

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

m a n i p

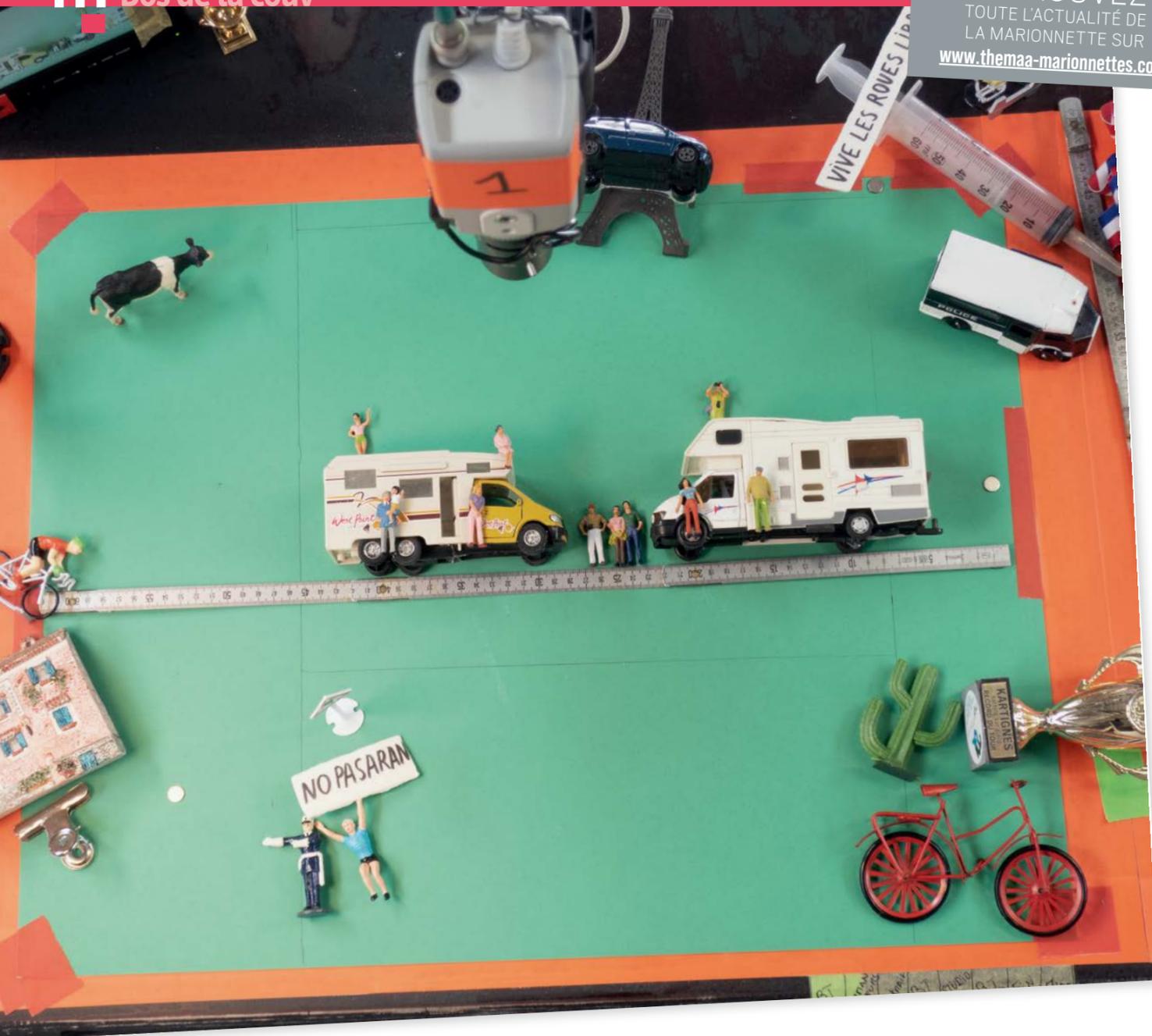
UNE PUBLICATION



ASSOCIATION NATIONALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET DES ARTS ASSOCIÉS



RETROUVEZ
TOUTE L'ACTUALITÉ DE
LA MARIONNETTE SUR
www.themaa-marionnettes.com



© Compagnie Les Maladroits

Carte blanche aux Maladroits

Créé en 2023, *À vous les studios !* est le résultat d'une commande. Comme nous sommes artistes associés au Mouffetard – Centre national de la Marionnette à Paris, Isabelle Bertola, sa directrice, nous propose d'intégrer *OMNiprésences sportives*. Labellisé Olympiade Culturelle Paris 2024, c'est un projet de commandes, à plusieurs compagnies, la création de formes courtes en lien avec la thématique du sport. Pensé d'abord pour jouer dans une vitrine de commerce, nous imaginons un dispositif vidéo composé de caméras analogiques et de moniteurs à tubes cathodiques, comme un mini-studio de film d'animation. Nous sommes des artistes-glaneurs. Lors d'un glanage d'objets, nous trouvons un groupe de cyclistes miniatures. Nous entrons dans le monde merveilleux des collectionneurs, fans de cyclisme. Puis, nous découvrons certaines réflexions qui font l'analogie entre un peloton et une société. Il est question de groupe et d'individu, de compétition et de solidarité. Dans *À vous les studios !*, deux journalistes sportifs commentent en direct la dernière course d'un cycliste et sa rencontre fortuite avec un livreur à vélo, le tout sur fond de grande manifestation, plus politique que sportive.

Direction de la publication

Nicolas Saelens

Rédaction en chef

Mathieu Dochtermann avec le concours de Laurence Méner et de Laurence Pelletier

Comité éditorial du n°78

Emmanuelle Castang, Anaïs Desvignes, Mathieu Dochtermann, Hubert Jégat, Fleur Lemercier, Oriane Maubert, Laurence Méner

Correspondant-es pour les rubriques

Actualités : Anaïs Desvignes
Au cœur de la recherche : Oriane Maubert
Poétique de la matière : Claire Vialon
Derrière l'établi : Noémie Géron
Marionnettes et médiations : Aline Bardet
Mouvements du monde : Emmanuelle Castang

Ont contribué à ce numéro

Aline Bardet, Mathias Baudry, Emmanuelle Castang, Michaël Cros, Anaïs Desvignes, Mathieu Dochtermann, Frédéric Ferrer,

Kathleen Fortin, Florence Garcia, Mareike Gaubitz, Noémie Géron, Pascale Goubert, Xavier Henry, Renaud Herbin, Jean Kaplan, Guillaume Lecamus, Tito Loreface, Audrey Matel, Pierre Meunier, Maria-Carmela Mini, Grégoire Pateau, Nicolas Saelens, Julia Stern, Alexandra Vuillet, Janni Younge

Agenda du trimestre

Anaïs Desvignes

Relectures et corrections

Charline Bataillard, Nathalie Delanoue, Anaïs Desvignes, Mathieu Dochtermann, Claire Duchez, Noémie Géron, Cécile Givernet, Nadine Lapuyade, Laurence Méner, Laurence Pelletier, Graziella Végis

Couverture et 2^e de couv

Compagnie Les Maladroits

Conception graphique et réalisation

www.aprim-caen.fr
ISSN 1772-2950



THEMAA
14 rue Crozatier, 75012 Paris
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 (DGCA).

Sommaire

Actualités

04-07 ACTUS

08 SUR LE TERRAIN

Mieux se connaître pour mieux travailler ensemble

Par le Réseau Marionnettes et Arts Associés en Bretagne

09 CULTURE EN QUESTION

De l'artiste en exil

Par Maria-Carmela Mini

Matières vivantes

10-12 CONVERSATION

L'observation, outil politique et opérationnel multidimensionnel

Avec Xavier Henry et Grégoire Pateau

Propos recueillis par Mathieu Dochtermann

13 ARTS ASSOCIÉS

De la matière naît le désir de théâtre

Avec Pierre Meunier

Propos recueillis par Mathieu Dochtermann

14-15 OBJETS, AVEZ-VOUS DONC UNE ÂME ?

Les BB Végétaux, marionnettes végétales

Par Michaël Cros

16 ÉCHOS COMPLICES

Explorer la matière et l'espace

Par Renaud Herbin et Mathias Baudry

17-20 DOSSIER

L'art et le corps à l'effort

Une histoire de sueur et de mouvement

Avec Frédéric Ferrer, Kathleen Fortin, Guillaume Lecamus,

Alexandra Vuillet

21-22 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Un regard de professionnelle - Analyser le théâtre de marionnettes

Par Mareike Gaubitz

23 POÉTIQUE DE LA MATIÈRE

Mémoires et présences en scène

Avec Pascale Goubert et Julia Stern

Mouvements présents

24 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Muppets pédagogiques

Par Florence Garcia

25 MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

L'école du programmeur à l'Hectare de Vendôme

Avec Audrey Matel

Par Aline Bardet

26-27 RÉTROSPECTIVE

Spectacles avec vue sur mer : l'odyssée de Cargo 92

Par Mathieu Dochtermann et Jean Kaplan

Frontières éphémères

28-29 MOUVEMENTS DU MONDE

Plonger dans ses racines pour se donner des ailes

Avec Tito Loreface et Janni Younge

Par Emmanuelle Castang

Agenda du trimestre



Édito

PAR | NICOLAS SAELENS, PRÉSIDENT DE THEMAA

La lucidité, le courage et la joie

Cet éditorial est écrit suite aux élections européennes et à l'annonce de la dissolution de l'Assemblée nationale par le Président de la République. Nous voilà donc appelé-es aux urnes pour des élections législatives qui mèneront à la constitution d'un nouveau gouvernement.

Les résultats des élections européennes nous inquiètent. Avec près de 37 %, l'extrême droite est le mouvement politique prédominant en France, ainsi que dans d'autres pays européens.

Nous allons vivre des temps instables et sombres. Les services publics sont en saturation par manque d'investissements et d'intérêt pour le bien collectif, et la campagne électorale européenne n'a pas abordé le sujet de la culture alors que le spectacle vivant en France est déjà en situation de crise.

Cet état des lieux, nous le connaissons, il débouche aujourd'hui sur un mouvement politique dangereux qui risque, en ayant le pouvoir législatif, de mettre à mal les valeurs républicaines qui nous sont encore communes. Espérons qu'une réaction collective permette d'éviter une catastrophe le 7 juillet prochain.

Ce que nous avons à faire aujourd'hui, c'est de nous réunir, de rassembler nos forces et de reconnaître nos spécificités comme nous l'avons fait lors des états généraux en février dernier à Rouen.

Nous allons poursuivre ce mouvement avec, d'ici la fin de l'année, trois rencontres professionnelles autour du parcours de l'artiste qui ne peut plus être envisagé selon les schémas que nous nous sommes constitués : de l'émergence à la reconnaissance jusqu'à la fin de parcours, les chemins, aujourd'hui, sont chaotiques et sujets à bon nombre d'incidents.

La première rencontre se déroulera lors du Temps d'M à Charleville Mézières le 19 septembre. Nous vous proposons d'y aborder la question de l'insertion professionnelle, de ses freins et de ses chemins de traverse.

L'observation de notre secteur est indispensable pour que nous puissions faire évoluer nos pratiques. THEMAA a mené avec Réjane Sourisseau une étude intitulée : « Au-delà des approches comptables classiques, des logiques artistiques et économiques plurielles. ». Elle a été réalisée à partir d'entretiens menés auprès d'un panel de 80 compagnies adhérentes à THEMAA et d'un corpus de 135 spectacles. Elle est aujourd'hui disponible sur notre site internet et elle nourrira sûrement nos débats à venir. Ce qu'elle démontre, c'est l'investissement des équipes artistiques pour créer des spectacles dans des conditions encore précaires avec la nécessité de trouver des moyens de collaboration qui sortent de la visibilité des cadres budgétaires.

Souhaitons-nous le courage et la joie nécessaires pour transformer ce qui semble inéluctable !

BRÈVES

Schéma d'orientation pour le développement des arts de la marionnette en Région Sud

Dans le cadre du SODAM, démarche de concertation pour la co-construction de politiques publiques en Région Sud sur l'année 2024, une rencontre régionale aura lieu le 8 juillet 2024 à Avignon. L'occasion de faire un point d'étape des premières rencontres qui se sont déroulées entre mai et juin dans les différents bassins de la région, avant la seconde phase des concertations qui se poursuivra jusqu'en décembre.

Infos :

regroupementpolem.wixsite.com

Formation professionnelle continue « Culture & Économie sociale et solidaire »

Le Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), Opale et l'Ufisc proposent une formation sur le développement des activités culturelles et les enjeux de l'ESS sur la saison 2024-2025. Elle s'adresse aux professionnel·les et porteur·euses de projets, et donne lieu à la délivrance d'un certificat de spécialisation CNAM. Les inscriptions sont ouvertes jusqu'au 15 septembre 2024.

Infos : opale.asso.fr

UNIMA L'UNIMA prépare une publication internationale pour 2025

Fondé sur de nombreux magazines de marionnettes disposant d'une diffusion nationale et parfois internationale, ce magazine, qui paraîtra d'abord en ligne, vise à mettre en valeur tant la diversité des contenus existants sur cet art que les magazines qui les publient.

Le comité éditorial international ne travaille pas sur une simple compilation d'articles publiés mais sur un projet éditorial, en essayant de créer un dialogue entre les articles et les pensées. Partant de grands axes pour



donner une ligne et faciliter le travail des éditeurs et éditrices, l'UNIMA a lancé fin mars un appel auprès de tous les magazines de marionnette référencés et

publiant encore aujourd'hui. Cette publication serait également ouverte, dans un deuxième temps, aux pays ne disposant pas de magazines sur la marionnette, avec un second appel à contributions lancé entre l'été et l'automne.

Le groupe est ouvert à d'autres rédacteurs et rédactrices qui souhaiteraient le rejoindre.

Plus d'infos : unima.org

10 AU 13 JUILLET | DIVES-SUR-MER

Écritures et théâtre d'objet : rencontres au festival Récidives

Pendant les 4 journées que durera la 38^e édition du festival Récidives, à Dives-sur-Mer en Normandie, deux rencontres auront lieu : l'une sera consacrée aux écritures contemporaines tandis que l'autre traitera du théâtre d'objet.

Discussion croisée « Écrire pour le théâtre de marionnettes »

Avec : **Émilie Flacher**, metteuse en scène, Cie Arnica, **Guillaume Lecamus**, metteur en scène, Cie Morbus Théâtre, **Gwendoline Soublin**, autrice.

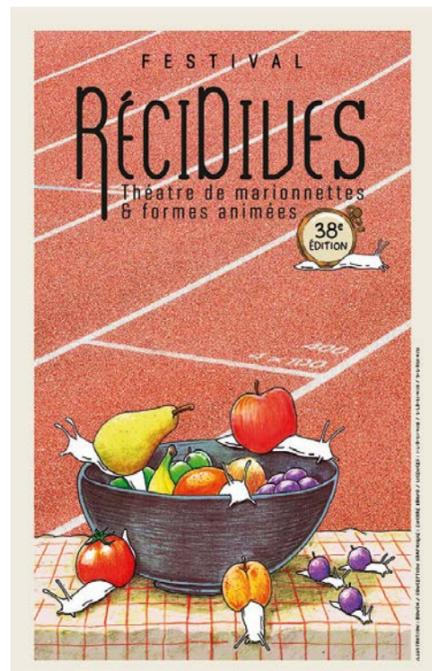
Cette discussion croisée entre les 3 artistes aura pour but d'explorer leur collaboration.

Petit musée imaginaire du théâtre d'objet

Avec : **Aurélien Mouton-Rezzouk**, maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, et membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales, **Arno Wögerbauer** et **Valentin Pasgrimaud**, Compagnie les Maladroits.

Robinet, bouchons, sucre, bonbons, dinosaures, arbre en plastique, locomotive... Chacun de ces objets fait référence à des spectacles ou des auteur·ices qui ont marqué le théâtre d'objet. Ils seront le point de départ d'un échange autour de cet art.

Plus d'infos : le-sablier.org/festivals/recidives-2024/



© Rench

UNIMA Appel à candidature au Comité exécutif de l'UNIMA Internationale

Le Comité exécutif de l'UNIMA Internationale pour les 4 prochaines années (2025-2029) sera élu lors du Congrès de l'UNIMA en Corée du Sud, prévu du 23 au 30 mai 2025 à Chuncheon.

Les membres du Comité des élections sont : **Svetlomira Stoyanova** (Bulgarie), **Roberta Colombo** (Italie), **Beth Bado** (Brésil), **Dimas Samodra Rum** (Indonésie), **Phylemon Odhiambo** (Kenya).

THEMAA, centre français de l'UNIMA, peut présenter jusqu'à quatre candidat·es.

Pour toute information ou pour candidater, nous vous invitons à contacter Thémaa.

Date limite des candidatures auprès de THEMAA : 2 septembre 2024

Merci à Karen Smith (présidente de l'UNIMA Internationale), Tito Loreface (vice-président de l'UNIMA Internationale, président de la Commission Formation Professionnelle et président par interim de la Commission Trois Amériques), Lucile Bodson (trésorière du Comité de Financement de l'UNIMA et Stratégie de Collecte de Fonds), et Tang Dayu (président de la Commission Asie-Pacifique). Ils ont servi avec diligence trois mandats et sont maintenant dans l'impossibilité de se présenter à nouveau comme candidat·es pour le prochain Comité exécutif en raison des statuts.

LA MARIONNETTE DANS TOUS SES ÉTÉS!!

THEMAA TOUT L'ÉTÉ | FRANCE

Sur la plage abandonnée, marionnettes et crustacés

Dans les festivals, dans la rue, sur la plage, à la campagne, à la montagne, matin, midi et soir... les marionnettes sont partout ! La période estivale est la saison du bouillonnement marionnettique. THEMAA continue cette année de mettre en avant cette créativité en proposant le programme des actualités estivales

de ses membres. Vous pouvez le télécharger depuis le site internet de THEMAA, où vous trouverez toutes les informations nécessaires pour planifier votre exploration de la marionnette à travers la France !

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

THEMAA DU 3 AU 21 JUILLET | AVIGNON

Les Rencontres à Avignon du Pôle Théâtre et Marionnette

Bienvenue au PTM, lieu-atelier de la Cie DERAÏDENZ. Venez profiter du calme de la Barthelasse pour découvrir boutique, buvette associative, atelier, expos marionnettes dont *Dans le mur !* une expo itinérante réalisée par les artistes et compagnies d'Occitanie. Les artistes de la compagnie seront présent·es tous les matins pour vous accueillir.

Rencontres Marionnette

Des temps de dialogue, d'échange & de partage ouverts au public, aux professionnel·les de la marionnette & arts associés sont ouverts régulièrement.

L'entrée est libre & gratuite - lors des soirées concert, une participation de 3€ est demandée - vous pouvez adhérer sur place pour soutenir la démarche et boire un verre !

> Relâchez les lundis 8 et 15 juillet

AU PROGRAMME

Jeudi 27 juin | 20h | Soirée pré-festival avec le Groupe *Mais où est Johann !*

Samedi 6 juillet | 10h-13h | Table ronde : Quelle place pour les constructeur·rices de marionnettes ?

Samedi 6 juillet | 20h | Soirée Un cowboy et des punks ! Une soirée décalée avec le groupe *Soupe Miso*

Mercredi 10 juillet | 18h30 | THEMAA'péro | 20h | Soirée festive avec le groupe *Happy Swing Trio !*

Du mardi 9 au dimanche 14 juillet

Le Labo des Possibles : Appel à marionnettistes | 9h-13h |

DERAÏDENZ s'associe aux Enfants Sauvages et accueille le Labo des Possibles. Animé par Natalie Rafal et Alan Payon, ouvert aux comédien·nes, marionnettistes ou plasticien·nes qui souhaitent explorer les possibles des dramaturgies de la marionnette.

Trois temps de présentations publiques | 12h-13h | Mercredi 10, vendredi 12 et dimanche 14 juillet.

Infos : +33 (0)6 98 98 57 95
autrechoseestpossible@gmail.com

Lundi 15 juillet | 20h | Soirée musicale et poétique avec le groupe *Près du Sabwle*

Mercredi 17 juillet | 10h-13h | Atelier d'expérimentation marionnettique Avec Félix Blin Bellomi, collectif Toter Winkel

Jeudi 18 juillet | 11h-13h | Rencontre UNIMA - Marionnette et international

Rendez-vous au THEMAA'péro

Nous vous invitons à nous rejoindre lors du traditionnel THEMAA'péro pendant le festival d'Avignon. Cet événement est l'occasion de nous retrouver, d'échanger et de renforcer nos liens autour de notre engagement commun. C'est un moment pour discuter de vos projets et de ceux de l'association autour d'un verre sur la terrasse du Pôle Théâtre et Marionnette de la compagnie Deraïdenz.

> **Rendez-vous le 10 juillet à partir de 18h30**

THEMAA'péro

Enquête nationale sur les associations culturelles employeuses

Opale - Pôle ressources Culture & ESS, lance une grande enquête nationale sur les associations culturelles employeuses, succédant à celles de 2008 et 2020.

Cette enquête, menée avec de nombreux partenaires, est cruciale pour le secteur culturel associatif. Elle permettra de valoriser les spécificités des associations culturelles employeuses, de mieux comprendre leurs enjeux actuels et de relayer leurs problématiques.

> **Participez dès maintenant en remplissant le questionnaire et/ou en le partageant avec votre réseau professionnel avant le 15 septembre 2024.**

Pour répondre au questionnaire :

<https://www.sphinxonline.com/surveyserver/s/opaleculture/ace2024/Questionnaire.htm>

Pour tout savoir sur l'enquête :

<http://www.enquete.opale.asso.fr>

16 AU 18 OCTOBRE | STRASBOURG

Colloque Petite histoire, grande histoire

L'Université de Strasbourg accueille Fanny de Chaillé en résidence d'artiste de décembre 2023 à octobre 2024. Ce projet s'articule autour des enjeux de l'archive, du document, de la copie dans le spectacle vivant, comme autant d'outils de travail essentiels aux œuvres de la chorégraphe et metteuse en scène, notamment dans trois pièces récentes : *Désordre du discours* (2019), *Le Chœur* (2020) et *Une autre histoire du théâtre* (2022).

Cette résidence et le colloque qui la clôture sont l'occasion d'appréhender comment le travail artistique permet de porter un regard nouveau sur l'archive ou le document. Comment ce matériau permet-il la construction de récits, le tracé d'horizons critiques entre passé et présent, mais aussi d'interroger les liens entre histoire individuelle et histoire collective ?

À NOTER : une publication des actes du colloque est envisagée courant 2025.

Travail de LAPAS sur les situations conflictuelles au travail

LAPAS, l'Association des Professionnel-le-s de l'Administration du Spectacle a, entre autres, comme mission l'amélioration des conditions de travail des professions qu'elle fédère. Un groupe de travail a mené plusieurs enquêtes auprès de ses membres pour mieux comprendre les situations et les défis spécifiques à ces métiers. En 2021, collaborant avec la psychologue du travail Adeline Pierrat, ce groupe a concrétisé ses efforts en créant un jeu ludique et instructif destiné aux professionnel-les, nommé « UN PAS DE CÔTÉ - Un jeu pour démêler une situation conflictuelle au travail ». Ce jeu a pour ambition d'aider à analyser une situation vécue au travail et à en caractériser les problématiques afin d'envisager des pistes de réflexion et de résolution. Il sera inauguré publiquement le 12 juin au Centre National de la Danse, à Pantin.

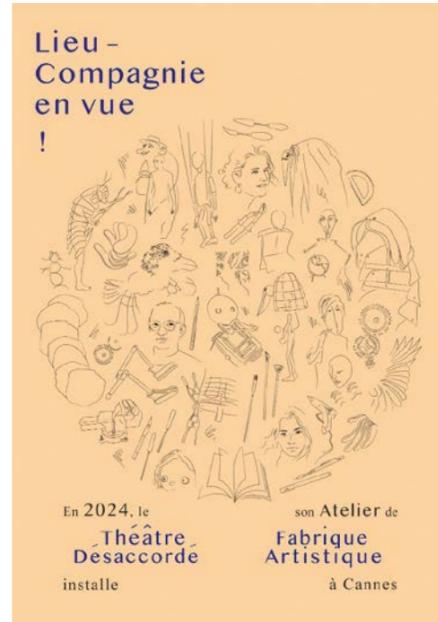
Infos : lapas.fr/un-pas-de-cote

Le Théâtre Désaccordé prend la suite d'Arketal

En septembre 2021, Greta Bruggeman et Sylvie Osman ont proposé à la Compagnie du Théâtre Désaccordé de poursuivre l'activité de l'atelier d'Arketal à Cannes après leur départ à la retraite.

Un processus de passation a été mis en place pendant lequel le passé, le présent et le futur ont partagé un même lieu : le 4 impasse de la Chaumière. Beaucoup de questions se posent avec cette « transmission » et le Théâtre Désaccordé va prendre le temps d'y répondre par un travail de compagnie et par le partage avec d'autres artistes : bientôt, la compagnie Parwaz, exilée d'Afghanistan, trouvera ici un « atelier d'asile », et Paulo Duarte viendra animer un stage AFDAS sur le thème polymorphe de la frontière en décembre 2024. La notion si concrète et si immatérielle de « point fixe » pourrait être une bonne métaphore pour désigner ce qui est en train de se passer. Le lieu est un espace public mis à disposition par la Ville de Cannes avec un soutien en fonctionnement de la DRAC PACA, de la Région Sud et du Département des Alpes-Maritimes ; le projet de la compagnie se transforme puisqu'elle devient « lieu-compagnie dédié à la marionnette et aux arts associés ».

Plus d'infos : desaccorde.org



3 QUESTIONS À Sarah Andrieu

Directrice pédagogique de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette

PAR | MATHIEU DOCHTERMANN

Vous allez bientôt accueillir la 14^e promotion, pouvez-vous nous dire sur quels critères les élèves ont été sélectionnés ?

Comme l'école délivre un Diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC) spécialité acteur-marionnettiste, nous admettons des personnes qui viennent de plusieurs disciplines, y compris mais pas exclusivement du théâtre. Du dossier de candidature au jury final, en passant par les auditions et le stage probatoire, nous suivons tout un processus, sur un temps limité mais suffisant pour que des choses ressortent. Nous tenons compte de la motivation, de la qualité de jeu dans la scène théâtrale, de la qualité de rapport à l'objet dans la scène marionnettique, de la capacité à improviser, de l'inventivité dans l'emploi de la matière. On relève aussi bien les forces et les faiblesses que la capacité à suivre les consignes et le comportement au sein du groupe, de façon à composer une promotion la plus harmonieuse et dynamique possible. Le jury travaille en collectif, il y a des expériences différentes qui permettent de voir des choses complémentaires, notamment grâce à des membres non français.



© Moeby/Alami

Comment vont se dérouler les enseignements pour cette nouvelle promotion ?

Depuis que l'école délivre le DNSPC, beaucoup de choses ont été réinterrogées en son sein. En outre, le ministère veut jusqu'à un certain point que la scolarité s'aligne sur les licences universitaires, avec des enseignements généralistes de plus en plus larges. Dans les sélectionnés, on a des personnes qui ont déjà fait du théâtre, voire de la marionnette, mais aussi d'autres qui ont peu ou pas d'expérience de la scène, et nous devons nous assurer que les bases sont solides : le début du premier semestre balaye donc les fondamentaux. Ensuite, nous arrivons à l'étude des techniques marionnettiques, en commençant avec des techniques traditionnelles – comme la gaine lyonnaise – toujours utilisées dans la pratique contemporaine et fortement demandées par les élèves. Nous restons une école qui offre une ouverture à un maximum de techniques marionnettiques. Nous faisons en sorte que les choses se répondent au mieux, par exemple qu'il y ait de la construction en lien avec le jeu au plateau pour chaque technique ; depuis qu'il y a une dimension construction au DNSPC, il y a plus d'attentes de ce point de vue. Et nous évitons les stages courts. Ensuite,

il y a des modules de découverte disciplinaire, par exemple sur les marionnettes à l'écran, et nous allons travailler avec d'autres écoles.

Comment valorisez-vous la dimension internationale de l'école ?

Nous y tenons fortement. Dans la prochaine promotion, nous aurons 5 étudiant-es d'origine internationale sur les 16 personnes sélectionnées. La présence de membres du jury non français-es nous permet d'avoir une meilleure compréhension du contexte de chaque candidat-e. Pendant la scolarité, nous avons des enseignant-es qui viennent de partout, donc les élèves sont au contact de pédagogies et de langues différentes. Nous accueillerons des étudiant-es Erasmus, et nous enverrons les nôtres en échange s'ils le souhaitent. Nous avons la volonté de travailler avec d'autres écoles et universités qui proposent de la marionnette à l'étranger ; d'ailleurs, le festival Temps d'M s'oriente de plus en plus vers une rencontre entre écoles. C'est un aspect du rapprochement entre le Festival et l'Institut. Dans la même dynamique, des artistes internationaux-ales se produisent au FMTM et la porosité avec l'ESNAM va nécessairement s'amplifier dans les années à venir. ■

THEMAA Du nouveau chez THEMAA !

Gouvernance, équipe et bureaux, ces dernières semaines, plusieurs changements sont à noter chez THEMAA.

En avril, **Laurence Pelletier** a rejoint l'équipe salariée comme coordinatrice générale. Formée en études théâtrales et en animation socio-culturelle, elle a notamment été directrice du Centre culturel Grain de Sel de Séné (Bretagne) avant d'accompagner plusieurs compagnies. Nous souhaitons également la bienvenue à **Manon Morin** qui effectue un volontariat en service civique de 8 mois au sein de l'association. Fin août, c'est **Marion Linhardt-Mong** qui rejoindra THEMAA comme chargée d'administration et de projets. Formée en études théâtrales et aux métiers de la production, elle a travaillé à la Fondation d'entreprise Hermès comme assistante de projet et comme chargée de production à la compagnie Arcal. Cette nouvelle équipe saura donner une belle énergie dans la mise en œuvre du projet associatif et des orientations données par le conseil d'administration. Ce dernier a été renouvelé en partie lors de l'assemblée

générale des 6 et 7 mai à Rennes. Il se compose de : **Samuel Beck**, trésorier, **Jean-Christophe Canivet**, trésorier adjoint, **Caroline Galmot**, **Noémie Géron**, **Cécile Givernet**, **Charlotte Gosselin**, **Pierre Gosselin**, **Nadine Lapuyade**, vice-présidente, **Oriane Maubert**, **Laurence Méner**, vice-présidente, **Clément Peretjatko**, secrétaire, **Nicolas Saelens**, président, **Alexandra Vuillet**, secrétaire adjointe. THEMAA tient à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont œuvré au sein du CA et de l'équipe pendant plusieurs années, et leur souhaite le meilleur pour la suite : Michaël Cros, Anaïs Desvignes, Claire Duchez, Maé Ferra, Hubert Jégat et Graziella Végis.

THEMAA a déménagé !

Depuis juin, l'association partage des locaux avec Scènes d'enfance – ASSITEJ France, au 14 rue Crozatier, Paris 12^e.

N'hésitez pas à venir nous rendre visite !

THEMAA VENDREDI 19 SEPTEMBRE | CHARLEVILLE-MÉZIÈRES

Rencontre professionnelle parcours de l'artiste #1

Comme annoncé dans son projet 2024, et en rebond aux états généraux, THEMAA se penche sur le parcours des artistes marionnettistes en organisant, d'ici la fin de l'année, trois temps de rencontre et de réflexion sur le sujet.

Lors du premier de ces rendez-vous, accueilli par le festival Temps d'M à Charleville-Mézières, l'objectif sera de recenser les freins à l'insertion professionnelle aujourd'hui, pour tenter ensuite de réfléchir collectivement à des solutions propres à les lever.

Les deux autres rencontres sont encore en construction. Le thème de la formation initiale et continue sera notamment

évoqué. Des précisions seront données dans le prochain numéro de *Manip* et dans la newsletter. Ces trois temps d'échange seront construits pour être en prise avec le contexte actuel et les réalités vécues par les artistes.

> Dans le cadre du festival Temps d'M 14h-17h à la Médiathèque Voyelles

Moderation : Laurence Méner et Nicolas Saelens

Participants : en cours

Entrée libre.

Plus d'infos : thema-m Marionnettes.com

UNIMA Certificats de reconnaissance pour la préservation du patrimoine de la marionnette

La Commission du Patrimoine, des Musées et des Centres de Documentation (HMDC) de l'UNIMA s'est fixé pour objectif de récompenser, d'encourager et de reconnaître le travail de ceux qui ont travaillé pour que la mémoire des arts de la marionnette ne disparaisse pas et que nous puissions continuer à profiter de la richesse de cette discipline théâtrale. En créant ces « Certificats de reconnaissance pour la préservation du patrimoine de la marionnette », la Commission souhaite reconnaître d'une part les personnes qui

ont consacré leur vie à la protection, à la diffusion ou à la recherche du patrimoine de la marionnette et d'autre part les jeunes qui ont décidé de s'engager pour la valorisation, la préservation, le partage du patrimoine de la marionnette.

Les membres de l'UNIMA ont jusqu'au 31 août pour présenter des candidat-es à cette certification.

Plus d'infos : unima.org

SUR LA TOILE

Yngvild aux mains de lumière

[ARTICLE]

Retrouvez sur le site d'Artcena Yngvild Aspeli parmi les « Portraits d'artistes » qui nous invitent dans l'univers des artistes de rue, de cirque et de théâtre à travers des parcours (en podcast), des portraits, l'évolution des œuvres et des esthétiques.

Réalisation : Sylvie Martin-Lahmani
bit.ly/3UCowZh

Abécédaire illustré de Claire Heggen

[RESSOURCE]

Depuis plusieurs années, Claire Heggen a mis en chantier un important travail sur l'abécédaire de sa pratique d'artiste et de pédagogie. Le Portail des Arts de la Marionnette permet de consulter l'ensemble des notions qu'elle a définies, articulées les unes aux autres, et illustrées de capsules vidéo et sonores ainsi que d'archives.

Conception : Claire Heggen

bit.ly/3QJtVY



EN DIRECT DU PAM

L'œil du loup, par la compagnie Arketal

Photographie de trois marionnettes. L'une représente un père regardant les deux autres : la mère donne de la soupe à l'enfant alité. On distingue dans la pénombre le marionnettiste qui manipule la marionnette de la mère.

Accès à la notice :

<https://shorturl.at/gS205>

Accès au portail :

<http://elab.artsdelamarionnette.eu>



SUR LE TERRAIN

Mieux se connaître pour mieux travailler ensemble

PAR | LE RÉSEAU MARIONNETTES ET ARTS ASSOCIÉS EN BRETAGNE

Né des « Rendez-vous du Commun » de THEMMA, nourri de l'expérience collective de Panique au Parc, le réseau Marionnettes et Arts Associés en Bretagne a un an en 2024. L'envie d'échanger entre acteur-rices de la marionnette est partagée par tous-tes sur le territoire, dans l'objectif de mieux s'interconnaître et d'agir ensemble.

Non structuré, le réseau est animé par un copil de membres actif-ves qui se retrouvent tous les 2 mois. L'enjeu premier est d'impulser des temps de rencontre dans les différents départements pour réfléchir aux enjeux qui nous traversent : création, production, diffusion. Aujourd'hui, 4 groupes de travail se sont constitués. Le groupe Cartographie se lance dans l'élaboration d'une carte répertoriant les acteur-rices de la marionnette. Le groupe Faire Réseau réfléchit aux outils de communication, à la structuration, et initie les journées de rencontre. Le groupe Production-Diffusion interroge les difficultés et envisage des actions pour améliorer la diffusion des œuvres. Le groupe Mariothèque initie la création d'une collection de marionnettes et d'objets. L'objectif de cette première année était de répertorier les compagnies, les ateliers, les lieux de création et de diffusion en Bretagne, et également de connaître les moyens existant pour la création et la diffusion de spectacles de marionnette et arts associés en Bretagne.

Une étude comme point de départ

En parallèle, le Théâtre à la Coque et la DRAC initient en 2023 une étude sur les compagnies et les lieux marionnette en Bretagne. On y recense au moins 45 compagnies de marionnette et arts associés. De 2021 à 2023, pour les 29 compagnies qui ont répondu, le secteur marionnette comporte 52 ETP (50 % pour l'artistique, 17 % pour la technique et 33% pour l'administration, la production et diffusion), représente 3 000 000 € de CA, soit 58 créations et 5 475 représentations (dont 27% en Bretagne et 10 % hors de France). Une analyse de l'économie des compagnies et de l'intervention des collectivités en Bretagne est aussi entreprise. Cet observatoire est un point de départ pour demander un plan d'action concerté avec tous les partenaires publics sur le secteur marionnette en Bretagne.

La cartographie

Il a semblé nécessaire au réseau d'établir une cartographie des acteur-rices de la marionnette en Bretagne. La démarche se veut avant tout

utile aux équipes artistiques en créant du lien. Un groupe travaille à la récolte de fiches de renseignements complétées par les compagnies et acteur-rices individuel-les de la marionnette, en employant des logiciels libres. Les questionnaires doivent être finalisés prochainement. L'objectif est d'identifier et de rendre visibles les nombreuses équipes qui irriguent le territoire par leur travail artistique et éducatif. Dans un esprit de partage et d'entraide par ces temps difficiles, il s'agit aussi que chacun-e puisse facilement prendre connaissance des ressources disponibles, en matière d'information, de savoir et de savoir-faire, dans son périmètre d'activité et sur l'ensemble de la région : compagnies et artistes solos, technicien-nes, bureaux de production, lieux de fabrication, partenaires institutionnels...

La Mariothèque

Partant du constat que les pratiques d'initiation aux marionnettes et arts associés se développent, que la majeure partie des compagnies les comptent dans leurs activités et que peu de ces compagnies disposent de marionnettes conçues pour les réaliser, un projet de Mariothèque est lancé. Il s'agit de créer un stock de marionnettes diverses pour mener des ateliers. Fabriquées par des constructeur-rices breton-nes, ces marionnettes seraient stockées au Théâtre à la Coque à Hennebont et dans plusieurs relais dans le Finistère, à Rennes et dans le Pays de Redon. Elles seront principalement dédiées à la réalisation d'ateliers de médiation (scolaire et sociale), de stages et de formations. Elles pourront, en outre, être utilisées par les compagnies en résidence comme outils de recherche pour leurs créations, ou être exposées dans des lieux souhaitant mettre en valeur les marionnettes dans leur diversité. Le projet regroupe la construction de marionnettes appartenant à six techniques : articulées ou bunraku, marionnettes à gaine, muppet, kokoschka, marionnettes-sacs, malles de théâtre d'ombre et de théâtre d'objet. Il est prévu pour s'étaler sur plusieurs saisons avec la construction de deux techniques par saison. Après une étude en 2023 et sa validation auprès d'un maximum de compagnies bretonnes, le projet sera proposé à la Région en 2025 dans l'espoir de son financement. ■

2024-2025

FORMATIONS PROFESSIONNELLES

THÉÂTRE VISUEL

DANS LE PROLONGEMENT DE LA CIE.PHILIPPE GENTY.

MATIÈRES SENSIBLES
MATIÈRES DANSANTES

ANIMÉE PAR NANCY RUSEK
NANTES, FRANCE

09.09 AU 19.09

LE CORPS CASTELET

ANIMÉE PAR NICOLAS GOUSSEFF
STUDIO PHILIPPE GENTY, PARIS.

23.09. AU 04.10

MANIPULATION MARIONNETTES
LES FONDAMENTAUX

ANIMÉE PAR MARZIA GAMBARELLA ET PIERRIK MALEBRANCHE
STUDIO PHILIPPE GENTY, PARIS.

07.10 AU 25.10

MATÉRIAUX MOUVEMENT
DRAMATURGIE

ANIMÉE PAR ERIC DE SARRIA ET NANCY RUSEK
STUDIO PHILIPPE GENTY, PARIS.

11.11 AU 13.12

LA MARIONNETTE
EN CHANTIER

ANIMÉE PAR MARZIA GAMBARELLA ET PIERRIK MALEBRANCHE
STUDIO PHILIPPE GENTY, PARIS.

03.02 AU 21.02.25

INSCRIPTIONS :
MOTSDETETECOMPAGNIE@YAHOO.COM

POUR PLUS D'INFO :
MOTSDETETECOMPAGNIE.COM



LA CULTURE EN QUESTION

De l'artiste en exil

PAR | MARIA-CARMELA MINI, DIRECTRICE DE LATITUDES CONTEMPORAINES*

D'après l'Organisation des Nations unies, ce sont environ 3,60 % de la population mondiale qui vivaient dans un pays autre que celui de leur naissance en 2020. Sous ce chiffre se cache la réalité de près de 300 millions de migrant-es, que certains partis politiques accusent de tous les maux. Que peut l'art pour ces personnes ? Et de quelles richesses artistiques sont-elles porteuses ? Maria-Carmela Mini, directrice du festival Latitudes Contemporaines, qui a œuvré notamment pour l'accueil d'artistes afghan-es, affirme l'importance de l'art des personnes exilé-es pour le pays qui les reçoit.

Notre temps ne parvient plus à définir ce que sont l'exil et l'exilé-e tant les dénominations ont été multipliées pour désigner l'altérité. On mesure une différence croissante avec les migrations des 30 Glorieuses pendant lesquelles les mouvements récurrents sur les frontières des « exilé-es » italien-nes, portugais-es, espagnol-es ou d'entre-deux-rives ancrèrent progressivement « l'émigré-e/immigré-e » sur la terre d'accueil.

Ce qui a changé est moins le vécu de l'exilé-e que la manière dont on le-la désigne. Depuis plusieurs décennies, on n'en finit plus de produire des catégories pour définir l'autre : « déplacé-e, réfugié-e, sans papiers, demandeur-euse d'asile, migrant-e, dubliné-e... », catégories dont la multiplication fait sans doute écho à une fonction des États qui, procédant à des qualifications administratives, hiérarchisent la légitimité des personnes. Mais il importe de rappeler que tout-e migrant-e, quelle que soit la façon de le-la désigner, est un-e exilé-e d'où qu'il vienne.

N'être plus là d'où l'on vient tout en n'étant personne là où l'on arrive, c'est ce que peut raconter tout-e exilé-e, ainsi que l'épreuve de n'être plus acteur-riche de l'histoire de son pays en n'étant pas identifiable dans l'histoire de sa terre d'accueil. C'est la « double absence » qu'a définie Abdelmalek Sayad. Cette dualité de l'exil impose une écoute hospitalière pour répondre au besoin de reconstruire un foyer où poser quelques objets du pays perdu et de composer ailleurs de nouveaux repères... à partager, comme le proposent les artistes.

Comme l'analysent les archéologues spécialistes de l'art pariétal, les dessins des grottes attestent que les « artistes » de la préhistoire se déplaçaient et échangeaient leurs techniques. Comment ne pas souligner

que leurs voyages ont participé aux relations des groupes humains et à l'évolution de nos civilisations ? Sans doute en est-il de même aujourd'hui.

La France, terre d'accueil historique d'artistes qui ont forgé sa réputation de pays de « l'exception culturelle », de la liberté de création, de la liberté d'expression, s'est nourrie de leurs contributions successives venues enrichir et questionner l'art en place – non pas le « remplacer » mais bien l'augmenter de ressources culturelles autres, de techniques et de savoir-faire nouveaux. Affirmer que les migrations aboutissent à un « grand remplacement », c'est brandir l'ineptie que les civilisations sont immuables et figées. Nous devons notre progrès à ce qui fait le fondement de l'Humanité : le fait que nous sommes une espèce coopérative depuis son origine.

La diversité culturelle des salles de spectacle, sur scène et dans les gradins, médiatrice de la multiplicité des intelligences, est ainsi fondamentale. C'est l'un des foyers hospitaliers où l'art offre de construire avec tous-tes un récit renouvelé, où la nouvelle histoire commune est progressivement incarnée dans sa complexité. Car le propos des artistes approche frontalement la réalité des migrations et compose un récit de partage et de transmission des savoirs. Il met en œuvre de façon effective les droits culturels, conformément à la résolution adoptée le 6 octobre 2016 par le Conseil des droits de l'homme des Nations unies. Celle-ci invite les États à respecter, promouvoir et protéger le droit de chacun à participer à la vie culturelle, à accéder au patrimoine culturel et à en jouir, ainsi qu'à prendre les mesures appropriées à ces fins. Cet objectif requiert que les diversités aient accès et soient visibles sur scène, puissent s'y reconnaître et s'y projeter.

Les opérateur-rices culturel-les sont au nombre des plus engagé-es dans cette démarche, jusqu'à l'accueil, l'accompagnement et la production des artistes en situation d'urgence, parti-es de leur pays d'origine le plus souvent pour sauver leur vie. Les artistes, par leur liberté de création et d'expression, se posent en baromètres des démocraties : lorsque leurs libertés ou leurs droits reculent, ce sont conjointement les démocraties qui reculent. Alors se pose la question de leur statut « d'artiste en situation d'urgence ou en danger » dans notre société, et a fortiori celle de leur protection.

On peut souligner enfin qu'une « inintégrabilité » souvent (trop souvent) arbitrairement reprochée à l'exilé-e est surtout un parti pris de discrimination entre le « national » et ce qui n'en serait pas. Il s'agit de miner la terre et la société d'accueil sous les pieds de l'exilé-e pour interdire sa nouvelle réalité alors que la terre de son départ n'est plus accessible qu'en pensée ; alors que ce qu'il a laissé, dans un pays dévasté ou en guerre, parent-es, ami-es, histoire, le-la hante et le-la culpabilise ; alors que son exil est chargé de traumatismes et que leur prise en charge est nécessaire aux fondations d'un nouvel avenir.

L'artiste trame à travers ses œuvres le lien entre son pays d'origine et un pays qu'il cherche à découvrir et à enrichir. C'est dans notre capacité à être hospitalier-ères que tous-tes trouveront une place qui fera à la fois leur histoire et la nôtre dans une nouvelle géographie. ■

*Latitudes Contemporaines est le festival international de la scène contemporaine. Tous les ans, il propose une programmation pluridisciplinaire dans la métropole lilloise.

PUBLICATIONS



Au-delà de l'écran

Fabrizio Montecchi

Fabrizio Montecchi a consacré sa vie artistique au développement et à l'enseignement du théâtre d'ombre. Il livre ici les riches étapes de ce long voyage. S'inscrivant résolument dans les courants contemporains du théâtre, il situe son point de vue dans le contexte d'une histoire, des traditions lointaines, et de la vie matérielle qui structure l'apparition des ombres. Un livre numérique richement illustré et documenté,

disponible gratuitement sur le Portail des Arts de la Marionnette.

Édité par l'Institut International de la Marionnette, dans le cadre de la Chaire ICI Ma. Mai 2024



Maisonologue

Lorraine Les Bains

Maisonologue est l'occasion pour Lorraine Les Bains de revenir avec sensibilité sur les étapes biographiques qui ont construit ce « moimaison » qui est au cœur de son œuvre artistique. On y croise la Villa d'Aubilly, mais aussi des maisons hantées, des tiny houses ou encore une ZAD, l'autrice interroge avec humour et de très belles illustrations notre rapport à cette enveloppe-maison qui nous définit de plus en plus.

Éditions Lapin. Mai 2021

CONVERSATION

L'OBSERVATION, OUTIL POLITIQUE ET OPÉRATIONNEL MULTIDIMENSIONNEL

AVEC | **XAVIER HENRY**, DIRECTEUR DE L'AGENCE SPECTACLE VIVANT EN BRETAGNE ET **GRÉGOIRE PATEAU**, CHARGÉ DES DYNAMIQUES TERRITORIALES ET DE PROJETS À L'UFISC

L'observation est très présente dans le secteur marionnette en ce moment, comme en témoignent l'étude commandée par THEMMA sur la part invisible de la production, l'enquête commanditée par le Théâtre à la Coque pour observer les moyens du secteur en Bretagne ou encore les questionnaires diffusés dans le cadre des SODAM... Peut-être même sommes-nous tous-tes des Monsieur-Madame Jourdain, et faisons-nous tous-tes de l'observation sans le savoir ? Pour s'y retrouver, il convient de préciser de quoi on parle : qu'est-ce que l'observation ? Et à quoi sert-elle ? Manip a abordé ces questions avec deux opérateurs culturels qui utilisent l'observation comme outil, chacun depuis son endroit.

MANIP : À votre sens, que recouvre le terme « observation » ?

GRÉGOIRE PATEAU : L'observation va au-delà de l'étude statistique. C'est un outil utilisé par des parties prenantes pour récolter des indicateurs sur les réalités professionnelles des acteur-rices au sein du secteur culturel. C'est un moyen d'ajuster les politiques publiques au regard des réalités de terrain.

XAVIER HENRY : L'observation, pour le secteur culturel, se focalise à deux endroits : l'élaboration puis l'évaluation des politiques publiques, donc en amont et en aval. Je constate que, quand une étude est confiée pour observer un secteur, c'est toujours avec une visée opérationnelle, et non pour affiner une connaissance de celui-ci. De mon point de vue, cela crée probablement un biais dans la manière dont on observe les choses, ce qui nous empêche peut-être d'avoir une vision de la situation générale.

G. P. : Pour éviter ce type de biais, la FEDELIMA* a pensé un outil : l'observation participative et partagée (OPP), maintenant utilisée par d'autres réseaux. Son principe : créer une connaissance au long cours d'un secteur ou d'un ensemble d'acteur-rices culturel-les. L'OPP se fait sur un mode relationnel qui rend plus horizontale la manière de procéder : les acteur-rices observé-es sont parties prenantes de l'observation, travaillent à la réflexion sur les indicateurs qu'ils souhaitent voir observer et maîtrisent aussi les données. Cela évite les biais dus à des observations ponctuelles. Il y a aussi une remise à jour périodique des indicateurs sur la population observée, qui permet de décrire de manière plus fine et plus précise les évolutions du secteur.

X. H. : L'observation devrait systématiquement s'inscrire dans un travail au long cours. Je suis admiratif de l'étude sur les pratiques culturelles des Français. On y retrouve presque les mêmes questions avec le même type d'échantillon de personnes interrogées depuis plusieurs décennies...

MANIP : Les processus qui autorisent une prise de recul et un suivi sur le long cours ont-ils donc plus de valeur ?

G. P. : Être dans une habitude d'observation au long cours, comme dans une OPP, permet de mener des études ponctuelles, liées à une question précise, tout en bénéficiant de la



XAVIER HENRY



GRÉGOIRE PATEAU

possibilité d'avoir du recul. Un exemple très simple : l'association Opale coordonne de longue date une OPP sur les associations culturelles employeuses. Deux enquêtes ponctuelles ont ensuite été menées sur l'impact de la crise Covid sur les acteur-rices culturel-les de l'ESS. La connaissance au long cours a permis de mettre en perspective ce qui ressortait des dites études. Une observation ponctuelle sur un sujet précis aura plus de sens si on est capable de la mettre en perspective, avec une connaissance fine au long cours.

X. H. : On ne peut pas reprocher à l'État ni aux collectivités territoriales de demander des réponses sur l'usage des deniers publics, sur telle ou telle politique publique. Mais, si on ne peut pas s'adosser à une étude au long cours, il est compliqué de s'appuyer sur les chiffres obtenus : on peut avoir des biais d'analyse, des biais statistiques qu'on ne sera pas en capacité de détecter sans un historique d'informations. Au-delà de ça, les données quantitatives peuvent arriver de plusieurs endroits, parce qu'elles sont collectées systématiquement par les collectivités territoriales, par l'État, et aussi par France Travail. Mais les recoupements ne se font pas entre ces différents jeux de données, et si la démarche scientifique n'est pas unifiée, il peut y avoir des biais de collectage.

MANIP : Y a-t-il à, votre sens, une opposition entre observation quantitative et observation qualitative ?

X. H. : C'est une question d'équilibre. Le recueil de données quantitatives donne une impression de facilité : il suffirait d'envoyer un formulaire à un fichier de contacts pour récolter une grande quantité de données. Ce n'est pas le cas pour une étude qualitative. Mais les deux démarches se nourrissent. Il y a besoin de données chiffrées ; mais, décontextualisées du ressenti et du vécu, elles ne permettent pas de comprendre la réalité traversée par le secteur.

G. P. : L'étude qualitative peut approfondir certaines lignes de force qui ressortent d'une étude quantitative. C'est un travail passionnant mais extrêmement minutieux que de produire de l'analyse à partir de données qualitatives, avec des outils comme des tableaux croisés. Il ne faut pas opposer quantitatif et qualitatif, mais plutôt se dire que l'observation est une capacité à articuler ces deux dimensions.

MANIP : Quelle différence entre l'observation et un schéma d'orientation de type SODAM (Schéma d'Orientation pour le Développement des Arts de la Marionnette) ?

X. H. : Dans mon expérience, les schémas d'orientation ne sont pas menés exactement de la même manière selon les disciplines, les commanditaires, les territoires... Donc il n'y a pas de typologie établie sur la manière dont ils fonctionnent ! Il me semble que la différence vient de la participation : un schéma, c'est non seulement une observation, mais aussi des conclusions élaborées collectivement par le secteur concerné.

G. P. : Je dirais que l'observation est intégrée au schéma d'orientation, dans des phases de diagnostic ou d'approfondissement d'enjeux identifiés. Mais les schémas d'orientation vont au-delà de l'observation : ce sont des espaces de concertation et de co-construction, qui devraient se conclure par des orientations et des évolutions en matière de politiques publiques et de mise en coopération entre acteur-rices. Il y a un panel assez large de ce que peut produire un schéma d'orientation, l'observation n'est que l'un des outils au service du processus.

« La définition d'une politique publique efficace n'est pas la même selon les personnes qui traitent du sujet. »

Xavier Henry

MANIP : Y a-t-il assez de moyens pour l'observation ?

X. H. : Il faut des moyens humains pour l'analyse et l'élaboration de la démarche scientifique de l'observation. Les équipes sont souvent peu nombreuses par rapport à l'ampleur des données récoltées. Par exemple, Spectacle vivant en Bretagne a mené une analyse sur la situation du secteur à l'issue de la crise Covid, avec beaucoup de données quantitatives. Mais, d'une part, nous n'avons pas été en capacité de renouveler régulièrement le recueil de ces données, et, d'autre part, nous n'avons pas forcément les moyens scientifiques pour analyser de façon pertinente l'intégralité du collectage.

G. P. : Il faut pousser les pouvoirs publics à reconnaître cette capacité et ce savoir-faire des structures parapubliques (agences, têtes de réseau...) en tant que parties prenantes de l'observation. Et faire en sorte que cette dernière ne soit pas une variable d'ajustement, ce qu'elle est souvent.

X. H. : Il y a une inadéquation entre les données récoltées et les moyens mis dans l'analyse. Un grand recueil de données auprès du secteur crée des attentes en termes de compréhension et de prospective. Si les moyens ne sont pas là, c'est la désillusion.

G. P. : Les acteur-rices de terrain sont très sollicitées sur des questionnaires. D'où l'intérêt de réussir à mieux coopérer. En ce moment, le Printemps de la ruralité est organisé par le ministère de la Culture : il y a eu une consultation, et le ministère dit que plus de

30 000 contributions ont été recueillies – ce qui est génial, cela montre l'intérêt des gens pour le sujet, mais on s'interroge sur la manière dont va être travaillée cette matière. On nous explique que l'IA va aider à analyser ces remontées, cela questionne sur la méthodologie. On a là un exemple de biais entre la logique d'effet d'annonce et les moyens réels pour en faire sortir quelque chose de pertinent.

MANIP : Le fait de s'allier au champ de la recherche est-il l'une des clés pour réussir une observation ?

G. P. : Il y a une pertinence à la coopération entre le champ de la recherche et celui des réseaux ou des agences. Ces derniers ont des savoir-faire opérationnels intéressants, mais avec le biais d'une analyse pour défendre un certain nombre d'intérêts collectifs. Être dans une logique de coopération avec les acteurs-rices du champ de la recherche apporte une capacité de prise de hauteur et de neutralité. Les deux sont complémentaires.

X. H. : Le champ de la recherche dispose des compétences scientifiques pour l'observation, tandis que les professionnel-les du secteur ont la capacité de coopération de toutes les parties prenantes pour obtenir des données les plus fiables possibles. Pour une observation pertinente et utile, la coopération entre les deux est essentielle. Il n'y a pas que les agences culturelles, les collectivités ou l'État qui font de l'observation. Au vu des indicateurs demandés aux structures subventionnées, il y a nécessairement une observation réalisée sur les conséquences de leurs actions... Mais il y a des difficultés de coopération sur le collectage de ces données, et probablement une difficulté de compétence scientifique, à la fois sur l'élaboration des questions posées, sur la constitution des données recueillies, et surtout sur leur analyse. Je ne vois pas de quelle manière il serait possible d'avoir ces compétences en interne, donc la coopération permet d'avancer.

G. P. : On parle de trois mondes qui essaient de discuter ensemble, chacun avec ses enjeux, sa temporalité, sa réalité professionnelle : le secteur public qui a besoin des acteur-rices pour connaître le terrain, les acteur-rices du secteur avec leur propre réalité et temporalité, et celle de la recherche. Il y a une acculturation nécessaire aux réalités de chacun-e. Aujourd'hui, l'Agence nationale de la recherche s'ouvre à des logiques de recherche participative, en coopération avec des parties prenantes du champ professionnel. C'est un moment charnière.

MANIP : Les observations ne sont pas toujours conduites par le champ professionnel ou universitaire. Qui d'autre intervient sur les observations ?

X. H. : Les collectivités territoriales, le ministère de la Culture et les différentes organisations professionnelles peuvent solliciter des bureaux d'accompagnement à l'ingénierie culturelle pour procéder à des études. Mais cela demande de résoudre une question centrale : comment juger de l'efficacité d'une politique publique culturelle ? Il peut y avoir des désaccords sur l'analyse des chiffres ou des retours qualitatifs, tout simplement parce que la définition d'une poli-



Premières impressions de l'étude de Réjane Sourisseau sur la part invisible de la production

tique publique efficace n'est pas la même selon les personnes qui traitent du sujet. Une politique peut être efficace en matière de cohésion sociale et inefficace d'un point de vue strictement économique. Cette difficulté sera systématiquement présente si le-la commanditaire de l'étude et la personne qui en tire des conclusions sont la même entité. Alors que, si une observation est faite de façon indépendante vis-à-vis des opérateurs-rices de politique publique et avec rigueur scientifique, on évite ce biais.

G. P. : Il s'avère que l'OPP est plus efficace de ce point de vue. Dans l'exemple de la FEDELIMA, le ministère lui a confié la mission d'observer les bénéficiaires du label SMAC à travers sa méthode, constatant qu'ils y arrivent mieux que si c'était internalisé dans les services du ministère ou en faisant appel à un prestataire extérieur.

X. H. : Il y a d'excellentes professionnel-les au département des études du ministère, mais la difficulté, c'est qu'ils se heurtent à une multiplicité de processus de recueil de données. D'où la nécessité pour eux de solliciter des cabinets extérieurs pour procéder à des études ponctuelles, pour gagner en souplesse, en rapidité, etc.

G. P. : À nous de faire valoir le fait que c'est plutôt dans le cadre d'une coopération avec les têtes de réseau et de l'auto-organisation du secteur professionnel qu'on peut avancer !

MANIP : Est-il plus rationnel et moins coûteux de donner aux acteur-rices les moyens de faire ce genre d'études, en les faisant accompagner, plutôt que de solliciter des entités privées pour des études ponctuelles qui vont être peu utilisables ?

X. H. : Je serais plus mesuré. Qu'est-ce que ça veut dire donner les moyens au réseau professionnel d'élaborer ces études ? Je pense que les moyens ne sont jamais donnés à la mesure des enjeux des analyses nécessaires. Et puis, il y a dans les cabinets de conseil en ingénierie culturelle des professionnel-les solides et sérieux-ses. Par ailleurs, les moyens donnés aux réseaux servent en général à payer les cabinets en question pour élaborer les études avec eux... donc il n'y a pas d'opposition ! La question des moyens

© M. Dochterman

OBSERVATOIRE LATITUDE MARIONNETTE

TYPOLOGIE DES STRUCTURES ETUDIÉES EN 2022

CNm	Nbre	Structures
CNm	6	Le Moufflard, Paris L'Espace Jérome, Orlon Sainte Marie Le Théâtre à la coque, Hennebont Le Sablier, Caen-la-mer/Dives-sur-Mer L'Hectare, Vendôme Le Théâtre de Laval
SCENES CONVENTIONNEES	2	Le Théâtre le Passage, Fécamp Le Périscope, Nîmes
FESTIVALS (structures ayant pour activité principale l'organisation d'un festival)	3	Le FMTM, Charleville-Mézières Marionnettissimo, Tournefeuille Mima, Mirepoix
AUTRES SCENES LABELISEES	3	Scène nationale de Bourg-en-Bresse Scène nationale de Dunkerque CDN - TJP de Strasbourg

> 5 de ces structures sont entièrement dédiées à la marionnette. Les 9 autres sont > 13 saisons sont organisées par ces 14 structures dont 4 entièrement dédiées à la > 11 festivals dédiés à la marionnette sont organisés par 10 de ces structures (il y a 4 sont des biennales (FMTM, BMM, Scènes Ouvertes à l'insolite. Avec ou sans fil de diffusion selon les années observées. En l'occurrence, il n'y a pas eu de FMTM en 2022).

Saison seule	Nbre de structures
Saison seule	4
Festival seul	1
Saison + festival	9

> Toutes ces structures coproduisent des spectacles.
> Toutes ces structures accueillent des équipes artistiques en résidence, sauf le

Présentation des résultats intermédiaires de l'enquête Latitude Marionnette pendant les états généraux le 1^{er} février 2024

est centrale, mais il y a aussi celle du temps et de la réflexion : réfléchir aux données pertinentes sur le long terme et à celles à analyser par rapport à la question de politique publique culturelle à laquelle on doit apporter une réponse.

G. P. : L'idée n'est pas de disqualifier telle ou telle personne, mais de bien penser les cadres et les moyens. Mener une observation, c'est créer des synergies.

X. H. : Nous qui sommes des professionnel·les de la coopération, notre travail, c'est justement de susciter cette dernière, de l'accompagner, de la faciliter. Il y a un exemple frappant, ce sont les données quantitatives demandées aux structures de programmation, notamment celles qui bénéficient d'un label ou d'une appellation d'État, qui doivent remplir des tableaux de données différents pour chacun de leurs financeurs publics. Il n'y a aucune coopération mise en place pour que ces tableaux soient unifiés, pour qu'un seul jeu de données soit utilisé par l'intégralité des financeurs. Ce serait un pas en avant de fait sur le temps de travail dans les structures, mais aussi sur la capacité d'analyse croisée des données, donc sur leur utilisation à long terme. Cela pourrait être un chantier de coopération à porter au niveau national.

G. P. : C'est fondamental, et il est absurde que ce ne soit pas encore fait. C'est aussi quelque chose que nous devons faire à l'UFISC : la définition d'un tronc commun de questions qui seraient les mêmes pour un ensemble de réseaux. Ce sont des années de travail pour se mettre d'accord. Peut-être y a-t-il encore un effort à faire pour que les enjeux soient vraiment partagés. On peut saluer l'existence d'une volonté d'avancer sur la coopération, notamment avec la création du collectif POPP (Collectif Pour l'Observation Participative et Partagée).

MANIP : Collaborer, cela veut dire, entre autres, construire l'enquête avec toutes les parties prenantes, puisque les conclusions qu'on peut ensuite en tirer dépendent des questions posées ?

X. H. : C'est toujours la difficulté de l'élaboration des questions. Si on ne réfléchit pas en amont, si on n'est

pas en coopération avec toutes les parties prenantes du secteur dans leur fabrication, on n'aura pas les réponses qui nous intéressent.

G. P. : On a tendance à minimiser les difficultés et compétences requises (réflexion, recul, discussion large avec les parties prenantes) pour construire un questionnaire. Si l'enquête est travaillée, discutée en amont, cela permet de mieux définir les périmètres de ce qu'on veut observer et les objectifs de l'observation, de revoir éventuellement à la baisse ses ambitions. En plus, dans une logique d'amont et d'aval, le processus d'observation est à penser dans un temps long.

MANIP : Il y a un véritable enjeu à l'endroit

« Il y a une pertinence à la coopération entre le champ de la recherche et celui des réseaux ou des agences. »

Grégoire Pateau

de la mobilisation du secteur. On a mentionné la sursollicitation, le manque de coopération entre les commanditaires... Identifiez-vous des leviers qui permettent de dépasser ce problème-là ?

G. P. : Cela rejoint les problématiques des tiers acteur·rices, comme les agences et les réseaux ou fédérations : on nous renvoie souvent à notre utilité. Répondre à un questionnaire va-t-il donner plus de budget à une compagnie l'année suivante ? Non, en tout cas pas tout de suite, ou pas aussi simplement que cela. Il y a donc un travail de pédagogie à faire pour expliquer les objectifs, qui sont de permettre d'argumenter, de renforcer la puissance de négociation auprès des collectivités publiques.

X. H. : Il faut penser en amont à l'ergonomie des questions, à leur simplicité, au temps de travail que nécessitent les réponses. Je pense qu'il y a aussi un enjeu de montrer que ces données ne sont pas recueillies uniquement pour remplir des tableaux,

mais qu'elles ont une véritable utilité pour avancer collectivement.

G. P. : Il faut expliquer qu'il s'agit d'un document précieux qui sera utilisé comme support dans le cadre de rencontres professionnelles, de rendez-vous avec des représentant·es des institutions pour réfléchir aux réponses possibles face aux problèmes relevés... Une structure à qui on confie une mission d'observation doit avoir les moyens de mettre les résultats en valeur. Tout cela participe d'un tout. L'observation ce n'est pas une chose en silo, qui existe par et pour elle-même, qui se suffit à elle-même : elle est inscrite dans un processus, c'est un outil au service d'un projet global.

MANIP : L'observation, c'est donc un processus qui engage. Cela oblige-t-il à en tirer quelque chose qui puisse être un outil pour la profession ?

G. P. : Difficile de généraliser : cela dépend de plein de situations, de réalités de terrain, des moments, des interlocuteur·rices, etc. En revanche, on sait ce qu'il faut intégrer dans sa réflexion quand on entre dans un processus d'observation : dans quel contexte se situe-t-elle, quels en sont les objectifs ? L'observation nécessite de penser en amont et en avance ce à quoi elle va servir.

X. H. : C'est un équilibre délicat parce que si tu as défini trop exactement l'utilité, tu vas avoir trop de biais ; par contre, si tu observes juste pour observer, tu te déconnectes totalement de l'utilité sociale. L'observation sert à comprendre, à avoir une meilleure connaissance des mécanismes à l'œuvre dans le secteur professionnel observé. Elle est utile si une politique publique culturelle ou une démarche collective en interne d'un réseau peut s'appuyer dessus.

G. P. : Effectivement, ce sont des objectifs pas forcément opérationnels tout de suite. Et l'observation n'est pas utile uniquement à la définition des politiques publiques : par exemple, quand on observe les questions d'égalité femmes hommes ou les pratiques écologiques au sein d'un réseau, l'observation sert aussi à interroger les pratiques puis à opérer un changement de manières de faire. Parfois il y a des surprises, un secteur qui se pense vertueux peut se rendre compte qu'il ne l'est pas tant. C'est l'occasion d'un travail de remise en question. ■

*FEDELIMA : Fédération des lieux de musiques actuelles

POUR ALLER PLUS LOIN

Étude *La Production des spectacles de marionnettes – Au-delà des approches comptables classiques, des logiques artistiques et économiques plurielles* par Réjane Sourisseau :

<https://www.themaa-marionnettes.com/actualites/nouvelle-observation-du-secteur-la-production-des-spectacles-de-marionnettes-au-dela-des-approches-comptables-classiques-des-logiques-artistiques-et-economiques-plurielles/>

Pour avoir accès à l'Observatoire compagnies de marionnettes en Région Bretagne :

<https://www.theatrealacoque.fr/>

Le page OPP du collectif POPP : <https://cpopp.org/opp/>

ARTS ASSOCIÉS

DE LA MATIÈRE NAÎT LE DÉSIR DE THÉÂTRE

AVEC | PIERRE MEUNIER, METTEUR EN SCÈNE, CODIRECTEUR ARTISTIQUE DE LA COMPAGNIE LA BELLE MEUNIÈRE

Pierre Meunier est d'abord formé au cirque, à l'école de Pierre Étaix et d'Annie Fratellini. Il fonde en 1992 la compagnie La Belle Meunière, qui axe son travail autour d'un théâtre où la dimension physique est centrale, au sens de l'utilisation du corps, mais également au sens de la mise en jeu de la matière. Il la codirige désormais avec Marguerite Bordat. Pour *Manip*, Pierre Meunier explique ce rapport aux choses concrètes, fondamental dans la démarche de création de la compagnie.

MANIP : Pour décrire votre travail, vous n'employez ni le terme marionnette ni le terme objet ?

PIERRE MEUNIER : Je ne fais pas de la marionnette, et « théâtre d'objet » est une formule que je n'aime pas. Je trouve que le mot « objet » éloigne. Au contraire, pour moi, la matière est partenaire, elle est fondatrice du désir de théâtre. À mon sens, les objets manufacturés sont trop chargés de leur usage, de tout un contexte culturel, alors que la matière brute est plus inspirante et plus propice à des rêveries qui vont m'emmener à des endroits imprévisibles. Il y a une plasticité poétique à la matière. Quand je la travaille, la relation qui naît se met à m'animer moi... c'est moi l'animé ! Il y a là une richesse énorme, en termes d'accès à l'intime et à la proximité avec nous-mêmes.

MANIP : C'est donc un rapport avant tout instinctif à la matière, et non cérébral ?

P. M. : J'éprouve un vrai plaisir à imaginer, à bricoler, à souder, à fabriquer des prototypes. Par exemple, en fréquentant les lieux riches en matériaux comme les casses, j'ai fréquenté des tas de ferraille, et c'est de cette manière – imprévisible ! – qu'est née mon attirance pour les tas. J'y ai trouvé des rêveries fertiles et, à un moment, il m'a semblé possible d'ouvrir un chantier théâtral autour de cela. L'envie naît à force d'éprouver la matière, ce n'est jamais cérébral au départ. L'esprit finit par s'en emparer et s'en amuser, mais une fois que la fondation sensible existe.

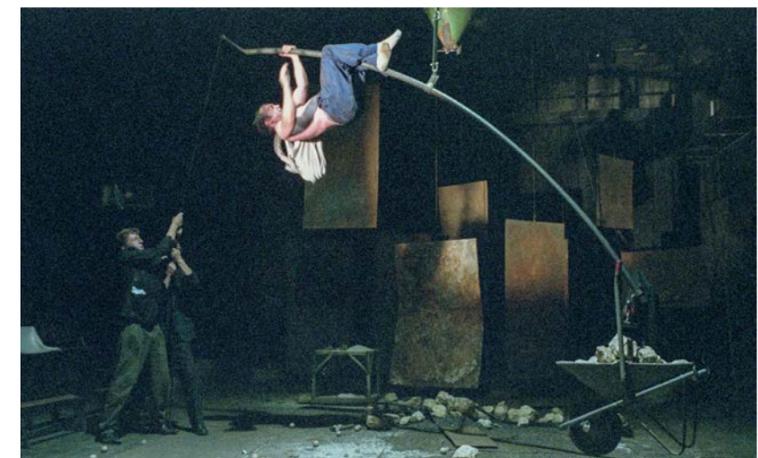
« Quand je travaille [la matière], la relation qui naît se met à m'animer moi ! »

MANIP : Avez-vous, en amont du spectacle, une vision claire de la façon dont vous allez mettre en œuvre la matière ?

P. M. : Tout ce qu'on pourrait appeler la scénographie ou le dispositif dans l'espace ne préexiste jamais au travail au plateau. Il est très rare que l'on fasse fabriquer des choses à l'avance ; dans le processus, nous ne voulons en aucun cas frustrer le mouvement à cause d'une idée préconçue de l'espace, tout sert le mouvement et tout sert à favoriser la présence de la matière.

MANIP : Vous n'utilisez jamais ce qu'on pourrait appeler des matériaux nobles ?

P. M. : Tous les éléments de nos spectacles sont à égalité : les interprètes ne sont pas plus importants



© Jean-Pierre Estournet

Le spectacle *Le tas* de la compagnie La Belle Meunière

que la matière, il n'y a pas de hiérarchie. Avec Marguerite [Bordat], nous avons réalisé que nous travaillions sur des matières déconsidérées – le tas de cailloux, la tôle rouillée, la vase. Ce sont des éléments de peu de valeur dans la société marchande capitaliste. Mais, en même temps, la présence de ces matières impose un rapport au temps. Face au tas, s'il n'y a pas un temps de concentration et d'immobilité, le spectateur·rice ne comprendra pas pourquoi on lui donne autant d'importance. Il faut que l'intérêt de l'acteur·rice contamine le·la spectateur·rice. C'est passionnant à explorer. Il faut oser ce temps qui peut paraître incorrect : le théâtre peut encore nous offrir ce cadeau d'éprouver le temps autrement et collectivement. Cette friction ouvre une dimension où se situe la poésie.

MANIP : D'où ce goût de travailler avec la matière vous vient-il ?

P. M. : Je pense qu'il est né dans la vie de cirque que j'ai menée à mes débuts, avec le chapiteau, les tournées, le camion... Le maniement de tous ces objets et la confrontation avec les lois physiques pour une issue poétique me charmaient au plus haut point ! De là est né aussi un goût pour le maniement de la matière. Le rapport à la pesanteur, très présent dans mon travail, est né là, par fréquentation, parce que je l'ai éprouvée. Cela s'est matérialisé dans la *Volière Dromesko*, où je tentais de rivaliser avec la grâce des oiseaux en multipliant les expériences de décollage, d'essor raté, etc. La pesanteur est une métaphore de la lutte contre des forces écrasantes qui empêchent l'essor de la pensée autant que du corps.

MANIP : On sent dans vos spectacles, et dans votre propos également, une attirance pour la machinerie de spectacle ?

P. M. : Cette envie de me pencher vers le boulet de fonte tombé à terre et de lui redonner le goût de l'élan aérien, ma force n'y suffit pas ! Donc je m'aide via des poulies, via des câbles, pour démultiplier les forces. J'adore tout ce qui est machinerie, cela met en évidence le poids des choses, surtout quand on rend visibles les manipulations. C'est très important que l'on voie l'effort à fournir : ce n'est pas de la magie, mais de la sueur et du muscle ! La corde et la poulie me fascinent, tous les treuils électriques et les mouvements invisibles m'ennuient vite ; ce qui est intéressant, c'est le mouvement dans son entier, entre le geste qui le provoque et, à l'autre bout du plateau, la chose qui se soulève.

MANIP : Dans votre langage poétique, le mouvement a-t-il également une grande place ?

P. M. : Pour moi, le mouvement propre de la matière est très important : l'oscillation ou la pulsation que va avoir un ressort est magnifique, il y a là-dedans quelque chose d'incontestable, ce qui le rend considérable. Et puis, il y a aussi le plaisir du geste, plus précisément de l'économie d'un geste qu'on trouve peu à peu, de mieux en mieux. On trouve les respirations, les ponctuations... C'est un chemin passionnant : au début, on est dans l'effort pour que le soulèvement ait lieu et, peu à peu, on apprend à trouver la détente. Je trouve très satisfaisant de travailler pour que le lien soit le plus détendu et le plus joueur possible, le jeu y gagne... et on se fait moins mal ! ■

OBJETS, AVEZ-VOUS DONC UNE ÂME ?

LES BB VÉGÉTAUX, MARIONNETTES VÉGÉTALES

CARNET DE BORD DE MICHAËL CROS, 2010-2024 (EXTRAITS)

PAR | MICHAËL CROS, METTEUR EN SCÈNE, CIE LA MÉTA-CARPE

Depuis plus de dix ans, des êtres hybrides s'exposent aux quatre vents et végètent en silence, en attendant l'heure du soin... Voici quelques-unes de leurs apparitions.

Génération 2010, exposition avec la Scène Nationale du Merlan, de l'ancien zoo du Palais Longchamp, octobre-novembre, Marseille. Première apparition d'une dizaine de BB végétaux. Ils sont exposés en cage, avec ce face-à-face ironique entre des bébés humains en poussette d'un côté, et des bébés d'une autre nature en vis-à-vis, derrière les barreaux. Leur corps est constitué principalement de gazon sur un substrat de terreau emprisonné dans une enveloppe corporelle en résille. Ces créatures ne sont pas juste des sculptures « vivantes » : c'est leur « devenir marionnette » qui m'intéresse : les planter/arroser/tailler/changer de position, tout cela est une façon décalée de rejouer la relation duelle entre marionnettiste et marionnette.

Génération 2013, exposition au jardin botanique de l'Université de Strasbourg avec le TJP - Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est. De mai à septembre, une vingtaine de BB végétaux apparaissent dans ce nouvel espace d'exposition au soleil. Les aspects techniques sont améliorés, en intégrant à l'anatomie des créatures un squelette en PVC et fils de fer, qui permet de composer plus facilement des postures de corps. La jardinière et les deux jardiniers permanents du jardin botanique sont étroitement associés au projet. Leur expertise et le soin apporté aux créatures végétales sont très précieux. Sur ce long temps d'exposition, la manipulation des petites créatures par l'environnement est particulièrement visible : changement d'apparence, de position, arrivée de nouveaux « hôtes »... Avec du recul, c'est l'un des aspects du projet qui me touche le plus, et c'est celui qui résiste avec le temps : cette étonnante capacité de l'environnement combiné au hasard à devenir « partenaires de jeux » sur une temporalité différente de la nôtre.

Génération 2015, atelier et performance avec des élèves en première année de l'école de marionnette de l'Université de Stuttgart, Allemagne. Ce processus de transmission original dure plusieurs mois (printemps-été), en collaboration avec Régine Westenhoefter, danseuse strasbourgeoise et amie. Notre intervention, élaborée en concertation avec l'enseignante Julika Mayer, consiste d'abord à transmettre aux jeunes marionnettistes nos techniques et protocoles



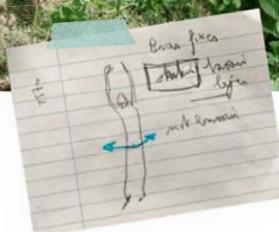
Parcours des fées, 2016



BB végétal en terrasse, Marseille, 2013



Serre tropicale du jardin botanique, Strasbourg, 2013



Jardin botanique, Erlangen, 2015



Cage aux fauves, parc Longchamp, Marseille, 2010

« CES CRÉATURES NE SONT PAS JUSTE DES SCULPTURES "VIVANTES" : C'EST LEUR "DEVENIR MARIONNETTE" QUI M'INTÉRESSE : LES PLANTER/ARROSER/TAILLER/CHANGER DE POSITION. »



Au bout du plongeur, Rennes, 2011



Zone de gestation sombre à la Friche Belle de Mai, Marseille, 2016

BB végétal, Dans les parages, Marseille, 2018



utilisés jusqu'alors. Puis nous leur proposons d'élaborer un projet de performance avec leur créature. Cela se concrétise publiquement à deux reprises : la première fois, au Festival de Marionnette d'Erlangen en mai 2015 dans le jardin botanique de la ville, et la deuxième en juillet dans le Parc Killesberg de Stuttgart avec le Théâtre de marionnette FITZ. Cette aventure est très forte émotionnellement. Elle permet à chacun et chacune de performer cette relation humain-e/non-humain-e, à la fois dans des moments solo (autour de l'engendrement, du genre, du soin, de la dévoration, de l'abandon...) mais aussi dans des duos, trios, ou tous-tes ensemble à la fin. Nous sommes heureux-euses de voir l'adaptation et la créativité dont les élèves font preuve.

2016, 2017, 2018... Des générations de BB végétaux se succèdent au sein de la Méta-Carpe, chacun avec sa propre identité végétale à partir de prélèvements sur les lieux d'exposition, de greffes de mini-plantes achetées, ou de germinations spontanées (graines véhiculées par les airs). Chaque corps peut se voir comme un mini-paysage peuplé d'insectes ou d'escargots, ce qui est à mes yeux un signe de bonne santé ! Grâce à cette constante adaptation-transformation-mue, ce travail peut s'inscrire dans un temps long. Les différentes coopérations et « coparentalités » me permettent de réinterroger la notion d'œuvre relationnelle, telle qu'elle est développée par Nicolas Bourriaud dans les années 90-2000. Son mode de production et de diffusion original, à la fois dans le champ du spectacle vivant et dans celui des arts plastiques, me permet d'affirmer une posture d'artiste transdisciplinaire singulière, caractéristique de la Méta-Carpe, qui s'appuie fortement sur la recherche, l'expérimentation et les collaborations.

Et après ? J'ai en tête plusieurs pistes d'évolutions, en jouant sur la taille des corps, en développant les interactions entre les créatures et leur voisinage extérieur, ou en préparant une génération de bébés spécialement adaptés pour les intérieurs. À suivre donc...

Finalement, que sont les BB végétaux : des marionnettes relationnelles, des sculptures vivantes, des pièges empathiques ? La capacité de ces corps hybrides à nous rendre attentif-ves aux vivant-es qui nous entourent, qu'ils soient humain-es ou non-humain-es, me fascine toujours. Pas de lassitude ici. Depuis 2010, ces êtres ont évolué et moi aussi. C'est une belle source de joie. ■

« À huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante. » Henri Michaux

ÉCHOS COMPLICES

EXPLORER LA MATIÈRE ET L'ESPACE

PAR | **RENAUD HERBIN**, METTEUR EN SCÈNE ET **MATHIAS BAUDRY**, SCÉNOGRAPHE

Renaud Herbin est marionnettiste et metteur en scène, formé à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières. Après avoir dirigé le TJP - Centre Dramatique National de Strasbourg - Grand Est, il a refondé une compagnie, L'é t e n d u e. Mathias Baudry est scénographe, formé à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Il a collaboré avec de nombreux-euses metteur-euses en scène. Ils travaillent pour la première fois ensemble en 2012, se rejoignant sur une exigence dans leur recherche sur les matières, les corps et l'espace. Pour *Manip*, ils évoquent cette collaboration riche de huit projets différents.



L'Écho des creux, mis en scène par Renaud Herbin

© Benoit Schupp

(((RENAUD HERBIN)))

Ce qu'un scénographe peut faire à un marionnettiste

Notre collaboration m'a profondément déplacé. J'avais bien sûr une conscience de l'espace que je pensais déjà intimement lié à la marionnette, ce corps qui s'anime en relation à ce qui l'entoure. Choisir une marionnette, c'est d'abord envisager une spatialité. La manipulation par le bas, l'arrière ou le haut induit un rapport. La relation du-de la marionnettiste et de la marionnette s'organise dans l'espace. Les questionnements que tu as amenés lors de nos nombreux échanges nourrissent et amplifient ma pratique de marionnettiste. La matérialité des espaces, leur dessin, leur transformation deviennent le sujet de l'écriture. Le geste de la marionnette vient éclairer l'environnement dans lequel elle évolue, autant que l'espace lui-même révèle le corps et l'intériorité de la marionnette. Je mesure combien le-la scénographe soutient et élargit le geste parfois étriqué de nos marionnettes.

J'ai adoré déconstruire avec toi les principes de la fabrique de l'image dans *Open the owl*, éplucher la forme traditionnelle du castelet, faite de plans qui se superposent, qui se recouvrent et que les personnages miniatures de l'histoire viennent habiter de façon presque dérisoire. La force de la marionnette, comme celle de l'espace, est de pouvoir créer l'illusion, tout en révélant les conditions de sa fabrique. Fabriquer des réalités, y croire soi-même et y faire croire les autres.

Nous avons eu la chance de pouvoir prendre de longs temps de recherche. Le temps de ne pas savoir, c'est-à-dire d'aller au-delà de ce que l'on connaît déjà.

Dans le travail avec la matière, il y a beaucoup d'impasses, mais qui finissent – parce qu'on est un peu têtus et persévérants – par déboucher sur une chose qui d'un coup s'impose. Je me souviens des essais épiques pour *Wax*, les mains dans la cire collante, ou pour *L'Écho des creux*, être allé chercher une presse à étaler la terre avec l'idée impossible de vouloir faire tenir un mur de terre fraîche à la verticale. Des heures de recherche, des kilos de terre à transporter, de nombreux essais qui ont abouti au constat amer que ça ne marcherait jamais ! J'aime l'humilité que la matière requiert de nous et j'ai l'impression que l'on s'est bien retrouvés sur ce terrain, dans une joyeuse effervescence. ■

(((MATHIAS BAUDRY)))

Écouter la matière et ses collaborateur-rices

Le cadre que tu m'as proposé au fil de nos collaborations m'a ouvert un champ de possibles. J'avais eu l'occasion de travailler au service de nombreux projets d'opéras ou de metteur-euses en scène de textes. Avec toi, j'ai pu considérer la matière comme une chose à part entière, une chose qui pouvait tenir le premier rôle d'une écriture. Tu m'as aussi accordé une très grande confiance pour explorer des choses que je ne maîtrisais pas. Nous avons passé du temps à explorer des matières qui parfois nous résistaient, comme la cire, la mousse, la terre, ou des dispositifs complexes à élaborer, comme pour *Milieu*, *Open the owl* ou *At the still point*. Je dois dire aussi que l'écoute et l'échange ont toujours été notre mode de travail. C'était important pour moi de voir que travailler dans la confiance et sans douleur est une chose possible.

La matière, autant d'indices sur notre monde

Je considère mon travail de scénographe comme une partie d'un tout. Chaque chose, la matière, l'espace, le costume, est au service d'un projet commun et apporte quelque chose à partir des échanges. Si ces échanges n'existent pas, on passe à côté du spectacle. *Milieu* illustre peut-être le mieux l'aller-retour entre la marionnette et l'espace. L'élément central – autour duquel s'organise le regard du-de la spectateur-ric(e) – nécessite des rapports entre les objets scéniques. La scén(o), soit tu l'imposes, soit tu l'intègres. Pour moi, l'outil scénique, c'est une histoire de placement de focale. Pour *Milieu*, on a donné à voir la fabrique de la manipulation autant que celle du regard. La machinerie théâtrale est à l'image de notre monde en mouvement. Ici, c'est le-la spectateur-ric(e) qui anime l'espace en se déplaçant autour. La matière a sa propre mobilité et sa propre vitesse. La scén(o), c'est une machine vivante. Il s'agit d'assumer la plasticité, l'esthétique, ce que renvoie la matière brute, de se rappeler que Rodin prenait soin de suivre la veine d'un marbre qu'il taillait. Je crois à la force de cette perception du monde. C'est une carrière infinie que la matière propose. Et qui nous permet de ne pas tomber dans un aspect déco que j'observe parfois chez les marionnettistes, de ne pas quitter le continent de la matière et de lui faire confiance. C'est un seuil délicat à sentir. ■

DOSSIER

L'ART ET LE CORPS À L'EFFORT UNE HISTOIRE DE SUEUR ET DE MOUVEMENT

DOSSIER COORDONNÉ PAR | **MATHIEU DOCHTERMANN**AVEC LA COLLABORATION DE | **FRÉDÉRIC FERRER** ♦ **KATHLEEN FORTIN** ♦ **GUILLAUME LECAMUS** ♦ **ALEXANDRA VUILLET**

En ce mois de juillet 2024, difficile d'ignorer que l'attention collective est sommée de se tourner vers le sport. Faisant un léger pas de côté par rapport à cette injonction, *Manip* a voulu explorer non le sport lui-même mais l'activité physique, le corps à l'effort. Partout, le corps est sur les plateaux de théâtre, à la fois comme objet du propos – on s'intéresse à lui – et comme instrument du propos – on l'emploie pour le rendre sensible. Cela est peut-être d'autant plus vrai dans le théâtre de marionnette et les arts associés, qui sont des arts de la physicalité... avec cette particularité que l'effort physique est dans le corps du-de la marionnettiste, pas dans celui de la marionnette. Pour éclairer ce sujet du point de vue d'un autre art, *Manip* a convié Frédéric Ferrer à ouvrir ce dossier avant de donner la parole à des créateur-rices et des pédagogues du champ de la marionnette.

© Lisa Fritsch



De l'art de l'écriture mobile

PAR | **FRÉDÉRIC FERRER**, AUTEUR, ACTEUR ET METTEUR EN SCÈNE, CIE VERTICAL DÉTOUR

Toutes mes idées de spectacles sont nées en courant. Il faudrait commencer par là. La plupart se sont évaporées rapidement avec la foulée, culbutées par d'autres dans l'effervescence des connexions neuronales, mais certaines parviennent à s'inscrire dans ma mémoire rassante de coureur, se creusent et travaillent en moi, pour aboutir *in fine*, soit sur scène dans le meilleur des cas, soit dans ma poubelle de tous les projets qui n'ont jamais vu le jour. Cela ne concerne pas seulement des idées. Je résous aussi des questions dramaturgiques. Je débloque des verrous et trouve de nouvelles clés. En fait, dès que je suis pris dans un problème d'écriture et que je ne trouve pas de solution, j'enfile un short et des baskets. Car j'écris en courant. La course est mon stimulant, mon bureau d'imagination, ma page

blanche. Il faudrait demander aux spécialistes du cerveau et des endorphines pourquoi et comment le mouvement des jambes libère l'imagination et l'écriture, et peut-être faire un spectacle de cet art de la course et de l'écriture mobile. Mais, pour que le processus s'enclenche au mieux, il faut préalablement vérifier deux conditions logistiques très importantes : d'abord, la nécessité de courir sur un parcours connu afin que le cerveau soit disponible et s'émancipe de son obstination toute géographique à vouloir se repérer dans les paysages traversés et à se laisser happer tous azimuts comme un nouveau-né qui découvrirait le monde ; ensuite, l'absolue nécessité d'enregistrer et de capturer au plus vite ce qui survient en courant, car les idées et les phrases galopent à toute vitesse et sont déjà parties trop loin quand je veux les arrêter ! D'ou

l'utilisation d'un smartphone pour enregistrer ma voix dans son souffle haletant au milieu des bruissements des feuilles, des piailllements des oiseaux et autres bourdonnements du monde. Aussi, quand il m'a été demandé en 2018 de réfléchir à un spectacle qui pourrait mettre en jeu l'olympisme à La Villette, c'est tout naturellement que j'ai pensé d'emblée à une course longue, un marathon théâtral, qui me ferait sauter d'épreuve en épreuve pendant 6 années, enjamber des haies et passer des barres jusqu'aux Jeux olympiques. Il y a aujourd'hui 15 épreuves dans *Olympicorama*, comme autant de spectacles-rencontres et surtout de chemins que j'ai empruntés pour courir joyeusement, de 776 avant JC à 2024, et d'Olympie jusqu'à Paris. ■

Où cours-tu
comme ça
de la cie
PuceandPunez

« *Boxeuses, boxeurs, actrices, acteurs sont avant tout des athlètes de corps et de verbe. Ils et elles sont des corps laborieux qui luisent dans la nuit.* »

Guillaume Lecamus

Le nerf de la vie

PAR | **GUILLAUME LECAMUS**, METTEUR EN SCÈNE, COMPAGNIE MORBUS THÉÂTRE

M ercredi 17 avril 2024, au Palais de la Porte Dorée : j'assiste à la projection du film *Muhammad Ali, The Greatest* de William Klein. La projection est suivie d'une discussion avec Aya Cissoko, écrivaine et championne du monde de boxe française (1999 et 2003) et anglaise (poids welters, 2006), et Julien Camy, coauteur de *Sport et Cinéma*. Nous prolongeons la discussion au café. Nous évoquons la capacité qu'avait Muhammad Ali à utiliser, en plus de sa science de la boxe, une verve déstabilisante pour envahir l'espace mental de ses adversaires mais aussi pour créer un espace public politique, revendicatif. Pour des droits civiques justes ! Aya Cissoko nous rappelle que Muhammad Ali avait probablement été inspiré par un autre boxeur noir qu'il serait bon de réhabiliter dans les mémoires : Jack Johnson, champion du monde poids lourds en 1908. Véritable coup de poing noir dans l'Amérique blanche suprémaciste de cette époque, Jack Johnson utilisait la raillerie et l'excentricité comme armes afin de bouleverser la norme discriminante bien établie. Moins honorable, Muhammad Ali s'est également servi de son éloquence comme *trash-talk* à l'encontre de son rival, Joe Frazier. Il est intéressant de constater que ses insultes se focalisaient essentiellement sur le physique, le corps de Joe Frazier, boxeur au style rugueux avançant perpétuellement, toujours courbé en avant. Muhammad Ali ira jusqu'à le comparer à un gorille. Plus tard, il s'excusera de cette attitude.

Bien que n'ayant pas encore mis en scène un spectacle ayant la boxe pour sujet (un *thriller hard-boiled* est en préparation), cela fait dix ans que mes spectacles traitent du sport au théâtre. Les deux fils tirés de l'incroyable parcours de Muhammad Ali disent le pourquoi de cette constance.

Quelqu'un, quelqu'une, au sein d'une discipline sportive, qu'elle soit jeu, performance, démonstration ou affrontement, peut créer, par ses capacités, un bouleversement sociétal, une fissure inattendue. C'est le sujet du film *Rollerball*, réalisé par Norman Jewison en 1975. Il s'agit d'une dystopie où plusieurs corporations dirigent le monde dans une paix relative et contrôlée. Seul exutoire, le rollerball, sport ultra violent dans lequel excelle Jonathan E., capitaine de l'équipe de Houston. Parce qu'il est trop populaire, les dirigeants des corporations vont l'inciter à prendre sa retraite. Son refus va entraîner un durcissement des règles et créer une faille dans le système normatif établi.

Comme Jonathan E., les personnages de mes mises en scène, parce qu'ils évoluent dans un sport, vont susciter un dérèglement salvateur que leur condition n'aurait pu provoquer sinon. Dans *54x13*, adapté du roman de Jean-Bernard Pouy, Lilian Fauger, issu d'une famille ouvrière dunkerquoise, va contre toute attente faire une échappée dans une étape du Tour de France, en dépit de la stratégie des sponsors. Dans *Vestiaire*, écrit par Faustine Noguès, Asma court le 800 m pour fuir le cadre imposé de l'usine et une forme de soumission au travail et à la société. Dans *2h32*, écrit par Gwendoline Soublin, l'assassinat de Zenash, femme de ménage et marathonienne, donne lieu à un frisson entraînant une course révolutionnaire au sein de la capitale. Dans les trois, il est toujours question d'endurance, de dépassement de soi au sens de sortir de sa zone de confort pour éprouver ses connexions avec ce qui fait vie, avec ce qui nous rend vivant et vivante, une idée de la liberté.

Traiter du sport au théâtre, c'est aussi montrer les corps, suants, puants. Montrer les corps avec leurs différentes façons d'être, non académiques. Des corps dansants ou des corps bulldozers. Des abeilles, des papillons et des gorilles. Car c'est ce que nous sommes. Un pluriel.

Et c'est là que la marionnette prend toute son importance. Le travail avec la marionnette permet de juxtaposer des corps vivants, organiques, de peaux, de chairs et de sons, et des corps factices, fabriqués. Ceux-ci peuvent être plastiquement travaillés pour souligner la diversité des formes : allongés, petits, creusés, boursofflés, tordus. Le choix du matériau est évidemment porteur de sens et de sensible. Pour *2h32*, le plasticien Norbert Choquet a sculpté nos figurines avec du carton, matière souple, banale voire pauvre, mais magnifiée par son art. Comme les personnes/personnages de nos spectacles. Comme Zenash Gezmu, Jack Johnson, Joe Frazier.

À la suite de la projection de ce 17 avril 2024, Aya Cissoko disait que la boxe est un sport appartenant aux pauvres. Oui parce que, n'en déplaise aux politiciens qui tentent de la tirer vers un libéralisme combatif, je pense que, comme le cyclisme et la course de fond, elle touche au nerf de la vie, comme peut le faire le théâtre, au fond, quand il s'affranchit de la bourgeoisie. Boxeuses, boxeurs, actrices, acteurs sont avant tout des athlètes de corps et de verbe. Ils et elles sont des corps laborieux qui luisent dans la nuit. ■



Courir pour monter sur scène

PAR | **KATHLEEN FORTIN**, MARIONNETTISTE ET METTEUSE EN SCÈNE, CIE PUCEANDPUNEZ

J e cours. Je cours depuis le jour où j'ai voulu faire ce métier. On m'avait dit que le travail du-de la marionnettiste, c'était d'abord un corps en forme, prêt à supporter le poids d'un autre corps. Au Québec, lors de mon premier contrat, nous allions courir tous les jours avant de monter sur scène. Courir comme un préalable, pour mettre la tête sur pause, pour ouvrir les sens. Pour que le cœur s'agrandisse à d'autres perspectives.

Courir pour ralentir, pour méditer, pour que dans les échanges gazeux se nettoie l'âme. Partir avec une question, ne plus y penser, puis rentrer avec une réponse. Courir pour se mettre à écrire, pour que des mots remontent des talons et puissent apparaître sur l'ordinateur.

Puis un jour, je me suis inscrite à un trail. Pas pour gagner. La compétition est tellement omniprésente dans notre métier que je refuse cet aspect dans mes loisirs. Inscrite à une course juste pour voir si je suis capable de finir, de me dépasser, de continuer à courir quand tout le corps dit stop.

Réaliser que prendre un dossard, c'est passer par les mêmes étapes que créer un spectacle. Nous partageons la même dramaturgie.

On s'entraîne/on répète. On arrive le jour J dans le doute. Le stress d'avant-course ressemble au trac d'avant-spectacle. On a nos rituels, on vérifie notre matériel/nos accessoires, au moment d'aller sur la ligne de départ ou sur scène, notre vessie et nos intestins nous jouent des tours. Et le rideau se lève, le go est donné. On part et on ignore comment se déroulera le parcours. On ne peut qu'avoir confiance dans le travail fait préalablement, mais on ignore toujours l'issue...

Et il y a les autres. Les badaud-es qui nous encouragent, les coureur-euses avec qui on court.

On fait groupe, un groupe qui avance ensemble. Seul-es mais ensemble. Chacun-e sa partition, son rythme, mais nous participons à une œuvre collective.

C'est au même moment que j'ai commencé à courir en club. C'est comme une troupe, ce rêve de théâtre que nos économies relèguent à une utopie. Un club, ce sont différentes personnes, des avis et des parcours iconoclastes, mais qui s'apprécient, qui arrivent à s'écouter, à s'accepter, parce que le plaisir de courir ensemble est plus grand. Nos pulsations et nos respirations s'accordent. Nous prenons soin des un-es, et nous nous réjouissons des succès des autres.

Nous nous racontons. Nous faisons groupe, ce qui me semble être à la base de ma pratique artistique, que ce soit avec mes collaborateur-rices, ou avec le public.

Cette parenté m'a poussée à créer un spectacle sur la course à pied, à faire les liens entre notre pratique du théâtre, de la scène, et celle de la course : manger des kilomètres comme on dévore des textes, des projets, des personnages. Agrandir notre géographie externe en mettant un pied devant l'autre tout en élargissant notre paysage interne. Je fais très peu de courses sur route. Je pratique davantage le trail, cette course en sentier, en montagne, qui n'est pas régulière, où il faut monter, descendre, où tout fait mal, où rien n'est facile. J'ai créé, avec Thomas Bischoff, une scénographie de métal, parfois qualifiée de lourde, composée de portiques qui se relèvent au fur et à mesure, comme des sas de dépôts continus. Des rouleaux dessinés défilent sur ces portiques, plus de 200 m. Parfois figuratives, parfois abstraites, ces images représentent celles qui surgissent dans la tête lors de la pratique du sport d'endurance, ce qui peut aussi arriver lors des pratiques dites méditatives. Des silhouettes de papier s'installent sur scène, sans visage, comme ces milliers de coureur-euses à un marathon. Iels sont une foule sur laquelle on projette des histoires, des pages blanches à la fois similaires et uniques.

Parler de ces coureurs et coureuses du dimanche, qui arpentent les sentiers sans faire de podiums, pour garder une belle ligne de corps, pour leur santé, pour tenir debout malgré les tempêtes qui les frappent, m'est apparu essentiel. Parler de ces gens dont on parle peu au théâtre, des non-héros-ines, loin de l'image des *winner*s que nos politiques essaient de nous vendre, des gens qui peuvent parfois vaciller, et qui trouvent dans cette pratique une direction, une philosophie de vie, une manière de résister.

Traiter du sport me semble aussi une belle façon de faire baisser la garde aux adolescents que je peux rencontrer. Je parle ici du masculin, de ces garçons qui, au collège, se montent une carapace face aux émotions. Je fais un détour pour les toucher. Il y a évidemment d'autres moyens pour les reconnecter à leur sensibilité, mais je joue la carte de celle qui avance masquée. N'est-ce pas à la base de nos marionnettes traditionnelles, d'utiliser leur apparence enfantine et innocente pour parler politique ? Et si parler de sport était une manière de toucher le cœur ? ■

« *Réaliser que prendre un dossard, c'est passer par les mêmes étapes que créer un spectacle. Nous partageons la même dramaturgie.* »

Kathleen Fortin

Les Ailes du désir, opéra mis en scène par Grégory Voillemet



© Christophe Raynaud de Lage

« Le training de marionnettiste peut être équivalent à celui d'un-e « coureur-euse de fond. » »

Alexandra Vuillet

Conversation entre une marionnettiste - coureuse de fond et une IA nommée CHAT GePeTo

PAR | ALEXANDRA VUILLET, ARTISTE MARIONNETTISTE ET PÉDAGOGUE DIPLÔMÉE D'ÉTAT

MOI : Bonjour, cela ne te gêne pas si je t'appelle CHAT GePeTo ?

CHAT GEPETO : Bonjour ! Pas du tout, vous pouvez m'appeler CHAT GePeTo si cela vous convient mieux ! Comment puis-je vous aider aujourd'hui ?

M. : J'ai un article à rédiger pour une revue dédiée aux arts de la marionnette. Il s'articulera autour de 3 axes : le-la marionnettiste comme athlète, le training physique, l'engagement du corps au service de la marionnette – comment quelqu'un-e qui n'a jamais été marionnettiste l'appréhende et l'apprend.

C.G. : Ces trois axes offrent une perspective fascinante sur l'art de la marionnette. En les abordant, vous offrirez aux lecteur-rices une compréhension de la manière dont la pratique de la marionnette demande non seulement une maîtrise technique, mais aussi une condition physique et une conscience corporelle développées. En quoi la pratique de la marionnette peut-elle être comparée à celle d'un sport ou d'une activité physique intense ?

M. : La marionnette est un art du mouvement au même titre que le jeu d'actrice, avec toutes ses composantes : présence, écoute, intention, adresse... et un art de la relation. Être marionnettiste demande un entraînement régulier, pour tendre vers ce que propose le poète Rilke : « L'ouvert demeure ouvert. Et dans cet ouvert, ne laisse pas de trace. » Le training régulier permet d'affûter la conscience de son schéma corporel, de ses perceptions et de son intention pour une mouvementation* organique au service de l'illusion du vivant des marionnettes.

C.G. : La citation que vous avez partagée peut être interprétée comme une invitation à la fluidité, à l'authenticité et à la présence totale dans l'expression artistique. Quels types d'exercices physiques sont spécifiquement bénéfiques pour les marionnettistes ?

M. : J'ai surtout enseigné pour des actrices de théâtre, c'est pourquoi j'ai orienté le travail pour

équiper les comédien-nes avec des principes applicables aussi bien à elleux-mêmes qu'à la marionnette. Un travail approfondi sur la conscience corporelle au service du jeu en relation : l'attention toujours en éveil, l'intention claire et dirigée, la faculté d'accomplir une multitude de tâches et d'actions, tout en conservant disponibilité et détente dans ce contact.

C.G. : Avez-vous emprunté des méthodes d'entraînement à d'autres disciplines pour répondre aux besoins spécifiques des marionnettistes ?

M. : Pour m'accompagner, j'ai suivi les enseignements d'artistes issu-es de pratiques corporelles, comme le cirque avec, par exemple, Alexandre Del Perugia, ou de personnes issues des pratiques énergétiques internes, tel le Qi Gong avec maître Zhou Jing Hong. Le métier de marionnettiste contemporain-e ne se limitant pas à une technique, j'ai décidé de m'ouvrir à ce qui faisait dénominateur commun, applicable à mon propre corps et, par résonance, à toutes les marionnettes. Cette approche permet de s'exercer à la technique du jeu de l'actrice (corporel et vocal), tout en élargissant l'imaginaire, souvent contraint par les limites corporelles de l'humain et l'espace dessiné par la boîte noire. La marionnette joue un rôle de révélateur qui amplifie et démontre les angles morts et *habitus* dans lesquels l'actrice se glisse sans s'en rendre compte. Tu comprends si je te dis actrice ?

C.G. : Oui, je comprends ! « Actrice » est un terme qui désigne une actrice. C'est une variante féminine du mot « acteur ».

M. : Cela ne peut pas être la contraction d'actrice et acteur ?

C.G. : Ah, je vois ce que vous voulez dire ! C'est une façon intéressante de promouvoir l'égalité des genres dans le langage ! Comment la manipulation de différents types de marionnettes influence-t-elle l'utilisation du corps du marionnettiste ?

M. : Le jeu délégué ajoute la difficulté de trouver

dans les contraintes de l'animation et de l'effacement du-de la marionnettiste des postures qui respectent une ergonomie et un confort d'exécution, tout en étant au service du personnage. Par exemple, la marionnette de type *bunraku* se manipule la plupart du temps à 3 marionnettistes : les corps s'imbriquent et s'organisent de manière fluide et harmonieuse dans une danse commune au service de l'expression de la poupée. Dans l'opéra *Ailes du désir*[®], conçu par Johnny Bert, l'enjeu était de taille, parce que les chanteur-euses s'ajoutent à cette « entité mouvante » pour leur donner voix. Les postures et déplacements, surtout sur des plateaux de grande taille, demandent une grande mobilité et une souplesse : accroupi-es au sol pour activer les pieds de la marionnette par exemple... Le training de marionnettiste peut être équivalent à celui d'un-e « coureur-euse de fond ». Ce qui importe est une constance dans la capacité à exécuter la partition dans une durée, sans subir de blessure irréversible. Les muscles posturaux et le mouvement interne sont sollicités plus que les muscles rouges dits de force. J'ai beaucoup appris par la pratique du Qi Gong et la vision taoïste du corps humain : avec une représentation dans un ensemble plus large et stratifié que nos simples contours apparents. J'ai aussi expérimenté des chemins via des pratiques somatiques, notamment celle basée sur l'étude des fascias. Cette entrée favorise la globalité d'intention et l'efficacité d'action dans une économie de gestes, similaire au précepte fondateur du taoïsme, énoncé par Tchouang Zi : « S'abandonner au rythme spontané de la vie et ne jamais en rajouter. » Merci pour ton aide CHAT GePeTo !

C.G. : De rien ! Bonne rédaction de votre article sur les arts de la marionnette ! ■

* Terme emprunté à Alexis Lavis.

[®]Mise en scène Grégory Voillemet, livret de Gwendoline Soublin, création musicale Othman Louati.

Rubrique coordonnée par Oriane Maubert

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

UN REGARD DE PROFESSIONNELLE - ANALYSER LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

PAR | MAREIKE GAUBITZ, RESPONSABLE DU CENTRE DE RECHERCHE ET DE DOCUMENTATION DU DEUTSCHES FORUM FÜR FIGURENTHEATER UND PUPPENSPIELKUNST, ENSEIGNANTE, RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

Le théâtre de marionnettes est une forme d'art variée et polyvalente, mais souvent méconnue : si on prend l'exemple de l'Allemagne, la couverture médiatique locale et nationale est peu présente et les critiques de théâtre de marionnettes sont certainement rares en de nombreux endroits. La situation n'est guère différente en France. Pour *Manip*, Mareike Gaubitz, enseignante à la Ruhr-Universität Bochum, expose une partie des recherches qu'elle mène actuellement sur l'analyse du théâtre de marionnettes.

Depuis environ quatre ans, j'ai eu des discussions sur les spectacles vus dans différents festivals internationaux où l'on constatait un manque de dramaturgie.

Les mises en scène manquent de structure temporelle, de construction narrative et d'un sens précis pour le public. Cela peut sembler être une entrée en matière très négative pour cet article et je ne souhaite pas faire état ici de dysfonctionnements, mais au contraire mettre en avant un potentiel : celui de l'analyse.

Depuis cinq années, la question des méthodes d'analyse de la mise en scène du théâtre de marionnettes occupe mes recherches et mes enseignements. Comment analysons-nous les mises en scène de théâtre de marionnettes ? Quels sont les aspects qui les distinguent de l'analyse d'autres formes théâtrales ? Pourquoi faut-il faire une distinction et quels sont les résultats auxquels j'arrive lorsque je regarde d'autres formes des arts du spectacle par le prisme de la marionnette ? Et pourquoi faut-il s'intéresser à l'analyse du théâtre de marionnettes ?

Si nous considérons les domaines cités au début, la dramaturgie, le journalisme culturel et la critique de théâtre de marionnettes, nous remarquons que la capacité d'analyse et de description est essentielle pour tous-tes. La recherche d'une méthode et d'une pratique d'analyse ainsi que l'acquisition d'une expérience visuelle sont les bases du regard professionnel sur le théâtre de marionnettes. « Les spécialistes du théâtre sont donc avant tout des spectateur-rices particulier-ères. Au fil des années, iels acquièrent un regard professionnel, assistant [...] à plusieurs représentations de la même pièce, travaillent à affiner et à sensibiliser leur perception, à élargir et à approfondir leurs connaissances du théâtre contemporain ainsi que de son histoire et de ses différentes expressions culturelles. » Le regard est essentiel au théâtre – après tout, il s'agit de présenter tout autant que de regarder, de voir, de reconnaître. Il s'agit de poser un regard sur un monde spécialement conçu dans ce but. C'est à partir du moment où le regard est ciblé qu'il devient professionnel. Pour cela, il doit s'accompagner d'une pensée analytique. Celui qui analyse n'est plus



Kaffee mit Zucker de Laia RiCa

seulement un public, ne se contente pas de regarder, mais décompose, dissèque ce qu'il voit en ses éléments constitutifs et en fait l'objet d'une étude. Ce monde créé, sa genèse et sa réception sont placés sous le microscope et examinés de très près. Dans l'analyse, il ne s'agit pas de trouver quelque chose de bon ou de mauvais, il s'agit d'examiner et pour cela, il faut tout d'abord être curieux-ses, puis avoir les bons « outils » et une certaine distance analytique.

Le point de départ de l'analyse est toujours le spectacle avec tous ses éléments : décor et espace, éclairage, objets sur scène, costumes, jeu, musique, rythme du spectacle, texte ou narration, et public. Ensuite, l'accent est mis sur ce qui compose la mise en scène : le jeu, la dramaturgie, l'esthétique, la pratique artistique, le concept, les références historiques et philosophiques ainsi que la signification générale ou le discours global de la mise en scène. Pour le théâtre de marionnettes, le centre de l'analyse est occupé

par tous les autres aspects et points de départ qui s'appuient sur l'interdisciplinarité propre à cette forme artistique. Nous devons interroger le choix des moyens, la conception (plastique) des marionnettes, des objets, des matériaux et l'« agency » des choses sur scène. Chaque matériau, chaque objet, chaque marionnette apporte sa propre force d'expression, possède une signification symbolique, tout comme il apporte sur scène sa propre volonté, son corps et sa détermination ou son opposition, ce qui à son tour influence le jeu et les interprètes. Parfois, l'expression acoustique, l'odeur ou la luminosité d'une chose sur scène jouent également un rôle décisif. Il faut donc tenir compte des facteurs d'animation et de manipulation, de la disposition et de l'architecture des objets dans l'espace et, bien sûr, de la relation entre les interprètes et les objets en jeu relativement au public. Le théâtre de marionnettes est une forme d'art d'une grande expressivité visuelle, c'est pourquoi il est souvent utile d'examiner de plus près la composition des images.

© Fabrice Hissamini



Carte Blanche de Michal Svironi

De ces aspects découle la question du choix des moyens d'analyse. La méthode habituelle dans les études théâtrales en Allemagne est une approche phénoménologique : cela signifie que l'objet de l'étude est d'abord décrit et que l'on en déduit des observations qui apparaissent comme des phénomènes, pour ensuite les mettre en relation avec des théories. Par exemple : à partir d'une observation des tendances actuelles dans le théâtre de marionnettes, on peut constater qu'il existe de nombreuses mises en scène qui développent leur narration à partir de la propre biographie des interprètes. En conséquence, les questions de recherche pourraient être les suivantes : pourquoi rencontre-t-on actuellement autant de récits biographiques dans le théâtre de marionnettes ? Quels sont les moyens utilisés par ces mises en scène et quels sont les objets et les matériaux utilisés à cet effet ? Dans le travail d'Agnès Limbos, *Les Lettres de mon Père*⁹, ce sont les lettres du titre qui, avec une marionnette d'enfant représentant l'artiste, constituent le matériel autobiographique. Dans la mise en scène *Café avec sucre*¹⁰ du collectif KMZ, il s'agit de photographies amenées sur scène par une installation vidéo. Des éléments musicaux intègrent des citations et des souvenirs, et des matériaux tels que le café et le sucre, à l'état liquide, solide, cristallin et gazeux, sont autant d'éléments biographiques qui ouvrent le discours global du spectacle. Dans le travail de Michal Svironi¹¹, le matériel biographique est créé sur scène à l'aide des arts plastiques : la performeuse déploie l'histoire avec de la peinture sur papier. Les arts plastiques deviennent ici eux-mêmes acteurs du spectacle, tout en étant une part décisive de l'élaboration autobiographique.

Ces trois exemples, brièvement évoqués ici, montrent clairement que pour analyser le théâtre de marionnettes, il faut puiser dans un mélange de méthodes et d'outils. Nous devons nous servir de méthodes issues de l'histoire de l'art, de la littérature et des sciences des médias, de la musicologie tout comme de l'étude du théâtre, de la philosophie, de la sociologie, etc.

Dans la recherche en arts de la marionnette, il existe également quelques approches d'analyse passionnantes. Par exemple, Jessica Hölzl, dans sa contribution au recueil *Uneins - Désuni - At odds. Identitätsentwürfe Figurentheater*¹² développe l'analyse de la performance « chose-théâtrale » dans une perspective fondée sur le matériel, qui part de la fragmentation comme attribution centrale aux choses et décrit ainsi le jeu et les modes de jeu comme des processus associatifs. Également, Tobi Poster Su développe dans sa recherche le terme « critical puppetry »¹³ qui propose une méthode d'analyse étudiant la manipulation du matériel en fonction de son potentiel à « remettre en

« Il est nécessaire de disposer d'un certain nombre de connaissances sur la forme artistique à analyser, à partir desquelles il est possible [...] d'obtenir un résultat d'analyse utile. »

question et à briser la construction sociale de l'identité »¹⁴. Pour cela, les structures et les dynamiques de pouvoir qui se créent entre l'interprète et la marionnette, mais aussi par rapport à la mise en scène par exemple, sont examinées de près. « Normalement, dans le théâtre de marionnettes, c'est l'interprétation axée sur le caractère qui prévaut, mais une approche dans le sens de la "critical puppetry" exige une plus grande attention aux couches de signification générées par les formes et la mécanique du jeu de marionnettes. »¹⁵ L'approche de Poster Su met donc un accent particulier sur la question des relations et des dépendances de manipulation. Il en tire un potentiel pour les briser avec les moyens du théâtre de marionnettes, ou pour créer une prise de conscience des modèles potentiellement discriminatoires dans le travail artistique. Les deux approches ont en commun le fait que l'ana-

lyste doit avoir une connaissance précise des formes et des techniques utilisées ainsi qu'une certaine réflexion sur le médium employé, qu'il s'agisse de la marionnette, de l'objet ou du matériau. Comme nous l'avons dit au début, il est nécessaire de disposer d'un certain nombre de connaissances sur la forme artistique à analyser, à partir desquelles il est possible de développer des questions, d'identifier des phénomènes et, finalement, d'obtenir un résultat d'analyse utile. Par miracle, le théâtre de marionnettes est une forme d'art qui offre de riches programmes de festivals et des lieux de documentation et de recherche, même s'ils ne sont pas nombreux, qui donnent accès à ces trésors de connaissances. Ce qui est vraiment important, c'est que les artistes prennent conscience de l'importance du développement de la recherche et des domaines culturels environnants, comme la dramaturgie et le journalisme culturel, lorsqu'ils enregistrent, transmettent et, dans le meilleur des cas, archivent leur travail et leur pratique professionnelle.

Pour conclure, je voudrais encore signaler que ma recherche sur la méthode d'analyse du théâtre de marionnettes est encore en cours et que beaucoup de choses vont certainement se développer et être découvertes dans ce domaine. Pour moi, un peu de distance analytique m'a souvent été très utile et je recommande à tous-tes de s'y essayer pour voir ce que la distance analytique et la structuration méthodique peuvent peut-être aussi faire bouger dans un processus de travail artistique. ■

⁹ Christel Weiler et Jens Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, A. Francke Verlag, Tübingen 2017, p. 10.

¹⁰ Je me réfère ici aux facteurs d'analyse proposés par Patrice Pavis. Dans ses recherches, Pavis s'est largement intéressé aux méthodes d'analyse et en a tiré une liste de questions. Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption, Narr*, Tübingen 1988, p. 101 et suiv.

¹¹ Dans les années 1980, une nouvelle théorie a fait son apparition en sociologie : la théorie de l'acteur-réseau. Elle décrit le monde comme une association réticulaire de différents éléments. Ce qui est passionnant ici, c'est que l'être humain et la chose forment un réseau social capable d'interagir, tout comme les êtres humains entre eux. Cette approche théorique fournit donc une référence à prendre en compte dans l'étude du théâtre de marionnettes, de figurines et d'objets et de la relation entre l'acteur-rice et la marionnette, la figurine, l'objet et le public. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, trad. angl. Gustav Gøbler, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2019.

¹² <https://garecentrale.be/wp/les-lettres-de-mon-pere/>

¹³ <https://www.kmzkollektiv.com/copy-of-f%C3%BCnf-exponate>

¹⁴ <https://www.michalsvironi.com/carte-blanche-2-%d7%93%d7%a3-%d7%97%d7%9c%d7%a7-2/>

¹⁵ Jessica Hölzl, « Assoziierende Fragmente. Spielweise im Dingtheater der Gegenwart », *Uneins - Désuni - At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater*, Alexander Verlag, Berlin, 2020, pp. 62-76.

¹⁶ Tobi Poster Su, « Critical Puppetry. Der persönliche Standpunkt von Puppenspieler*innen und die Konstruktion von „Race“ in „Chang and Eng and Me (and Me)“ », double n°42, 2023, pp. 25-27 et « A Real American Wife, A Japanese Object: Puppetry and the Orient in Minghella's Madam Butterfly », *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects*, University of Connecticut 2023, [En ligne]. URL : digitalcommons.lib.uconn.edu/ballinst_alterity/

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

POÉTIQUE DE LA MATIÈRE

MÉMOIRES ET PRÉSENCES EN SCÈNE

AVEC | PASCALE GOUBERT, MARIONNETTISTE ET JULIA STERN, MUSICIENNE ET CONTEUSE

Interprètes dans le spectacle *Min el Djazaïr* de la Compagnie Hékau, Julia Stern en tant que musicienne et narratrice, et Pascale Goubert en tant que marionnettiste, évoquent leur complicité d'écoute, leurs présences se donnant appui l'une à l'autre.



PASCALE GOUBERT : Lors du processus de création du spectacle, la matière du récit était foisonnante. Il y avait les références historiques, et il y avait les mémoires familiales appartenant à Sarah Meloul, notre dramaturge, à Nicole Ayach, notre metteuse en scène, et à toi. La construction de la trame dramaturgique s'est beaucoup faite par élagage : comment et pourquoi choisir ? Dire/montrer avec l'un des médiums de l'ombre à notre disposition, et avec l'ambiance sonore et/ou la musique ? Pour que le visuel et l'audio soient complémentaires, il fallait passer par l'expérimentation au plateau.



JULIA STERN : Mon espace de jeu est une estrade, éclairée, inamovible, côté cour. Je m'y tiens immobile, assise en tailleur devant un micro, un ordinateur et des contrôleurs. **P. G. :** On a fait beaucoup d'essais avant de trouver cette convention et que tu portes seule en direct la parole de Babeth, la narratrice, à la première personne ; que les voix des autres personnages soient enregistrées, diffusées avec parcimonie ; que les contextualisations historiques soient prises en charge par « le journaliste fou ».

J. S. : Mon corps est visible des pieds à la tête, dès l'entrée du public et pourtant, dès que la pièce commence, j'ai la sensation de disparaître et de me transformer en voix, en sons. Et c'est le corps des interprètes qui devient mon seul repère, l'ancrage tangible du déroulé de la pièce.

P. G. : Par ta position sur le plateau, tu ne voyais pas toujours les actions représentées, tu pouvais quelquefois avoir une fausse impression du rythme général. Tu percevais des scènes trop longues, alors qu'il se passait plusieurs actions nécessitant cette durée. De notre côté, notre perception du timing était conditionnée au temps de jeu nécessaire à la compréhension de la scène, ainsi qu'aux temps incompressibles de mise et d'installation dans les transitions. Cela a été un bon travail de collaboration, et quelquefois de négociation ! La décision se prenait généralement en fonction du focus à donner au public.

J. S. : Mon intention était de donner à ressentir, émotionnellement, les voix et les mémoires de ces mondes disparus. Je voulais que la musique et les sons soient les plus sensoriels possibles, pour donner chair à ces ombres qui émanent du passé.



Min el Djazaïr de la Compagnie Hékau

P. G. : Ta présence physique sur le plateau revêt une couleur particulière pour moi. Tu prends en charge tant d'éléments : voix parlée, chant, musique enregistrée, univers sonores et bruitages... Bien que tu dises « JE » pour le récit, il n'y a pas d'ambiguïté : tu portes une parole sans incarner un personnage. Je pense que c'est dû à ta qualité particulière de présence physique et vocale, une façon d'être là entièrement tout en te tenant en retrait, au centre de tout et pourtant à la périphérie.

J. S. : Votre gestuelle de marionnettistes, surtout la tienne que je vois davantage depuis mon emplacement, me porte. Cela commence par ta façon de faire la mise en amont du spectacle. Les moments que j'attends avec le plus d'impatience dans la pièce sont ceux où ton corps est en jeu, comme dans la scène de mariage : la danse du foulard est un grand moment de respiration, et me redonne un souffle pour la suite du récit. Tout au long de la pièce, je suis dans une attention permanente aux moindres de tes mouvements, comme des rendez-vous, des points de rencontre.

P. G. : De mon côté, les univers sonores et tes prises de parole sont un repère et un moteur dans mes actions et ma façon de bouger. Quand il y a des musiques, je dois trouver comment, sans les danser, me mettre au diapason de leur couleur. Pour une question d'harmonie, pour qu'il n'y ait pas de hiatus entre les mises et la manipulation, il faut que les corps, même dans leurs actions les plus fonctionnelles (apporter, installer, enlever, etc), soient « dans le ton ».

J. S. : À un moment donné de la pièce, tu déchires un drap, sur un fond de rythmique très sourde. Une

fracture, un déchirement sans retour. Ce geste incarné avec densité, la qualité sonore non amplifiée, me touchent et concentrent toute mon attention. Ce moment entre en contraste avec la scène précédente où le volume sonore amplifié prend tout l'espace. C'est pour moi comme un rappel à ne pas disparaître tout à fait, à rester dans ma corporalité, au présent, en lien avec ma temporalité de conteuse. Alors, je ne suis plus seulement une voix, des sons, mais je redeviens porteuse de cette histoire.

P. G. : Dans mes rapports directs avec ton travail, dans la manipulation, j'ai quelquefois insisté pour que tout ce que l'on montre ne soit pas énoncé, pour que l'image ne vienne pas illustrer la parole, mais que ces deux expressions aient chacune leur champ.

J. S. : Contrairement au mien, vos corps de marionnettistes sont dans l'ombre ou cachés la plupart du temps. Paradoxe intéressant : les interprètes dont le corps est invisible incarnent l'histoire des faits objectifs, des actions, et l'interprète musicienne dont le corps est visible incarne l'histoire impalpable, celle des senteurs, des émotions, des souvenirs. Ton matériau de jeu incarne le factuel, la face manifeste de l'Histoire, celle des protagonistes, et celle de la guerre d'Algérie. Ce que l'Histoire laisse et inscrit dans le temps. Mes matériaux de jeu à moi – les sons, la voix – me paraissent incarner ce que l'Histoire a laissé aux êtres et aux destins. À travers cela, le spectacle ouvre un espace de l'Histoire où coexistent la pluralité des points de vue, la subjectivité, les ressentis, mais aussi une dimension irrésolue, incomplète, inénarrable. Ce qui restera caché et oublié. Ce qui, finalement, aura vraiment disparu. ■

Rubrique coordonnée par Fleur Lemercier

DERRIÈRE L'ÉTABLI

MUPPETS PÉDAGOGIQUES

REVISITÉ PAR FLORENCE GARCIA, TRANSMIS PAR LOU SIMON,
APPRIS DE LA CIE SINGE DIESEL, ET CERTAINEMENT BIEN D'AUTRES ENCORE !

Voici un procédé de construction de muppets très simple, qui donne de surprenants résultats !

Matériel nécessaire :

- du carton épais (le marron de déménagement) et fin (emballages alimentaires) : vive la récup !
- du papier journal (ou ce que vous avez)
- du scotch papier (avec une préférence pour le scotch Raja, merci Gilbert)
- du papier coloré et à motif
- de la colle blanche vinylique Cléopâtre et des pinceaux plats

- pour les yeux : des billes noires, perles, épingles, yeux mobiles, réalistes...
- un morceau de tissu d'env. 20 x 50 cm

Outils nécessaires :

- un cutter
- une planche à découper
- des ciseaux pour le carton fin et une autre paire réservée aux tissus
- un pistolet à colle et des bâtons de colle



1 La bouche : La fabrication du personnage prend comme point de départ l'articulation de la bouche. Définissez quel personnage vous souhaitez créer. Un chien n'aura pas la même forme de palais qu'un oiseau ou une grenouille ;-). Pliez le carton en 2, la pliure servira d'articulation à la bouche. Découpez la forme du « palais » qui correspond à l'intérieur de la bouche de votre personnage.



2 La manip : Doublez le dessus et le dessous de la bouche dans le même carton épais, séparément. Ensuite, scotchez ensemble le dessus au-dessus, et le dessous en-dessous. Ainsi, vous pourrez passer votre main dedans, pour manipuler cette bouche articulée.



3 La sculpture : Froissez le papier journal pour créer des boulettes que vous allez scotcher sur et sous la bouche, les unes après les autres. On peut avoir l'impression que ça ne ressemble à rien, mais patience, ça va prendre forme ! Pour les oreilles, dents, etc., vous pouvez utiliser du carton plus fin, dans lequel vous découpez les formes que vous scotcherez également.



4 Les yeux : Utilisez des billes, des perles, des yeux mobiles, en résine, ce qui vous fait plaisir. Définissez l'emplacement des yeux, scotchez ou collez-les. Vous pouvez utiliser de la colle chaude (le fameux pisto-colle) ou de la colle en gel UHU verte, ça marche bien aussi.



5 Papiétage : Maintenant, c'est le fun pour certains et la corvée pour d'autres. Choisissez des papiers colorés et à motifs qui vous inspirent et déchirez-les en morceaux, pas trop gros, pas trop petits. Surtout pas de ciseaux, on évite les bords droits, on aime les petites fibres de papier qui apparaissent au déchirement et qui vont adhérer à merveille à votre forme ;-). Collez tous ces bouts de papier à la colle blanche, au pinceau plat ou avec les doigts, en superposant les morceaux. Patience encore. Laissez sécher une fois que toute la tête est recouverte !



6 Le cou : Choisissez un tissu qui vous plaît et qui s'accorde à vos papiers, découpez un rectangle d'environ 20 x 50 cm et collez-le à l'arrière de la tête de votre muppet, avec de la colle chaude. Et voilà, passez votre main dedans et amusez-vous bien !

Rubrique coordonnée par Aline Bardet

MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

L'ÉCOLE DU PROGRAMMATEUR À L'HECTARE DE VENDÔME

AVEC AUDREY MATEL, DIRECTRICE DE L'HECTARE-TERRITOIRES VENDÔMOIS, CENTRE NATIONAL DE LA MARIONNETTE

PAR | ALINE BARDET, MÉDIATRICE CULTURELLE

À son arrivée à la direction de L'Hectare et à force de rencontres, Audrey Matel réactive un ancien projet de médiation à destination des élu-es : « L'École du programmeur ». L'Hectare décentralise 40 % de sa programmation dans des espaces non dédiés au spectacle vivant (saison nomade), et ce savoir-faire en fait un lieu de ressources pour les élu-es ayant des questions allant des modalités techniques et artistiques de l'accueil d'un spectacle au budget nécessaire. Un dispositif qui aide les élu-es à penser une politique culturelle et les soutient dans sa mise en place. Ici on ne parle pas de formation, mais bien d'accompagnement à la dynamique d'un territoire. Pour cette première saison, le partenariat est lancé avec la commune de Naveil.

MANIP : Quels constats faites-vous et sur quoi repose votre projet ?

AUDREY MATEL : J'ai constaté que de nombreuses initiatives culturelles sont à l'œuvre sur ce territoire. Mon souhait est de faire le lien pour que les acteur-rices de la création artistique et de la politique se rencontrent, dialoguent, comprennent leurs enjeux respectifs pour mieux faire ensemble dans un respect mutuel. Il s'agit de travailler avec les élu-es sur l'écriture d'un projet culturel en cohérence avec les capacités et les aspirations de la commune. La participation des habitant-es est au cœur des réflexions, afin que tous-ses s'approprient cette offre culturelle.

MANIP : Quel a été le point de départ de la collaboration avec la commune de Naveil ?

A.M. : La commune fait partie de la Communauté d'Agglomération Territoires Vendômois et accueille des spectacles de la saison nomade de L'Hectare. C'est autour de l'ouverture prochaine d'un centre socio-culturel qui sera adossé à un ALSH (accueil de loisirs) et à proximité d'un institut médico-éducatif que nous avons proposé à Magali Marty-Royer, maire de Naveil, de réfléchir ensemble aux dynamiques culturelles et inclusives qui se mettaient en place dans la commune.

MANIP : Que comprend l'accompagnement proposé ?

A.M. : L'accompagnement de L'Hectare-Territoires Vendômois se fait au plus près des besoins et des attentes des élu-es. C'est donc un chemin qui se construit avec différentes étapes, à la fois pédagogiques et pratiques : penser la dimension globale du projet de programmation en phase avec le territoire et les équipements existants ; comprendre le processus de création d'un spectacle ; connaître les éléments contractuels, financiers et techniques indispensables à l'accueil d'un spectacle ; travailler des outils de communication pour sensibiliser les habitant-es à l'offre culturelle ; construire des temps de médiation pour permettre les rencontres. Selon les sujets, des intervenant-es, témoin-tes, équipes artistiques et



Restitution d'un projet EAC

« Nous tenons, dans le cadre de nos missions de service public, à ce que cet accompagnement soit gratuit pour les communes. »

l'équipe salariée du théâtre seront mobilisé-es. Ce processus se travaille sur une saison au rythme d'un atelier par mois, complété par des sorties aux spectacles. Nous tenons, dans le cadre de nos missions de service public, à ce que cet accompagnement soit gratuit pour les communes. La participation de la municipalité porte sur le parcours de spectateur-riche avec une participation sur la billetterie.

MANIP : Avez-vous établi un protocole d'intervention ?

A.M. : Je ne souhaite pas mettre en place un protocole d'intervention car nous avons tous-tes à apprendre du contexte de travail et d'action de chacun-e. À Naveil, nous allons pouvoir développer les droits culturels en associant à nos ateliers un comité citoyen qui sera composé de membres du Conseil des sages et du Conseil des jeunes déjà existants. C'est une véritable chance de pouvoir travailler ce projet de manière globale.

MANIP : Que faudrait-il pour un projet idéal ?

A.M. : Nous devons encore travailler sur l'animation du comité citoyen, j'aimerais être épaulée par des professionnel-les qui ont des outils d'action et de synthèse afin que la parole et les propositions de ce comité soient intégrées dans le processus. La question de la trace me semble aussi importante : comment garder une empreinte de ce que nous allons traverser et créer ? À l'avenir, j'aimerais mener ce projet avec deux communes, et que l'on crée des interactions territoriales et du partage d'expériences.

MANIP : Et la marionnette dans tout ça ?

A.M. : Depuis plus de vingt ans, la marionnette est présente à travers la programmation de L'Hectare, sur les plateaux de théâtre, dans les salles des fêtes, les établissements scolaires, les bibliothèques, mais aussi sur les places des villages. La marionnette est familière et, avec l'obtention du label Centre National de la Marionnette, elle est aujourd'hui une composante de l'identité du territoire. Dans « L'École du programmeur », nous aborderons la création marionnettique dans toute sa diversité et avec les particularités propres aux processus de création. La marionnette sera également à l'honneur dans le parcours de spectateur-riche que nous partagerons tout au long du projet. ■

RÉTROSCOPE

SPECTACLES AVEC VUE SUR MER : L'ODYSSÉE DE CARGO 92

PAR | **MATHIEU DOCHTERMANN**, JOURNALISTE, RÉDACTEUR EN CHEF DE MANIP

Cargo 92, c'est une aventure humaine, artistique et administrative un peu folle, une magnifique déraison comme en produit parfois le spectacle vivant, une brèche dans la manière de penser la diffusion. À la fin des années Mitterrand, le Royal de Luxe réussit à convaincre les pouvoirs publics de financer une tournée en Amérique du Sud à l'occasion du 500^e anniversaire de la (re)découverte des Amériques... à bord d'un cargo vraquier aménagé en lieu de représentation. Une compagnie de marionnettes était du voyage, celle de Philippe Genty. Récit.



MATHIEU DOCHTERMANN

est journaliste, spécialisé dans le spectacle vivant. Depuis 2014 il contribue régulièrement à la *Lettre du spectacle*, la *Terrasse*, *Cult News*, *Manip*, et ponctuellement à d'autres supports (*MAGMA Alternatives Théâtrales...*). Il est également rédacteur en chef de *Manip* le journal de la marionnette. Il a fondé *Puppet Gazette*, site d'information sur le théâtre de marionnettes. Ses domaines de prédilection sont les arts du cirque, de la marionnette et de l'espace public. Il est actuellement coprésident de la FéRue - fédération des arts de la rue en Île-de-France.

Un rêve qui se concrétise

À l'origine de tout, il y a le désir de Royal de Luxe, compagnie de théâtre de rue qui a remporté un grand succès avec sa *Véritable histoire de France* au festival d'Avignon en 1990, de déménager de Toulouse à Nantes, et de fixer sa base technique à bord d'un navire. Cette envie, deux personnes vont jouer avec, et avoir l'idée géniale de la coupler aux commémorations du cinq-centième anniversaire de la (re)découverte des Amériques : Philippe Boulter, tourneur et producteur de spectacles, et Pierre Orefice, administrateur de Royal de Luxe, qui rêvent de refaire le voyage de Christophe Colomb, mais avec des artistes à bord. Ils vont tout faire pour mener à bien cette idée audacieuse autant qu'inspirée, malgré la difficulté du montage de ce projet hors normes.

En effet, l'envie défendue dès le départ est que l'expédition embarque plusieurs compagnies complices. Côté musique, ce serait la Mano Negra, pas loin du sommet de sa popularité. Pour la danse, ce serait la compagnie DCA de Philippe Découfflé, qui vient d'être sélectionnée pour ouvrir les JO d'Albertville. Reste la marionnette, qui serait représentée par la Cie Philippe Genty, acclamée autant en France qu'à l'international, avec ses spectacles hautement symboliques, qui produisent des images aussi ciselées que troublantes. De nombreux-ses marionnettistes encore en activité aujourd'hui participent au voyage : Éric de Sarria, Pascale Blaison, Katy Deville, Christian Carrignon... On parle, au total, de 120 artistes et technicien-nes. Pour tout ce monde et, surtout, pour les machines de spectacle que Royal de Luxe entend emporter, il faut un navire d'un tonnage énorme, un véritable cargo. « Il y en avait pour des tonnes de matériel », confie Éric de Sarria. D'autant que Pierre Orefice a donné à Jean-Luc Courcoult, le metteur en scène de Royal de Luxe, une nouvelle idée : puisque les cales d'un cargo sont immenses, en prendre la moitié pour y recréer une rue entière, un décor grandeur nature, un bout de France embarqué à bord ! Philippe Boulter et Pierre Orefice vont prendre d'assaut les partenaires publics et privés. Le ministère des Affaires Étrangères est un interlocuteur naturel. S'y ajoute la Ville de Nantes, dont le maire, Jean-Marc Ayrault, a choisi de miser sur le prestige culturel pour dynamiser sa collectivité. Après une infiltration rocambolesque, Philippe Boulter réussit à convaincre Jack Lang de soutenir le projet. Avec quelques mécènes privés de beau calibre, le budget — estimé aux environs de 35 millions de francs (soit environ neuf millions d'euros en pouvoir d'achat constant - source INSEE) — est finalement bouclé.

Le Melquiadès-Ville de Nantes

C'est à La Corogne, en Espagne, que Philippe Boulter, après de longues recherches, trouve un vraquier de deux mille tonnes, long de 94 mètres et profond de 7,8 mètres. Il a l'avantage de posséder deux cales : l'une pour stocker les machines de Royal de Luxe, l'autre pour accueillir la rue recréée à bord. La compagnie l'achète, mais la vente aboutit uniquement parce que son prêt bancaire est



La rue Jules-Verne à bord de Cargo 92

garanti par la Ville de Nantes. Le navire battra pavillon français et on le rebaptise : Jean-Luc Courcoult choisit *Melquiadès* car c'est le nom d'un personnage de Gabriel García Márquez, et on y accole *Ville de Nantes* pour des raisons évidentes. François Delarozère est l'architecte de la construction de la rue reconstituée à fond de cale. Il s'appuie sur la récupération de vrais éléments de voirie ou de bâtiments ainsi que sur l'aide des ateliers municipaux de Nantes. Cette rue, baptisée rue Jules-Verne, est comme un décor de cinéma : derrière la façade de l'épicerie, de la boucherie, de la boulangerie, il n'y a rien... à part à l'intérieur du café Le Central, qui abrite un vrai bar ! 300 personnes, c'est la jauge de cette installation inédite, à la fois scène et décor, lieu de réception, musée à ciel ouvert. On y donnera surtout des concerts, mais c'est aussi un lieu de sociabilité où les quatre compagnies faisant partie de l'aventure pourront jouer des coudes autour du bar lors des escales... À l'entrée de la rue est placé une sorte de lutrin soutenant un impressionnant livre d'or : 80 centimètres par 60 centimètres fermé, il est le fruit d'une initiative d'Éric de Sarria, qui a commandé le coffret le renfermant à l'illustre famille Burattini : « C'est le livre d'or dans lequel ont signé García Márquez par exemple ou Jack Lang quand ils sont venus. »

La réalité des besoins en stockage et en transport diffère en fonction des compagnies : c'est ainsi que les marionnettes et décors de *Dérives*, le spectacle avec lequel la Cie Philippe Genty part en tournée, traverseront en fait l'Atlantique en avion... De même, il y a peu de place pour des passagers sur le cargo en plus de l'équipage de douze personnes et, pendant la traversée de l'Atlantique, ce seront des membres de Royal de Luxe qui embarqueront.

Rayonner à partir du navire

Le départ officiel du *Melquiadès-Ville de Nantes* a lieu le 6 mars 1992. Les escales du cargo sont connues d'avance : Caracas, Carthagène, Saint-Domingue, Rio de Janeiro, Montevideo et Buenos Aires. Les réseaux français, diplomatiques et culturels, sont mobili-

sés dans toute l'Amérique du Sud. En plus d'ouvrir la rue Jules-Verne dans les ports, l'idée est de jouer les spectacles des quatre compagnies dans ces villes. Royal de Luxe et la Mano Negra peuvent jouer en extérieur, au cœur des places et des avenues ; DCA et la Cie Philippe Genty ont plutôt besoin d'une boîte noire, bien que DCA joue par deux fois *Triton* en extérieur, à Caracas puis à Rio. Jouer dans les théâtres n'a pas que des avantages : « Les gens ne pouvaient pas voir le spectacle gracieusement dans la rue, donc c'était plutôt des gens qui pouvaient se payer des places, je me souviens notamment en Bolivie d'en avoir acheté plein pour mes copains qui ne pouvaient pas se les payer ! », confie Pascale Blaison, l'une des interprètes de la Cie Philippe Genty.

En plus de *La Véritable Histoire de France*, Jean-Luc Courcoult est venu avec un spectacle monumental, une parade qui mobilise des membres des quatre compagnies pour une déambulation qui articule sept tableaux hallucinés autour de l'Histoire de France, encore. Les spectacles ne jouent donc pas à bord du navire. « Le bateau, c'était une vitrine, il y avait la rue et il y avait des animations, des activités, des gens de villes locales étaient invités à faire des concerts », se souvient Pascale Blaison.

En réalité, les quatre compagnies vont rarement jouer ensemble : c'est le cas principalement quand l'escale coïncide avec un événement local particulier, comme le festival de théâtre ibéro-américain à Bogotà ou à Rio, puisque le sommet mondial sur l'Environnement s'y déroule au moment où Cargo 92 y passe. Le reste du temps, les compagnies jouent en ordre dispersé, dans des lieux différents. « Nous jouions dans les théâtres, mais tout le monde ne jouait pas dans toutes les villes », se souvient Éric de Sarria. Les compagnies ont même leur propre tournée, ce qui est particulièrement vrai de la Mano Negra et de la Cie Philippe Genty : elles profitent de leur mobilité pour « papillonner » autour de la ville portuaire de l'étape, utilisant transport routier ou aérien pour donner des représentations dans des villes adjacentes... voire des pays limitrophes ! Au total, la tournée « étendue » comportera 93 représentations dans 29 villes de 13 pays ! Le point de ralliement artistique, c'était la grande parade, qui réunissait des participant-es de toutes les compagnies, renforcé-es par des figurant-es locaux-ales, en un gigantesque défilé qui traversait les villes visitées. Les marionnettistes n'étaient pas en reste, par exemple Éric de Sarria qui était juché sur une mobylette-toilettes, déguisé en gendarme : « C'était assez formidable, il y avait une ambiance incroyable. » Des dizaines de milliers de spectateur-rices ont pu assister à ces parades qui ont laissé des souvenirs durables.

La Cie Philippe Genty, un pied dedans un pied dehors

Avec 2 techniciens et 5 artistes, la Cie Philippe Genty ne constitue pas un groupe très difficile à déplacer. Qui plus est, elle est déjà rompue aux tournées internationales, notamment grâce à Marie-Pierre Paillard, administratrice de tournée, qui lui a déjà donné l'occasion de jouer à l'étranger, et lui arrange, en parallèle à Cargo 92, des séries de représentations un peu partout dans les Amériques : Mexique, États-Unis... « Nous bougions beaucoup », se souvient Pascale Blaison. « Nous avions l'équipe la plus légère, et seulement une tonne de matériel », confirme Éric de Sarria, « on avait prévu le colisage pour des voyages en avion, nous étions un peu des papillons. »

En outre, les marionnettistes organisent des ateliers dans une partie des villes visitées, parfois avec les habitant-es, mais surtout avec des artistes locaux-ales. Le réseau des Alliances françaises se mobilise, mais Éric de Sarria, moteur dans leur organisation, se débrouille aussi par des biais plus informels. « Parfois, on l'a fait directement avec des compagnies locales », se souvient-il, « en rencontrant directement les artistes, ça pouvait s'organiser presque du jour au lendemain. » Des ateliers ont ainsi été donnés à La Havane, au Guatemala... « C'était notre moyen de rentrer en communication avec les gens », précise encore le marionnettiste.

Un cargo devenu mythique

Quand le *Melquiadès-Ville de Nantes* rentre finalement en France, il fait une longue escale à Nantes, où les habitant-es bénéficient de l'opportunité de visiter encore la rue Jules-Verne. Finalement, le projet initial, de faire du navire la base flottante de Royal de Luxe, est abandonné. Mais ce n'est pas la fin du cargo : il connaît encore une tournée, parfois

Katy Deville, Christian Carrignon, interprètes, dans le spectacle *Dérives*, ici dans un parc à Bogotà

sumommée Cargo 93, dans divers ports européens. Lorsque, à la fin de cette année supplémentaire, le cargo est finalement revendu par la Ville de Nantes qui en était devenue propriétaire, il est à nouveau converti en vraquier, et continue de voguer comme tel.

Du point de vue de l'opération de communication que constitue Cargo 92, les financeurs publics sont largement gagnants : qu'il s'agisse de l'État ou de Nantes, la tournée a constitué une vitrine incroyable du savoir-faire français en matière de spectacles, et laisse une impression durable en Amérique du Sud.

Du point de vue des compagnies participantes, outre les souvenirs incomparables emmagasinés dans les mémoires, des contacts ont été pris, permettant ainsi de revenir jouer dans certains des lieux visités. Pour la Cie Philippe Genty, il en sera ainsi par exemple à Bogotà. Et puis, la proximité entre les artistes ayant participé à Cargo 92 va donner lieu à des amitiés, mais aussi à des complicités artistiques. « Des liens se sont créés, des spectacles sont nés de collaborations ultérieures entre nous », révèle Éric de Sarria. Pascale Blaison renchérit : « Des danseuses de Découfflé ont participé à des spectacles de Philippe Genty par la suite. »

Aujourd'hui, plus de trente ans après la fin de la tournée, Cargo 92 a acquis le statut de mythe, une histoire à moitié incroyable qui se raconte de bouche à oreille. Mais, à voir briller les yeux des protagonistes qui se rappellent, c'est un souvenir encore vivace chez ceux qui ont eu la chance d'y participer. ■

EN REBOND

PAR JEAN KAPLAN

Ancien directeur du festival Marionnettissimo



Spectacles sans port d'attache

Au 21^e siècle, l'heure n'est plus aux cargos-spectacles ! Sur fond de crise climatique, ce sont plutôt des flottilles de voiliers qui se multiplient, croisant leurs routes au gré des vents. Cofondateur et directeur de Marionnettissimo pendant 25 ans, je voulais réaliser le rêve de naviguer avant d'être trop âgé pour cela. Mais on ne s'arrache pas si facilement au monde de la marionnette. J'ai donc conçu *Sillage marionautique* : accueillir des petites formes à bord, comme des entre-

sorts, au gré des ports d'acostage. Cela a commencé par les *Apéros MarioPoétiques* à Sète au sein du festival de poésie *Voix vives* : à bord de *L'arrache-cœur*, des poètes lisaient leurs textes alors que des marionnettistes improvisaient dessus. Puis ce fut la rencontre avec *À l'ArtBordage*[®], une bande de jeunes « navigartistes » de moins de vingt-cinq ans qui recherchaient de nouveaux voiliers et leurs capitaines afin de poursuivre en hiver une aventure de bateaux-spectacles débutée à l'été 2023 : une véritable aventure intergénérationnelle associant propriétaires de voiliers de ma génération et jeunes artistes.

À l'ArtBordage est une aventure humaine, artistique et maritime qui amène le spectacle vivant de port en port grâce à un équipage d'artistes-marins. C'est un véritable choix de vie qui renoue avec ce qu'on peut imaginer du quotidien de la troupe de Molière. Sauf que la route, ici, c'est la mer ! Au-delà du spectacle, au-delà de la rencontre dans l'espace public des quais, ce qui est passionnant au sein de ce groupe de jeunes artistes, c'est sa capacité à s'interroger sur son rôle politique et social. 15 à 20 personnes à bord de 3 voiliers, cela impose des formes légères, une sorte de théâtre pauvre qui s'appuie sur l'humain plutôt que sur de gros outils techniques... et un bilan carbone imbattable ! ■

① <https://www.youtube.com/@AIArtBordage> <https://www.facebook.com/festivalentealartbordage>
<https://festivalente-collectif.fr/>

MOUVEMENTS DU MONDE

PLONGER DANS SES RACINES POUR SE DONNER DES AILES

AVEC | **JANNI YOUNGE**, ARTISTE VISUELLE SUD-AFRICAINE, PRÉSIDENTE DE L'UNIMA AFRIQUE DU SUD, SECRÉTAIRE GÉNÉRALE DE LA COMMISSION AFRIQUE ET MEMBRE DE LA COMMISSION FORMATION PROFESSIONNELLE DE L'UNIMA | **TITO LOREFICE**, ARTISTE ET FORMATEUR, PRÉSIDENT DE LA COMMISSION FORMATION PROFESSIONNELLE DE L'UNIMA

Manip s'intéresse dans ce numéro aux rencontres internationales « Pro-Vocation : Roots & Wings ». Portées par les commissions Formation professionnelle et Afrique de l'UNIMA, en collaboration avec l'UNIMA Afrique du Sud, l'Université de Western Cape et la commission Recherche de l'UNIMA, ces rencontres proposent à des pédagogues et des artistes du monde entier d'échanger autour de la manière de former et de se former aux arts de la marionnette. Elles seront accueillies au Cap du 24 au 27 novembre 2024. Rencontre avec les copilotes de ce projet, Janni Younge et Tito Lorefice.

MANIP : Quelles sont, selon vous, les particularités de la formation aux arts de la marionnette ?

JANNI YOUNGE : La marionnette est un art qui synthétise les arts visuels et les arts dramatiques, le tout potentiellement en conversation avec la danse et la performance physique. En termes de formation, cela demande donc de proposer une base assez large permettant aux étudiant-es de comprendre ce qu'implique le fait de jouer ou de créer avec la marionnette. Quelle que soit la formation – mise en scène, jeu... – elle doit rendre possible de saisir l'enjeu d'une traduction visuelle de ce que l'on porte. Qu'est-ce que cela implique de traiter avec une émotion, un être humain, non humain, un objet, une forme ? Cela se traduit en mouvement qui, associé aux formes plastiques et visuelles, et en interaction avec la matière dramaturgique, vient proposer une « traduction » évocatrice. Car c'est un art du théâtre et la dramaturgie est essentielle, aussi abstraite qu'elle puisse être. Il faut toujours que quelque chose se transforme. Sur quelle métaphore travaille-t-on, et comment vient-elle rendre compte de quelque chose de plus large ?

TITO LOREFICE : La marionnette est une forme de langage qui puise ses racines dans le théâtre, tout en étant à la convergence de nombreux arts. C'est de ce mélange qu'un nouveau langage apparaît, un langage différent et métaphorique. Un-e acteur-ricer marionnettiste ne peut être bon-ne que s'il comprend qu'il ne s'agit pas de jouer avec l'objet, mais de quitter son propre espace d'acteur-ricer pour entrer profondément dans l'espace métaphorique et symbolique proposé par le spectacle. C'est un des arts les plus complets.

MANIP : Quelle est l'approche de la formation aux arts de la marionnette de l'Université de Western Cape qui accueillera les 4^{es} rencontres Pro-Vocation ?

J. Y. : Il y a des formations pour les arts du spectacle



3^{es} rencontres Pro-Vocation au Brésil en 2019

au sein de certaines universités, qui incluent parfois quelques cours dédiés aux arts de la marionnette. Ce ne sont pas des formations spécifiques, mais on a une vision assez ouverte des arts de la scène en Afrique du Sud, on se plaît à mélanger les formes. Pour ce qui est de l'Université Western Cape, il y a le Centre lyatseba, mais c'est tout à fait autre chose. Il inclut une compagnie en résidence permanente et porte une réflexion sur ce qu'implique le fait d'avoir un objet dans un spectacle. Ce n'est pas un programme de formation, c'est un programme de recherches dévolu au développement des arts du film et de la marionnette et à la place de l'objet dans les spectacles. Il propose des projections, des rencontres, des expositions, des conférences... C'est un espace unique de conversation entre résident-es, penseur-euses et praticien-nés.

MANIP : Vous préparez en ce moment ces 4^{es} rencontres Pro-Vocation. Qu'est-

ce qui a poussé la commission Formation de l'UNIMA à lancer ce cycle de rencontres ?

J. Y. : C'est avant tout une rencontre des idées autour de ce qu'est la marionnette et de comment on peut l'apprendre. Parce que réfléchir sur la manière dont on peut l'apprendre, c'est réfléchir sur comment on peut l'enseigner. Bien que les possibilités soient multiples, il y a des espaces de croisements, d'envies partagées. Le monde de la marionnette est petit, même à l'international, et c'est une façon de se soutenir, de se donner de l'énergie, de se renforcer mutuellement sur le plan mondial pour avancer ensemble sur la formation aux arts de la marionnette.

T. L. : Et d'ajouter que ces rencontres nous permettent d'échanger entre pédagogues, mais pas seulement. Il s'agit également de relier le monde universitaire avec les marionnettistes. Le fait qu'un festival s'adosse aux rencontres permet aussi de faire du lien avec le grand

© Reitha Ferguson



Marionnette créée par des artistes en résidence à la Ukwanda Puppet Company pendant la Net Vir Pret Barrydale Parade en Afrique du Sud en 2023

public et place la marionnette à l'endroit d'un art qui se pense. Des artistes non pédagogues y participent également. Les rencontres font la passerelle entre de nombreux profils différents.

MANIP : Pourquoi le choix de l'Afrique du Sud comme pays hôte ?

T. L. : Les premières rencontres ont été organisées à Charleville-Mézières en France, puis j'ai souhaité organiser les 2^{es} au Moyen-Orient et, comme cela n'a pas pu se faire, nous les avons faites en Roumanie. Puis nous sommes sorti-es d'Europe pour aller au Brésil. Les prochaines seront en Afrique du Sud et nous projetons les suivantes en Asie.

« On a aujourd'hui l'infrastructure mentale et technique pour travailler ensemble, et porter collectivement un projet d'avenir. »
Janni Younge

J. Y. : Monter des projets de ce type est important pour se stimuler. Par exemple, le premier projet qui s'est lancé en 2021 en Afrique de l'Ouest m'a motivée à faire une demande de financement pour monter une formation en Afrique du Sud. Nous avons fait deux gros projets en Afrique au sein de l'UNIMA en 2021 et 2023 et nous travaillons aujourd'hui sur un projet structurant pour les 10 prochaines années pour le continent. Il est nécessaire de porter une vision à long terme. Nous souhaitons renforcer ce qui existe et nous projeter dans la suite en encourageant des formations sur le plan régional et continental. Le travail mené par l'UNIMA depuis 2020 a rendu possible la création d'une communauté forte en Afrique. Et puis il y a des avancées dans certains pays comme la nouvelle relation entre l'UNIMA Kenya et l'Université de Nairobi

ou la naissance du centre lyatseba. Le fait d'organiser les rencontres Pro-Vocation cette année en Afrique permet de renforcer ces différents mouvements, pour avancer sur la compréhension, la pratique et la formation aux arts de la marionnette.

MANIP : Qu'attendez-vous de ces rencontres ?

J. Y. : J'en attends des choses pour le continent africain et je pense que ces rencontres nous consolident beaucoup. Le fait de commencer à réfléchir ensemble, de se réunir régulièrement, de les imaginer collectivement, de porter ensemble les appels à projets, cela donne beaucoup d'énergie. Il était impossible jusqu'ici de travailler de façon collective en Afrique, c'est long, compliqué et coûteux de voyager à l'intérieur du continent. Aujourd'hui, le fait de pouvoir se relier via les plateformes digitales a tout changé : on peut réaliser des choses ensemble, échanger, même si on n'est pas sur place les un-es avec les autres. On a aujourd'hui l'infrastructure mentale et technique pour travailler ensemble, et porter collectivement un projet d'avenir. Je vois quelque chose de créatif et de beau qui va émerger dans les années qui viennent.

T. L. : Cela permet de créer une communication entre les différentes parties du continent, avec le monde arabe au nord, le sud, l'est anglophone et l'ouest francophone. C'est un espace énorme et divers au sein duquel il y avait peu de contacts auparavant.

J. Y. : On a dépassé d'anciennes tensions. Il y a aujourd'hui une seule et même équipe et ce ne sont pas les Européen-nés qui aident les Africain-es. C'est nous qui portons le projet, qui cherchons les moyens de sa réalisation, au sein d'une équipe internationale.

T. L. : Si l'on regarde ce qui s'est passé en Amérique latine après les rencontres Pro-Vocation au Brésil, les acteur-rices ont commencé à voir qu'ils avaient des voisin-es et à réfléchir à des projets ensemble. C'est une petite révolution. L'idée, avec ces rencontres, est

de penser aussi à plus long terme, d'avancer sur cette question de la formation et, donc, de faire évoluer la création.

MANIP : Des stages internationaux vont se tenir dans les 3 autres zones du continent en amont des rencontres en Afrique du Sud. Qu'est-ce qui vous a motivé à faire cette proposition ?

J. Y. : En fait, c'est Alessandra Amicarelli, membre de la commission formation, qui l'a faite. Nous savions qu'il ne serait pas possible pour tout le monde de venir en Afrique du Sud. Cette solution permet donc d'associer plus de marionnettistes à l'événement. C'est formidable d'organiser des formations à distance comme nous l'avons fait en 2023, ce choix réduit largement les coûts de mobilité mais cela ne remplace pas une formation physique. En outre, cette première partie du projet est vraiment pour les marionnettistes, quand la partie en Afrique du Sud est davantage destinée aux pédagogues et/ou aux leaders des Centres nationaux du continent.

« Ces rencontres nous permettent d'échanger entre pédagogues, mais pas seulement. Il s'agit également de relier le monde universitaire avec les marionnettistes. »

Tito Lorefice

T. L. : Cette idée a germé au fil du temps. Quand la question s'est posée d'organiser ces rencontres en Afrique, plusieurs pays étaient volontaires pour les accueillir : le Kenya, le Sénégal et l'Afrique du Sud. Quand il a été décidé de faire la rencontre en Afrique du Sud, cela semblait naturel d'impliquer le Kenya et d'associer l'Afrique de l'Ouest. Sans l'incroyable énergie de Janni, rien n'aurait pu se faire.

MANIP : Pourriez-vous nous dire ce qui attend les participant-es lors des rencontres internationales Pro-Vocation qui se tiendront en novembre prochain ?

T. L. : Les rencontres sont en cours de montage, notamment budgétaire. Mais on peut dire qu'elles se dérouleront sur 4 jours, avec une entrée thématique chaque jour : une journée sera dédiée à la question scénographique et la dimension visuelle, une journée à la dramaturgie et à la mise en scène, une journée aux différentes approches en matière de formation, et notamment à la tradition et au contemporain, et une journée à des échanges sur la manière de concevoir des programmes, au niveau universitaire, en formation courte, en laboratoire d'échange, en techniques de recherche... Sur le plan du format, il y aura des masterclass, des conférences et des tables rondes.

J. Y. : Et nous sommes heureux-ses de confirmer que nous aurons une structure technique qui permettra à toutes les personnes qui ne pourront pas venir de suivre l'ensemble de ces rencontres à distance, et que toutes les rencontres seront en traduction simultanée en français et en anglais ! ■

PROPOS RECUEILLIS PAR EMMANUELLE CASTANG

R Rencontre **3 au 21 juillet**

Pôle théâtre et marionnette, Avignon, Provence-Alpes-Côte d'Azur

Rencontres Marionnette

Tout au long du mois, plusieurs temps forts sont proposés dans le cadre des Rencontres Marionnette. Temps de dialogue, d'échange et de partage ouverts au public, aux professionnel·les de la marionnette et arts associés ; elles prennent parfois la forme de tables rondes, conférences, fêtes ou démonstrations !

Infos : poletheatreetmarionnette.com

C 3 au 21 juillet

Théâtre du Train Bleu, Avignon, Provence-Alpes-Côte d'Azur

pEtites perceptiOns

Icare la tête ailleurs TP

Écriture : Achille Sauloup

Mise en scène : Katerini Antonakaki et Achille Sauloup

Mêlant théâtre, images, objets et musique, porté par trois personnages hauts en couleur, *Icare la tête ailleurs* est une adaptation libre du mythe d'Icare. Voyage initiatique d'un personnage apeuré par le monde du dehors, la pièce fait écho à la solitude dont nous sommes parfois captif·ves quand, blessé·es, nous nous réfugions dans nos propres illusions.

Infos : petitesperceptions.com

F 5 et 6 juillet

Brassempouy, Nouvelle-Aquitaine

Festival Brassem'Puppet TP

1^{re} édition

Première édition du festival landais où seront programmés des spectacles tout public et jeune public. Du théâtre d'objet, de la marionnette sur table, des petites et grandes formes. À retrouver également : des ateliers, des concerts et des expositions.

Infos : amisdebrassempouy@gmail.com

R 10 juillet

Pôle théâtre et marionnette, Avignon, Provence-Alpes-Côte d'Azur

THEMAA'péro

THEMAA organise son traditionnel THEMAA'péro, temps convivial permettant de réunir les acteur·rices de la marionnette, partenaires, ami·es, curieux·euses.

Infos : themaa-marionnettes.com

F 10 au 13 juillet

Dives-sur-mer, Normandie

RéciDives TP

38^e édition

Le festival RéciDives présente la diversité des

nouvelles formes du théâtre de marionnette à travers des spectacles et des expositions qui mettent en scène comédien·nes, marionnettes, objets, matières en mouvement, ombres animées, images projetées, dessin ou peinture en direct, technologies numériques et musique.

Infos : le-sablier.org

F 18 au 20 juillet

Moëlan-sur-Mer, Bretagne

Marionnettes-en-mer TP

3^e édition

Un festival estival et familial sur le port de Brigneau à Moëlan-sur-Mer. L'occasion de découvrir des compagnies de marionnettes de Bretagne, et d'ailleurs aussi, avec des formes légères et tout terrain.

Infos : marionnettesenmer.wixsite.com

F 1^{er} au 4 août

Mirepoix, Occitanie

Festival MIMA TP

36^e édition

Cette édition s'articule autour du thème Ombre et Lumière, l'occasion d'explorer l'étincelle enfouie, et de s'attarder sur cette zone d'entre-deux, ce passage de l'ombre à la lumière, symbolisant une nécessaire nuance dans l'interprétation du monde. Au programme cette année : une vingtaine de spectacles dans le IN, des rencontres avec les artistes, des concerts sous la halle, des ateliers, des expositions, un marché de créateurs, le off du festival.

Infos : mima.artsdelamarionnette.com

F 14 au 17 août

Aurillac, Auvergne-Rhône-Alpes

ZuuuM 2024 TP

1^{re} édition

Un collectif 100 % dédié à la marionnette au festival d'Aurillac. Un festival dans le festival, 15 compagnies rassemblées dans un même lieu !

Infos : desfourmisdanslanlanterne.fr

C 7 et 8 septembre

Festival Là où va l'indien, Saint Genest-Lerpt, Auvergne-Rhône-Alpes

Dirtzthéâtre

Non Grata TP

Mise en scène : Jolanda Löllmann, Charlie Denat

Une dramaturgie mosaïque. Des humains et des marionnettes jouant à être le reflet des profondeurs de l'âme humaine. Une musicomédienne qui évoque nos paysages intimes, relie les spectateur·rices et nous rappelle qu'entre fiction et réalité, la frontière est parfois ténue. Un appel poétique à nous réconcilier avec nos fragilités. Un

hommage à notre altérité et une invitation à se relier et agir en commun.

Infos : dirtztheatre.com

C 16 septembre

Studio Théâtre, Stains, Île-de-France

Drolatic industry

Un personnage sans histoire TP

Mise en scène : Gilles Debenat

Un personnage sans histoire aborde le sens de l'existence à travers la vie d'une marionnette créée pour le plaisir. Ce personnage interpelle son créateur en manque d'inspiration. La marionnette nous raconte les tentatives avortées de spectacle, ses espoirs, ses tristesses, ces moments de doute, d'extase...

Infos : drolaticindustry.fr

F 19 au 22 septembre

Charleville-Mézières, Grand Est

Temps d'M TP

C'est l'évènement inter-Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes ayant lieu tous les 2 ans à Charleville-Mézières. Cette année l'ESNAM (École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette – Margareta Niculescu) sera à l'honneur.

Infos : festival-marionnette.com
contact@festival-marionnette.com

R 19 septembre

Temps d'M, Charleville-Mézière, Grand Est

Rencontre professionnelle parcours de l'artiste #1

THEMAA propose pendant Temps d'M le premier volet de trois rendez-vous sur les parcours d'artistes marionnettistes. L'objectif sera ici de recenser les freins à l'insertion professionnelle, afin de mieux réfléchir à des solutions propres à les lever.

Infos : themaa-marionnettes.com

C 20 et 21 septembre

Temps d'M, Charleville-Mézière, Grand Est

Anima théâtre

Mythos JP

Mise en scène : Yiorgos Karakantzas

Entre mythes et réalité, un enfant en errance à la recherche de son père doit trouver la sortie du labyrinthe de sa propre vie. Les monstres de la réalité qu'il doit affronter sont au-delà plus pétrifiants que la Gorgone. Dans ce voyage initiatique, il va falloir renouer tous les fragments du fil d'Ariane...

Infos : animatheatre.com

F 28 et 29 septembre

Fontenay-sous-Bois, Île-de-France

Fête de la Halle Roublot

5^e édition TP

La Halle Roublot, véritable fabrique artistique qui abrite le Théâtre Halle Roublot et Le Comptoir, sera tout à vous pour partager et découvrir, en famille ou en solitaire, une multitude de propositions artistiques.

Infos : theatre-halle-roublot.fr

F 12 octobre

Argens-Minervois, Occitanie

Petit Festival de Marionnettes d'Argens Minervois

7^e édition TP

Festival organisé par la municipalité d'Argens-Minervois en partenariat avec l'association « des ARTS et GENS » constituée de vaillants et pétillants bénévoles. Au programme : ateliers, spectacles, entresort et jeux de bois...

Infos : argens-minervois.com

DANS L'ATELIER

C 8 et 9 novembre

Théâtre de Boris Vian, Couëron, Pays de la Loire

Nina la gaine

Motu [U] TP

Mise en scène : Stéphanie Zanlorenzi / Hervé Guilloteau

Une femme veut construire une famille en adoptant un enfant. Finalement, elle se trouve elle-même adoptée par la famille polynésienne qui lui donne cet enfant qui l'a choisie. À travers trois voyages (la recherche - le don - le retour), cette femme nous raconte comment sa rencontre avec cet archipel et ses habitant·es a bouleversé sa vie, en lui faisant absorber une histoire, une terre, un quotidien, une langue dont jamais elle ne pourra se dé-partir...

Infos : ninalagaine.fr

C 24 au 28 décembre

Théâtre Le Fil à Plomb, Toulouse, Occitanie

L'Ombrine et Le Fantoscope

L'envolée de Shemza JP

Mise en scène : Véronique Le Gaillard
C'est l'histoire de Shemza, petit écureuil volant qui, emporté par une bourrasque, atterrit dans la sacoche d'une cigogne factrice. Elle se retrouve loin de son arbre où elle vit avec ses parents et arrive en haut de la montagne où vit la panthère des neiges. Elle fera des rencontres drôles ou impressionnantes où elle se retrouvera dans la position d'une étrange étrangère.

Infos : lombrineetlefantoscope.com

DES RENCONTRES, DES FESTIVALS, DES TOURNÉES, DES CRÉATIONS ONT LIEU TOUTE L'ANNÉE PARTOUT EN FRANCE,

RESTEZ CONNECTÉS !



Si vous souhaitez recevoir Manip :

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

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

en Ribam / bellle!

Festival des arts de la marionnette et de l'objet

12 oct
15 nov
2024

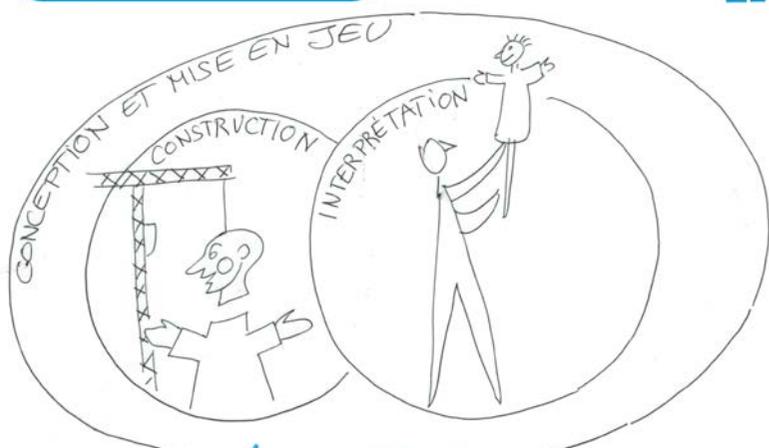
Jeune public
11^e édition

À Marseille et ses alentours

www.festivalenribambelle.com

Découvrez nos stages et nouvelles formations
Marionnettes et arts associés

**théâtre
aux mains
nues**



FORMATION PROFESSIONNELLE

2024-2025

THÉÂTRE AUX MAINS NUES

www.theatre-aux-mains-nues.fr

7 square des Cardeurs, 75020 Paris

PTM
PÔLE THÉÂTRE ET MARIONNETTE

LIEU DE CRÉATION, DE RENCONTRES ARTISTIQUES ET DE CONVIVIALITÉ À AVIGNON

- ESPACE RESSOURCES
- RENCONTRES MARIONNETTE
- RÉSIDENCES D'ARTISTES
- FORMATIONS PRO
- ATELIER ÉQUIPÉ
- ÉVÉNEMENTS
- CONCERTS
- BUVETTE
- EXPOS



COMPAGNIE DERAÏDENZ

www.poletheatreetmarionnette.com

LES FORMATIONS

SAISON 2024-2025

Formez-vous à la marionnette et aux arts associés !



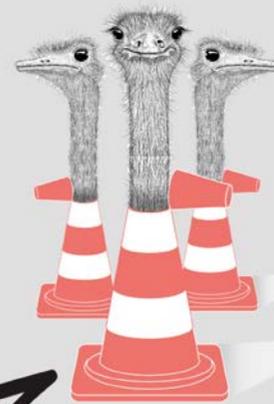
FORMATIONS PROFESSIONNELLES ET TOUT PUBLIC

- médiation** • **Lucie Hanoy (Cie Big Up)**
De la construction à la manipulation, la marionnette comme outil de médiation et d'inclusion
- construction** • **Pascale Blaison**
Construction de marionnette et récup : repenser les usages de la mousse
- dramaturgie** • **Sylvain Maurice (Ultime & Co) et Simon Delattre (Rodéo Théâtre)**
Solo - Monologue - Autoportrait. Concevoir un solo avec les outils du spectacle vivant : texte, corps et marionnette
- écriture de projet** • **Samuel Beck et Simon Moers (Projet D)**
Marionnettes et dramaturgie de l'espace public : écriture tout terrain
- technique** • **Agnès Limbos (Cie Gare Centrale)**
Théâtre d'objet : l'interprète face à l'objet, un outil d'écriture et d'invention

LA NEF

Possibilité de financement par un OPCO (AFDAS) et France Travail i

ODRADEK
centre.odradek@orange.fr
www.odradek-pupellanogues.org
00 33 (0)5 51 83 59 26



octobre
2024
-
2025
février

LA BOÎTE À OUTILS

Classe de formation marionnettes au centre Odradek