut trouver sur Internet la référence de quelques documents vidéo et photo concernant « La sortie des marionnettes à Farako » (dans le cercle de Ségou, au Mali) et la « Danse des masques et marionnettes de Ségou » où une cohorte d'assistants est préposée à tenir les bords du tissu du castelet mobile à ras du sol de façon à ne pas laisser voir les pieds des joueurs. Le mystère doit être préservé.

Conserver l'invisible invisible est un puissant ressort pour provoquer l'imagination et les projections interprétatives.

Aujourd'hui, il ne semble pas anormal, nos représentations du réel se modifiant (la psychanalyse et Freud sont passés par là), que nos stratagèmes de représentation évoluent. Nous serions le fruit de nos interactions avec les autres, avec la société et avec nous-mêmes. Dès lors il paraît acceptable, voire même instructif, de voir disparaître le castelet et apparaître le montreur jouant de ses effigies et interprétant les figures à vue. Il nous rappelle notre condition humaine : Je me tiens, je me lâche, je me porte (bien ou mal), je reviens à moi, je me penche sur moi, je suis attentif à moi, je m'écoute, je me montre... Parfois sans le savoir, il nous parle de par où ça nous tient et ça nous manipule.

Le montreur prend la place du castelet en tant que représentation de l'invisible, ce mystère qui continue à former et déformer notre réel. L'invisible se révèle mais demeure illisible. Si la représentation diverge, l'énigme du vivant demeure et l'invisible reste toujours aussi invisible. ■

Pour aller plus loin, retrouvez des vidéos sur YouTube avec la recherche « Sortie des marionnettes à Farako (Mali) ».

Visible/invisible, par Antoine Laprise



L'invisible marionnettiste

PAR | PIERRE BLAISE, THÉÂTRE SANS TOIT – THÉÂTRE AUX MAINS NUES

Plusieurs histoires mythiques se trament autour de l'homme invisible : l'anneau de Gygès, le casque noir de Hadès qui rend invisible Persée, la cape d'invisibilité de Siegfried... Mais, à mes yeux, l'allégorie la plus significative pour le marionnettiste reste celle de H.G. Wells dont le sous-titre de son livre éponyme aurait pu être : de l'inconvénient d'être invisible.^①

Loin de passer inaperçu, l'Homme Invisible est senti par les passants. Des pas isolés impriment la neige. Des objets se déplacent dans l'air. Il ne peut survivre tout nu dans l'hiver. Il est violemment heurté par des gens pressés qui l'ignorent. Il n'a plus qu'un objectif : paraître. Il pille des garde-robes pour se constituer une apparence. Il construit son personnage au sens propre. Le masque qu'il compose impose sa présence nouvelle au monde. N'est-ce pas l'allégorie même du marionnettiste de ces cinquante dernières années ?

Traditionnellement évincé de l'attention publique le marionnettiste n'aura de cesse que de paraître. La manipulation à vue passera dorénavant pour un effet contemporain de l'art. Le nouveau conformisme se révélera efficace dans l'indéniable facilitation du jeu comme dans la légitimation artistique gagnée.

Aussi, le marionnettiste devrait se sentir en empathie avec la figure de l'homme invisible. L'exercice de sa fonction, par l'animation d'objets interposés entre lui et son public, ne le mène-t-il pas à disparaître ou apparaître à volonté et si possible à bon escient ? Pouvoir qui se relie à son don d'ubiquité (être « ici » dans l'espace technique, tout en étant « là » dans l'espace de fiction). Ce qui constitue d'ailleurs tout le secret opératoire de son invisibilité.

Les grands plateaux

Philippe Genty a orchestré cette ambiguïté de la présence scénique du marionnettiste. En le masquant totalement, il trompe le public sur les proportions des figures qu'il montre. Par l'utilisation de leurs,

il déplace la perception de l'échelle humaine pour la relativiser et en jouer. Ces procédés scéniques, fondés sur les rideaux de lumière et les paravents, lui ont permis de réaliser, de façon unique, des spectacles de très grand plateau et de renverser la proposition marionnettique en allant jusqu'à chosifier les acteurs. Leurs têtes effarées, leurs membres sans corps voltigent comme si le théâtre avait la légèreté d'un fantasme.

Le visible et le lisible

Le visible, et par conséquent l'invisible, posent la question du sens. Qu'est-ce qui est perçu, comment le comprend-on, et peut-on vraiment voir quelque chose si l'on ne comprend pas ? Les notions se déplacent alors naturellement vers le lisible et l'illisible. Au théâtre qu'est-ce qui fait sens commun pour les spectateurs ? La recherche prolifique de Damien Schövaert-Brossault sur le théâtre pop-up amalgame le dramaturge, le décorateur, et le marionnettiste. En effet, l'objet pop-up est à la fois personnage et situation dramatique dont la continuité du récit dépend des mouvements qu'on lui imprime. Plier ou déplier font entrer dans un rythme fondamental, celui de l'apparition-disparition. Cette alternance génère la tension-détente dramaturgique. Le visible et l'invisible deviennent ainsi matière initiale à la construction spectaculaire. Cela est dû à l'effort de simplification de l'image au profit de sa lisibilité.

Jeu et imaginaire de l'enfance

Apparition-disparition, c'est montrer-cacher. La cachette contient le dévoilement et le plaisir du dévoilement. Dans nos discussions Antoine Laprise insiste sur ce plaisir enfantin de rejoindre la cachette du montreur de marionnette, de prendre sa place, de s'identifier au montreur de marionnette invisible, de maîtriser ses secrets, de montrer ses personnages, de s'accaparer ses pouvoirs et de voir par les yeux des marionnettes. Elles voient c'est sûr, car elles peuvent répondre à nos interpellations ! À nous, spectateur-riche-s complices d'un magnifique jeu de masques, où l'invisible est

la condition de la libération de la folle du logis, de l'audace de la langue.

La visibilité d'un Théâtre national

La controverse du castelet entre Alain Recoing et Antoine Vitez n'est pas une vieille lune sans signification. À une époque (en 1981) où le marionnettiste essayait plus que jamais de s'affranchir des stéréotypes dans lesquels on le cantonnait, Vitez a ouvert Chaillot à la marionnette, mais avec une double provocation qu'il est toujours intéressant d'apprécier avec le recul. Un, le théâtre de marionnettes s'adressera aux enfants. Deux, le théâtre de marionnettes se jouera en castelet. Deux injonctions perçues comme facteurs d'invisibilité sociale et culturelle : elles semblent condamner d'avance le marionnettiste à l'anonymat, à l'indifférence. Mais, au fond, que se jouait-il à ce moment ? Pourquoi l'enfance et le castelet constitueraient ce point aveugle en plein dans le développement d'un art qui s'observe et se constitue ?

L'acteur invisible

Il faut relire les mémoires du grand marionnettiste Sergueï Obratzov. Particulièrement le chapitre où, élève de Constantin Stanislavski, Obratzov décrit ses difficultés à ressentir et à appliquer l'enseignement du maître. C'est dans la mise en scène de *L'Oiseau bleu* où Stanislavski implique ses élèves en les revêtant de costumes noirs et de cagoules noires pour les faire jouer sur fond noir, afin d'animer les fantômes et les fantasmagories qui agissent dans la pièce, que Obratzov comprend soudainement son métier d'acteur.

« Pour être acteur, il faut aimer disparaître », écrit Yoshi Oida. ■

^① Présenté à l'ouverture de la première saison du Théâtre de la Marionnette à Paris, *L'Homme invisible* du Théâtre Sans Toit déclinait le sujet. Frédéric Marquis, décorateur et créateur des marionnettes avait astucieusement résolu la disparition progressive de l'homme invisible. Il maquille l'intérieur creux d'un moule du visage de la marionnette. Il dissimule une ampoule électrique dans le col de son manteau. Il suffit alors d'atténuer progressivement la clarté de ce « faux visage inversé qui pourtant paraît plein et vrai » pour qu'il disparaisse aux yeux du public sans que le chapeau ni le manteau du personnage ne changent de position. L'homme étant invisible le décor et les objets revêtent une importance choisie. Frédéric Marquis use d'un réalisme expressionniste énergique dans les paysages de ville enneigée. Ils servent de masque gigantesque aux marionnettistes. Un écran blanc monté à la polichinelle rythme le passage d'une séquence à l'autre en l'effaçant. Il est souligné par une bande de neige fortement éclairée qui a aussi la fonction d'éblouisseur pour les moments de manipulation en noir sur fond noir. Par dissimulation et par contraste les marionnettistes ont pu jouer dans les codes de l'horizon d'attente et, étant vraiment invisibles aux yeux du public, montrer le visible de cette métaphore.

POÉTIQUE DE LA MATIÈRE

PAS DE DEUX

AVEC | **DELPHINE BARDOT**, CORESPONSABLE ARTISTIQUE DE LA CIE LA MUE/TTE ET **PIERRE TUAL**, METTEUR EN SCÈNE ASSOCIÉ AU TAS DE SABLE CHES PANSES VERTES ET INTERPRÈTE

Battre encore est un projet initié en 2018 par Delphine Bardot dans lequel elle est à la fois metteuse en scène et comédienne. Après un an de travail au plateau, elle a sollicité Pierre Tual en regard extérieur, qui a finalement signé la mise en scène, la dramaturgie et la direction de manipulation avec elle. Plongée au cœur de cette collaboration.

MANIP : Comment avez-vous débuté votre collaboration ?



© Frédéric Allegrini

DELPHINE BARDOT : J'avais le désir pour ce projet de créer un trio féminin pour aborder une problématique féministe et militante. Avec les deux autres interprètes et Santiago Moreno, le créateur sonore et coresponsable artistique de la compagnie, nous avons choisi nos matières à manipuler, notre langage muet et l'histoire que nous souhaitions évoquer et avons travaillé sur les rapports marionnettes hommes/marionnettistes femmes en y mêlant la danse.

Quand je t'ai sollicité, les questions de « délégation des chantiers », de s'en remettre à l'autre, se sont posées.



© Frédéric Allegrini

PIERRE TUAL : La question du dialogue est vraiment au cœur de la collaboration que nous avons vécue. C'est une expérience qui nécessite de se faire accompagner par une sorte de jumeau ou jumelle de création qui reste à l'extérieur et se porte garant de la cohérence entre l'intention de départ de l'artiste et le résultat. La « matière » que nous avons malaxée ensemble, au sens de discipline, c'est la mise en scène

et elle se définit justement par l'accumulation de toutes les matières nécessaires à la création d'un spectacle.

D.B. : Tu es arrivé au moment des premiers choix, avec ta sensibilité et ta générosité, ta propre lecture des « matières », corporelle, métaphorique, marionnettique que nous testions. Plusieurs moments ont été des virages :

- L'option prise de raconter l'histoire des trois sœurs et non d'une seule héroïne est quelque chose que tu as vite impulsé.
- Le dosage entre la voie narrative, la clarté et le désir de réinjecter du trouble, de l'étrange, en accord avec la sensibilité et le projet artistique de la compagnie.
- Les allers-retours entre le détail et le global en échange constant avec toi, hors plateau.
- L'étape finale où j'arrête de regarder et penser



Battre encore, Cie La Mue/tte

pour faire : moment de « l'abandon », de soi et de son projet, à l'autre. Ça n'était pas trop flippant de venir t'installer dans mon cerveau et dans toutes mes cellules pour venir m'aider à mettre en œuvre quelque chose qui germe ?

Y a-t-il un moment où l'on se sent dépassé/avalé par les attentes de l'autre ? À quel moment ce projet devient-il ton projet ? Qu'y mets-tu de toi-même ?

P.T. : Parfois j'avais peur de t'amener trop dans « ma » manière de faire du théâtre. Et parfois je me laissais aller sur des chemins de créations que je n'emprunte pas habituellement. Comme il s'agissait de ton spectacle, je me laissais guider. Au fil des nombreuses discussions sur le spectacle, sur le sujet que nous voulions traiter et au fil des tentatives au plateau, nous avons fini par marcher d'un même pas. Ton projet est devenu mon projet très rapidement. Peut-être parce que je suis un interprète avant tout. Même si j'étais hors plateau, je me suis mis à « interpréter » ton désir. Tu m'as laissé la place pour ça. J'ai pu m'approprier les choses, mais je savais que c'était toi qui gardais le « final cut », et cela me

rassurait. Dans la dernière ligne droite, quand tu as dit à l'équipe : « Maintenant, je ne vois plus rien, donc mon regard c'est celui de Pierre et c'est à lui de trancher », je me suis senti seul aux commandes et ça m'a fait peur. Mais, ta confiance était tellement entière que je me suis senti légitime pour faire les choix comme si j'étais toi.

Et toi, comment as-tu été capable d'un tel « lâcher-prise » sur un projet que tu rêvais depuis longtemps, dont tu avais imaginé tous les aspects ?

D.B. : Instinct de survie pour ne pas devenir folle ! La partition au plateau était complexe, et ma disponibilité pour mes partenaires de jeu était essentielle à ce moment du travail pour donner corps à la sonorité. Les deux années (Covid inclus) traversées ensemble ne me laissaient aucun doute sur ta capacité à nous mener à bon port ! Le fait de codiriger ma compagnie me permet d'inventer mes propres projets et m'offre le luxe de ne pas avoir à choisir entre la conception, la construction, le jeu, la mise en scène... et l'aventure ! Mais ça ne marche que par un lâcher-prise et une confiance totale. Ma seule frustration reste le travail sur la lumière et de son jeu avec la scénographie : je ne peux pas voir le résultat en finesse car la vidéo ne rend pas compte de ce qui se passe « en vrai ». C'est la limite à l'ubiquité organisée.

Comment as-tu abordé ce projet sans parole (ou presque) alors que toi tu orientes ton travail sur le rapport texte/jeu/marionnette ?

P.T. : Les spectacles que je mets en scène sont très souvent « bavards », parce que j'aime la parole en scène et suis très attaché à la notion de narration. Mais comme interprète ou metteur en scène pour d'autres artistes, j'ai déjà travaillé sur des créations plus abstraites ou purement visuelles. Ça n'est pas un souci pour moi. J'aime me promener d'un type de spectacle à un autre pour enrichir mon travail. Grâce à toi Delphine je peux dire que j'ai été chorégraphe de danses de salon et je ne te remercierai jamais assez pour ça. » ■

▶ **RETROUVEZ Santiago Moreno dans un podcast original** proposé par **Alexandra Nafarrate** associé à la rubrique sur le site de **THEMAA**.

DOSSIER

DRAMATURGIES DES ÉCHELLES

PAR | MARIE GARRÉ NICOARA ◊ ÉRIC DE SARRIA ◊ CARLOTA RIVEROS ◊ MICHAL SVIRONI

Les arts de la marionnette se jouent, de fait et dans leur constitution même, des échelles. Le choix de l'échelle dans laquelle va se dérouler l'action vient interroger le rapport du manipulateur tant à sa marionnette qu'au public. En effet, du très petit au très grand, comment les échelles choisies viennent-elles influencer la dramaturgie du spectacle ?

À partir de quoi se fait ce choix artistique dans le travail d'un-e mise en scène ? Comment ce choix va-t-il influencer le jeu d'acteur-riche ? Voici quelques-unes des questions que nous avons posé à deux marionnettistes metteuses en scène et comédienne, Michal Svironi et Carlota Rivero, à l'universitaire Marie Garré Nicoara et à Eric de Sarria en collaboration avec Philippe Genty et Mary Underwood.



© Sabine Greppe

Festival Teatro en casa, Ruby box theater, Obra Luchin

Distorsions de l'espace et du regard

PAR | MARIE GARRÉ NICOARA, MCF EN ARTS DU SPECTACLE UNIVERSITÉ D'ARTOIS, UR 4028 TEXTES ET CULTURES/ PRAXIS ET ESTHÉTIQUE DES ARTS

La construction des marionnettes a longtemps été conditionnée à l'échelle des dispositifs traditionnels, eux-mêmes construits sur la mesure humaine – tels les castelets portatifs des montreurs de Don Cristobal en Espagne, portés à même le corps du manipulateur, qui permettaient d'échapper à la censure en se repliant sous la cape de l'interprète.

Avec l'émergence de la manipulation à vue et l'investissement de plateaux entiers, la question des échelles devient centrale dans le travail plastique des figures. Ces corps démesurés ou miniatures conduisent alors à un phénomène optique de relecture de l'espace appréhendé depuis la perspective de la marionnette. Ainsi, dans le *Bestiaire Forain* (compagnie La Licorne) au gré des entrées en scène des créatures tantôt gigantesques, tantôt de dimensions modestes, l'espace scénique semble se contracter puis s'étendre. Ce jeu de focales touche également le corps des interprètes dans les créations proposant des corps devenus paysages, habités par les figures marionnettiques (*Invisible lands* du Livsmedlet Theatre ou l'exposition *Les Origines d'un monde, une île* du Turak Théâtre).

Le recours à la miniature ouvre à des potentialités de rêverie^① et instaure une certaine qualité

d'écoute. Dans les installations spectaculaires comme *La Révolte des mannequins*, mise en scène par Jean-Luc Courcoult, ou chez Gilbert Peyre, il s'agit de guetter le micro-mouvement, le tressaillement dans l'inertie. Cette acuité du regard met en place une autre échelle de perception, fondée sur l'attente, la contemplation d'une figure immobile (« il a bougé » entend-on autour du Géant du Royal de Luxe ensommeillé dans le documentaire *Royal de Luxe. La visite du Sultan des Indes*).

Du point de vue des dramaturgies, si la marionnette fonctionne sur le principe de la réduction d'échelle, tels les spectacles de Guignol et Lafleur comme miniaturisation des problèmes d'une époque^② – phénomènes de condensation du personnage en figure dans les dramaturgies marionnettiques^③ – elle donne aussi à lire les problématiques relationnelles : l'impuissance des interprètes manipulant les pantins démesurés figurant les adolescents du *Violet* de Jon Fosse mis en scène par Bérangère Vantusso (Cie 3-6-30) qui met à la fois en exergue les rapports entre générations et la relation malaisée de l'adolescent à son propre corps qui le dépasse.

Ce jeu des échelles est aussi un moyen privilégié de donner à sentir le point de vue d'un enfant surplombé, dépassé par le monde qui l'entoure.

Dans le spectacle *Kant*, de la même compagnie, Kristoffer, huit ans, est pris de vertige quant à la possibilité que le monde n'ait aucune limite (« Je pense souvent à l'univers. S'il a une fin, ce n'est pas possible, et s'il n'a pas de fin, ce n'est pas possible non plus. ») Même fascination et vertige des sens dans *Forêt de jambes* de l'auteur catalan Jordi Palet i Puig, où les personnages d'adultes pris dans la dramaturgie du regard enfantin se trouvent réduits à leurs jambes (figurées par des marionnettes dans les didascalies du texte) par la petite Guida perdue dans une gare, observant le monde depuis le sol.

Ce renversement de perspectives, à l'œuvre dans les spectacles travaillant les esthétiques cosmomorphes où il s'agit de montrer les relations d'un être à son milieu (telle l'utilisation des fluides qui dépassent l'homme chez Arnaud Louski Pane dans *Les Hautes herbes* - Cie Mazette !) pose la marionnette comme formidable opérateur de décentrement du regard, dans ces esthétiques où l'homme n'est plus en posture d'emprise et de surplomb sur son environnement. ■

^① *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard

^② Voir les travaux du groupe de recherche Puppet plays

^③ Voir « Pour aller plus loin » : Julie Sermon

« Qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. »

Blaise Pascal

À propos des échelles chez Philippe Genty...

POUR | PHILIPPE GENTY, MARY UNDERWOOD ET ÉRIC DE SARRIA PAR | ÉRIC DE SARRIA

Dans *La Fin des Terres*, de Philippe Genty, un personnage interprété par une danseuse (taille 1), tient dans ses mains sa poupée d'enfance (taille ¼). Un panneau passe devant elles, et quand elles réapparaissent trois secondes plus tard, la poupée, de taille 1,5, tient dans ses mains la danseuse comme celle-ci tenait, quelques instants auparavant, sa poupée. Cette inversion des échelles, renforcée par le fait que nous nous identifions au personnage interprété par la danseuse plus qu'à sa poupée, et le surgissement de cette dernière sous la forme d'une marionnette de 2 m 50 environ, crée un choc visuel. Ce choc n'est pas sans rappeler les sensations de fragilité et de petitesse que nous pouvions ressentir dans notre enfance, sensations qui restent enfouies dans notre mémoire corporelle, lorsque les objets et les distances ne s'étaient pas encore stabilisés dans notre monde des représentations mentales.

Le jeu des échelles entre indiscutablement dans celui des représentations, qui est un moyen indispensable pour nous approprier le monde extérieur. Cependant, ces représentations sont entachées d'émotions, de souvenirs, d'affects qui les distordent. Dans le processus des rêves qui semble faire fi des lois de la perspective, tout comme le faisaient les primitifs italiens, les peintres des icônes orthodoxes, mais aussi Balthus ; dans ce processus onirique ou esthétiquement revendiqué par les artistes, donc, les échelles se télescopent et créent une étrangeté qui nous parle du monde d'une façon subjective et sensible. Dans cette représentation du monde, le jeu des échelles est tronqué. Si le sujet (auquel le spectateur s'identifie) est d'une échelle nettement plus grande que son environnement, ou si c'est son environnement qui rapetisse, alors, le spectateur peut développer un sentiment de toute puissance. Au contraire, si le sujet est d'une échelle nettement plus petite ou si son environnement est d'une échelle plus grande, alors le spectateur peut développer un sentiment de soumission mêlé de crainte. Dans les deux cas, il éprouve un sentiment de mal-être, car des échelles qui se télescopent, et par lesquelles le protagoniste est soit trop grand, soit trop petit, ne valent pas l'échelle juste du monde et la juste place de l'humain dans celui-ci !

La question de l'échelle pose celle de la distance que nous avons avec le monde.

En réduisant la taille d'un des personnages de *Dérives*, Philippe Genty crée un « double miniature » - vestige enfoui de l'homoncule - et lorsqu'un acteur tendant son bras en l'air, avec au bout une poupée de 0,10 mètre de haut (soit à une échelle d'environ 1/17^e du corps de l'acteur), lorsque donc, celui-ci baisse le bras faisant ainsi plonger, au ralenti, la poupée-personnage d'une hauteur de 2 m 20, alors, il crée une sorte d'abîme dans lequel le spectateur plonge lui aussi.

Faire tomber une poupée d'un bras humain levé et ainsi lui faire faire une chute de 22 fois sa taille est similaire à la chute d'un être humain qui tomberait d'une hauteur de 37 mètres... Non seulement ce changement d'échelle est une analogie, mais elle est aussi, d'un point de vue pragmatique, plus économique. Et les économies d'échelle sont bien connues des créateur-rice-s en prise avec la matière et ses considérations financières !

Dans *Océans et Utopies*, Philippe Genty fait ainsi tomber, au ralenti, un jeune homme, à partir du seuil d'une porte située à 12 mètres de haut environ. La chute nécessite un bras électronique sur un chariot, et mobilise au moins trois technicien-ne-s de sécurité ! L'exploit de la réalisation de cette chute au ralenti est aussi admirable que la chute elle-même et ce qu'elle raconte au niveau dramaturgique !

Le jeu des échelles permet de contourner des difficultés matérielles, et d'affiner l'écriture : ce jeu réveille cette ancienne mémoire où le flou et le vague autorisaient la poésie des perceptions, mais ne garantissaient aucune certitude ni aucune sécurité au sujet agissant. Avec la stabilisation des échelles, la perception gagne en certitude et en sécurité, mais elle perd peut-être en poésie. L'intimité des échelles ou leur énormité ébranlent nos perceptions et nous permettent de mieux les remettre en cause. C'est, me semble-t-il, ce que Christophe Evette recherchait au-delà du plaisir de jouer avec la matière et de jouer avec nos sens. ■

« Ces corps démesurés ou miniatures conduisent à un phénomène optique de relecture de l'espace appréhendé depuis la perspective de la marionnette. »

Marie Garré Nicoara

Mondes miniatures

PAR | CARLOTA RIVEROS, COMPAGNIE RUBY BOX THEATER

Mon travail consiste à créer des spectacles dans des valises. « Marionnettiste de miniatures », le rapport que je crée avec le public est une invitation à transformer des réalités. Ce dernier est invité à un voyage dans des mondes où tout ce qui existe autour de lui est réduit.

La petite échelle ne se mesure pas seulement à la taille du spectacle, elle est aussi dans le choix subtil de la quantité de mouvements nécessaires pour faire en sorte que l'objet manipulé soit vivant et qu'il exprime le plus exactement possible ce que je désire en tant qu'interprète.

Par ailleurs, l'échelle de miniatures passe aussi par les sons. C'est-à-dire la quantité des stimuli sonores, des sons que j'ai envie d'intégrer au spectacle... Mais, combien de ces propositions sonores suis-je capable de maintenir sur scène ?

Dans mon rôle de « marionnettiste de miniatures », je convie le public à se promener d'une façon simple et délicate dans l'histoire racontée, à réaliser un voyage subtil et précieux.

J'exerce principalement dans les rues, partout dans le monde. Ce que je trouve intéressant et passionnant dans cette forme de rencontres avec le-a spectateur-riche, c'est la transformation qui s'opère chez elle-lui dès qu'il s'arrête pour regarder un spectacle en miniature. Le

spectacle à petite échelle a cette infinie capacité à faire en sorte que le monde extérieur, le bruit, la rue, les bâtiments, la conversation et autres sons deviennent imperceptibles pour laisser la place à un moment unique et intime.

Le public est pleinement présent et son esprit plane comme dans une bulle spatio-temporelle. Cette réussite nécessite bien sûr une précision soutenue de la part du marionnettiste. Elle permet de faire briller l'objet manipulé en faisant tout disparaître autour de lui pour que le-a spectateur-riche soit submergé-e dans un moment présent, concentré-e sur un petit objet, une petite marionnette, qui nous relie autour d'un spectacle individuel.

Peu importe l'échelle et la technique, l'art de la marionnette est porteur de mondes parallèles remplis de rêves, d'illusions et de beauté. Ma sensation comme marionnettiste manipulant des miniatures est d'être une messagère de magie, de joie, d'espoir. J'observe dans les yeux du public comment les regards changent, comment les corps se libèrent de la tension, comment le temps s'arrête pour le public... Et je suis là pour prendre gentiment cet abandon et pour l'amener vers des émotions oubliées ou précieuses. Cela m'oblige à me tourner vers l'essentiel, vers le juste, l'impeccable. La précision de ce moment fait de la manipulation un bijou plein d'émotivité et le spectacle devient ainsi un grand moment d'humanité. ■

Carte Blanche de Michal Svironi
et Johnny Tal



© Dan Ben-Ari

Entre vides et pleins

PAR | MICHAL SVIRONI, CRÉATRICE DE MASQUE, MARIONNETTISTE, CLOWN

Si l'on part du postulat que tout ce qui est mesurable peut être sujet à des questionnements d'échelle, est-ce que cela veut dire que ce qui n'est pas mesurable ne l'est pas ? Comme nos souvenirs, par exemple. Notre mémoire est responsable de la taille de nos souvenirs, du point de vue émotionnel. Elle les classe, fait le tri, et peut garder une FORTE impression ou une toute petite d'un événement. En tant que femme, juive, vivant au Moyen-Orient, mon échelle émotionnelle est probablement extraordinaire. Mon fort ressenti des choses leur donne intuitivement une taille spectaculaire et dramatique qui est le départ de ma dramaturgie. Comme créatrice, je m'appuie sur ces souvenirs et leurs proportions. C'est dans cet espace que peut se trouver l'action qui nous est tant nécessaire pour créer une scène théâtrale.

Nous avons l'habitude de penser à la question de l'échelle uniquement du point de vue de la taille. Or l'échelle est partout, surtout dans le travail avec les matières : dans l'épaisseur, la texture, les conditions chimiques... Quand on apprend à jouer avec ces différences, un éventail infini de détails, mais aussi d'actions dramatiques et poétiques, s'ouvrent devant nous. L'action-réaction, qui est à la base de ce que l'on nomme théâtre « d'acteur-riche », se trouve justement dans le travail de la matière et sa transformation, entre ces différentes échelles. Ainsi l'échelle devient motrice de l'action et de l'écriture dramaturgique du spectacle visuel.

Dans ma dernière création *Carte blanche*, j'ai choisi de travailler ce que j'appelle le « théâtre-peinture ». Nous avons très vite remarqué que même la plus petite différence de texture change entièrement les agissements de la peinture et les réactions entre les différents supports. Une scène est née, par exemple, de l'effet de ruissellement de deux peintures l'une sur l'autre : la réaction chimique entre elles créait un effet de rides et de réseau sanguin et m'a inspiré l'histoire de mes parents, qui refusent de changer mais changent malgré eux avec le temps. Certaines scènes sont nées par le jeu avec la technique et d'autres par la recherche

d'une technique qui influe sur le jeu. Les images créées sont motrices de l'action-réaction. Elles définissent l'histoire et la dramaturgie. La poésie naît de ce mélange. Il faut cependant rester attentifs, en tant qu'artistes de théâtre visuel, à ne pas créer seulement des images qui se succèdent, comme dans un clip, mais à créer des images qui évoluent. Les images rigides font partie d'un autre art.

Je me souviens, il y a quelques années, d'une proposition des jeunes élèves de l'ESNAM, Renaud Herbin et Julika Mayer, dans laquelle, un peu comme dans le film d'Almodovar *Parle avec elle*, un petit homme marche délicatement sur le corps d'une femme à taille humaine. Ou du *Petit bazar érotique* du Tof Théâtre avec un grand lit à tétons sous lequel un petit personnage de zizi construit sa maison dans l'entrejambe d'une femme. Dans les deux cas, le mélange poétique et pratique entre les corps des comédien-ne-s et l'échelle des marionnettes rend l'image plus forte et plus parlante qu'une image qui serait uniquement créée avec deux marionnettes. Dans le jeu d'échelles, notre mesure de base est notre corps. La taille des objets qui l'entourent prend donc son sens et sa symbolique de ce rapport. La majorité de mes créations sont caractérisées par ce mélange de corps-marionnettes, par les manières différentes dont mon corps est connecté physiquement au décor et devient ainsi une partie de la scénographie, et de la dramaturgie. Il est tant ancré dedans qu'il est difficile de dire s'il est entouré de costume, de décor, ou d'objets, ou s'il est devenu la marionnette ou la matière elle-même. Peut-être cela représente-t-il le chemin que je fais entre l'intérieur et l'extérieur, l'envie de dévoiler ce qui est dedans, ce qui est caché.

Dans *Carte blanche*, j'invite au plateau un participant du public, et je dessine sa silhouette. Cette taille réelle met l'accent sur les différences d'échelle avec les personnages-peintures qui sont déjà sur le plateau. Cette silhouette reste pendant le spectacle comme un vide, le vide qu'elle représente entre tous ces « pleins ». ■

POUR ALLER PLUS LOIN



Poétique de l'espace Gaston Bachelard

« Logé partout, mais enfermé nulle part, telle est la devise du rêveur de demeures. Il faut toujours laisser ouverte une rêverie de l'ailleurs. » Faisant suite aux livres sur les éléments (feu, eau, air, terre), *La poétique de l'espace* (1957) nous invite à explorer, à travers les images littéraires, la dimension imaginaire de notre relation au monde, pour nous libérer des ornières de la spatialité ordinaire et cultiver – par la rêverie – notre « joie d'habiter. » Il propose une suite de variations poético-philosophiques sur le thème fondamental de la maison.

Dramaturgies marionnettiques

Julie Sermon

In *Perspectives du théâtre grec contemporain*

Sous la direction de Georges P. Pefanis

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

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales n°48, Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et université de Montréal, 2010

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

LE THÉÂTRE DES AUTOMATES DE STANISŁAW LESZCZYŃSKI : LE REGARD ORIENTÉ DU SPECTATEUR

PAR | ALBERT KOZIK, DOCTORANT À L'UNIVERSITÉ DE VARSOVIE / DIRECTRICE DE LA THÈSE : GABRIELA ŚWITEK

Cet article étudie les spécificités du théâtre d'automates de Stanisław Leszczyński, roi de Pologne et duc de Lorraine et de Bar, dans les jardins de son château de Lunéville. Démantelé en 1766, il ne reste du théâtre et ses 88 figures que quelques traces écrites et une gravure, rendant partielle toute analyse mécanique et dramaturgique. L'article entend donc fonder son analyse sur les images du théâtre fournies par le *Recueil des plans, élévations et coupes [...] des châteaux, jardins et dépendances, que le roi de Pologne occupe en Lorraine*, d'Emmanuel Héré, architecte de la cour de Leszczyński, et le célèbre tableau d'André Joly préservé au Musée lorrain à Nancy. Quel impact sur ses spectateurs Leszczyński voulait-il produire ?

En 1742, Stanisław Leszczyński, roi de Pologne et duc de Lorraine et de Bar, a commandé un théâtre d'automates désormais célèbre dit *le Rocher*, situé aux jardins du château de Lunéville. Démantelée après la mort du monarque en 1766, cette construction merveilleuse de 250 mètres de long comportait dans sa forme finale 88 figures mécaniques grandeur nature représentant des personnages et animaux. Puisqu'il est aujourd'hui impossible d'analyser le théâtre lui-même, toute reconstruction historique ne peut se fonder que sur des sources écrites et visuelles provenant de la période où *le Rocher* existait encore. Beaucoup de ces vestiges sont inévitablement liés au mécénat officiel du roi qui, détrôné deux fois dans sa patrie durant la République des Deux Nations, voulait se présenter comme un monarque ambitieux malgré tout. Autrement dit, l'une des questions principales que je me pose en étudiant cet objet est : comment peut-on séparer la manière dont Leszczyński voulait présenter ses automates de la vérité historique ? Mon objectif est donc de déterminer la façon dont les automates étaient observés par les invités du roi et comment ce regard était influencé par la propagande officielle.

Partie intégrante de la résidence officielle de Leszczyński, *le Rocher* s'inscrit dans le contexte du mécénat artistique du roi qui, dès son installation en Lorraine en 1737, visait à réorganiser le parc de Lunéville et à le transformer en jardin digne d'un monarque européen. Suite à son deuxième détronement et en cette période troublée pour la royauté par plusieurs guerres et crises politiques, Leszczyński devient duc de Lorraine et de Bar sous la supervision de l'administration de Louis XV. La rénovation des jardins de Lunéville était donc un projet hautement symbolique. Exécutés par Emmanuel Héré, l'architecte de la cour de Leszczyński et d'autres artistes, de nombreuses fabriques et pavillons construits pour le roi-duc témoignaient de ses ambitions royales, *le Rocher* n'y faisant pas d'exception. Toutes ces fondations ont été documentées dans le *Recueil des*

plans, élévations et coupes des châteaux et jardins que le roi de Pologne occupe en Lorraine rédigé par Héré et publié dans les années 1750⁶. C'est précisément cet ouvrage qui fournit la vision officielle du théâtre automatique de Leszczyński.

Curieusement, *le Rocher* est le seul élément du parc de Lunéville qui a été représenté dans le *Recueil* sur une gravure suivie d'un texte, fait rare, la plupart des documents présentés dans le livre étant accompagnés de courtes légendes facilitant l'identification des bâti-

« Ces statues animées, ces automates étaient considérés comme des machines illusionnistes qui permettaient de tromper l'œil du spectateur et de le convaincre de la dimension naturelle du mouvement mécanique se présentant devant lui. »

ments. En effet, le théâtre d'automates était une construction très singulière, puisqu'il s'agit d'un objet animé qui constituait un spectacle en soi et qui faisait partie de la tendance plus large de la « culture de sentimentalité », développée au cours du XVIII^e siècle⁷. Plusieurs chercheurs contemporains, notamment Adelheid Voskhul, considèrent les automates construits à l'âge des Lumières comme exemplaires de cette tendance : le but de celle-ci était d'émouvoir le public et de susciter des sentiments très forts chez les spectateurs⁸. En ajoutant un texte narratif à la gravure représentant le *Rocher*, Emmanuel Héré visait donc à animer une image immobile. Voici un fragment de cette description :

À l'aile qui est à la gauche du spectateur, paroît sur le haut du rocher un moulin à vent qui tourne. Une fille y ouvre une fenêtre, regarde en bas en remuant la tête, et referme cette fenêtre, après s'être retirée. Un garçon

meunier se montre par une autre ouverture, et remuant les doigts, jouë plusieurs airs sur la flûte. Au bas de ce moulin un cheval mange dans une auge. Il lève la tête frappe, du pied, et remuë la queue.⁹

Le but de cette description très détaillée de tous les mouvements et gestes faits par les automates est de diriger la perception du lecteur qui devrait ainsi regarder simultanément la gravure représentant le *Rocher* et le texte. Toutes les scènes décrites rappellent celles que l'on peut observer souvent dans les tableaux représentant des fêtes galantes, rendant compte de l'atmosphère de divertissements ludiques et l'aspect idyllique de la vie champêtre.

Exécutée par Jean-Charles François, un artiste lorrain actif à Paris, la gravure correspond au texte d'Héré et présente une vue frontale, en perspective, du *Rocher*. La notion de perspective régissait l'organisation des jardins à la française (inspirés du parc de Versailles) dans toute l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles, et le théâtre d'automates de Leszczyński était le résultat d'une démarche similaire. En effet, le canal de Lunéville avait une forme cruciforme et le *Rocher* se situait au bout : il fallait, afin que le jeu de perspective ait lieu, que les spectateurs invités par Leszczyński le regardent bien en face pour admirer au mieux les automates, ce qui est visible sur la carte jointe au *Recueil* d'Héré¹⁰. Dans le texte et sur les gravures de l'architecte du roi, cette perspective est privilégiée en situant aussi les lecteurs face *Rocher* : sur les images, l'œil du lecteur est pris dans un mouvement qui se glisse d'une extrémité du théâtre à l'autre, de gauche à droite. Même s'il n'y avait pas d'histoire narrative dans la composition du *Rocher* puisqu'il constituait juste en une collection de scènes champêtres, c'est la perspective frontale qui pousse l'admiration des spectateurs.

À l'époque, il était naturel d'orienter l'œil du spectateur vers l'espace du jardin. Une stratégie similaire avait été adoptée à Versailles par Louis XIV qui avait



Recueil des plans, élévations et coupes des châteaux et jardins que le roi de Pologne occupe en Lorraine

lui-même composé un guide détaillant « la manière de montrer les jardins de Versailles »⁵. La construction précise des parcs entourant les résidences aristocratiques permettait d'établir de longs axes qui conduisaient la perspective vers l'infini, comme l'a observé l'historien français Gérard Sabatier⁶, afin de contrôler la perception des visiteurs, considérés comme des spectateurs. En présentant son théâtre mécanique au spectateur, Leszczyński s'est appuyé sur le même principe. Les mouvements des automates grandeur nature constituaient donc un spectacle formidable, un spectacle théâtral par excellence, ce qui implique une présence discrète, presque imperceptible, d'un « metteur en scène », c'est-à-dire le roi de Pologne, qui avait lui-même conçu le programme iconographique et la forme du *Rocher*. En fait, c'est la dissimulation de l'opérateur ou du créateur qui est parfois considérée comme la caractéristique du spectacle d'automates à l'époque moderne, par opposition aux spectacles de marionnettes où l'existence du marionnettiste manipulant les figurines était naturellement impliquée dans la convention de représentation elle-même, une distinction proposée par Philip Butterworth⁷.

Néanmoins, la perspective privilégiée par Leszczyński et Héré n'était pas la seule selon laquelle on pouvait admirer le *Rocher*. La gravure incluse dans le *Recueil* suggère d'autres manières de regarder le théâtre en montrant quelques personnages qui se promènent devant la construction ou l'observent depuis la terrasse située en haut, au-dessus du canal. Mais la plupart des sources historiques, notamment les récits des visites à Lunéville écrits par les invités de Leszczyński, mentionnent la perspective frontale et décrivent le théâtre de manière presque identique à celle dont s'était servi Héré dans son *Recueil*. Il n'y a donc aucun doute qu'elle constituait le point de vue duquel les qualités spectaculaires des automates atteignaient leur apogée.

Ce que Leszczyński et son architecte favori visaient à achever à Lunéville, c'était l'imitation parfaite de la vie

réelle. Ces statues animées, ces automates étaient considérés comme des machines illusionnistes qui permettaient de tromper l'œil du spectateur et de le convaincre de la dimension naturelle du mouvement mécanique se présentant devant lui. Cette dernière qualité des figures automatiques a été accentuée dans la description ajoutée par Héré à son *Recueil* qui commence par l'affirmation suivante :

Description du Rocher que le Roy a fait construire au bas de la terrasse du Château de Luneville, où l'on voit 86. figures de grandeur naturelle, et dont les mouvemens sont si bien imitez, qu'ils ne paroissent point être l'effet de l'art⁸.

La promesse de l'auteur, qui ne manquait pas de faire une distinction entre ce qui est « naturel » et « artificiel », aurait été vaine pour le lecteur si la description détaillée des mouvements de chaque figure n'avait pas été complétée par la gravure, empêchant ainsi de s'imaginer le fonctionnement du théâtre automatique de Leszczyński. Récemment, la chercheuse Kara Reilly a démontré la relation entre les automates des Lumières, créés depuis les années 1730 par des ingénieurs tels que Jacques Vaucanson ou les Jaquet-Droz, et le concept de mimésis⁹. Selon elle, les mécaniciens à l'époque moderne ont fait divers usages de ce que Walter Benjamin a nommé plus tard une tendance à « voir les ressemblances »¹⁰, à imiter et copier. Bien que les figures animées de Leszczyński représentent une tradition plus ancienne de spectacles d'automates, elles suivent le même principe. En visant à créer un théâtre mécanique qui imiterait parfaitement la vie réelle, le roi de Pologne voulait dissimuler partiellement la machinerie qui propulsait la construction et établir le *Rocher* comme un paysage animé très naturel. Il n'est donc guère étonnant que le *Recueil* d'Héré ne contienne pas une seule mention de la mécanique qui mettait la construction en marche.

C'est seulement en confrontant la représentation du *Rocher* provenant du *Recueil* avec d'autres sources historiques qu'on peut déterminer dans quelle mesure

celui-ci fournit une vision officielle du théâtre et contrôle la perception du lecteur qui devrait s'imaginer le mouvement « naturel » des figures. La collection d'Héré était distribuée aux autres cours européennes, notamment à celle de Frédéric II, roi de Prusse. Elle était donc une œuvre propagandiste, dont le but était de commémorer les fondations de Leszczyński en Lorraine et de faire l'éloge de son règne comme un roi ambitieux et « bienfaisant », comme il était appelé à l'époque. Bien qu'elles reflètent les mêmes tendances de la « culture de sensibilité »¹¹ et contiennent souvent des réactions exagérées des spectateurs « trompés » par la vraisemblance des automates, les correspondances privées permettent de reconstituer d'autres aspects du théâtre, puisqu'elles décrivent simultanément des éléments de la machinerie qui propulsait les automates, comme des roues, fils ou tuyaux.

La séparation de la vision officielle du *Rocher* et ses automates construits pour Leszczyński des autres descriptions permet en outre d'élucider le rôle que le théâtre jouait dans le parc de Lunéville. Le fait qu'il existait aux XVII^e et XVIII^e siècles une tradition visant à guider les invités dans l'espace des jardins et à leur montrer les particularités de la composition, éclaire simultanément les aspects théâtraux des automates, et soulève d'autres questions concernant le genre particulier auquel ils appartenaient. Après tout, les premières décennies du XVIII^e siècle étaient une période de grandes transformations de la perception de la figure automatique à la suite de la révolution scientifique et la popularité croissante de la pensée cartésienne. Pour déterminer les propriétés théâtrales et propagandistes du *Rocher*, il faut le situer dans ce contexte et étudier plus en profondeur les différences et les similitudes entre les automates des Lumières et ceux de Lunéville. ■

L'ensemble des références sont en ligne sur le site de THEMMA

LA CULTURE EN QUESTION

TIERS-LIEUX, LA TENTATION DU MODÈLE

PAR | JULES DESGOUTTES, ARTFACTORIES/AUTRESPARTS

La remise le 27 août par l'association France Tiers-lieux d'un rapport au Premier ministre Jean Castex est l'occasion de faire le point sur la construction en cours d'une politique publique autour de cet objet aux contours incertains - le « tiers-lieu » - et de ses conséquences pour les structures du secteur ESS & Culture.

France Tiers-lieux a été créée en 2020 à la suite d'un premier rapport sur le coworking commandité par l'État à Patrick Levy-Waitz, son président. De ce premier rapport sont issues la création du programme interministériel « Nouveaux lieux, nouveaux liens », porté par l'Agence nationale de cohésion des territoires et la mise en place d'un appel à manifestation d'intérêt, les « Fabriques de territoires », doté de 45 millions d'euros.

Autour de cette manne, une dynamique de structuration des acteurs a été initiée, à travers la constitution d'un « Conseil national des tiers-lieux » dont les membres furent désigné-e-s, de manière discrétionnaire, sur la base des « têtes de réseaux » identifiées dans le rapport.

Parallèlement, au sein du ministère de la Culture, une nouvelle délégation voyait le jour : la direction générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle (DG2TDC). Enfin, dans chaque délégation, à la création artistique (DGCA), aux industries culturelles (DGMIC), aux territoires (DG2TDC), une entrée tiers-lieux apparaissait et des interlocuteur-riche-s étaient nommé-e-s.

À cette dynamique publique ou parapublique répond aujourd'hui un véritable engouement pour le « tiers-lieu », tant de la part des collectivités que de l'aménageur, appellation nouvelle dont il faut bien dire qu'elle ressaisit des pratiques assez disparates en son sein, de la médiathèque à l'espace de coworking en passant par le centre social, le hackerspace ou la boîte de nuit, rassemblant dans une catégorisation lâche le business, l'action sociale, les pratiques militantes, l'écologie, l'art, la culture, etc.

Pratiques spatiales

Ainsi, en même temps que des discours, une injonction à « faire tiers-lieu » se développe dans la sphère publique. On peut se demander quel espace normatif elle déploie en son sein et comment cette injonction reconfigure l'action des personnes qu'elle engage.

Toutefois, avant de devenir une catégorie de l'action publique, le tiers-lieu participe d'une grande famille :

les pratiques d'occupation d'espaces. Sous l'espèce de son action transformatrice, cette grande famille se caractérise sous trois rapports : le rapport au travail, le rapport à l'œuvre et le rapport à l'action^①. Apparue en France dans les années 2000, en même temps que la révolution numérique, les tiers-lieux représentent la possibilité ouverte tant par l'évolution technique que les aspirations sociales, d'une hybridation des rapports entre lieu de vie et lieu de travail. Ils constituent le pôle d'une transformation du rapport au travail. Les précédents dans le champ de l'action politique le développement de pratiques d'occupation comme le squat, la ZAD, les Nuit debout, les Gilets jaunes. Y répondent, dans le champ du rapport à l'ouvrage, les squats d'artistes, les friches culturelles, les lieux intermédiaires et indépendants, nés dans les années 1980 de l'occupation de délaissés urbains à la suite de la désindustrialisation des centres-villes.

Félicitons-nous à ce titre du premier pas que représente la mention, dans le rapport de France Tiers-lieux, de ces lieux intermédiaires. Lieux où œuvrer et souvent ouvrages en eux-mêmes, leur rapport intime à la création fait de ces lieux des objets de patrimoine et d'architecture mais d'abord des lieux d'hospitalité pour toutes les démarches artistiques. Fabriques du sensible, ces lieux participent de la transformation sociale, du renouvellement urbain sur leur territoire. En tant que tels, ils sont un élément-clé de la mise en œuvre des droits culturels de leurs habitants. Mais avant tout, ce sont les maisons d'hôtes de nos artistes et leur développement ces vingt dernières années en font le plus grand réseau d'aide à la création du pays.

Les communs

Alors plutôt que d'opposer dans une recherche vaine de pureté les tiers-lieux suspects d'importer un modèle marchand, les lieux intermédiaires à l'abri de l'exception culturelle, les friches culturelles en facilitatrices de la métropole gentrifiée, tâchons d'en rassembler les acteurs autour de ce que sédimente au long cours cette histoire de famille.

Or, ce qui rassemble ces pratiques d'occupation, constituant à la fois leur force et leur intérêt, c'est

l'émergence en leur sein d'une question centrale aujourd'hui : la question des commun(S)^②.

Décisive sera, dans ce moment de mise en politique publique, la capacité de ces pratiques spatiales à tenir la faculté d'auto-organisation si caractéristique de leur agir, elles qui peinent à passer l'échelle locale et risquent, dans cette difficulté, de se voir réengager, depuis les désirs qu'elles suscitent, tant par la puissance publique que par le marché.

Pour réfléchir aux enjeux stratégiques qui président à ce moment, il s'agira donc de porter le plus grand soin à distinguer ce qui en elles relève effectivement du commun de ce qui relève d'un simple mixe d'agir public/privé.

À ce titre, nous invitons chacun-e à rejoindre l'appel de *Remix the commons* et d'Artfactories/autresparts à une prochaine assemblée des communs^③, à Marseille, les 12, 13 et 14 novembre, comme à répondre à celui encore à venir de la CNLII^④ à un quatrième forum national des lieux intermédiaires et indépendants^⑤. ■

POUR ALLER PLUS LOIN

^① Distinction reprise à l'analyse que fait Hannah Arendt des grandes catégories de l'action, in « Condition de l'homme moderne », où elle insiste notamment sur le réagencement propre aux temps modernes par lequel la catégorie du travail tend à recouvrir et absorber les deux autres en son sein.

^② Cf. Pascal Nicolas le Strat, « Expérimentations politiques », « Le travail du commun », <https://pnls.fr/>

^③ « De l'occupation des lieux culturels à l'assemblée des communs », Michel Bauwens et Frédéric Sultan, AOC, 15/03/2021, <https://aoc.media/opinion/2021/03/14/de-occupation-des-lieux-culturels-a-lassemblee-des-communs/>

^④ Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants, <http://cnlii.org>

^⑤ Cf. l'appel des lieux intermédiaires et indépendants, <https://autresparts.org/il-faut-sauver-mixart-myrys/>



1 Pores et grains de beauté : terre de sienne/sienne brûlée

Spitztez à la brosse à dent, pour recréer les effets de surface des pores de la peau et des grains de beauté. Ajoutez quelques tâches au pinceau.

« Spitter » de l'anglais « cracher » : réaliser en décoration un effet moucheté par projection, à l'aide d'une brosse.



2 Zones rosées plus foncées

Utilisez l'aérographe pour reproduire les tons carminés observés particulièrement à l'endroit des jointures et articulations.



DERRIÈRE L'ÉTABLI

TRAVAILLER UNE MAIN HYPERREALISTE : LA PATINE

PAR | LYDIA SEVETTE, COMPAGNIE LA DORYPHORE

Cet article fait suite à la rubrique *Derrière l'établi* du numéro 59 de la revue parue en juillet 2019. Il y était détaillé les étapes de réalisation d'une main hyperréaliste en silicone, teintée dans la masse. Il s'agit à présent de peindre l'objet pour se rapprocher des effets de transparence de la peau en s'inspirant des techniques de maquillage propres aux effets spéciaux. La main présentée a été réalisée en silicone polycondensation et requiert l'utilisation d'une peinture contenant du silicone. Si la prothèse est réalisée en silicone polyaddition et encapsulée au Baldiez, utilisez des fards et encres à alcool. Les étapes décrites s'appliquent à d'autres matériaux pour lesquels il faudra utiliser les médiums et produits de peinture correspondants.

Travaillez dans un lieu aéré et protégez-vous des solvants contenus dans les produits à l'aide d'un masque à cartouches.

MATÉRIEL NÉCESSAIRE :

- Silicone transparent polycondensation • White spirit • Peintures à l'huile
- Pinceaux • Brosse à dent • Aérographe • Compresseur

PRÉPARATION DES COULEURS :

On peut fabriquer ses couleurs avec des peintures à l'huile, des acryliques, des gouaches, des encres ou des colorants universels mélangés au silicone de base (ici du *Trecosil* de chez *Polyester 93*). Un silicone en cartouche transparent pour joints de salle de bain fonctionne aussi ! Pour un effet « naturel » tout en transparence, diluez bien vos couleurs au silicone catalysé au white spirit. On peut également utiliser les *psycho paint* et pigments spéciaux de chez *Smooth On*.

Un grand merci à Laurent Huet pour ses conseils lors de la rédaction de cet article.



3 Réseau veineux et artères : bleu de Prusse

Observez le mouvement des veines, leur caractère sinueux et accidenté, les différences de diamètre, les embranchements, les nœuds. Stylisez-en le dessin au pinceau fin ou à l'aérographe. La teinte peut être un peu plus marquée pour plus de réalisme en scène s'il s'agit d'un objet théâtral mais doit quand même être très diluée afin d'éviter l'effet zombie.



4 Ongles : blanc cassé

Le diable se loge dans les détails. Soignez les ongles pour plus de réalisme.

TRAVERSÉE D'EXPÉRIENCE

© Paul Anders



Construire sa stratégie de communication pour un spectacle

PAR CORINNE NOBILEAU, THÉÂTRE DE CUISINE

En préambule, j'aimerais souligner qu'il n'y a pas un format, une stratégie, un support de prédilection, une recette pour établir son plan de communication. Cela dépend du projet, des envies, du contexte, de votre langage artistique... Je vais décrire les étapes d'un dossier de production nécessaire à la recherche de résidence ou de coproduction sans intégrer les échanges précieux avec les graphistes, webmasters, imprimeurs.

1 Avant le début du projet – les prémices d'un dossier

Rédigez un document très simple avec le titre, une note d'intention, le genre, un visuel, la présentation de la compagnie ou du porteur du projet et vos coordonnées. À cette étape, votre projet est encore à l'état d'idée mais il vous faut un premier support pour débiter la recherche de partenaires.

2 Le projet se précise – constituez votre dossier par étape

Les répétitions commencent, le dossier de production s'étoffe donc. En première page, vous pouvez réutiliser votre visuel de l'étape 1 s'il est toujours d'actualité ou le mettre à jour si un autre un devient plus pertinent. Le titre et le nom de la compagnie sont préférables sur cette première page afin de bien repérer le projet, puis au verso, le genre, le public, la durée, la distribution, un petit résumé de quelques lignes de l'histoire du spectacle, et les partenaires déjà à vos côtés.

À savoir : Le dossier évoluera au fil des répétitions, il faut donc le penser en conséquence : modulable, adaptable et le mettre à jour régulièrement.

3 Un dossier qui vous ressemble

Ce dossier doit refléter votre projet et l'esthétique de la compagnie. Si vous dessinez, des croquis sont les bienvenus. Essayer de trouver une unité dans les visuels : dessins en noir et blanc, photos macroscopiques... pourquoi ne pas les retrouver au fil des rubriques et même en illustration de l'équipe ? Pensez tout de même qu'une personne qui ne vous connaît pas doit pouvoir le traverser sans être perdue. Donnez aux lecteurs des points de repères et sachez être concis, une vingtaine de pages est un grand maximum.

Nombreuses sont les rubriques possibles : une note d'intention ou de mise en scène, le texte, votre langage artistique, les marionnettes ou le choix d'une famille d'objet, l'univers sonore, la scénographie, vos sources d'inspiration, une présentation de chaque membre de l'équipe, de la compagnie, les actions culturelles si vous en menez autour du projet, une pré-fiche technique (espace minimal, besoins techniques, obscurité totale, nombre de spectateurs, en intérieur, extérieur, déambulatoire, nombre de personnes en tournée...), vos coordonnées et le lien vers votre site Internet si vous en possédez un.

4 Version papier ou numérique, et autres outils possibles

N'imprimez que quelques dossiers, la plupart du temps vos envois se feront par mail ou votre dossier sera présent sur votre site. Il faut donc penser votre dossier afin qu'il soit compatible pour les deux formats. Ne vous lancez pas dans des formats exotiques, pensez que votre interlocuteur l'imprimera peut-être de son côté.

Par ailleurs, pendant le processus de création, un journal de création peut être adressé aux partenaires pour les tenir au courant de l'évolution du projet : correspondance épistolaire, vidéo, mail, newsletter... Après la première, la formalisation d'un dossier pédagogique peut être précieux pour les lieux.

5 Après la production, la diffusion

Une fois le spectacle créé, le dossier de diffusion prendra le relais. Beaucoup de rubriques se retrouveront dans ce nouveau dossier. Seulement il ne sera plus rédigé au futur et vous pourrez y ajouter éventuellement la fiche technique définitive, la fiche financière et des extraits de presse.

Préparez également un pack communication :

une sorte de fiche avec le résumé, la distribution, les mentions obligatoires, le nom du photographe, le visuel de l'affiche du spectacle, le lien vers le teaser. Sélectionnez cinq photos (en 300 dpi), dont des visuels en portrait et en paysage, avec les noms du spectacle, de la compagnie et du crédit photo comme nom de fichier.

Tips

Les supports de communication possibles sont nombreux : teaser, affiche, carte postale, clef USB/dossier numérique, site Internet, réseaux sociaux, newsletter, produits dérivés... Attention, la mise en œuvre est chronophage et a un coût. Ciblez bien : pour qui, pourquoi, est-ce cohérent pour mon projet ? Si vous êtes une compagnie avec un répertoire, une plaquette des créations avec les tournées de la saison peut être un bel objet. ■

Corinne Nobileau

Depuis 2010, Corinne Nobileau accompagne les projets du Théâtre de Cuisine tant sur la coordination que sur la communication après avoir été relation publique au sein d'un Centre dramatique national et d'une Scène nationale. De compagnie de création, le Théâtre de Cuisine est aujourd'hui devenu pôle d'accompagnement d'artistes émergeant vers le théâtre d'objet. Ces activités lui permettent de co-construire la communication de multiples projets en relation avec les artistes de la pépinière. Elle intervient également auprès de la cie TAC TAC, d'Anima Théâtre et du bureau d'accompagnement Les Gomères.

LA MÉCANIQUE DES TERRITOIRES

COMM(E)-UN-E

PAR | **EMMANUELLE CASTANG**, EN COLLABORATION AVEC **JEAN-CHRISTOPHE CANIVET**
 AVEC | **CÉCILE HURBAULT ET GRÉGO RENAULT** – COMPAGNIE JEUX DE VILAINS, ET **MARIN FORCE**

Enfants du pays, Cécile Hurbault et Grégo Renault fondent la compagnie Jeux de Vilains en 2003 à Lailly-en-Val, un village situé dans le département du Loiret en région Centre-Val-de-Loire. Attaché-e-s à leur territoire et chevillé-e-s par l'envie de faire de leur village un véritable espace de partage avec les autres habitants, iels sont les ouvrier-e-s qui ont permis l'émergence d'une AMAC (AMAP culturelle) et d'un café culturel, le Café 2 la Mairie. Rencontre avec ces deux artistes et Marin Force, membre du collectif et habitant.



© Café 2 la Mairie

Caf'estival 2020 à Lailly-en-Val, *Les oiseaux du continent plastique*, Cie La Cane, La Mouton ?

Tout commence de façon assez classique. Deux artistes se rencontrent, fondent une compagnie, cherchent un lieu qui soit à la fois lieu de vie et lieu de travail. L'opportunité d'une maison disposant d'une grange se présente. L'envie de collectif est là dès le départ, la compagnie d'abord montée en association se transforme en SCIC, la grange est mise à disposition de compagnies pour répéter et présenter éventuellement des étapes ou spectacles dans un cadre privé, devant des ami-e-s ou voisin-e-s. Mais c'est en 2010 que la bascule se fait. La compagnie porte un projet important de collaboration avec une équipe artistique basée en Indonésie. À cette occasion, elle fait venir dans le village pendant un mois la troupe indonésienne avec laquelle elle développe le projet, à savoir un marionnettiste et six musiciens indonésiens, auxquels viennent s'ajouter onze artistes français-e-s : dix interprètes et un gamelan. Dans le village, c'est l'effusion, tout le monde se propose pour aider : repas, lessives, logements... Les habitants s'impliquent massivement pour cet accueil hors norme. La mairie met le drapeau

indonésien sur son fronton, des actions culturelles sont organisées dans des écoles, des rencontres se font avec les artistes. Cette aventure fédère une soixantaine de personnes et tout le monde en ressort ravi. Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ensemble ? clament-ils à leur départ.

Grégo a depuis longtemps en tête l'idée d'une AMAP culturelle. Parallèlement, Jeux de Vilains organise depuis quelques années déjà un festival dans les jardins privés du bourg du village. Aidé-e-s par cette dynamique qui transforme les habitant-e-s en acteur-ric-e-s-bénévoles sur le territoire, le moment est parfait pour lancer quelque chose de nouveau. Grégo soumet l'idée de cette AMAC à tou-te-s. Elle séduit mais il faut prendre le temps de la monter, de faire véritablement collectif, le temps pour chacun de trouver sa place, de faire sans leader, de trouver le fonctionnement, les règles, la forme juridique adaptée, le modèle économique. Cela prendra un an et demi. L'(H)AMAC, (Heureuse) Association pour le maintien d'actions culturelles, voit le jour en 2012. Les premières

années, elle programme cinq à six spectacles par an, une programmation qui se fait totalement collectivement, chacun-e donnant son avis sur les spectacles proposés, un consensus de toutes et tous étant nécessaire à la validation de l'accueil.

Après dix ans de programmation ponctuelle (avec le festival puis l'(H)AMAC), la question de la permanence se pose. Le collectif souhaite pouvoir proposer des activités régulières dans le village. Il souhaite avoir un lieu refuge, nous dit Marin. Émerge ainsi l'idée d'un café associatif culturel. Le lieu n'est pas trouvé tout de suite et c'est finalement un café du village sur le déclin qui se lance avec eux-elles dans le projet. Tout le monde s'y engage avec enthousiasme et, la première année, deux à trois programmations par semaine sont proposées. Le Café 2 la Mairie est lancé, et les événements commencent en juin 2018 avec le Caf'estival : des matchs de foot sont projetés suivis de battles de fanfares. Le café culturel génère une véritable effervescence qui donne envie au gérant du café de monter sa propre association, *Les tauliers*, pour proposer une

programmation. Cela n'est pas sans déplaire aux bénévoles de l'(H)AMAC qui y voient ainsi la possibilité d'une programmation plus étalée et une gestion moins intense. Les deux projets cohabitent, chacun avec son fonctionnement vis-à-vis de l'accueil des artistes, chacun avec sa ligne artistique. En effet, les membres de l'(H)AMAC ont à cœur de prévoir pour les artistes une juste rémunération. Celle des Tauliers s'apparente plus à un tremplin pour de jeunes musicien-ne-s issu-e-s des musiques actuelles avec contribution des spectateur-ric-e-s au chapeau.

« Le café reste un commerce dans lequel l'(H)AMAC vient proposer une programmation culturelle avec des spectacles et des expositions, mais aussi des ateliers tricot, jeux, débats, conférences, ateliers réparations de vélos... C'est tout cela que l'on appelle culturel. »

Cécile Hurbault

En retour d'expérience, Marin, bénévole et par ailleurs enseignant dans les milieux artistiques, nous raconte comment il s'est laissé prendre dans cette aventure collective. D'abord proche du festival, il nous dit y être arrivé sans s'en rendre compte. Cela a commencé par l'accueil d'un spectacle dans son jardin, puis il fallait bien offrir des loges et des douches pour les artistes, puis ils ne pouvaient pas les laisser sans manger, puis les voisins aussi accueillait alors il fallait aider pour monter la technique... Et de fil en aiguille, il s'est trouvé à démonter le chapiteau du festival sous la pluie, nous dit-il en plaisantant. La participation aux commissions de travail s'est ainsi faite de façon logique. Même s'ils précisent que ce sont surtout les crêpes proposées aux bénévoles qui ont achevé de fédérer tout le village au projet.

« Aller voir des spectacles n'était pas forcément quelque chose que nous faisons au départ. J'ai été pris dans la machine sans le vouloir avec ma compagne, mes gosses et tou-te-s les autres. On a agrégé un tas de gens, d'amis, de voisins... »

Marin Force

< LES INGRÉDIENTS >

LES CUISINIERS :

Une trentaine de bénévoles.

MODÈLE ÉCONOMIQUE

La programmation de l'(H)AMAC en salle de spectacle repose totalement sur le financement des coopérateur-ric-e-s sur la base du mécénat. Chacun peut ainsi récupérer 66 % de son investissement financier annuel.

Le projet du Café 2 la Mairie a le même fonctionnement et reçoit en plus les aides de différentes institutions.



Le Mahâbhârata, Cie Jeux de Vilains, festival Villeneuve en scène 2017

LES INGRÉDIENTS

Partage/Convivialité/Crêpes/Commun/Comme un

< LES USTENSILES >

MODE DE GOUVERNANCE ET FORME JURIDIQUE

Phase 1 : l'(H)AMAC portée par la compagnie
Phase 2 : La compagnie devient société coopérative d'intérêt collectif (SCIC) en 2013
Phase 3 : Le mécénat culturel ne fonctionnant que pour les associations, le collectif crée une association sans bureau ni président, avec une assemblée générale décisionnaire de tout et un responsable juridique tiré au sort chaque année.

LES PARTENAIRES

Région : Fort soutien au projet du café culturel. Cela permet notamment de participer à un poste partagé entre la compagnie et l'(H)AMAC. La région souhaite développer des AMAP culturelles sur le territoire.

Département : Subventionne mais peu de véritable intérêt pour le projet.

Ville : La ville fut un partenaire important lors de la construction du projet. Véritablement engagée et convaincue, elle a accompagné sa mise en route tant sur le plan financier que moral. L'équipe actuellement élue ne soutient le projet que par continuité, a baissé cette année l'attribution de sa subvention de 25 % sans prévenir et n'accorde pas un véritable intérêt au développement de l'(H)AMAC.

Fonds Feder et FDVA : Fonds obtenus la première année pour le projet lié au café culturel.

Mécénat : Crédit agricole.

Partenaires locaux : l'(H)AMAC travaille avec les associations locales pour les activités proposées et les invite à s'impliquer plus globalement dans le projet.

CNMa l'Hectare à Vendôme : Accompagne la compagnie. Le théâtre connaît bien le café. Ouvert à d'éventuelles programmations communes.

« La mairie que nous avons avant apportait beaucoup au-delà du financement. Elle avait une conscience de ce qu'apportent les associations sur une commune, du bien commun. Une bienveillance permanente. D'ancien-ne-s élu-e-s font désormais partie de l'(H)AMAC, dont l'ancien maire. Si on en est là aujourd'hui, c'est aussi grâce à elles-eux. »

Cécile Hurbault

LA MÉTHODOLOGIE

Fonctionnement par commissions : technique, logistique, communication, administration.

La programmation se fait en assemblée générale.

< LA DÉGUSTATION ET LE SERVICE >

PERSPECTIVES

Voir naître d'autres AMAC sur le territoire.

Faire entrer des jeunes dans la gestion de l'association. Laisser voir ce qui émerge après deux ans de pandémie. Voir le projet du café véritablement approprié par les habitants.

Consolider la dynamique et le bénévolat.

« Peut-être que dans deux ans, l'(H)AMAC s'occupera de la programmation culturelle, peut-être que l'on créera un point ado parce qu'on aura envie de s'occuper des ados. L'(H)AMAC fera ce qu'elle a envie de faire et adaptera son fonctionnement à ce qu'elle a envie de faire. »

Grégo Renault

< SECRET DE CUISINE >

Le partage en commun du village et celui des crêpes nous rassemblent ! ■

« Vous voyez les enfants tout ce que vous avez fait ! »
Citation d'une enseignante

L'OUTIL-TRACE : OUTIL DE RENCONTRE ?

AVEC ELISE COMBET, INTERPRÈTE MARIONNETTISTE

PAR | **ALINE BARDET**, MÉDIATRICE CULTURELLE

La saison 2020-21 a été marquée par la crise sanitaire, et avec elle, la crise du vivant, des rencontres véritables. Se réinventer était l'injonction faite aux artistes. Revoir ses protocoles d'action envers les publics et imaginer des temps de rencontre possibles. À l'ère du distanciel, comment et pourquoi fabriquer des « outils-traces » sensibles qui gardent mémoire et valorisent le travail mené en présence ? Lorsque la finalité d'un projet n'est plus la restitution, mais la création d'un objet collectif, qu'est-ce qui se joue pédagogiquement et que transmet-on ? L'outil-trace peut-il devenir outil de rencontre et donc, de médiation ? Élise Combet, interprète marionnettiste rompue à la rencontre avec les publics, tente de répondre à la question à travers une expérience.



Futurs marionnettistes devant la caméra

MANIP : Qu'a provoqué cette année l'impossibilité des restitutions de projet ?

ÉLISE COMBET : L'envie d'aller au bout, coûte que coûte. Si les gens ne peuvent être ni ensemble, ni devant un public, alors nous sommes le lien entre eux ! Sur un projet intergénérationnel de Marie Godefroy (Projet D), à partir d'échanges avec des enfants, des personnes âgées devaient nous transmettre des histoires de leur époque questionnant le genre. De ces histoires devaient naître des rencontres et, de cette matière, nous devions monter un spectacle avec deux classes, une de moyen-grand en maternelle et une de CM2. Par la force des choses, la rencontre a pris la forme d'échanges épistolaires. Puis, devant l'évidence de ne pouvoir réaliser une restitution, la compagnie a

fait appel à une vidéaste-réalisatrice, Claire Dietrich. Nous avons imaginé le spectacle en scénarios, interviewé les grands-parents, filmé les enfants, et croisé les productions : stop motion, muppet, théâtre de papier, chansons, scènes filmées en jeu d'acteur-riche. Cet outil-trace vidéo réalisé du fait des conditions est finalement devenu l'objet du projet.

MANIP : Qu'est-ce que la réalisation de cet outil-trace a déplacé d'un point de vue pédagogique ?

E.C. : Il a modifié le rapport au temps, libéré de l'urgence et de la pression d'une présentation. Ici, les enfants s'appliquaient toujours à faire mieux et en voyant le résultat de leur travail sur écran, ils vivaient ces étapes comme des cadeaux. La réalisation d'un outil-trace peut aussi redistribuer les rôles. Les élèves étaient constitué-e-s en équipes et certain-e-s se positionnaient comme assistant-e-s. Chaque participant-e a trouvé sa place. Ceci peut s'avérer plus complexe avec un spectacle où le temps de passage et le texte doivent être équilibrés. L'ego n'est jamais bien loin quand il s'agit d'affirmer « oh ! là c'est mon dessin » ou bien « on voit ma tête ! », mais lors du visionnage, j'ai senti une vraie cohésion. Chacun-e sait ce qu'il a fait même hors caméra et se sent fier-e d'avoir participé, parce qu'ensuite, iel devient spectateur-riche. L'outil-trace permet d'avoir cette double place.

MANIP : Qu'est ce qui se joue dans la création d'un objet collectif ?

E.C. : L'objet caméra dans la classe impose quelque chose, comme une présence magique, et force l'écoute de l'autre, apprend à être patient-e, à articuler lors des prises de son. Passer seul-e devant la caméra n'est pas facile pour tous les enfants, cela demande de l'entraide et de penser collectif. Par ailleurs, les enfants apprennent à ne pas tous réaliser la même chose au

même moment, ce qui est souvent le cas en classe avec un prénom posé sur chaque chose créée. Ici nous avons besoin de matière et celui ou celle qui dessine un personnage n'est pas forcément celui ou celle qui manipule, ni celui ou celle qui fait la voix. Chaque partie sert l'ensemble du projet.

MANIP : Pensez-vous que l'outil-trace favorise tout de même une forme de rencontre ?

E.C. : L'outil-trace ne pourra jamais remplacer le lien, les regards, et les réactions en direct. Cependant, une forme de rencontre s'opère quand même, par la vidéo, car lorsqu'ils l'ont enfin regardée, tout s'est lié. C'est l'objet en lui-même qui relie tout le monde. Les enfants n'ont jamais rencontré les grands-parents, mais ils ont travaillé à une œuvre collective qui cimente d'une façon la rencontre, les amène au même endroit. Chacun voit ce que les autres ont fait. Et nous avons été les messagères de leurs travaux.

MANIP : Cet outil-trace est-il devenu un outil de médiation ?

E.C. : Vers l'artistique, oui, sans doute. Souvent je pense qu'ils prenaient plaisir à faire les choses mais sans réellement comprendre pourquoi. C'est quand ils ont vu les films qu'ils ont compris leur travail, vu le mouvement, le sens de ce qu'ils ont fait. Alors la magie a opéré. Cet outil-trace est également devenu objet de médiation sur le thème. Ce film sur la question du genre est un outil qui pourra être vu beaucoup plus massivement qu'une représentation de fin d'année. Parler du genre dans un petit village, avec ses habitants petits et grands, n'est pas rien. C'est aussi une trace de ce moment où on ne pouvait pas se retrouver, se toucher, se déplacer, mais où l'on a pu trouver les outils pour le faire quand même. ■

ATLAS FIGURA

BRÉSIL



LA PRÉSENCE DES MASQUES DANS LE RITUEL D'INITIATION FÉMININE DU PEUPLE TIKUNA VOLET 2

PAR | VANESSA BENITES BORDIN, UNIVERSITÉ DE L'ÉTAT D'AMAZONAS - UEA (MANAUS, BRÉSIL)

TRADUCTION DEPUIS LE PORTUGAIS : EMMANUELLE CASTANG / RELECTURE TRADUCTION : TOM HUET

Article original paru dans la revue brésilienne *Móin-Móin* n°23 (2020), publié dans *Manip* avec l'aimable autorisation de l'auteur et du directeur de la revue Paulo Balardim - www.revistas.udesc.br/index.php/moin

J'ai appris à connaître le peuple Tikuna en entendant parler dans un premier temps de leur principal rituel : Worecü^①, ou la Fête de la Nouvelle Fille ; un rite d'initiation féminine qui a lieu après la ménarche (première menstruation) des filles Tikuna.

La création des tururi

J'ai suivi la création des masques dans le cadre des préparatifs qui ont lieu quelques jours avant la Fête de la Nouvelle Fille. Ils doivent être conçus loin du regard du Maître de la Fête, qui ne doit pas savoir qui sont les invités qui y travaillent, et encore moins voir les masques. S'il le fait, il court le risque de perdre la vie, en se transformant en ce qu'ils représentent.

Les masques dont j'ai pu suivre le processus de production ont été réalisés dans la maison d'Ondino, qui se trouvait à côté de la maison du « Maître de la Fête », de sorte que tout le processus de création a été élaboré avec grand soin, avec les fenêtres fermées, éclairé par des bougies, en parlant doucement, en apportant cachés les matériaux, de sorte qu'il n'y avait aucun risque que quelqu'un de la maison du « Maître de la Fête » les découvre. Les masques étaient entièrement réalisés en tururi* : corps et tête. [...]

Avec le tururi, on peut utiliser du bois de balsa – le plus léger existant dans l'environnement naturel Tikuna – et qui sert à faire « le visage » du masque. À Nossa Senhora de Nazaré, les Tikuna m'ont dit que dans la plupart des fêtes, on trouve des masques faits uniquement de tururi.

Tous les matériaux utilisés pour la création des masques sont issus de la nature, le tururi étant la base de tous les masques : un vêtement, une cape, une peau, qui couvre celui qui le porte de la tête aux pieds. « Le tururi – et ce qui crée la confusion avec une vraie peau – est évoqué dans d'autres mythes comme celui de Torama, dans lequel les gens confondent la vraie peau de jaguar que portait un garçon avec un masque de jaguar. » (Matarezio filho, 2015, p. 34). De



© Vanessa Benites Bordin

Tururi de Mawü en cours de réalisation. Village de Nossa Senhora de Nazaré, municipalité de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brésil (novembre 2016)

cette façon, celui qui crée et porte le masque finit par acquérir un pouvoir magique.

Des motifs Tikuna sont dessinés sur le tururi, représentant les animaux de la nature ; les symboles des nations Tikuna, le soleil et la lune peuvent également être dessinés. Pour cela, ils utilisent l'écorce, les feuilles et les fruits des arbres environnants : le safran est utilisé pour le jaune ; l'urucum pour le rouge ; le safran et l'urucum sont mélangés pour obtenir l'orange ; le noir et le violet peuvent être réalisés avec les pigments de l'écorce de l'arbre Pacóva (après avoir été bouillie dans l'eau, comme nous l'avons vu précédemment) ; l'écorce de l'arbre pau-brasil nous donne le rose ; les feuilles des différentes espèces d'arbres de la forêt amazonienne permettent d'obtenir diverses nuances de vert. Les oreilles des masques ou le support de la tête du Mawü peuvent également être fabriqués avec la fibre de la tige de l'arumã (une

sorte de bambou), ou avec les feuilles du tucumanzeiro (qui est utilisé pour fabriquer des tipiti, des tamis et des paniers). Ils appellent ce support pour la tête « paneiro » : il est positionné à l'intérieur du tururi, élevant le visage du Mawü au-dessus de la tête de celui qui le porte.

Dans la photo ci-dessus, on peut voir le support en arumã à côté du tururi de Mawü en cours de fabrication (le visage n'était pas encore peint), dans la photo le support en arumã est en bas, mais il s'insère dans la partie supérieure, qui est triangulaire [...]

Les hommes masqués et Worecü

Une fois qu'ils sont prêts, il est temps d'apparaître dans le rituel Worecü, en exécutant leur performance pour l'accomplissement de leur rôle : maintenir en harmonie les relations qu'ils établissent avec les

© Vanessa Benites Bordin



Le visage de Mawü peint sur le tururi



© Vanessa Benites Bordin

Mawü. Village de Nossa Senhora de Nazaré, municipalité de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brésil (novembre 2016)

différents êtres qui peuplent le cosmos, assurant la subsistance des Tikuna.

Avant de partir, ils emportent le payauaru et les moqueados qu'ils reçoivent de üäücü en récompense.

Les tururis qui étaient présents à une Fête de la Nouvelle Fille ne reviennent jamais pour une autre. Après avoir été lancés sur Worecü, qui vient de se faire arracher les cheveux, ils sont destinés à la maison du Maître de la Fête comme souvenir de l'événement. Certaines franges de matamata sont retirées des barres des tururis et restent dans le Ye'egune, suspendues au plafond, comme une forme de protection. Elles restent pendant plusieurs fêtes jusqu'à ce qu'elles se désagrègent avec le temps.

Si nous, artistes et chercheur-se-s en arts du spectacle, voulons étudier les masques des cultures ancestrales, c'est pour comprendre des éléments difficiles à examiner à partir de la seule analyse de l'utilisation des masques par les acteurs-interprètes occidentaux. Cependant, nous savons que dans les contextes rituels, ils ont une signification sacrée, comme nous le dit Ana Maria Amaral :

Le masque rituel n'est pas un objet comme les autres. Il a un sens sacré, c'est un objet sacré. Le masque rituel contient des forces en soi. C'est un transfert d'énergies. Dans les rituels, les masques ont une fonction, ils sont liés à des actions, des actions essentielles. Ils ont aussi le sens de la mutation, de la métamorphose (Amaral, 2011, p. 31).

Ainsi, en regardant l'autre, sommes-nous capables de prendre de la distance avec nos pratiques et de percevoir des enjeux distincts, ce qui peut nous aider

à comprendre les pratiques pensées à partir de notre contexte.

Ce que nous cherchons, c'est à connaître, à analyser et à réfléchir sur les éléments que nous considérons comme poétiques dans les pratiques d'autres peuples, tout comme le processus de fabrication des masques Tikuna et leur interprétation pendant le rituel, afin de comprendre nos propres processus de création. Il ne s'agit pas de copier ce que l'autre fait, mais d'apprendre de lui et, peut-être, de s'en inspirer. De la même manière que l'indigène sait ce que cet être représente tout en le fabriquant, l'artiste, lorsqu'il fabrique un masque, est conscient qu'il lui transmet quelque chose de lui-même^② ; lorsque nous revêtons ce masque, il prend vie et c'est comme si l'interprète n'existait plus. Lorsque l'interprète parvient à donner vie à un certain objet de façon organique, nous ne le voyons plus derrière l'objet, le masque devient une partie de son corps et le transforme en un autre être. Le fait de jouer avec des masques offre un espace de liberté créative pour l'interprète, car il cache (l'image extérieure, ou modifie la figure de l'interprète) en même temps qu'il révèle la pensée la plus profonde de ce dernier. Cet espace créé par le masque est un passage, et cela se produit d'une manière différente du rituel, mais aussi dans les rituels les masques se déplient en révélant d'autres visages.

En travaillant dans le domaine du théâtre de formes animées, cette connaissance des masques Tikuna a transformé ma façon d'aborder le sujet.^③ [...] Après la rencontre avec les Tikuna, j'ai pensé à de nouvelles possibilités de travailler la discipline du Théâtre de Formes Animées. L'expérience de terrain avec des peintures de fabrication naturelle était très frappante, et j'ai donc proposé que nous travaillions dans ce sens avec les classes. Nous n'avions pas tous les arbres du village, mais nous en avions d'autres, avec des feuilles différentes, qui pouvaient aussi être utilisées pour obtenir des nuances de vert. Nous avons pu trouver du rocou et du safran pour obtenir les couleurs rouge et jaune. Nous avons utilisé du café

pour obtenir des tons bruns, et des légumes mélangés à de l'alcool, comme la betterave pour le rose, les épinards pour le vert et les carottes pour le orange. Nous avons créé un laboratoire en classe pour travailler ces teintures naturelles, j'ai amené des propositions et les élèves ont complété avec d'autres ; nous avons donc expérimenté et réfléchi à ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas.

Nous avons également suivi cette voie concernant les matériaux à utiliser pour réaliser les créations. Nous avons des matériaux de la nature que nous pouvions utiliser, sur la base de l'inspiration que le travail avec les tururis nous avait donnée, et nous avons également pensé à des matériaux recyclables, qui ont pris un nouveau sens dans nos créations.

L'utilisation de matériaux recyclables n'est pas nouvelle, nous avons déjà fabriqué des masques avec des journaux et des magazines – un mode de fabrication bien connu –, mais maintenant notre imaginaire est peuplé d'autres formes et nous avons de nouveaux référentiels de conception et de fabrication des masques, qui viennent des Tikuna. ■

Traduction effectuée avec l'aide du logiciel de traduction gratuit DeepL.com

* voir volet 1

NOTES

- ① La fille qui a eu ses règles pour la première fois.
- ② Au moment de la fabrication, une relation entre l'acteur-interprète et l'objet commence déjà à s'établir. Un engagement qui exige une présence, parce qu'il faut une concentration, une attention, une relation avec cet objet et qui fait que l'acteur-interprète s'engage dans cette action. Les choix esthétiques pour la création du masque présupposent déjà la future prestation de celui qui le portera.
- ③ Je coordonne un projet de vulgarisation intitulé : « Conteurs : le théâtre de formes animées dans la communauté » dans le cadre duquel je travaille avec ce langage et j'enseigne la discipline du Théâtre de formes animées à des étudiants de premier cycle de l'Université d'État d'Amazonas (UEA).

RÉFÉRENCES VOLET 1 ET 2

- Amaral, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 2011.
- Bordin, Vanessa Benites. *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*. Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.
- Faulhaber, Priscila. *O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova tikuna*. In: Boletim de Antropologia de la Universidad de Antioquia, vol. 21, n. 38, p. 86-103. 2007.
- Lopes, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.
- Matarezo Filho, Edson Tosta. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Tikuna*. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- Ondino, Tikuna. Entrevista concedida pessoalmente a Vanessa Bordin. Novembro de 2016.

MOUVEMENTS DU MONDE



ITALIE

UN FANZINE COMME LABORATOIRE

PAR | ALESSANDRA AMICARELLI

Animatazine est un fanzine, imprimé et numérique, trilingue, totalement indépendant, qui explore le théâtre animé dans ses ramifications les plus vitales, intenses et poétiques, en lien avec les arts et la pensée contemporains. Il verra son numéro 0 paraître en octobre 2021.

PORTEUSES DU PROJET

Alessandra Amicarelli et Valeria Sacco (Italie)

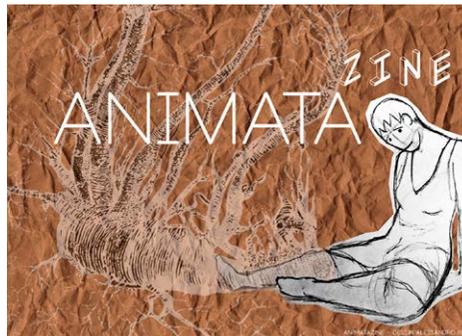
Quand ce projet a-t-il germé et pourquoi à ce moment-là ?

Pendant la première vague de la pandémie en mars 2020, nous nous sommes tou-te-s retrouvé-e-s isolé-e-s, avec nos vies et nos activités complètement bouleversées. Désorienté-e-s et confus-e-s, nous avons compris avec un groupe de marionnettistes dispersé-e-s en Italie que la pandémie nous demandait de retravailler en profondeur des dimensions fondamentales telles que l'espace et le temps.

Il devient primordial dans nos pratiques artistiques, productives et sociales de questionner le présent avec plus d'attention et de soin, en reconsidérant notre travail bien au-delà de la production et diffusion de « produits » artistiques. Dans ce contexte, le mot de « rhizome* » revenait à mes pensées avec insistance comme une clé pour le présent et l'avenir.

L'idée de créer un fanzine a pris forme en moi comme un objet souterrain, concret et mobile : une simple feuille pliée en origami dans laquelle insérer des mots isolés à côté d'un dessin et d'un QR code qui ouvre la porte à du contenu multimédia sur un site web avec des interviews, des vidéos, des podcasts mettant en relation des artistes, des créations, des pensées du monde entier, guidés par des mots clés comme thèmes de réflexion.

À la mi-décembre 2020, Valeria Sacco, interprète et formatrice de la compagnie Riserva Canini, m'a exprimé son désir de travailler pour donner corps à ce projet fou. Les six mois suivants nous en avons élaboré ensemble les détails et contenus.



© Alessandro Palmeri & Alessandra Amicarelli

Que souhaitez-vous raconter dans/par la revue ?

Animatazine propose un regard pour révéler des connexions horizontales et étendues : du mouvement des racines sous la terre aux marionnettes flottantes, du langage des oiseaux à la virtuosité des ventriloques, des rituels perdus aux cerfs-volants suspendus dans le ciel sur toute la planète. Un voyage dans les yeux de tou-te-s celles et ceux qui regardent le monde d'un autre point de vue, inhabituel, visionnaire et archaïque à la fois.

La revue est pensée comme un chantier d'exploration et d'investigation du théâtre animé, qui, plaçant sous son point d'observation la frontière même entre le vivant et le non-vivant témoigne de la complexité, de la fragilité et de la beauté du monde actuel.

Quel est le profil des contributeur-ric-e-s ?

À la rédaction avec nous : Angela Forti, jeune critique théâtrale et marionnettiste ; Beatrice Baruffini, marionnettiste en théâtre d'objets, directrice du Insolito Festival ; Marco Ferro, metteur en scène, cie Riserva Canini et Alessandro Palmeri, réalisateur vidéo. D'autres personnes nous accompagnent comme Cristina Grazioli, professeure d'histoire et d'esthétique de la lumière des théâtres de figures à l'université de Padoue et

Mariano Dolce, expert des langages de la marionnette dans l'éducation et le soin.

Dans quel contexte italien s'inscrit-elle et pourquoi ce projet est-il nécessaire ?

En Italie, nous souffrons d'un manque d'éditions axées sur la scène contemporaine de la marionnette. Nous souhaitons par cette revue ouvrir le débat et attirer l'attention sur ce manque.

Comment imaginez-vous le déploiement du projet ?

Le numéro 0 de présentation sera associé à une campagne de crowdfunding. À partir de mars 2022 sortiront quatre numéros tous les quatre mois, accompagnés par des débats et des ateliers en partenariat avec différents festivals. Par la suite, nous aimerions publier un livre qui puisse témoigner du parcours réalisé.

Qu'espérez-vous provoquer ?

Débats, relations, connaissances, ouverture.

Auriez-vous une anecdote sensible ou drôle à partager ?

Je cherchais différentes formes d'origami pour plier le fanzine. Un jour, j'ai enroulé une feuille en boulette et je l'ai jetée en l'air. Valeria m'a dit : c'est ça la forme d'Animatazine ! Un origami naturel, réalisé par la rencontre de deux mains, jamais le même ! ■

* *Mille plateaux*, Félix Guattari et Gilles Deleuze

Pour en savoir plus : www.animatazine.org

QUELQUES CHIFFRES

Recensement d'Unima Italie auprès de ses membres.

- Compagnies, artistes individuels, organisateurs, musées : **187** (principalement dans le nord/centre de l'Italie). À ce jour, un recensement complet du secteur au-delà des membres Unima n'existe pas.

Les dates et événements annoncés dans cet agenda se dérouleront sous réserve des évolutions des directives gouvernementales liées la situation sanitaire.

R Rencontre F Festival C Création Ex Exposition JP Jeune public TP Tout public A/A Ados / Adultes

Ex 17 septembre au 16 décembre
Vélo Théâtre, Apt, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Vélo Théâtre

Cœuvres plastiques de Justin Palermo TP
Artiste plasticien travaillant de nombreux médias, sa pratique se caractérise par le goût et l'usage de matériaux trouvés dans des paysages quotidiens, faisant place à une poésie liée au hasard de leurs juxtapositions.

Infos : velos@velotheatre.com/www.velotheatre.com

F 1 au 10 octobre
Val de Lorraine, Grand Est
Défis Géométriques

Une carte blanche donnée aux artistes pendant cinq jours pour créer une petite forme, en associant un groupe (élèves, habitants, acteurs locaux) au processus de création.

Infos : www.festivalgeoconde.fr

Ex 1^{er} au 10 octobre
Vélo Théâtre, Apt, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Vélo Théâtre

Dessins de Jean-Pierre Larroche TP
Dessins de Jean-Pierre Larroche, co-auteur de *L'Imprécis de vocabulaire mathématique*, dans le hall du théâtre.

Infos : velos@velotheatre.com/www.velotheatre.com

C 1^{er} octobre
Espace culturel, Mailly-Champagne, Grand-Est
Compagnie Volpinex
Arbres modestes JP

Écriture : Fred Ladoué et Marielle Gautheron
Regard extérieur : Béla Czuppon et Sigrid Bordier
Suite à une grosse remise en question, deux comédiens se reconvertisent dans les petits travaux à domicile. Ils proposent une représentation théâtrale à visée pédagogique, bien déterminés à justifier l'utilité de la culture et du spectacle vivant.

Infos : contact@volpinex.com/www.volpinex.com

C 2 au 3 octobre
Le Balcon, Gaillac, Occitanie
Les Soleils piétons

Monsieur TP
Écriture : Léa Decan
Mise en scène : Mathilde Aguirre et Sophie Laporte

En route pour une promenade loufoque et tendre avec l'espiègle Monsieur, là où le merveilleux n'est jamais très loin pour qui sait regarder le monde avec des yeux de chat... ou d'enfant !

Infos : soleilspietons@gmail.com
www.lessoleilspietons.com/monsieur

F 7 au 26 octobre
Valenciennes, Hauts-de-France
Festival itinérant de marionnettes
13^e édition

Un espace de découvertes artistiques, un temps de rencontres entre le public et les artistes, un espace d'émergence pour la jeune création, un temps privilégié pour découvrir et s'émerveiller devant des mondes imaginaires en renouvellement perpétuel.

Infos : www.fim-marionnette.com
compagniezapoi@orange.fr

Ex 8 octobre au 15 janvier
Théâtre aux mains nues, Paris, Île-de-France
Théâtre aux mains nues

Oktomara : plongée dans l'univers de Sacha Poliakova TP

L'exposition accompagne le spectacle *Oktomara* de la Cie Samoloet et donne à voir les images en lien narratif, associatif et visuel avec le spectacle. L'occasion de réfléchir sur le parcours de la création et le mode de collecte des traces d'un spectacle en devenir.

Infos : contact@theatre-aux-mains-nues.fr
www.theatre-aux-mains-nues.fr

C 9 octobre
Vélo Théâtre, Apt, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Les Ateliers du spectacle

Lecture spectaculaire de l'Imprécis de vocabulaire mathématique TP

Écriture : Léo Larroche
Mise en scène : Groupe n+1, Mickaël Chouquet et Balthazar Daninos

À écouter les mathématicien-ne-s, Les ateliers du spectacle ont remarqué que les mots qu'ils utilisent se rangent dans deux catégories distinctes : les concepts bien définis de leur discipline et les adjectifs dont le sens relativement flou révèle le rapport subjectif et sensible que chacun entretient avec les objets mathématiques.

Infos : charlene@ateliers-du-spectacle.org
www.ateliers-du-spectacle.org

C 11 au 17 octobre
La Maison des arts, Lingolsheim, Grand-Est
POM

Touche — Aire de jeux JP

Mise en scène : Pom et Anne Aygoberry
Forme théâtrale inventée d'après les objets tactiles de la plasticienne Myriam Colin, *Touche* est un voyage à travers les sens et l'imaginaire.

Infos : www.tjp-strasbourg.com/pom
communication@tjp-strasbourg.com

C 15 au 16 octobre
Espace Gérard-Philippe, Saint-André-les-Vergers, Grand-Est

Compagnie Gingolph Gateau
C'est coton ! JP

Écriture et mise en scène : Gingolph Gateau
Un amoncellement de chemises blanches recouvre le sol et dessine un paysage minimaliste où le désordre semble avoir élu domicile. Sans un mot, ils se découvrent. Un voyage sensoriel à travers lequel, ce basique de nos garde-robres se trouve réinventé.

Infos : cie.gingolphgateau@gmail.com
www.cie.gingolphgateau.fr

C 15 au 16 octobre
Vélo Théâtre, Apt, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Vélo Théâtre

Appel d'air TP

Écriture et mise en scène : Tania Castaing et Charlot Lemoine

Situation extrême, entre ciel et terre, entre vie et mort, on se perd pour une nuit dans la folie de la solitude. Un homme égaré, prisonnier dans son quotidien, se fait son cinéma miniature où les objets prennent vie.

Infos : velos@velotheatre.com/www.velotheatre.com

C 17 au 21 octobre
La Rose des vents, Scène nationale, Villeneuve-d'Ascq, Hauts-de-France

Des fourmis dans la lanterne
Nos petits penchants JP

Écriture et mise en scène : Yoanelle Stratman & Pierre-Yves Guinais
Être heureux, n'est-ce pas ce que tout le monde recherche ? Est-ce que le bonheur peut être différent selon les personnes ? Parce que la recherche du bonheur, de nos jours, n'est pas une histoire d'âge, nous aborderons ces questions dans un spectacle tout public.

Infos : cie.danslanterne@gmail.com
www.desfourmisdanslanterne.fr

R 19 octobre
Paris, Île-de-France
Les rencontres du Mouffetard

Objet et thérapie : Les différents mouvements en jeu AA

Sandrine Pitarque, drama-thérapeute, metteuse en scène et Marie-Christine Markovic, marionnettiste et thérapeute, questionnent l'usage des marionnettes et des objets dans les thérapies d'enfants et d'adultes, en groupe et en individuel.

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

F 19 octobre au 13 novembre
Provence-Alpes-Côtes d'Azur
Festival En Ribambelle !

8^e édition
Un foisonnement de 21 spectacles dans nos 12 lieux, présentant quelques-uns de ceux annulés en 2020 et beaucoup de nouvelles propositions, dont des créations imaginées par des artistes du territoire, ainsi que deux petites formes qui tourneront entre la plupart des villes.

Infos : contact@theatremassalia.com
www.festivalenribambelle.com

C 23 octobre
Festival En Ribambelle ! Marseille, Provence-Alpes-Côte d'Azur

Skappa ! & Associés
Représentation TP

Mise en scène : Paolo Cardona
Après l'autportrait initial dans l'histoire de l'art avec *Click !*, Paolo Cardona poursuit ici sa recherche sur les représentations dans l'art, pour célébrer la créativité, la beauté et la différence.

Infos : contact@theatremassalia.com
www.festivalenribambelle.com

C 24 au 25 octobre
Théâtre de la Licorne, Cannes La Bocca, Provence-Alpes-Côte d'Azur

Arketal
La Légende de la troisième colombe TP

Écriture : Stefan Zweig
Mise en scène : Sylvie Osman
« Noé lança trois colombes depuis l'arche perdue au milieu du déluge. La première revint sans rien, signe que les eaux recouvraient encore toute la terre. La seconde apporta un rameau d'olivier, signe que les arbres commençaient à émerger. La troisième ne revint pas, signe que la terre était libérée des eaux. Qu'était-il advenu d'elle ? »

Infos : arketaldiffusion@orange.fr
www.arketal.com

C 25 octobre au 4 novembre
Théâtre de l'Agora - Scène nationale d'Évry et de l'Essonne, Évry, Île-de-France

Index
EXISTENCES TP

Écriture : Lucile Beaune
Mise en scène : Lucile Beaune, avec les regards et la complicité de Pierre Tual et de Jérôme Rouger
L'idée de cette création est d'inviter le spectateur à plonger dans les réflexions profondes d'une jeune femme qui tente par tous les moyens de comprendre les différentes manières qu'ont développées les êtres humains pour expliquer les raisons de leur présence sur terre.

Infos : cie.index@gmail.com / www.cie-index.com

F 26 au 31 octobre
Avoine, Chinon et Seuil, Centre-Val-de-Loire

Festival jeune public Confluences
21^e édition JP

Nous vous donnons rendez-vous en octobre 2021, quelle que soit la forme que prendra le festival, nous serons présents ! Et nous avons hâte.

Infos : compagnie@ptimonde.fr/ptimonde.fr

F 26 octobre au 7 novembre
Communauté de communes Campagne de Caux, Normandie

Festival Marionnettes n'Caux TP

Proposition d'un itinéraire bis. Un itinéraire qui se construit dès le plus jeune âge et tout au long de sa vie. Un itinéraire qui se vit en société, chaque rendez-vous se voulant un temps de rencontre, de convivialité, de dialogues, de réflexion, de bonheurs partagés.

Infos : patrickdep76@wanadoo.fr
www.marionnettesncaux.fr

F 1^{er} au 12 novembre
Morbihan, Bretagne
TRIO...S-scène de territoire

Festival les Salles Mômes

19^e édition JP
Spectacles, projections, exposition et animations. Une programmation concoctée par « Trio...s ».

Infos : contact@trio-s.fr/www.trio-s.fr

C 29 octobre
Vélo Théâtre, Apt, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Vélo Théâtre

Infante TP
Écriture : Cie Shonen

Mise en scène : Eric Minh Cuong Castaing
Au croisement de la danse, d'un concert et de l'art vidéo, *Infante* connecte en temps réel, par Skype, quatre enfants sur scène à un groupe d'enfants ougandais, les musicien-ne-s Waka Starz qui additionnent des millions de vues sur Youtube.

Infos : velos@velotheatre.com/www.velotheatre.com

C 3 novembre
Théâtre municipal, Castres, Occitanie

En votre compagnie
De quoi rêvent les pingouins ? TP

Écriture et mise en scène : Cécile Guillot Doat et Jean-Marie Doat

Comme dans les rêves, l'histoire s'affranchit du déroulé linéaire et chronologique. Ici, un soigneur apprivoise un pingouin femelle. Au fil des expériences et des tests, le soigneur réalise sur le pingouin des relevés de températures en corrélation avec la découverte de nouvelles fissures dans l'espace du laboratoire.

Infos : www.envotrecompagnie.fr
envotrecie@gmail.com

C 5 novembre
Lux, Scène nationale de Valence, Auvergne-Rhône-Alpes

Le Théâtre de Nuit
Celle qui regarde le monde TP

Écriture : Alexandra Badéa
Mise en scène : Aurélie Morin en étroite collaboration avec Maud Hufnagel

Déa rencontre un jeune homme, Enis. Elle raconte cette rencontre au commissaire. Enis est un jeune garçon en fuite. Son pays est en guerre et il rêve d'aller en Angleterre. En découvrant peu à peu sa réalité et ses espoirs, Déa décrypte les absurdités d'un système contradictoire.

Infos : administration@letheatredenuit.org
www.letheatredenuit.org

C 7 au 9 novembre
Le Trait d'union - Espace culturel François-Mitterrand, Neufchâteau, Grand-Est

Héliotrope Théâtre
La Vieille dame et la mer JP

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

La Vieille dame et la mer nous interroge sur les rapports entre les générations. C'est une belle manière d'aborder les similitudes d'évasion, de fantaisie et de rêve entre une enfant encore pêtée d'imaginaire et une vieille dame qui n'est plus tout à fait là, dans notre présent rationnel.

Infos : diffusion@heliotropetheatre.fr
www.heliotropetheatre.fr

F 8 novembre au 8 décembre
Plusieurs lieux en Mayenne, Sarthe et Maine-et-Loire, Pays-de-la-Loire

Festival Onze TP
Treize structures culturelles s'associent et proposent une programmation autour de la marionnette et des formes manipulées.

Infos : www.festival11.fr

F 8 novembre au 10 décembre
Oloron-Sainte-Marie, Nouvelle-Aquitaine
Festival Au fil de la marionnette
15^e édition TP

Pour cette édition, en partie constituée par des reports de spectacles de la saison dernière, nous avons intégré des créations qui ont très peu tourné en 2020 ou qui sont nées en 2020-2021.

Infos : jeliote@hautbearn.fr
www.jeliote.hautbearn.fr

C 9 novembre
ECAM, espace culturel André-Malraux,
Le Kremlin-Bicêtre, Île-de-France
Compagnie le 7 au Soir
La Foutue bande AA

Écriture : Yvan Corbineau

Mise en scène : Elsa Hourcade

Une bande de copains sur une bande de tables qui tentent de mettre en musique, en voix et en image un territoire déchiré. Ensemble, nous avons adapté pour le plateau une constellation de textes écrits sur une décennie, de (+ ou -) loin de la Palestine. Ce texte d'Yvan Corbineau est à l'image du territoire, troué comme un gruyère.

Infos : compagnie@le7ausoir.fr
www.le7ausoir.fr

C 9 novembre
Le Sablier, Dives-sur-Mer, Normandie
Compagnie La Magouille
Un carnaval des animaux JP

Écriture : Julie Aminthe

Mise en scène : Solène Briquet et Cécile Lemaitre
Une grande parade animalière et marionnette. À l'occasion du 100^e anniversaire de la disparition de Camille Saint-Saëns, l'Orchestre régional de Normandie et la Compagnie La Magouille s'associent pour adapter le célèbre *Carnaval des animaux* en marionnettes.

Infos : lomagouille@yahoo.fr
<http://la-magouille.com>

Ex 9 au 20 novembre
Espace Jéliote, Oloron-Sainte-Marie, Nouvelle-Aquitaine
Espace Jéliote
Le musée des Zibrides TP

L'imaginaire de Laurence Cappelletto est foisonnant et aussi débridé que son musée. On peut y croiser une tête de sanglier sur une moto rock and roll, un mini musée de petites erreurs ou faire un vœu dans la cabine à mémé. À voir et à commenter en famille !

Infos : jeliote@hautbearn.fr
www.jeliote.hautbearn.fr

R 13 novembre
Paris, Île-de-France
Les accents Marionnette
Tu l'as trouvé où, ce spectacle ? AA

Par associations, mêlant récit biographique, questionnements et réflexions sur son travail artistique, Agnès Limbos, figure emblématique du théâtre d'objets, nous livre, accompagnée de la dramaturge Veronika Mabardi, la singularité d'un parcours.

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

F 13 novembre au 12 décembre
Les villages du nord Sarthe, Pays-de-la-Loire
Mômo Festival
15^e édition JP

Des créations pour le jeune public, des spectacles de marionnettes, théâtre d'objets, conte et musique à découvrir en famille.

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

F 16 au 21 novembre
Tournefeuille, Occitanie
Marionnettissimo
Festival international de marionnette et formes animées
24^e édition TP

Au programme, des spectacles pour tous les publics : 26 compagnies dont cinq internationales, un Marathon Marionnette, des rencontres professionnelles, « Les À Venir » : un temps fort à destination des programmateur·rice·s, les coulisses de la création : présentation de projets en cours de construction, des ateliers de fabrication et manipulation et plus encore !

Infos : relationspubliques@marionnettissimo.com
www.marionnettissimo.com

C 16 au 17 novembre
Salon Croq'les mots, marmot !, Chailland,
Pays-de-la-Loire
Vent des Forges
Paperclay JP

Mise en scène : Odile L'Hermitte

C'est l'histoire d'un rêveur aspiré dans les profondeurs d'un grand livre d'argile, d'une lecture qui vire à l'aventure. Les pages ne se contentent pas d'être tournées sagement. Elles s'effeuillent, se déracinent, s'échappent, se transforment, et révèlent leurs mystères.

Infos : contact@leventdesforges.fr
www.leventdesforges.fr

C 21 au 25 novembre
Théâtre Molière - Sète, Scène nationale archipel de Thau, Occitanie
La Boîte à sel
Track JP

Écriture : Céline Garnavault, Thomas Sillard, Laurent Duprat

Mise en scène : Céline Garnavault

Il entre avec sa locomotive sous le bras, dans sa cabane-atelier, son havre à lui. C'est là qu'il s'est fabriqué un monde, une base arrière d'où il peut s'évader sans bouger. Ce qu'il aime, c'est d'être entouré de sons, de mouvements et d'histoires qu'il s'invente.

Infos : cielaboiteasel@gmail.com
www.cie-laboiteasel.com

C 24 au 28 novembre
TJP Centre dramatique national, Strasbourg,
Grand-Est
Des châteaux en l'air
Danubia — miroir des eaux JP

Mise en scène : Ramona Poenaru et Gaël Chaillat

Voyage géo-poétique le long du Danube. Ce lieu de rencontre, sauvage et mystérieux se découvre les pieds dans l'eau, dans un dispositif immersif en miroir inversé, né d'une résidence flottante sur l'un des fleuves les plus longs du continent.

Infos : communication@tjp-strasbourg.com
www.tjp-strasbourg.com

C 26 novembre
Salle Drosera, Pluméliau, Bretagne
Ciel It's Ty Time
Capharnaïm TP

Écriture : Alexandra-Shiva Mélis

Mise en scène : Guillaume Servely

Capharnaïm est un récit qui, au travers de la vie d'une artiste d'art brut née avant la guerre, raconte toute la complexité de nos rapports aux objets dans une société de surproduction.

Infos : compagnie@itsstytime.org/itsstytime.org

R 30 novembre
Paris, Île-de-France
Les rencontres du Mouffetard
Écrire pour un théâtre d'images AA

La marionnette contemporaine trouve, dans l'ensemble des techniques et des langages de représentation, un terrain de jeu et de créativité qu'elle explore pleinement. Aurélie Mouton-Rezzouk invite des artistes à partager leurs recherches et leurs questionnements.

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

C 30 novembre au 5 décembre
Le Sablier, Dives-sur-Mer, Normandie
Compagnie Sans Soucis
TOD - Théâtre d'objets décomposés AA

Mise en scène : Max Legoubé

TOD - Théâtre d'objets décomposés, à travers sa galerie de personnages décalés, menés par un comédien, se présente comme un miroir qui reflète nos angoisses, nos doutes et nos interrogations sur les difficultés à communiquer.

Infos : www.compagniesanssoucis.com

C 2 au 3 décembre
La Maison du théâtre, Amiens, Hauts-de-France
La Main d'Œuvres
Moi l'émoi TP

Écriture et mise en scène : Sébastien Dault

Spectacle de cirque, marionnette et vidéo. Congrès ludique sur le thème de l'égo. Un homme, qu'on appelle « Le moi » se présente face à nous pour nous montrer et nous dire « tout » de lui... Est-ce qu'il saura nous plaire ?

Infos : admin@lamaindoeuvres.com
www.lamaindoeuvres.com

F 2 au 12 décembre
Marseille, Provence-Alpes-Côte d'Azur
Festival Le Marché noir des petites utopies TP

Le théâtre de marionnettes fait partie d'un patrimoine commun voire universel que le public regarde, observe et savoure toujours avec bienveillance, passion et tendresse.

Infos : www.animatheatre.com/le-festival

C 7 décembre au 12 décembre
TJP Centre dramatique national, Strasbourg,
Grand Est
Atelier Lefeuvre & André
Parbleu ! JP

Conception et interprétation : Didier André et Jean-Paul Lefeuvre

Leur « slow cirque » aspire à un minimalisme exploitant jusqu'au trognon les accessoires trouvés au fond de leur atelier. Ces banals ustensiles prennent rapidement vie sur une scène devenant tour à tour terrain de pétanque, court de tennis ou billard géant.

Infos : communication@tjp-strasbourg.com
www.tjp-strasbourg.com

F 9 au 23 décembre
Annemasse, Auvergne-Rhône-Alpes
Festival Bonjour l'hiver TP

Bonjour l'hiver se parera de sa plus belle tenue pour enchanter quotidiennement petits et grands avant le grand moment de Noël ! Un joli festival de théâtre de rue en hiver !

Infos : www.theatre-toupine.org

F 10 décembre au 8 janvier
Évian, Auvergne-Rhône-Alpes
Festival Le Fabuleux village ou la Légende des flottins
15^e édition TP

Dans ce monde de lumière, le quotidien de ces joyeux voyageurs demeure doux et paisible. Pourtant, une chamaillerie de rennes dans le peloton de tête oblige à amerrir de toute urgence.

Infos : www.lefabuleuxvillage.fr

C 17 décembre
Maison de la Gibauderie, Poitiers, Nouvelle-Aquitaine
La Part Belle Cie
Le Cœur juste TP

Auteur : George Sand

Mise en scène : Céline Bernard

L'histoire trace deux trajectoires de personnages. Le cœur de l'histoire : l'adolescence, sa violence, ses préjugés, ses moqueries et harcèlements.

Infos : diffusion.lapartbelle@gmail.com
www.lapartbellecompagnie.com

R 18 décembre
Paris, Île-de-France
Théâtre aux mains nues
Table ronde Illustration et marionnette TP

Quelle est la relation du théâtre à l'image ? La marionnette y jouerait-elle un rôle privilégié ? Autour d'illustrateurs et de marionnettistes, le débat s'engage...

Infos : contact@theatre-aux-mains-nues.fr
www.theatre-aux-mains-nues.fr

DANS L'ATELIER

[Création mars 2022]

Espace Blanc

Les Qui-quoi et le chien moche dont personne ne veut

Écriture : Olivier Tallec et Laurent Rivenaygue

Mise en scène : Cécile Givernet & Vincent Munsch

L'histoire d'une bande de copains aux caractères biens trempés : Olive l'artiste, Pétole la tête brûlée, Pamela l'indécise, Boulard le râleur, Raoul le trouillard et Mixo l'intello. Pour mettre en valeur l'humour malicieux de cet album, nous associons illustrations animées et théâtre d'objet.

Contact : diffusion@espaceblanc.net
www.espaceblanc.net

Si vous souhaitez recevoir Manip :

Manip est envoyé automatiquement à tou·te·s les adhérent·e·s de THEMAA. Pour adhérer, il suffit de remplir un bulletin d'adhésion en ligne, accessible sur le site de THEMAA. Hors adhésion, il est également possible de recevoir le journal en participant aux frais d'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



1ER COLLOQUE INTERNATIONAL PUPPETPLAYS

L'écriture littéraire pour marionnettes

en Europe de l'Ouest
17^e-21^e siècles

14 | 15 | 16 OCTOBRE 2021

Colloque français-anglais
avec traduction simultanée
sur Zoom

puppetplays.www.univ-montp3.fr

@ERCPuppetPlays



© Christophe Loiseau et Matt Jackson pour PuppetPlays



Ce projet est financé par le Programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union Européenne (Grant Agreement ERC 835193)



ANIMA THÉÂTRE PRÉSENTE

LE MARCHÉ NOIR DES PETITES UTOPIES

5^{ÈME} ÉDITION 2021

MARSEILLE & AIX-EN-PROVENCE
DU 02 AU 14 DÉCEMBRE

FESTIVAL DE PETITES FORMES MARIONNETTIQUES



Kant et Autres Contes de Jon Fosse COMPAGNIE L'ARC ELECTRIQUE

Les 19,20/10 16,18,23,24/11 16/12

En région Centre-Val de Loire

Plus d'information sur le site de la compagnie

www.arc-electrique.com



L'HECTARE TERRITOIRES VENDÔMOIS
Centre National de la Marionnette
EN PRÉPARATION



saison marionnette
2021/2022

- STEREOPTIK
- LES MALADROITS
- LE MOUTON CARRÉ
- LA SALAMANDRE
- CLÉMENCE PRÉVAULT
- LA MAGOUILLE
- LES OMBRES PORTÉES
- ARNICA
- MONSTRE(S)
- JUSTE APRÈS
- AVANT L'AVÈRE
- BIG UP COMPAGNIE
- LES ANGES AU PLAFOND
- LE PRINTEMPS DU MACHINISTE

www.lhectare.fr



Photo: La Cité de l'entrepreneur de spectacle vivant n°PLATESY-R-2020-000469 / 470