

LE JOURNAL DE LA MARIONNETTE

manip

UNE PUBLICATION



ASSOCIATION NATIONNALE DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES ET ARTS ASSOCIÉS

MANIPMEN

**FANTASTIC
SCHONBEIN**
ET SON POLVOIR
DE CORPS
FRAGMENTÉ

LIMBOSS
AUCUN OBJET
NE LUI RÉSISTE

MAGIC GENTY
DOUÉ DE LA
DISSOCIATION
ABSOLUE

**FABULOUS
VALANTIN**
ELLE FAIT
PARLER
LA GLACE

THE TRANTER
ET SA MAÎTRISE DE
LA MULTI-INCARNATION

LE PROFESSEUR RECOING RÉUNIT LES
MEILLEURS MARIONNETTISTES POUR UN
ULTIME COMBAT CONTRE
LES PRÉJUGÉS MARIONNETTIQUES
DIFFUSÉS PAR LA TERRIBLE
FATAL GOYA ET SES GUIGNOLS
ENSEMBLE, PARVIENDRONT-IELS À CE
QUE LES GENS N'AGITENT PLUS LES
MAINS EN L'AIR EN DISANT LE MOT
"MARIONNETTE"?

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



© Antonin Lebrun

Carte blanche à Antonin Lebrun

Cette page est un hommage à feu Jean-Louis Heckel, qui fut, entre autres, le directeur de ma promotion à Charleville-Mézières. Don Quichotte était pour lui une obsession, et ce dessin me restait dans la gorge depuis sa disparition. Je l'ai représenté avec sa fidèle collègue et amie Pascale Blaison, à qui beaucoup doivent aussi et dont les talents de pédagogue sévissent encore. Quant à la couverture, je voulais montrer une vision, celle d'une génération de marionnettistes qui ont posé les bases d'un certain renouveau dans la marionnette. Évidemment, iels ne sont pas tous-tes là, il a fallu choisir, mais cette palette est assez représentative de ce qui a participé à ce qu'est la marionnette actuellement. Et puis il y a le plaisir personnel du dessin. J'ai rarement un bon prétexte à me remettre à la bande dessinée, mon premier amour. S'il y a bien un endroit où je pouvais réaliser une telle *private joke* de marionnettiste, c'est bien dans les pages de *Manip*. Merci à toute l'équipe d'avoir joué le jeu !

Direction de la publication
Nicolas Saelens

Rédaction en chef
Mathieu Dochtermann et Laurence Pelletier

Secrétariat de rédaction :
Mathieu Dochtermann

Comité éditorial du n° 79
Aline Bardet, Jean-Christophe Canivet, Emmanuelle Castang, Mathieu Dochtermann, Charlotte Gosselin, Fleur Lemercier, Oriane Maubert, Laurence Pelletier, Clément Peretjako

Correspondant-es pour les rubriques
Actualités : Marion Linhardt-Mong
Au cœur de la recherche : Oriane Maubert
Poétique de la matière : Claire Vialon
Derrière l'établi : Caroline Dubuisson, Florence Garcia et Fleur Lemercier
Marionnettes et médiations : Aline Bardet
Mouvements du monde : Emmanuelle Castang

Ont contribué à ce numéro
Mohammadreza Azadfar, Aline Bardet, Emmanuelle Castang, Michaël Cros, Gilles Debenat, Mathieu Dochtermann, Éric Domenicone, Paulo Duarte, Caroline Dubuisson, Claire Duchez, Jean-François Guillemet, Cécile Hurbault, Odile L'Hermitte, Xavier de la Selle, Fleur Lemercier, Marion Linhardt-Mong, Carole Marquet-Morelle, Oriane Maubert, Alissa Mello, Manon Morin, Michel Ozeray, Laurence Pelletier, Thomas Renaud, Nancy Rusek, Nicolas Saelens, Jocelyn Sioui, Marie Tuffin, Frédéric Verry, Yann Vioux, Yseult Welschinger

Agenda du trimestre
Manon Morin et Laurence Pelletier

Relectures et corrections
Charline Bataillard, Nathalie Delanoue, Mathieu Dochtermann, Claire Duchez, Noémie Géron, Cécile Givernet, Nadine Lapuyade,

Marion Linhardt-Mong, Laurence Méner, Laurence Pelletier, Graziella Végis

Couverture et 2^e de couv
Antonin Lebrun, compagnie Les Yeux Creux
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

Région Sud, la profession se mobilise d'est en ouest et du nord au sud, avec le SODAM comme boussole
Par Michaël Cros

09 CULTURE EN QUESTION

Des marionnettes au cœur des droits culturels et d'un projet de territoire
Par Jean-François Guillemet, Thomas Renaud et Yann Vioux

Matières vivantes

10-12 CONVERSATION

Transmettre son geste artistique ou son répertoire, de la nécessité à la mise en œuvre
Avec Jean-Claude Gallotta et Nancy Rusek
Propos recueillis par Mathieu Dochtermann et Fleur Lemercier

13 DU CÔTÉ DES AUTEURICES

Utiliser nos récits pour remplir un peu le fossé qui nous sépare
Par Jocelyn Sioui

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

Hybridation des marionnettes et des images dans le spectacle *POLAROÏD*
Par Paulo Duarte

16 ÉCHOS COMPLICES

La joie et la force dramatique, dans l'argile
Avec Odile L'Hermitte et Marie Tuffin

17-21 DOSSIER

Dessiner n'est pas jouer
Avec Gilles Debenat, Éric Domenicone, Cécile Hurbault, Frédéric Verry, Yseult Welschinger

22-23 AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Tordre Punch : le *Judy Project*
Par Alissa Mello

Mouvements présents

24 DERRIÈRE L'ÉTABLI

Finitions en tissu d'une tête de marionnette en mousse
Par Caroline Dubuisson

25 MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

Création d'un tableau sensoriel à L'IMPro
Avec Michel Ozeray
Par Aline Bardet

26-27 RÉTROSCOPE

Ce que le musée des arts de la marionnette de Lyon doit à Georges-Henri Rivière
Par Xavier de la Selle (Rebond : Carole Marquet-Morelle)

Frontières éphémères

28-29 MOUVEMENTS DU MONDE

Le *Chaalbazi*, un théâtre pour la communauté
Par Mohammadreza Azadfar

Agenda du trimestre



Édito

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

À quel jeu jouons-nous ?

Le temps politique que nous traversons depuis le printemps est trouble et amène au mieux un sentiment de confusion, au pire une sensation de mépris. Le spectacle vivant est touché par une crise sans précédent que nous subissons de plein fouet. Des compagnies réduisent leurs coûts de fonctionnement pour cause d'annulation de dates de tournée de leurs spectacles. Les structures culturelles sont pressurisées par l'augmentation des coûts de l'énergie et se retrouvent obligées de réduire leur programmation ainsi que leur soutien à la création. Donc, par effet domino, des artistes se retrouvent à ne plus pouvoir renouveler leurs indemnités chômage et songent à changer de métier, et malheureusement des compagnies arrêtent ou suspendent leurs activités.

C'est peut-être le prix à payer pour une sélection nécessaire, pourrait-on se dire cyniquement. Les meilleurs resteront...

Ne nous trompons pas. C'est la diversité de notre champ artistique qui est menacée. Et si nous pouvons aujourd'hui saluer des figures de super-héros et de super-héroïnes et rendre hommage à leur combat qui a permis de dépasser certaines vieilles images de la marionnette, c'est que ces personnes ont pu le faire avec la reconnaissance de l'ensemble d'une profession qui a voulu se reconnaître dans cette diversité. Alors défendons-la sur tous les terrains !

Ce tableau bien sombre, qui montre que les parcours des artistes ne peuvent plus être envisagés de la même manière que celui de celles et ceux qui nous ont amenés jusqu'ici, nous le travaillons depuis la rentrée au travers de rencontres sur l'insertion professionnelle, la formation et la formation continue. Ces travaux sont la suite des États généraux, ils ont pour objectif de formuler des préconisations concrètes pour faire évoluer nos pratiques et la pratique de nos métiers.

Souhaitons que cette nouvelle saison nous engage dans un mouvement collectif qui puisse nourrir l'ensemble des acteur·rices de notre secteur artistique, éviter les replis sur soi et constituer de nouvelles ambitions pour les arts de la marionnette.

Souhaitons-nous de l'audace, ne nous taisons pas face à ce qui pourrait paraître comme une fatalité. THEMAA est l'association qui rassemble les voix de tous les corps de métier du secteur des arts de la marionnette. Alors, nous pouvons recevoir toutes les alertes sur des situations difficiles et nous en faire l'écho.

Ne pas se taire !

« Je rends hommage à ceux qui parlent au vent, les fous d'amour, les visionnaires, à ceux qui donneraient vie à un rêve. Aux rejetés, aux exclus. Aux hommes de coeur, à ceux qui persistent à croire aux sentiments purs. À ceux qui sont ridiculisés et jugés. À ceux qui n'ont pas peur de dire ce qu'ils pensent et qui n'abandonnent jamais. »
Miguel Cervantes

BRÈVES

Clément Peretjatko reçoit le Prix Michael Meschke 2024 pour les arts de la marionnette



Le metteur en scène et marionnettiste français Clément Peretjatko est récipiendaire du prix international Michael Meschke 2024 pour la préservation et le renouveau des arts de la marionnette. Clément est diplômé de l'ESNAM de Charleville-Mézières (École nationale supérieure des arts de la marionnette), où Michael Meschke était l'un de ses enseignants. Il est en outre président de la Commission Europe de l'UNIMA. Les engagements de Clément incluent le soutien et l'encouragement d'artistes et de compagnies de diverses nationalités confrontées à des difficultés matérielles ou politiques. Notamment, il s'efforce d'aider les compagnies menacées en Ukraine, comme les Théâtres de Marionnettes de Marioupol, de Kharkiv et de Chernihiv. Il a enfin coordonné pour l'UNIMA le projet ResiliArt avec l'UNESCO pendant la crise Covid. Le « Prix Michael Meschke » a été fondé en 2006, à l'initiative du metteur en scène et marionnettiste Michael Meschke. Son objectif est de promouvoir les traditions d'art populaire menacées et d'encourager le renouveau artistique. À la clé de ce prix, 5 000 € et un diplôme, remis tous les deux ans par un comité présidé par Elisabeth Beijer Meschke.



UNIMA DU 12 SEPTEMBRE AU 21 NOVEMBRE | EN LIGNE

Edition 2024 | Formation internationale en ligne sur la thérapie par la marionnette

Thérapie par la Marionnette de Barcelone lance un appel à tous-tes les candidat-es intéressé-es à l'idée de participer à la 11^e session de son cours international en ligne consacré à la thérapie par la marionnette. Cette formation en ligne existe depuis 2017. Elle est axée sur l'utilisation des marionnettes et des objets dans leur dimension expressive et thérapeutique. Ce cours de thérapie par la marionnette invite les participant-es à faire

partie d'un voyage où la créativité et l'échange d'expérience entre étudiant-es et professeur-es sont combinés. La formation allie théorie, pratique et recherche. Les cours se déroulent le jeudi de 17 à 21 h (heure de Madrid, Espagne).

Plus d'infos :

<https://www.unima.org/fr/formation-internationale-en-ligne-sur-la-therapie-par-la-marionnette-2024-11e-edition/>

UNIMA DU 27 OCTOBRE AU 27 NOVEMBRE | AFRIQUE

« Pro-Vocation : Roots & Wings » : échange international sur les arts de la marionnette en Afrique

Depuis 2015, la Commission Formation professionnelle de l'UNIMA met en place des rencontres *Pro-Vocation* pour évoquer et développer les formations aux arts de la marionnette.

Après avoir été organisées en France, en Roumanie et au Brésil, les *Pro-Vocation* reviennent en novembre 2024 dans plusieurs pays d'Afrique simultanément, pour mettre en lumière les spécificités et les différentes méthodes d'apprentissage de la marionnette sur ce continent.

« *Pro-Vocation : Roots & Wings* » s'inscrit dans la continuité de différents projets engagés sur le continent depuis 2020, comme celui de « La marionnette de demain en Afrique » en 2023 qui proposait 5 formations et a réuni 14 pays des 4 zones du continent.

L'évènement se déroulera en trois temps :

- des formations internationales et des explorations pratiques dans chaque centre référent par zone (Nord, Est, Ouest de l'Afrique) ;

- suivies de discussions, *masterclass* et spectacles pour tous-tes (pédagogues, artistes et toutes les personnes intéressées par les enjeux de formation du continent et à l'international) au Cap, en Afrique du Sud, avec la possibilité de suivre à distance via des plateformes numériques ;

- *Pro-Vocation* se terminera par une rencontre inter-africaine permettant aux différent-es marionnettistes d'Afrique de se rencontrer et d'échanger sur un plan de développement à long terme pour la marionnette et les différents centres UNIMA en Afrique. L'objectif est de réunir aide et soutien en vue de structurer le secteur de la marionnette.

Plus d'infos :

<https://www.unima.org/fr/pro-vocation-roots-wings/>

THEMAA 11 OCTOBRE | AMIENS

Rencontre entre THEMAA et les acteurs de la marionnette des Hauts-de-France pendant le MFEST

THEMAA propose un temps de rencontre aux acteur-rices de la marionnette des Hauts-de-France le 11 octobre prochain. Nicolas Saelens présentera l'étude menée par THEMAA en 2023-2024 sur les conditions de production des spectacles de marionnette (étude réalisée par Réjane Sourisseau à partir d'un panel de 80 compagnies adhérentes à THEMAA et d'un corpus de 135 spectacles). Suivra une présentation du SODAM (Schéma d'orientation des arts de la marionnette) initié dans la région PACA. Un temps d'échange avec les participant-es clôturera la rencontre.

> Dans le cadre du festival MFEST

Vendredi 11 octobre

10h - 13h au Tas de Sable, Amiens

Avec : Sébastien Lauro Lillo, animateur du SODAM Sud pour le compte du regroupement Polem, **Nicolas Saelens**, président de THEMAA, **Laurence Pelletier**, coordinatrice de THEMAA.



THEMAA DU 12 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE | AUVERGNE-RHÔNE-ALPES

Les sentiers de la marionnette

Cet événement régional itinérant imaginé par le Collectif Marionnettistes en AuRA revient pour une deuxième édition. Plus qu'un festival, c'est un véritable coup de projecteur sur les arts de la marionnette dans toute leur diversité.

Présent dans l'ensemble de la région Auvergne-Rhône-Alpes, il se veut un chemin de rencontres entre créations et publics. Baladez-vous de spectacles en ateliers, de festivals en expositions, de sorties de résidence d'artistes en visites de lieux de fabrique...

Programme complet sur : <https://www.marionnettes-aura.fr>

THÉÂTRE GUIGNOL LYON

Réouverture du Théâtre Le Guignol de Lyon !

Après un an de fermeture, le Théâtre Le Guignol de Lyon ouvre à nouveau ses portes avec une nouvelle programmation riche en gaine et en marionnette !

Retrouvez la compagnie M.A. avec un spectacle tout public et en musique : *L'armistice selon Guignol*, dès le 16 octobre. Une guerre d'hier pour parler des guerres d'aujourd'hui, que l'on voudrait voir finies.

Théâtre Le Guignol de Lyon / La compagnie M.A. - 2 rue Louis Carrand 69005 Lyon

Plus d'infos : <https://www.theatreleguignoldelyon.fr/>

BRÈVES

Les cabarets ont le vent en poupe

La DGCA a créé une Mission d'étude sur le cabaret et le music-hall, pour faire l'état des lieux de ce secteur et en comprendre les enjeux. Le rapport révèle que ces lieux d'expression artistique pluridisciplinaire par excellence sont en plein renouveau, avec une fréquentation croissante et une dynamique de création soutenue.

<https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/Rapports/mission-d-etude-sur-le-cabaret-et-le-music-hall>

Baptême du feu à Marionnettissimo

La 27^e édition du festival Marionnettissimo se tiendra à Tournepaille et dans ses environs du 19 au 24 novembre 2024. Ces 6 jours de spectacles, d'ateliers, d'expositions et de rencontres professionnelles seront les premières pour Vanina Montiel, la nouvelle co-directrice générale et artistique, qui prend la suite de Chloé Lalanne. Vanina Montiel a été administratrice de production de deux compagnies de marionnettes, le Blick Théâtre et 36 du mois.



EN DIRECT DU PAM

Manga kamishibai : du théâtre de papier à la BD japonaise (2009) écrit par Eric P. Nash

Le *kamishibai* est un jeu théâtral de papier d'origine japonaise qui a disparu avec l'arrivée de la télévision. Son influence sur la culture populaire contemporaine, des jeux vidéo aux mangas, est examinée. Livre conservé à l'Institut International de la Marionnette et au Mouffetard – Centre national de la marionnette.

Accès à la notice :

<https://bit.ly/3Xs58RG>

Accès au portail :

<http://lelab.artsdelamarionnette.eu>



BRÈVES

Carte blanche à Michaël Meschke
Exposition
Du 24 juin 2023 au printemps 2025
 Au cœur du musée des arts de la marionnette (MAM), la salle de la « Carte blanche » est dédiée à la présentation de l'univers artistique d'un marionnettiste d'hier ou d'aujourd'hui. Après Jacques Chesnais et Renaud Herbin, le MAM expose Michaël Meschke.
Découvrez l'œuvre et la carrière de Michaël Meschke, figure mondialement reconnue des arts de la marionnette, à travers trois spectacles majeurs de sa carrière : *Antigone*, *Don Quichotte* et *Le Petit Prince*.

UNIMA DU 26 AU 30 MAI 2025 | CHUNCHEON, CORÉE DU SUD

24^e Congrès de l'UNIMA



© UNIMA Korea

Pour rappel, le 24^e Congrès de l'UNIMA se tiendra à Chuncheon, en Corée du Sud. Cet événement prévu du 26 au 30 mai 2025 accueille des participants et des participantes du monde entier pour profiter de spectacles, d'ateliers et d'échanges culturels. En parallèle, le 37^e Festival des Marionnettes de Chuncheon, associé au Congrès, se déroulera du 23 mai au 1^{er} juin 2025. Les Congrès de l'UNIMA sont ouverts à tous ses membres – de façon physique ou numérique, au choix. Les

participants et participantes sont notamment invité-es au symposium international intitulé « Borders : The Puppetry Unborders ». Ce dernier explorera comment la marionnette traverse toutes sortes de frontières créées par les humains et la société, et discutera du potentiel de la marionnette à transcender les frontières entre les genres artistiques et à mobiliser des innovations. Les inscriptions sont toujours ouvertes.

Plus d'infos : <https://www.unima.org/fr/congres-2025/>

3 QUESTIONS À Claire Duchez

Directrice de l'Espace Jéliote - Centre national de la Marionnette d'Oloron-Sainte-Marie

PAR | MATHIEU DOCHTERMANN

L'Espace Jéliote - CNMa est un lieu pluridisciplinaire, est-ce l'occasion de valoriser le dialogue entre la marionnette et d'autres disciplines ?
 L'Espace Jéliote restera un lieu de programmation pluridisciplinaire, avec un fort accent sur la marionnette. Cette discipline, par essence protéiforme, permet de faire facilement des ponts avec les autres arts et de convoquer au plateau l'inattendu et la singularité. La saison prochaine, j'ai choisi de montrer au public oloronais des formes qui témoignent de ce dialogue, comme *Pli*, d'Inbal Ben Haim, entre cirque aérien et théâtre de papier, ou *Antichambre*, des Stereoptik qui mêle musique live, arts plastiques et cinéma. Je compte également valoriser cette porosité à l'endroit de la recherche artistique. Nous allons ainsi accueillir en résidence une compagnie du champ des musiques traditionnelles, Hart Brut, qui travaille sur le patrimoine culturel immatériel de l'humanité, notamment le répertoire musical des montreurs d'ours traditionnels, et prépare un spectacle mêlant musique, marionnette et danse. C'est la présence du CNMa sur le territoire qui leur a donné l'idée d'aller vers la « marionnettisation » de la figure de l'ours.

Quelles actions déployez-vous pour irriguer la communauté de communes, où la population est très dispersée ? Quel rôle la marionnette joue-t-elle ?

Il y a un enjeu à aller à la rencontre des publics de ce territoire rural, et une attente de leur part. Nous avons envoyé aux mairies de la communauté de communes des propositions de spectacles pouvant être présentés hors-les-murs la saison prochaine. Nous avons fait part des conditions techniques, et les équipes municipales sont revenues vers nous avec leurs souhaits. La saison prochaine, nous serons en itinérance à dix reprises. Dès septembre, *L'Homme-Orchestre* de la compagnie La Mue/tte sera programmé sur deux marchés du territoire, en présence de l'équipe du CNMa qui présentera la structure et distribuera la plaquette aux habitant-es. Une des forces de la marionnette est son potentiel à aller partout, de l'entresort au grand plateau. Certaines compagnies ont dans leur répertoire des spectacles d'échelles différentes. C'est le cas de la compagnie La Poupée qui Brûle que nous programmons la saison prochaine pendant le temps fort « Au fil de la marionnette ». Cela permet d'accueillir

l'équipe artistique sur un temps long et de présenter plusieurs œuvres de différents formats, certaines pouvant jouer sur le plateau de Jéliote et d'autres en itinérance, dans des salles non dédiées par exemple.

La visibilité de l'Espace Jéliote dans le paysage national est-elle un enjeu pour vous ?

Nous sommes un CNMa implanté à l'extrême sud de la France, pourtant je pense que l'Espace Jéliote est déjà bien connu des artistes du secteur ! Les résidences ici existent depuis de nombreuses années et accueillent des compagnies de toutes origines géographiques. Cet enjeu de visibilité passe par le travail en réseau, notamment avec les associations nationales, THEMMA et Latitude Marionnette, mais aussi des réseaux plus locaux, comme MAANA. En Nouvelle-Aquitaine, le réseau 535 ou la plateforme Zéphyr nous permettent de travailler avec des structures pluridisciplinaires. Ce travail est fondamental, d'une part pour se penser collectivement en tant que secteur et identifier les besoins et les axes de travail pour l'avenir, et d'autre part pour faire rayonner les arts de la marionnette à tous les niveaux et favoriser les coopérations en dehors de notre secteur. ■



THEMAA 22 NOVEMBRE | MARIONNETTISSIMO - TOURNEFEUILLE

Rencontre professionnelle : parcours de l'artiste #2



Comme annoncé dans son projet 2024, et en rebond aux États généraux, THEMMA se penche sur le parcours des artistes marionnettistes en organisant, d'ici début 2025, trois temps de rencontre et de réflexion sur le sujet des chemins de formation et de l'insertion professionnelle. Le premier rendez-vous, accueilli par le festival Temps d'M à Charleville-Mézières, s'est déroulé en septembre. Il questionnait les freins à et les leviers de l'insertion professionnelle. La deuxième rencontre se déroulera le 22 novembre 2024 de 14h à 17h au Bistrot de l'Escale, pendant le festival Marionnettissimo. Y sera abordée la question des chemins possibles de formation pour les marionnettistes : quelles formations existent à l'échelle nationale et internationale ? Comment

les rendre plus lisibles ? Quels outils imaginer et développer ? La troisième rencontre se déroulera à l'Hectare à Vendôme pendant la 7^e édition de la Biennale Avec ou sans fils, et portera sur la formation continue.. Ces trois temps d'échange sont construits pour être en prise avec le contexte actuel et les réalités vécues par les artistes.

Plus d'infos : themaa-marionnettes.com

> Dans le cadre du festival Marionnettissimo
Vendredi 22 novembre au Bistrot de l'Escale de 14h à 17h - Entrée libre

Modération : en cours

Intervenant-es : en cours

21, 22 ET 23 NOVEMBRE 2024 | THÉÂTRE DU GRAND ROND, TOULOUSE

Présentation des solos des élèves des promotions de La Boîte à Outils d'Odradek

La Boîte à Outils d'Odradek/Pupella-Nogués est un apprentissage aux arts de la marionnette. Créée en 2021 et arrivée cette saison à la quatrième promotion, la formation propose d'acquérir les compétences fondamentales du métier de comédien-ne marionnettiste, sur la base de différents modules dirigés par des marionnettistes reconnu-es. Une restitution des réalisations effectuées par chacune des élèves fait partie intégrante du cycle de formation. Elle a lieu à la fin du parcours, et consiste en une création personnelle de l'élève prenant la forme d'un solo de dix minutes.

Dans le cadre d'un partenariat entre Odradek, le festival Marionnettissimo et le Théâtre du Grand Rond, six propo-

sitions issues des trois premières promotions de la Boîte à Outils sont présentées au Théâtre du Grand-Rond dans le cadre d'apéros marionnettiques.

Les artistes et les solos sont :

Nina Holton : extrait de *La mastication des morts* de Patrick Kerman
Zelinda Kraack : *La Bête*
Yitu Chang : *La grande faille*
Juliette Glickmann : *À l'ombre de l'aile*
Camille Gibily : *Le gouffre et la lunette*
Oscar de Nova de la Fuente : *C'est mon spectacle*

Plus d'infos : <https://www.grand-rond.org/spectacle/2717>

UNIMA 21 MARS 2025 | FRANCE ET MONDE

Journée Mondiale de la Marionnette 2025

La JMM est célébrée tous les 21 mars. Comme à chaque édition, cet événement s'inscrit dans un thème déterminé par l'UNIMA : pour 2025, il s'agira du thème du robot et de l'intelligence artificielle, et, par conséquent, de la nature de la matière, du double qui ne l'est jamais vraiment, de l'objet qui devient sujet, du geste qui devient horizon, du paysage qui devient papillon, de la fleur qui devient visage. Cette proposition originale, qui se veut un peu provocante, voire dérangement, est aussi conçue pour être interpellante et intrigante. Elle est actuelle et dialogue avec de nombreuses questions contemporaines sur l'avènement

de l'intelligence artificielle et des objets plus ou moins intelligents et plus ou moins connectés ; en même temps qu'elle est ancestrale, et qu'elle repose la question de la relation entre création et créateur, entre nature et culture, entre vivant et non-vivant. Elle est au cœur même de la pratique des arts de la marionnette. Phillip K. Dick s'interrogeait sur la vie intérieure des androïdes, et se demandait s'ils rêvent de moutons électriques... Les marionnettes rêvent-elles ? Et si oui, de quoi ?

Plus d'infos : <https://www.unima.org/fr/>

SUR LA TOILE

The Herds

[SITE D'UN PROJET]

The Herds, dans la continuité de *Walk with Amal*, est un projet international artistique et politique qui vise à éveiller le monde au sujet du climat. À partir du printemps 2025, des troupeaux d'animaux marionnettiques vont envahir les villes pour fuir le désastre climatique. Ils parcourront 20 000 km depuis l'Afrique centrale jusqu'à la Norvège.

Pour en savoir plus et pour participer à ce projet :
theherds.org

Velký pán

[BANDE-ANNONCE]

La suite du film tchèque *Malý pán* (petit homme), tourné avec des marionnettes à fils, sortira le 3 octobre en Tchèque. Gardez l'œil ouvert si jamais il passe dans les cinémas français. Petit Homme vit tranquillement dans la forêt jusqu'au jour où des Robots font de la propagande anti-Cerfs. Les Robots imposent alors une taxe aux habitant-es de la forêt pour les protéger des Cerfs. Si les habitant-es ne s'en acquittent pas, iels sont enfermés dans un camp de travail. Les ami-es de Petit Homme ne prennent pas ces menaces au sérieux, mais lui sent qu'il va falloir sauver la forêt une deuxième fois.

Réalisé par Radek Beran.
Produit par Bedna Films. 2024
youtube.com/watch?v=YtTbCGAjr0

Du bon usage de la vidéo au théâtre

[VIDÉO/PODCAST]

Alors que les écrans dominent notre vie, la salle de théâtre devient l'un des rares lieux où nous pouvons leur échapper. Cependant, depuis quelque temps, les vidéos s'invitent de plus en plus dans les pièces. En mars 2024, l'édition culture de Radio France s'est interrogé sur l'utilisation de la vidéo et du cinéma sur les plateaux de théâtre.

Radio France. Mars 2024
bit.ly/4dlsBn7

SUR LE TERRAIN

Région Sud, la profession se mobilise d'est en ouest et du nord au sud, avec le SODAM comme boussole

PAR | **MICHAËL CROS**, SECRÉTAIRE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE POLEM

Après plusieurs réunions de préfiguration en 2023, des concertations territoriales en Région Sud ont commencé au printemps 2024. Ce SODAM (Schéma d'orientation pour le développement des arts de la marionnette) est à l'initiative des acteur·rices de la marionnette et du théâtre d'objet de la Région Sud, regroupé·es au sein de l'association POLEM. L'objectif de ce dispositif, déjà expérimenté en Occitanie, est de servir l'intérêt général et d'élaborer les politiques publiques autrement, en partant des territoires et en suivant des logiques horizontales et ascendantes, de façon progressive.

Le SODAM a débuté publiquement en mai et juin 2024 par une série de réunions de concertation dans quatre villes choisies sur des critères géographiques : Marseille, Nice, Avignon et Tallard. Ces quatre journées ont réuni environ quatre-vingt-dix personnes, dont des artistes indépendant·es ou en compagnie, des professionnel·les qui accompagnent la création (théâtres, bureau de production...) et des représentant·es des collectivités (DRAC, Région, Départements, Villes, Intercommunalités). Ces journées étaient construites sur le même principe : une présentation du dispositif et une mise en perspective avec les États généraux de THEMMA, des échanges en plénière à partir d'un premier état des lieux, pour ensuite travailler en atelier sur des thématiques spécifiques à chacun des territoires accueillant ces concertations.^①

Pour mener à bien le SODAM, POLEM a obtenu en 2024 un financement de la DRAC PACA et de la Région Sud. D'autres collectivités^② ont apporté des subventions complémentaires ou des soutiens logistiques dédiés à l'organisation de ces concertations. Ce financement public a permis de missionner deux consultants pour le suivi de l'action : Sébastien Cornu, qui a piloté le premier SODAM en Occitanie, et Sébastien Lauro Lillo, qui connaît bien le terrain régional. Ensemble, ils sont garants du cadre, en lien avec un comité de suivi (constitué de membres de POLEM répartis sur les quatre bassins). Ils sont également là pour animer les réunions de concertation et pour aider à la formulation des pistes d'actions à venir. Avant le premier tour des concertations, ils ont mené des entretiens téléphoniques avec un panel représentatif des acteur·rices du territoire^③.

La mise en place du SODAM a nécessité beaucoup d'énergie de la part des membres de POLEM. Rien n'allait de soi il y a encore un an : le contexte politique, de vieilles tensions locales ou un isolement ressenti par certain·es d'entre nous, tout cela aurait pu faire échouer cette action. Mais l'envie de poursuivre une aventure collective a été la plus forte. La qualité du dialogue

avec THEMMA a également joué un grand rôle : la mise en place des Rendez-vous du Commun en 2021 nous a bien aidé·es. Les prochaines étapes du SODAM passent par l'organisation d'une nouvelle série de réunions de concertation à l'automne, avec un point d'étape en décembre, et des expérimentations dès 2025.

Comment développer l'interconnaissance entre tous·tes les protagonistes concerné·es et renforcer le réseau marionnette et théâtre d'objet en Région Sud ? Qui fait de la marionnette, le revendique, et quelle cartographie mettre en place ? Quels seraient les scénarios de structuration souhaités collectivement, dans une région sans CNMA ? Comment aborder la question du compagnonnage ? Comment sensibiliser à nos esthétiques les nombreuses scènes généralistes qui ne programment pas ou peu de marionnette ou de théâtre d'objet ?

Voici quelques-unes des questions qui se posent en ce début de SODAM. D'autres viendront. Dans un contexte de profonde désorientation politique, ce nouvel outil est un bien commun précieux pour continuer à faire corps ensemble, autour d'un principe de solidarité et d'expérimentation. Nous documentons tout cela avec soin, en pensant aux autres regroupements qui voudraient lancer une telle action dans d'autres régions. ■

Pour suivre le SODAM :

<https://regroupementpolem.wixsite.com/polem>

<https://padlet.com/regroupementpolem/sodam-ifd0l4vkt5215tr>

^① Pour les besoins du SODAM, la Région a été découpée en 4 territoires de concertation (aussi nommés bassins) : le Vaucluse et une partie des Bouches-du-Rhône, les Bouches-du-Rhône et le Var, les Alpes-Maritimes, et enfin les Alpes-de-Haute-Provence avec les Hautes-Alpes. Il est intéressant de voir que les priorités sont différentes entre l'est et l'ouest de la région, entre mer et montagne, entre grandes villes et zones rurales.

^② Départements des Alpes-Maritimes, des Bouches-du-Rhône, du Var, des Hautes-Alpes, et Ville de Marseille. Avec l'appui logistique de l'Agence Régionale ARSUD.

^③ Un 1^{er} travail de repérage recense environ 60 équipes artistiques, une vingtaine d'artistes indépendant·es (marionnettistes, scénographes, constructeur·rices...), 120 structures culturelles plus ou moins en lien avec la marionnette, 12 événements et festivals (ayant une part marionnettique), quelques structures de production (bureaux de production, groupements d'employeurs, associations...) et plus de 60 contacts de collectivités et services de l'État.

Les États généraux, la suite !

Les États généraux ont mis à jour 15 doléances : ce sont autant de problématiques contemporaines du secteur des arts de la marionnette et arts associés repérées et discutées par les acteur·rices composant le secteur. THEMMA tâche de proposer des pistes de réponse et de résolution.

• Les premiers chantiers sont en cours avec un cycle de rencontres sur la formation initiale et continue et l'insertion professionnelle.

Doléances 1 et 9

• THEMMA poursuit le recensement des parcours de formation dans le secteur afin de les rendre visibles via un outil numérique à créer.

Doléance 9

• Les concepteur·rices et constructeur·rices se remettent au travail sur la reconnaissance de leur statut. # Doléance 4

• Une réflexion s'engage avec chaque regroupement régional pour penser des actions communes. # Doléance 6

• THEMMA poursuit la réflexion sur les moyens de production des compagnies, suite à l'Observation sortie en 2024. # Doléance 7

• Latitude et THEMMA reprennent leurs rencontres régulières, afin de construire des actions communes : la commission formation est réactivée, une réflexion autour d'un temps fort de la marionnette lancée. # Doléance 12

• Le dispositif B.A BA (tutorat des personnes des métiers d'administration, production, diffusion) est relancé en 2025. # Doléance 13

• De premiers contacts sont pris avec des associations d'élus·es de collectivités, l'AVIAMA et la FNCC notamment. # Doléance 14

D'autres réflexions et travaux sont en cours. *Manip* se fera l'écho de leur avancée.

ADHÉRER
c'est important !

Adhérer à THEMMA, c'est rejoindre un collectif constitué de plus de 370 membres, artistes, professionnel·les, amateur·trices, compagnies et structures. THEMMA travaille à mettre en place des espaces de dialogue, organise des actions d'envergure nationale avec l'ensemble de la profession et soutient les actions entreprises sur leurs territoires par ses membres.

Adhérer à THEMMA
c'est donner de la force au collectif,
et les moyens à l'association de continuer
à agir pour les arts de la marionnette.

Adhérer à THEMMA, c'est simple,
il suffit de flasher ce QR code
ou de se rendre sur le site de
THEMMA :

www.themaa-marionnettes.com/adhesion-ligne-2024/

POUR TOUT RENSEIGNEMENT :
adm@themaa-marionnettes.com
07 64 46 45 68

LA CULTURE EN QUESTION

Des marionnettes au cœur des droits culturels et d'un projet de territoire

PAR | **JEAN-FRANÇOIS GUILLEMET**, 3^e ADJOINT DÉLÉGUÉ AUX CULTURES ET AU PATRIMOINE DE LA VILLE D'AURAY, **THOMAS RENAUD**, DIRECTEUR DU CENTRE CULTUREL ATHÉNA ET DU FESTIVAL MÉLISCÈNES, ET **YANN VIOUX**, DIRECTEUR DU SERVICE ACTION CULTURELLE DE LA VILLE D'AURAY

À Auray, ville de 15 000 habitant·es du Morbihan, le mois de mars est le moment attendu de Mélicènes, festival des arts de la marionnette et du théâtre d'objet. L'édition 2025 sera particulière : pour la première fois, le festival va se déployer à l'échelle des 24 communes de l'intercommunalité Auray Quiberon Terre Atlantique, en lien avec le projet culturel municipal adopté cette année et centré sur les droits culturels. La dynamique marionnette a été lancée il y a 24 ans par une compagnie implantée localement et avec l'appui d'une association socioculturelle. Quelques années plus tard, l'événement devient municipal, et prend petit à petit sa forme actuelle : deux semaines de spectacles au mois de mars, à Auray et alentours.

Vers un festival de territoire

Le développement de l'événement s'est d'abord concentré sur Auray. À partir de 2010, des partenariats se sont noués avec plusieurs communes proches, leur permettant d'accueillir un spectacle pendant le festival. Ce modèle s'est étendu jusqu'à associer dix communes en plus de la ville centre, cœur du festival. À 10+1, ce format atteint sa taille critique en termes de capacité du territoire et de moyens humains et techniques. De nouvelles communes formulent cependant le souhait de participer.

L'arrivée en 2023 de l'intercommunalité en soutien financier marque un tournant important. Ce partenariat permet de lancer une réflexion avec l'ensemble des communes pour imaginer à quoi pourrait ressembler un festival de territoire. Pendant plusieurs mois, élu·es à la culture, maires, directions générales, services culture et/ou bibliothécaires ont œuvré pour imaginer une nouvelle formule.

Ce projet de coopération artistique et culturelle est pensé autour de quatre axes :

- proposer une programmation tout public sur l'ensemble du territoire ;
- développer la médiation culturelle et les actions d'éducation artistique et culturelle ;
- renforcer la programmation à destination des scolaires des 24 communes ;
- soutenir la création en favorisant les résidences d'artistes.

Afin de conserver un modèle soutenable, le choix est fait de constituer des binômes de communes. Ces duos

choisissent et accueillent à tour de rôle un spectacle une année sur deux. Chaque spectacle est joué au moins deux fois, dont une représentation dédiée aux scolaires des deux communes. C'est l'une des ambitions : faire venir, lors de chaque édition, 1 000 à 1 500 enfants, pour que chaque enfant du territoire participe au festival durant sa scolarité. Le projet de médiation est déployé quant à lui sur les 24 communes chaque année, en lien avec le réseau des médiathèques. Ce nouveau modèle s'appuie sur une écologie de projet : 24 partenaires, un seul lieu de spectacle en plus, avec plus de représentations et d'actions culturelles.

Dans le respect des droits culturels

Fin mars 2024, la Ville d'Auray adopte son projet culturel 2024-2028, centré sur les droits culturels. Accompagnée par Cuesta et ESOPA, deux coopératives d'urbanisme culturel, cette démarche a donné la parole d'abord aux habitant·es (660 questionnaires + 200 entretiens) puis aux partenaires, avant d'établir un diagnostic culturel du territoire et des plans d'action déclinés par service. Le Centre culturel Athéna, organisateur de Mélicènes, réaffirme dans ce cadre son projet culturel et artistique où les arts de la marionnette tiennent une place centrale. Scène de territoire pour la marionnette, conventionnée avec le Théâtre à la Coque – Centre National de la Marionnette Bretagne, cette identité ancrée localement depuis plus de 20 ans se poursuit et se réinvente.

Centrale, la place des habitant·es est pensée de diffé-

rentes manières durant le festival.

Chaque année, un projet mêlant art, médiation et communication se propage sur le territoire, plusieurs mois à l'avance, avec une mise en lumière sur le temps du festival. Affiches conçues par les habitants (2500 visuels réalisés en 2023), création d'accueils au service d'un spectacle (900 participant·es aux chantiers et ateliers en amont du spectacle de la compagnie l'Homme debout en 2024), fabrication de boîtes à « trésor », ou encore participation à la création d'une marionnette géante, chaque année voit la réalisation d'un projet unique. Ces temps en amont mobilisent les partenaires sociaux et éducatifs, les commerces et tous·tes les volontaires au service d'une construction commune. Une équipe d'habitant·es bénévoles redécouvre le centre culturel pour chaque édition, à partir de mobiliers et objets récupérés dans le cadre d'un partenariat avec Emmaüs, et participe à l'accueil. Chaque année, des spectacles participatifs sont programmés.

Les spectacles en espace public permettent d'aller à la rencontre d'une diversité de personnes. Auray comprend un quartier politique de la Ville, et des spectacles gratuits y sont régulièrement proposés. Ces dynamiques de coopération, d'action culturelle, de créations participatives, d'espace public et de gratuité sont plus que jamais au cœur du projet culturel de la Ville d'Auray, au service d'un territoire et de l'ensemble de ses habitant·es. ■

PUBLICATIONS

Karakuri Circus

Kazuhiro Fujita

Popularisé par la série d'animation en 2019 et réédité en France en 2023, ce manga d'action place au cœur du récit des marionnettistes et leurs marionnettes qui affrontent

des automates ayant pour objectif de propager une étrange maladie. Un enfant héritier menacé, une marionnettiste et un jeune homme atteint de cette maladie mais pratiquant le kung fu, tenteront de percer l'origine de ces êtres inhumains.

Meian. Réédition 2023



Ladislav Starewitch : le magicien des marionnettes

Marion Poirson-Dechonne

Dans son deuxième livre, l'autrice Marion Poirson-Dechonne traite de nouveau d'un des pionniers du cinéma de marionnettes, Ladislav Starewitch. Elle laisse de côté une

analyse purement technique au profit d'une analyse sur l'aspect poétique et onirique du côté sombre et mortifère des marionnettes de Starewitch. Le livre aborde la relation du cinéaste avec l'univers de la mort, de l'au-delà ou du rêve dans ses œuvres qui ont pu influencer par la suite Tim Burton ou Terry Gilliam.

Éditions l'Harmattan. Mai 2024



Reading the Puppet : Stage Reflections on the Dramaturgy of Performing Objects

Claudia Orenstein

Avec une approche introductive aux arts variés de la marionnette pour les étudiant·es, critiques et artistes, ce livre souligne où résident les préoccupations artistiques dans les pratiques marionnettiques, et souligne les réseaux coopératifs et les ressources qui forment la communauté de ceux qui fabriquent, regardent et aiment cet art.

Routledge, en anglais. Août 2023

CONVERSATION

TRANSMETTRE SON GESTE ARTISTIQUE OU SON RÉPERTOIRE, DE LA NÉCESSITÉ À LA MISE EN ŒUVRE

AVEC | JEAN-CLAUDE GALLOTTA, GROUPE ÉMILE DUBOIS, NANCY RUSEK, COMPAGNIE PHILIPPE GENTY

Le temps, en passant, efface autant les mémoires que les traces des spectacles. Il est de l'essence du spectacle vivant d'être une esthétique de l'éphémère : chaque représentation est unique et ne pourra jamais être reproduite à l'identique. Pour autant, il y a des objets sur lesquels les artistes ont une prise et qui peuvent perdurer en étant transmis : qu'il s'agisse d'outils, de gestes, de pièces ou de techniques pédagogiques, de nombreux éléments peuvent être laissés en héritage aux artistes qui les suivent. Jean-Claude Gallotta, chorégraphe, et Nancy Rusek, interprète (danseuse et marionnettiste) pour la compagnie Philippe Genty, donnent leur éclairage sur ces questions.

MANIP : Comment un spectacle, après une première création, revient-il pour un surplus de vie, une reprise ? Quelle nécessité chez vous a entraîné la volonté de reprendre un spectacle ? Et comment avez-vous choisi le spectacle qu'il convenait de transmettre ?

JEAN-CLAUDE GALLOTTA : Quand j'ai commencé, je ne connaissais rien au milieu de la danse parce que je venais des beaux-arts. Je me suis rendu compte que les chorégraphes n'étaient pas désignés comme auteur-rices. J'ai défendu, auprès de la SACD, la nécessité de faire reconnaître ce statut. Il était important pour moi de dire que nous écrivons des pièces au même titre que des dramaturges, des romanciers ou des cinéastes. Partant de là, on pouvait reprendre les pièces chorégraphiques. Quand j'ai repris *Ulysse*, j'avais un peu peur que cela ait vieilli. Dans la danse, les techniques changent très vite. Mais finalement, pour l'instant, cela se passe bien !

NANCY RUSEK : En 30 ans de la vie d'artiste de Philippe [Genty] et de Mary [Underwood], leurs œuvres ont toujours constitué un renouvellement de leur recherche en même temps qu'elles reposaient sur les mêmes bases dramaturgiques. Philippe et Mary elleux-mêmes ont repris plusieurs pièces, notamment *Ne m'oublie pas* (*Forget me not*). En ce sens, iels ont un répertoire. Nous nous disons avec Éric [de Sarria] qu'il y a un certain patrimoine qui est en train de partir. Et nous ne voulons pas de cela : nous voulons le sauvegarder, pour le partager avec le plus grand nombre. Nous travaillons donc en ce moment à la recréation de l'une des pièces de la compagnie. Nous nous demandons quelle serait la pièce qui serait la plus parlante à reprendre aujourd'hui, qui serait en écho avec ce qu'il se passe dans l'époque. De quelle poésie avons-nous besoin maintenant ? Il est question de reprendre la pièce *Zigmund Folies*, une création de 1983, d'ici 2025-2026.

MANIP : Est-ce donc une question de constituer un répertoire ?

J.-C. G. : Quand j'ai commencé avec la nouvelle danse française dans les années 80, tous-tes mes ami-es chorégraphes n'aimaient pas cette notion de répertoire. Iels pensaient qu'il fallait créer à tout prix et ne pas reprendre les pièces, pour ne pas ressembler au classique. Je leur répondais : vous écrivez

© Giovanni Citadini Cesi



JEAN-CLAUDE GALLOTTA
Danseur et chorégraphe,
directeur artistique de
la compagnie Groupe Émile
Dubois, ancien directeur
du Centre chorégraphique
national de Grenoble (intégré
à la MC2).

© Marouille



NANCY RUSEK
Danseuse, chorégraphe,
marionnettiste et forma-
trice, collaboratrice
de Philippe Genty et
Mary Underwood.

de belles pièces, c'est donc bien de les reprendre, que les gens les revoient. C'est pour cela que je reprends de temps à autre *Ulysse*. Et puis, les chorégraphes meurent, les chorégraphies disparaissent, et donc, en 40 ans, les idées ont fait leur chemin et les chorégraphes ont changé d'avis.

N. R. : Nous défendons avec Éric de Sarria l'existence d'un répertoire de la compagnie Philippe Genty. Parce qu'elle a montré sur les plateaux un certain univers, un certain style qu'on ne retrouve nulle part ailleurs : le répertoire est là. Ce théâtre visuel, cette poésie, cette façon de dire et de convoquer des images fortes au plateau grâce à la marionnette qui a ce pouvoir, nous voulons y croire. C'est un patrimoine culturel qui ne doit pas mourir. Nous faisons tous nos efforts pour le sauvegarder et Philippe et Mary nous font confiance et nous le lèguent. Iels sont tout à fait d'accord pour que l'on remonte des pièces.

J.-C. G. : Il existe un désir de transmission, même si tous les chorégraphes ne transmettent pas. En tous cas, il y a une volonté du ministère de maintenir le répertoire et la transmission. Cela va doucement. Les chorégraphes qui quittent les centres nationaux reprennent souvent une de leurs pièces. Les premiers à avoir vraiment fait ce travail de transmission, ce sont les membres de l'équipe de Dominique Bagouet, soudés autour des carnets Bagouet, qui ont permis des reprises assez conséquentes.

MANIP : Quelles sont les conditions à réunir pour reprendre une pièce ?

J.-C. G. : Dans le cas d'*Ulysse*, c'est Jean-françois Driant, un directeur de théâtre au Havre qui m'a exhorté à le reprendre, à un moment où je l'avais un peu oublié. Je lui ai expliqué que reprendre *Ulysse*, cela veut dire faire comme une création, cela représente autant d'argent. Ce directeur était prêt à financer ce projet, pour qu'*Ulysse* ne soit pas oublié. J'ai donc pu reprendre la pièce et cela m'a permis de déclencher la création de *Pénélope*.

N. R. : Dans l'histoire de la compagnie Genty, à chaque fois une recréation se faisait parce que de nouvelles-aux interprètes arrivaient, mais elle était également déterminée par le contexte sociétal. Il y a continuellement de nouveaux questionnements. On ne peut pas refaire à l'identique ce qui a été fait, mais on

peut injecter du renouveau. Ensuite, comme dit Jean-Claude, ce n'est pas simple de reprendre une pièce, pour des raisons pratiques. On nous demande toujours : pourquoi donner de l'argent pour reprendre une pièce alors que vous pourriez continuer de créer ?

MANIP : Les conditions financières, et donc l'appui des institutions, constituent donc un facteur clé ?

N. R. : Effectivement, c'est compliqué. D'autant plus compliqué que la compagnie Philippe Genty a eu ses années de gloire — qui ont donné à Philippe les moyens de faire de grandes pièces — mais qu'elle s'est arrêtée il y a quelques années. Donc, il n'y a plus de compagnie Philippe Genty à l'heure actuelle. Il y a néanmoins cette idée de reprise de spectacles, et Philippe écrit actuellement une pièce. Vers qui se tourner ? Comment faire pour trouver maintenant des financements ? Tout d'un coup, c'est comme si on vous avait oublié-es. Il faut revenir. Les directeur-rices

« Il était important pour moi de dire que nous écrivions des pièces au même titre que des dramaturges, des romanciers ou des cinéastes. Partant, on pouvait reprendre les pièces chorégraphiques. »

Jean-Claude Gallotta

de théâtre, que Philippe et Mary ont rencontré-es et qui les ont accompagné-es, ont changé depuis.

J.-C. G. : Au centre chorégraphique, nous avions des subventions, et même si le ministère poussait à faire de la création, j'imposais le plus possible une alternance : une création une année, une reprise l'année d'après. Je pense que, sans le centre chorégraphique, cela aurait été beaucoup plus dur. Aller voir les théâtres et dire : « Je veux reprendre telle pièce », c'est plus difficile, les gens veulent une création. Aujourd'hui, il nous faut faire un calcul entre comment on va pouvoir vendre le spectacle, et comment on va pouvoir le faire. Il faut bien calculer par rapport aux finances et par rapport aux tournées. Par exemple, au centre chorégraphique, nous avons 50 % de subventions et 50 %



Ulysse chorégraphié par Jean-Claude Gallotta

qui venaient des recettes propres. Sans ces recettes-là, on ne pouvait pas survivre.

N. R. : La richesse et en même temps le problème de la compagnie Philippe Genty, c'est que nous faisons du théâtre visuel : la dramaturgie repose non pas sur le texte mais sur l'image. Nous sommes à la croisée de plusieurs réseaux. Mais le réseau danse nous renvoyait que ce que nous faisons était plutôt du théâtre, tandis que le réseau théâtre nous assignait la qualification de spectacle marionnettique. Les productions étaient difficiles à monter, car les spectacles ne rentraient pas dans une case.

MANIP : Quelles conditions, quels outils pourraient favoriser la constitution d'un patrimoine, assurer la transmission des pièces ?

J.-C. G. : Certains disent : « Il y a des vidéos, on peut regarder Numeridance.tv ». Mais je trouve que ce n'est pas la même chose de voir un spectacle en vivant. J'aimerais créer quelque chose, avec tout ce que j'ai connu des années 80, pour valoriser les pièces majeures que l'on ne voit plus. Je me disais qu'il était intéressant qu'une compagnie puisse reprendre ces pièces-là, pour que tout le monde ait la possibilité de

les voir. Cela s'est avéré très compliqué, parce qu'on donne plus à la création, ce que je comprends tout à fait. Mais voilà, il faudrait faire deux volets de financements : un volet création, et un volet reprise et répertoire. Et puis on se heurte également au problème des ayants-droit, qui ne sont pas toujours intéressés-es.

MANIP : La pédagogie est-elle également un objet qu'il est possible, ou important, de transmettre ?

N. R. : Éric de Sarria et moi avons repris la pédagogie de Philippe [Genty] et de Mary [Underwood], ainsi que sa transmission. Nous donnons des stages depuis de nombreuses années. Philippe et Mary, en 2010, avaient eu l'envie de créer une école. Avec Éric, nous avons aujourd'hui le projet de monter un pôle d'enseignement et de recherche en théâtre visuel.

J.-C. G. : Pour ma part, je ne crée pas une école. Les bons chorégraphes avaient souvent une école qui développait leur style. Je ne l'ai pas fait... et je ne sais pas pourquoi. C'est donc davantage par les pièces et par les chorégraphies que je transmets mon style, avec des professionnel-les de différents pays, mais aussi avec des amateur-rices. Le programme « Danse en amateur et répertoire » piloté par le CN D, Centre National de la Danse, permet à des amateur-rices d'avoir des subventions pour reprendre une pièce de répertoire d'un chorégraphe : un certain nombre de pièces sont reprises comme cela.

N. R. : L'école que nous cherchons à fonder n'est pas une école juste destinée à permettre à des élèves de sortir avec des acquis : iels doivent en sortir avec des questionnements. Nous ne serons jamais Philippe et nous ne serons jamais Mary. Mais nous allons pouvoir donner des bases. Et ce qui va être intéressant, c'est de voir comment la nouvelle génération va prendre en main ces questionnements.

MANIP : Il y a donc deux choses qui se transmettent : les pièces, mais également les gestes techniques ?

J.-C. G. : La pédagogie, en fait, vient de la chorégraphie. On apprend les gestes et on se les transmet,

© GED



Ulysse, reprise à Rome par l'Accademia nazionale di Danza - Roma

© Cie Philippe Genty



Voyageurs Immobiles de la Cie Philippe Genty

souvent comme ça, de manière orale. Vous transmettez les deux en même temps. Vous travaillez sur les deux en même temps. Et peut-être que, du côté de la compagnie Philippe Genty, il y a eu cette même dissociation, avec l'école d'un côté qui transmet les gestes et le savoir-faire et puis, de l'autre côté le répertoire, les pièces écrites en elles-mêmes ?

N. R. : Tout à fait. Il me semble que Philippe [Genty] et Mary [Underwood], au départ, n'étaient pas sur la pédagogie, mais que c'est Margareta Niculescu, de l'Institut International de la Marionnette, qui leur a proposé de transmettre, parce qu'elle voyait qu'on trouvait chez eux à la fois une pluridisciplinarité et une espèce d'osmose, un même univers. C'est ce langage-là qui fait la richesse du travail de Philippe et de Mary. Dans la compagnie, on ne nous transmet pas des pas ou une chorégraphie, on nous transmet un esprit. Philippe et Mary posent des énigmes, et c'est aux interprètes d'y répondre, toujours avec un langage du corps, quel qu'il soit, danse, marionnette ou autre. Et Philippe, à cette occasion, a réalisé que, finalement, une création, c'est un enseignement autant qu'une recherche. C'est comme cela que Philippe et Mary ont commencé à transmettre.

MANIP : N'est-il pas difficile de transmettre un ensemble de gestes, surtout quand il y a en réalité une forte part d'individualité qui entre dans la façon dont chaque interprète s'en empare ?

J.-C. G. : C'est une question très profonde. Pour moi, c'est l'écriture qui compte, c'est-à-dire que ce qu'on fabrique, peu importe ce qui sort de nous, peut devenir écriture. Et c'est ce que j'essaie de récolter pour pouvoir transmettre. Mais ce n'est que la cendre de la danse, en fait. Ce n'est pas la danse, parce que dans la danse, il y a justement l'individu, l'interprète, qui amène aussi des choses. Et pourtant, il y a une écriture qui sort de cela, que l'on va essayer de transmettre. C'est impossible à faire, mais il faut le faire. Et pour cette écriture, avec ma compagne Mathilde Altaraz, nous avons mis au point, sinon une pédagogie, du moins un lexique. Il se définit à partir de l'écriture

et de la vidéo. On espère qu'avec ce bout d'écriture, l'interprète va amener aussi son humanité, sa charge, et dépasser finalement l'aspect technique ou l'aspect écriture. Beaucoup de chorégraphes ont décidé de ne pas transmettre pensant qu'ils ne pourront pas gérer cette part d'humanité, parce qu'ils ne pourront transmettre que l'écriture et que, pour eux, l'écriture est trop pauvre. Le paradoxe est que pour trouver de l'humanité, on est obligé d'avoir une écriture, une écriture qui est certes pauvre, néanmoins c'est la seule.

« Nous nous demandons quelle serait la pièce qui serait la plus parlante à reprendre aujourd'hui. (...) De quelle poésie avons-nous besoin maintenant ? »

Nancy Rusek

MANIP : Quid de la question de la notation, du langage qui rend une écriture puis une lecture possibles ?

J.-C. G. : Il y a plusieurs techniques. Comme, pour ma part, je suis né avec la vidéo, j'ai utilisé la vidéo. Donc je n'avais pas besoin d'écriture spécifique. On a là une chose précise pour que tout le monde puisse voir. Sans doute l'écriture va-t-elle au-delà, peut-être dans la vidéo est-ce l'interprète qui amène la charge, mais tant qu'on est vivant-e, on peut dire ce que l'on recherchait, au-delà de la part d'interprétation possible. Quand nous avons été sollicités avec Mathilde Altaraz pour faire beaucoup de transmission, nous avons inventé ce lexique, qui est un mélange de vidéo et d'écriture. Nous essayons de donner le maximum de chances à l'interprète d'être au plus près de ce qu'il doit interpréter.

N. R. : Tout est écrit chez Philippe Genty. La plupart de ses spectacles viennent de rêves qu'il a couchés sur papier. Toutes ses réflexions, toutes ses notes, sont répertoriées. Philippe a toujours fait des storyboards, il dessine, fait des collages également, et ensuite, comme pour Jean-Claude, la vidéo est arrivée. Les vidéos ont

permis aussi d'avoir un répertoire filmé. Et en plus, nous avons la chance d'avoir encore Philippe et Mary qui sont là et peuvent répondre à nos questions.

MANIP : Quand on reprend un spectacle, recrée-t-on toujours à l'identique, ou bien la reprise peut-elle être un objet nouveau ?

J.-C. G. : Pour *Ulysse*, comme nous tentions de tenir une défense de l'écriture, nous avons essayé chaque fois de le recréer au plus près... mais chaque fois cela a bougé malgré moi, et finalement j'ai accepté l'interprétation qui se proposait. Très souvent, c'est Mathilde qui remonte la pièce et moi je la laisse faire, je ne m'en mêle pas, puis je viens y assister comme un spectateur et je vois si cela me plaît toujours, si cela tient la route. Après, on indique dans le titre : *Ulysse, recreation*, pour indiquer que c'est quelque chose qui est un petit peu différent de l'original. On s'aperçoit avec Mathilde qu'il y a plein de choses qui bougent malgré nous. On se dit que la vie c'est cela, qu'on ne peut pas obtenir la même chose exactement d'une fois à l'autre.

N. R. : Par exemple, Philippe crée *Voyageur immobile* en 1995, et il le reprend en 2009 sous le nom *Voyageurs immobiles*. Au départ, la ligne dramaturgique est l'histoire d'un personnage et de son errance, donc un spectacle qui parle de l'individu. Dans *Voyageurs immobiles*, il s'agit plutôt de l'individu au sein d'un groupe, l'individu et ses démons qui peuvent être deux personnes, trois personnes, quatre personnes... Parce que Philippe lui-même avait voyagé, cela avait fait émerger d'autres réflexions, et il s'est autorisé à recréer sa propre pièce.

MANIP : La ligne devient alors fine entre recreation et réécriture...

N. R. : On fait du spectacle vivant : si on rencontre de nouvelles personnes, de nouvelles situations, de nouveaux pays, pourquoi s'en tenir à une unique version ? Quand même, il y a toujours un fil rouge qui est conservé.

MANIP : Pour qui reprend-t-on ? Pour vous, qui est destinataire de l'œuvre reprise ? Les artistes, le public, l'institution... ?

J.-C. G. : Il se trouve que je suis, à l'heure actuelle, exactement dans votre question. Nous sommes en train de tourner *Ulysse* avec ma nouvelle compagnie. Au même moment, à Rome, 38 danseur-euses de l'Accademia nazionale di Danza - Roma vont remonter *Ulysse*. Et pendant ce temps, Josette Baiz est en train de remonter *Ulysse* avec des tout-petits de 6-7 ans pour l'année prochaine. Donc, cela sera au moins remonté pour ces gens-là.

N. R. : Il y a de tout ce que vous citez dans le geste de reprise, mais pour ma part, c'est d'abord pour la mémoire, pour le patrimoine, pour la transmission et donc pour la nouvelle génération d'artistes qui arrive. Mais il en découle que les spectacles toucheront aussi une nouvelle génération de spectateur-rices. ■

① Éric de Sarria est acteur, marionnettiste, formateur, collaborateur de longue date de Philippe Genty et de Mary Underwood, actuellement à la tête de Mots de tête compagnie.

PROPOS RECUEILLIS PAR
MATHIEU DOCHTERMANN ET FLEUR LEMERCIER

DU CÔTÉ DES AUTEUR·RICES

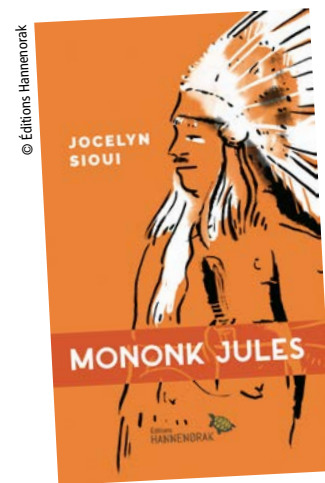
UTILISER NOS RÉCITS POUR REMPLIR UN PEU LE FOSSÉ QUI NOUS SÉPARE

AVEC | JOCELYN SIOUI, AUTEUR, INTERPRÈTE, MARIONNETTISTE

Je suis marionnettiste. Auteur d'histoires de pirates, de samouraïs et de Monsieur Patate. Je pars de loin. Je ne prétends pas être un historien. Juste quelqu'un qui s'est intéressé à l'Histoire... d'un petit peu trop près. Je me suis donné comme mission de creuser des trous dans la Ligne du Temps pour faire un peu de place à l'Histoire des Premières Nations. D'utiliser nos récits pour remplir un peu le fossé qui nous sépare, pour qu'on puisse se reconnaître enfin. Je ne manque pas d'enthousiasme, croyez-moi ! J'ai écrit *Mononk Jules* parce que pratiquement rien sur l'Histoire autochtone, sur mes racines, ne m'avait réellement été enseigné à l'école. Il ne restait que des bribes de mémoire familiale et une courtépote de récit pas raconté. Mononk Jules (Jules Sioui) a été l'un des grands activistes autochtones du 20^e siècle et pourtant, pour toutes sortes de raisons, on a effacé ses traces. Les personnes qui l'ont bien connu sont presque tous-tes mort-es aujourd'hui. Ma tante Éliane devient le symbole de notre fragile mémoire collective.

Dans le spectacle, les personnages sont dans des boîtes d'archives, protégés de la poussière et du temps qui passe. Je les manipule avec soin parce que ce sont eux qui ont pavé le monde confortable dans lequel je vis. Et ça aussi c'est fragile. Il faut s'en souvenir.

Extrait de *Mononk Jules* de Jocelyn Sioui, publié par les Éditions Hanneborak en 2020



2- LES GENS SONT DES MUSÉES

J'ai de plus en plus la conviction que les gens sont des musées fragiles. Qu'on est tous une exposition temporaire sur ce qui s'est réellement passé. La mémoire c'est quelque chose d'important.

On la tient pour acquise. Mais la mémoire est là juste pour un temps.

Les traces qu'on laisse sont périssables.

Quand une personne ferme les yeux pour une dernière fois, on ne soupçonne pas tout ce qui meurt avec elle : un dialecte, une révolution, une histoire d'amour, un poème... La mémoire vive n'a pas de disque dur.

Je crois pas qu'on pourrait saturer la mémoire collective.

Mais je crois fermement que certaines personnes ont le doigt accroché à la touche « effacer ».

Mais tout ne dépend pas d'eux.

En fait tout dépend de nous et de ce qu'on veut préserver.

Tant qu'on se souvient, on a le dernier mot.

Je crois qu'on ne mesure pas l'étendue des pertes quotidiennes sur l'histoire récente. Tout n'apparaît pas dans les livres ou les journaux.

Pour ne pas perdre les traces de qui on est, il faut s'intéresser aux gens.

Par exemple, Ma tante Éliane, la sœur de mon père, est une gardienne de la mémoire. Elle a toujours conservé les traces du passé lié à l'empreinte familiale.

Ma tante Éliane est atteinte de la maladie d'Alzheimer.

C'est une ironie de la vie (que je trouve pas drôle pantoute) qu'une personne puisse préserver la mémoire des uns et des autres et perdre la sienne tout à la fois. J'ai pas pu récolter ses souvenirs sur Mononk Jules, les traces de ce qu'elle sait se sont évanouies quelque part entre hier et aujourd'hui. Elle qui vit maintenant autant hier qu'aujourd'hui.

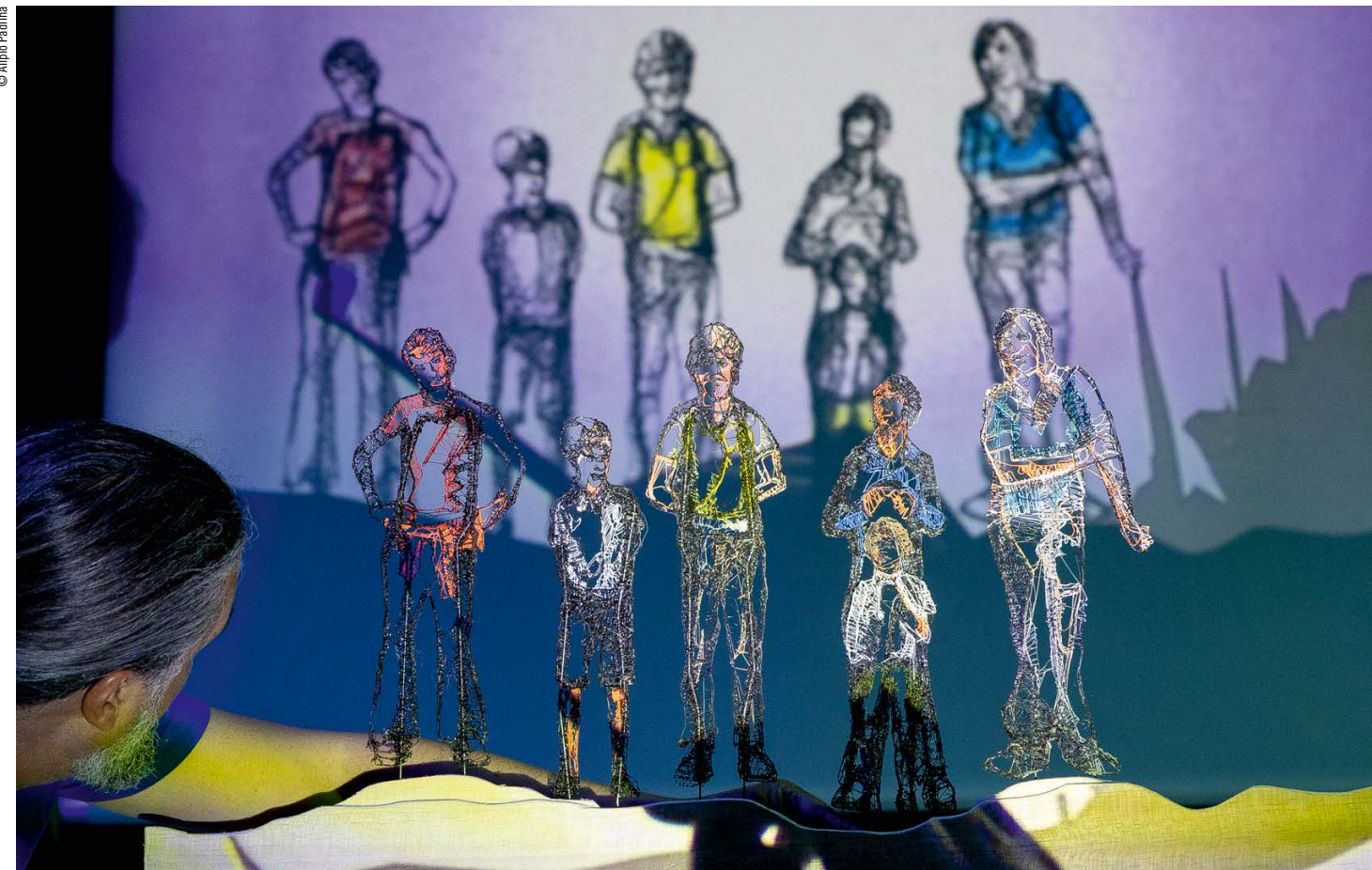
Les gens sont des musées fragiles.

Il faut donc aller à leur rencontre avant que leur corps s'effrite, que les fondations vacillent, que les vapeurs temporelles rendent flous les contours de l'histoire.

Pour pas que l'Histoire devienne un musée de propagande.

OBJETS, AVEZ-VOUS DONC UNE ÂME ?

HYBRIDATION DES MARIONNETTES ET DES IMAGES DANS LE SPECTACLE *POLAROÏD*

PAR | **PAULO DUARTE**, PLASTICIEN ET METTEUR EN SCÈNE, CIE MECANIKA

Projection de silhouettes réalisées au stylo 3D

L e spectacle *POLAROÏD* explore comment les souvenirs prennent forme à partir de matériaux divers et de fragments du passé. Il crée ainsi une expérience de plateau hybride entre mémoire et présent. Conçu pour éviter une narration linéaire, il s'attache à montrer comment les éléments épars du passé (tissus, odeurs, sensations, paroles) peuvent être réassemblés pour produire une représentation poétique et intime de l'Histoire.

L'une des recherches de *POLAROÏD* consiste en la transformation de documents d'archive en objets scéniques manipulables. Pour cela, plusieurs techniques marionnettiques et visuelles ont été mises en œuvre. L'utilisation de silhouettes faites à partir d'un stylo 3D, par exemple, permet de créer des personnages tridimensionnels. Ces figures faites à l'avance, pendant la période de création, sont issues d'images d'archives et peuvent être déplacées et transformées par le jeu d'ombres, oscillant entre dessin et couleur, capturant ainsi les nuances d'une image photographique.

© Paulo Duarte

ESQUISSE
D'EXPRESSIONExpérimentation
de silhouettes
tracées au stylo

© Alípio Padilha



« Ces projections permettent de justifier l'apparition d'une marionnette à fils, en bois sculpté, au sein d'un univers de formes 2D où les jeux d'échelle et de transformation sont possibles. »

Tête de marionnette projetée par une camera obscura

Silhouette souple
de foule dessinée
au stylo 3D

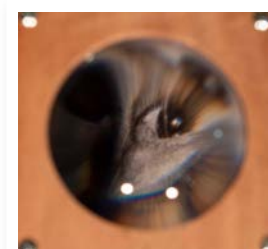
© Paulo Duarte



© Paulo Duarte

Jambes de marionnette en bois
en cours de construction

© Paulo Duarte

Expérimentation
de projection
avec
la camera obscura

Projection de la foule sur écran en mouvement

© Denise Oliver Ferro

ESQUISSE
DE MAINS

Un autre procédé consiste à manipuler des images projetées. Grâce à un écran, les images d'archives deviennent, par le mouvement et par la déformation du matériau de l'écran, interactives dans l'espace scénique. Une foule compacte peut ainsi être animée, visitée, se transformant en une matière plastique en mouvement. Cette technique offre une dynamique visuelle où les images et la foule de personnages se fondent et se métamorphosent en temps réel.

Le spectacle fait également appel à des *camera obscura* pour projeter des photographies et des objets en 3D, comme des sculptures par exemple. Ces outils de projection conçus exprès pour ce spectacle à partir de lentilles simples en verre, sont montrés dans leur forme la plus basique. Les spectateur·rices peuvent ainsi constater toute la simplicité de cette technique en observant l'objet et sa projection dans des structures dénudées. Ces projections permettent de justifier l'apparition d'une marionnette à fils, en bois sculpté, au sein d'un univers de formes 2D où les jeux d'échelle et de transformation sont possibles. La combinaison de projections et d'objets réels crée une composition visuelle où chaque élément contribue à la singularité plastique de la pièce.

La marionnette à fils en bois apparaît de manière surprenante mais cohérente au milieu des images. Sa présence tangible au milieu d'éléments projetés incarne le lien entre le passé et le présent, matérialisant les souvenirs.

En transformant les archives en objets scéniques manipulables, le spectacle propose une réflexion sur la mémoire et l'Histoire. Chaque technique utilisée, du stylo 3D aux *camera obscura*, contribue à créer un univers où les souvenirs prennent vie, dans une alchimie fragile et poétique. *POLAROÏD* offre une expérience théâtrale où le passé est réinventé pour habiter le présent. ■

ÉCHOS COMPLICES

LA JOIE ET LA FORCE
DRAMATIQUE,
DANS L'ARGILE

PAR | **ODILE L'HERMITTE**, METTEUR EN SCÈNE, COMÉDIENNE ET
MARIE TUFFIN, CÉRAMISTE, COMÉDIENNE

Odile L'Hermitte et Marie Tuffin sont les cofondatrices de la compagnie Le Vent des Forges. Aujourd'hui davantage orientée vers des propositions qui tiennent de l'installation plastique, la compagnie a tourné pendant de nombreuses années des spectacles de « théâtre d'argile manipulée », depuis *Amé Gaïa* jusqu'au triptyque *Ti-Soon / Soon / Corps en regard* en 2018, pour aboutir à *Les rêveries de Paperclay* en 2021. L'alliance entre une signature plastique forte et la présentation d'une forme spectaculaire rend les productions du Vent des Forges immédiatement reconnaissables.

((ODILE L'HERMITTE))

Dans son jardin, Marie fabrique un grand pot. Je suis venue découvrir son travail de céramiste, et j'observe avec fascination la précision de ses gestes engagés dans l'argile. Le pot de terre s'élève et Marie me raconte l'histoire des potières africaines en tournant autour d'un grand centre mouvant. Tout au long de cette danse et de ce récit, je vois l'argile prendre forme sous les pincements, les étirements, les battements. Convocation du rythme à travers le percussif, l'eau, le souffle, la voix et les mots. Mélange subtil invitant la vie à se glisser sous une peau d'argile. C'est à cet instant précis que nous avons croisé les arts auxquels nous pensions appartenir. C'est à l'intérieur de cette danse que j'ai vu surgir les prémices d'une écriture. Je veux dire une force dramatique en premier lieu : la puissance de la métamorphose dans l'argile pour raconter la naissance, la vie et la mort.

Façonner et raconter. Imbriquer ces deux verbes. Ces deux gestes.

Nos conversations se transformèrent rapidement en terrain de jeu à travers de multiples improvisations. Un vocabulaire commença à s'articuler au fil des expériences. Je recherchais les règles du jeu qui nous permettraient de naviguer dans la matière dont je découvrais les invariants à travers le choix des terres, la plasticité, le poids, les mélanges possibles, les différents états de l'argile, etc. Dans le même temps, nous faisons émerger un « texte-matière », élément d'une écriture rythmique, sonore et évocatrice. Un texte explorant sa place dans un corps en travail. De ce laboratoire, une multitude de marionnettes éphémères est apparue, dont nos corps étaient le prolongement. L'argile devint le réceptacle des émotions. Le champ des possibles nous semblait infini, l'écriture dans l'argile éminemment poétique. Nous investissions notre terrain de création jusque dans les loges en tournée, les transformant dès que possible en mini laboratoire d'écriture.

Ce fut une joie immense. Et cette joie fait sans nul doute partie du processus qui nous a permis de réaliser des spectacles à quatre mains et deux voix pendant 20 ans, sans jamais rencontrer la moindre lassitude, affrontant les obstacles et profitant du meilleur.

Ce rendez-vous avec Marie n'a pas « influencé » mon parcours d'artiste, il l'a fait voler en éclats, comme un joyeux feu d'artifice, éclairant des chemins de création inattendus et mystérieux qui n'ont jamais cessé depuis de combler ma soif de « faire ». ■



Répétitions du spectacle *Amé Gaïa*

((MARIE TUFFIN))

Elle avait pour elle le théâtre, l'écriture dramaturgique, l'art de la mise en scène, le rythme et ce « je ne sais quoi » qui poussait les choses vers des contrées qui m'étaient étrangères.

J'avais pour moi l'argile, la technique potière, un côté Géo Trouvetou et un art de la pirouette qui devait dérouter Odile, plus tard, lors du travail au plateau.

Nous avions en commun le goût des histoires, le plaisir de chanter, d'écrire, la nécessité de la poésie, une imagination débordante, le désir d'aventure et surtout, surtout, la recherche dans nos arts du geste juste et sans retouche.

L'année de notre rencontre, je fabriquais des canaris. Odile y a lu une danse, l'économie du geste, la détente liée à l'énergie musculaire, au souffle. Nous avons alors commencé à écrire l'histoire de notre spectacle *Amé Gaïa* par carnets et mails interposés. Nous arpentions le canal d'Ille-et-Rance, notre chemin d'eau pour rassembler nos idées et mâcher nos créations en devenir. Dès le début existait cette chose incroyable : nous pouvions revenir sur le texte de l'autre, proposer autre chose sans souci d'égo. Nous nagions dans la même eau. Ce qui n'empêchait pas les confrontations ni les avis contraires, mais le respect et la confiance mutuelle l'emportaient toujours.

Nous avions chacune notre domaine de prédilection : Odile le théâtre et moi la terre, deux terrains de connaissance à croiser, à partager. Nous découvrons de nombreux ponts entre les deux arts : les feux de la rampe et l'embrasement du four potier, l'échauffement des corps et la préparation de la matière, l'empreinte des émotions et l'empreinte du geste... Et nous empruntons ces ponts sans crainte, mues par la curiosité de ce qui pouvait advenir.

De là est né le Théâtre d'Argile Manipulée : une écriture où l'intention traverse le corps, imprime l'argile d'un souffle et d'un geste sans retouche. Métamorphose continue de la terre matrice et actrice. Nous devenons alors manipulatrices. Et la marionnette apparaît, disparaît, puis renaît sous une autre forme.

De là sont nés tous nos spectacles, et l'aventure fabuleuse du Vent des Forges.

Ma pratique potière s'est augmentée du vivant...

Auparavant, j'éprouvais toujours une sorte de tristesse au moment du défournement : tout ce travail de mise en forme et de recherche effervescente rendu inerte, pétrifié par le feu.

Mais aujourd'hui, rien ne s'arrête plus après la cuisson : j'anime de lumières et d'histoires les figures de pierre, jusqu'à la rencontre avec le public. ■

DOSSIER

DESSINER N'EST PAS JOUER

DOSSIER COORDONNÉ PAR | **MATHIEU DOCHTERMANN** ET **LAURENCE PELLETIER**

AVEC LA COLLABORATION DE | **GILLES DEBENAT** ♦ **ÉRIC DOMENICONE** ♦ **FRÉDÉRIC FELICIANO** ♦ **CÉCILE HURBAULT** ♦ **FRÉDÉRIC VERRY** ♦ **YSEULT WELSCHINGER**

Difficile de ne pas voir une forme de parenté entre bande dessinée et marionnette : elles ont en effet en partage une dimension plastique et visuelle forte, qu'elles mobilisent pour porter un récit.

Ces ressemblances, dans la démarche de création, rendent-elles pour autant plus facile le travail de transposition de la bande dessinée au théâtre de marionnettes ? Quelles sont les complicités possibles entre les auteures de bande dessinée et les marionnettistes ? Puisque les deux font profession de raconter à l'aide d'images, quels procédés dramaturgiques leur sont communs ?

Plusieur-es marionnettistes témoignent ici de leur expérience du passage de la planche en 2D au spectacle vivant. On découvre que le passage du « dessin narratif » aux images vivantes pose des questions épineuses de rythme et de dramaturgie en plus des questions esthétiques, et que chacun-e y répond d'une façon qui lui est propre.



Le Grand Méchant Renard de la Cie Jeux de Vilains

De la page à la scène

PAR | **FRÉDÉRIC VERRY**, MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN ARTS PLASTIQUES, UNIVERSITÉ PARIS 1

Les autrices et auteurs expliquent souvent que la pratique de la bande dessinée associe le plaisir de dessiner et le plaisir de raconter. Faire de la bande dessinée revient à produire des dessins qui sont au service d'un récit. Thierry Groensteen – historien et théoricien de la bande dessinée – a par exemple nommé ce principe le « dessin narratif ». Bien qu'il existe des expérimentations dans lesquelles il n'y a pas de personnages (*La Cage*, Martin Vaughn James, 1975), pas de texte (*Arzach*, Moebius, 1976), avec des peintures ou des gravures à la place des dessins (voir les nombreux exemples aux éditions Frémok), ou encore avec des images abstraites (*Abstract Comics*, 2009), le principe de la narration visuelle reste fondateur. Celui-ci nécessite la présence de différentes images sur un même support, organisées de telle sorte que le-la lecteur-ricer/spectateur-ricer puisse repérer des liens de continuité. La récurrence d'un personnage identifiable (Tintin) ou d'un même objet (la lampe de bureau dans *Quimby the Mouse* de Chris Ware), l'unité de lieu, des indices divers permettant d'articuler les images selon une logique temporelle, spatiale, plastique, sémantique, etc. sont des éléments qui permettent d'établir la narration,

de produire la relation séquentielle qui conduit d'une image à la suivante.

Mais à vrai dire, on peut partir de l'hypothèse selon laquelle il n'existe pas véritablement de constituants visuels spécifiques de la narration en bande dessinée. Ni la présence de personnages, ni les cases, ni le texte ne sauraient faire office d'ingrédients indispensables. Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu – auteur, dessinateur et éditeur – écrit qu'il est possible « d'aborder le dispositif de la bande dessinée sans qu'il y ait dessin^① ». Il évoque une exposition collective organisée à la galerie Anne Barrault en 2003, lors de laquelle « il fut décidé que chaque membre participant effectuerait un travail en volume^② ». Menu a par exemple réalisé une « bande dessinée » expérimentale avec des objets manufacturés accrochés au mur de manière à imiter la mise en page d'une bande dessinée. Il y a des photos extraites de magazines, des assiettes, un pistolet en plastique, etc. Chaque objet est présent en plusieurs exemplaires et certains comportent parfois l'ajout de bulles. L'accrochage, la récurrence des objets, l'identification de « personnages » (les photos et les assiettes) et l'adjonction de texte permettent de lire une histoire.

Pour ces raisons, la forme spécifique de la dramaturgie en bande dessinée est difficile à établir. En dehors de la présence d'images^③ sur un même support, organisées de sorte à ce que se produise la narration visuelle, il n'existe pas vraiment de contraintes permettant de la faire appartenir à une catégorie étanche.

Du support de la bande dessinée à la scène de théâtre, comment transposer la relation séquentielle entre des images fixes ? Comment animer les images ? Quels indices proposer aux spectateur-rices pour combler les ellipses spatiales et temporelles entre les scènes ? Y a-t-il des porosités entre ces deux moyens d'expression ? Comment peuvent-ils se nourrir l'un l'autre ? ■

① Jean-Christophe Menu, *La bande dessinée et son double*, thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, L'Association, 2011, p. 167.

② Ibid., p. 162.

③ Dans l'exemple ci-dessus, les objets font image dans le sens où ils ne sont pas perçus pour ce qu'ils sont réellement (des photos, des assiettes, un pistolet), mais pour ce qu'ils représentent (des personnages, un meurtre).

« Que ce soit l'adaptation d'un texte, d'un dessin, d'une bande dessinée ou d'un film, on se retrouve toujours dans la peau d'un·e traducteur·rice. »

Cécile Hurbault

Inventer en restant fidèle

PAR | CÉCILE HURBAULT, COMÉDIENNE, MARIONNETTISTE, METTEURE EN SCÈNE, COMPAGNIE JEUX DE VILAINS

Quand on crée un spectacle à partir d'une œuvre existante, on a souvent peur de trahir l'auteur·rice originel·le. Il faut alors se positionner entre la retranscription pure dans un autre *medium* et l'inspiration qui est un point de départ pour créer une nouvelle œuvre. Entre les deux, il y a l'adaptation, avec toujours une grande attention portée au respect de l'auteur·rice.

Quand l'œuvre est graphique, on va se poser la question de rester fidèle au style du·de la dessinateur·rice ou de s'en éloigner volontairement.

Dans mon cas, lors de l'adaptation en marionnette du *Grand Méchant Renard*, je souhaitais rester au plus proche du style de Benjamin Renner. Assez vite, le choix a été fait de créer des marionnettes en mousse qui, grâce à leur souplesse, permettaient de retrouver le côté *cartoon* des personnages dessinés. En outre, elles ouvraient à une grande palette d'expressions, les plus loufoques possibles, tels que les personnages sont dessinés à l'origine.

Nous avons donc sculpté ces marionnettes en imaginant une troisième dimension à des personnages qui n'en avaient que deux. En les étudiant dans toutes leurs situations, nous avons pu tirer pour chacun un profil et une face qui nous ont permis de sculpter ensuite nos blocs de mousse. Le dessin d'origine étant traité à l'aquarelle, nous avons fait le choix de peindre notre mousse à la peinture pour tissu en utilisant un aérographe afin de garder le rendu typique de l'aquarelle (dégradés et fondus de couleurs).

Une fois la technique marionnettique trouvée, il fallait placer ces personnages dans les lieux de l'histoire. Nous avons choisi de garder la 2D et d'imprimer simplement les dessins de Benjamin Renner et faire exister sur scène la 2D est une façon de rappeler que le spectacle est adapté d'un livre. Et quand l'œuvre d'origine n'est pas juste un recueil de dessins mais une bande dessinée, ce qui était le cas avec *Le Grand Méchant Renard*, d'autres questions s'ajoutent alors aux premières : comment retranscrire la narration, le rythme de l'histoire, les paroles en bulles...

Le livre en tant qu'objet, par son essence, permet à la personne qui lit de progresser à son rythme. Ici peut s'arrêter sur une case, revenir en arrière ou, au contraire, faire glisser

ses yeux sur la page très rapidement. Ici est maître de son temps.

Par définition, en spectacle vivant, le temps s'écoule à plusieurs et le·la lecteur·rice·agissant·e devient alors spectateur·rice·subissant·e.

On se retrouve donc à imaginer comment retranscrire chaque gag de la BD d'origine pour garder la même efficacité. Le choix du·de la dessinateur·rice de présenter sa situation avec tel ou tel plan, de découper le gag en un certain nombre de cases, de dessiner des onomatopées, ou encore d'user de traits de mouvement, participe à rendre le gag drôle dans le livre. Pour passer en spectacle vivant et en trois dimensions, il faut donc analyser tous ces choix et trouver des astuces pour retrouver l'humour, mais avec d'autres outils. Ainsi, le choix de la marionnette en mousse, avec la souplesse qu'elle permet, répond en grande partie à notre besoin de rythme et de forte expressivité cartoonesque pour ce qui est du visuel.

L'écriture dans un dessin en deux dimensions devient souvent (mais pas toujours) parole dans le spectacle. L'usage de voix très caractérisées pour chaque personnage retranscrit l'humour du dessin et amène le côté ludique et drôle que la bande dessinée portait à l'origine. C'est en ajoutant un rythme de jeu proche là aussi du *cartoon* et du tempo des cases d'origine que l'on finit par avoir la sensation d'être plongé·e dans la BD.

Comme souvent en spectacle vivant, la narration se construit aussi avec la musique. Les choix se font en accord avec le style de dessin et toujours dans le sens des besoins dramaturgiques (*flashback*, temps qui passe, changement de lieu...). Ce que le dessin montrait, on le fait alors entendre. Le·la dessinateur·rice de bande dessinée utilise le rythme des cases pour créer sa dramaturgie, et ce qui est drôle en dessin est parfois impossible à jouer sur scène. Dans ce cas, il est arrivé que l'on développe une narration en inventant de nouveaux personnages ou de nouvelles situations, voire que l'on retire entièrement un personnage ou que l'on coupe certaines scènes, en veillant toujours à rester fidèle au type d'humour du gag d'origine.

Pour finir, une adaptation est une forme de traduction. Que ce soit l'adaptation d'un texte, d'un dessin, d'une bande dessinée ou d'un film, on se retrouve toujours dans la peau d'un·e traducteur·rice. Et l'expérience m'amène à penser que, finalement, pour bien traduire, il faut savoir trahir. Ou en tous cas, peut-être, ne pas avoir peur de trahir. Inventer en restant fidèle. ■



Un personnage sans histoire de Gilles Debenat

Trouver la marionnette au travers de la BD (et réciproquement)

PAR | GILLES DEBENAT, ARTISTE RÉFÉRENT DE DROLATIC INDUSTRY

Le dessin m'accompagne depuis toujours, c'est à travers lui que je me construis. J'ai su très tôt que je voulais devenir dessinateur de bande dessinée. Adolescent, j'ai commencé à copier différents maîtres de la BD qui me fascinaient. J'étais toujours insatisfait tout en me prenant, du haut de mes 12 ans, pour le meilleur dessinateur du monde. Les études aux Beaux-Arts d'Angoulême ont totalement éclaté ma manière de dessiner et m'ont ouvert à d'autres formats. Mais même si mon rapport au dessin se transformait, il restait pour moi un moyen de raconter des histoires. J'ai découvert l'art de la marionnette grâce à l'ESNAM® : un nouveau monde s'ouvrait à moi, qui me permettait de donner corps à mes personnages de papier, de réaliser mes dessins en volume, de les faire vivre d'une autre manière, de les rendre plus concrets, plus réels. Le dessin fait partie intégrante de mon métier de marionnettiste et je l'utilise à différents niveaux.

- **Un travail de recherche.** J'utilise le dessin en début de création d'un spectacle. Je cherche l'univers esthétique par beaucoup de croquis de scénographie, de recherche de personnages, d'accessoires, etc. Ces ébauches me permettent de développer mon univers.

- **Un outil de projection, le *story-board*.** Avant les répétitions d'un spectacle, je dessine systématiquement un *story-board* très détaillé. C'est un long travail qui me permet de visualiser ce que seront le spectacle, le rythme, la couleur, avec des indications de musique, de lumière, de jeu, etc. C'est un outil précieux grâce auquel je travaille en amont des répétitions avec l'équipe pour avoir une vision commune et claire de l'endroit vers lequel nous nous dirigeons. Le *story-board* est un outil de référence qui évolue et nous accompagne, il me rassure pour avancer sereinement dans le projet.

- **Un outil de distanciation : le journal de bord.** Lors des deux dernières créations de la compagnie, j'ai tenu un journal de bord écrit et dessiné, jusqu'à la première du spectacle. On y trouve des essais, des recherches graphiques, des idées, des réflexions. Il m'aide à prendre du recul, de la distance avec la création, à voir le travail sous un angle différent. Deux de mes derniers spectacles, *Papic* et *Un personnage sans histoire*, ont des liens forts avec le dessin.

Papic, avec ses marionnettes et décors en deux dimensions, est un théâtre de papier géant et articulé. Les mouvements très fluides des marionnettes donnent le sentiment que les personnages sortent d'un livre d'images. Pour réaliser chaque

marionnette, j'ai fait une esquisse puis je l'ai affinée pour préciser les contours. Ensuite, je suis passé à la peinture, un travail en plusieurs couches successives. Ce processus de création de marionnette est transposé au spectacle lui-même : je crée, en répétitions, un énorme brouillon de la totalité du spectacle en jeu, musique et lumière. Puis, au fur et à mesure des résidences, j'affine les scènes, comme j'affine le dessin. J'enlève les gestes parasites, comme j'efface les traits inutiles. Je cherche l'épure, la ligne claire, le geste juste. Et, petit à petit, répétition après répétition, couche après couche, le spectacle apparaît progressivement dans sa forme définitive. Pour *Un personnage sans histoire* (ma plus récente création), le chemin est totalement différent. J'ai d'abord réalisé une marionnette, un prisonnier, sans avoir fait de dessin préalable. Une marionnette construite sans but précis, juste pour le plaisir de voir apparaître un nouveau personnage. J'ai essayé à plusieurs reprises d'écrire un spectacle pour elle, mais rien n'a abouti. Lors du premier confinement, je l'ai emmenée chez moi et j'ai commencé à faire une bande dessinée sur elle. Cette BD raconte son histoire, de son point de vue, avec ses pensées, ses espoirs, ses angoisses, ses doutes, etc. Cette BD est donc comme le journal intime de cette marionnette qui attend d'avoir son histoire.

Je bloquais depuis 12 ans sur cette marionnette et, grâce à cette BD, elle a finalement trouvé son histoire de manière naturelle. Je l'ai posée sur une table, je l'ai dessinée, je l'ai fait parler sans trop savoir où cela allait me mener et, page après page, un fil logique a commencé à s'esquisser. Et plus j'avais, plus il me paraissait évident que je devais en faire un spectacle.

Après avoir terminé ma BD, j'ai réalisé le *story-board* du spectacle. Ce travail a été passionnant, comme si je traduais un texte dans une autre langue. Comment la narration BD devient-elle une narration scénique ? Mes cases deviennent l'ouverture du castelet, les expressions de visage de mon personnage de papier se traduisent par les mouvements, la voix, les intentions de jeu, les couleurs deviennent lumière et musique. Grâce au dessin, j'ai donc réussi à savoir pourquoi j'avais construit cette marionnette. Grâce au dessin, j'ai su ce qu'elle avait dans la tête et ce qu'elle avait à nous dire. Grâce au dessin, elle a enfin une existence. Sans le dessin, ma marionnette et moi serions donc bien peu de choses ! ■

① École nationale supérieure des arts de la marionnette

« À mes yeux, l'art de la marionnette et le manga sont des expressions artistiques évoluant dans un champ esthétique commun : celui de la pop culture. »

Frédéric Feliciano

Birdy par la Cie Le Friiix Club



© Pierre Pancherault

La Manganette, naissance d'une esthétique

PAR | **FRÉDÉRIC FELICIANO**, MARIONNETTISTE, METTEUR EN SCÈNE, CIE LE FRIIIX CLUB

Le 1^{er} octobre 2023, devant les portes du théâtre le Comœdia à Marmande, se presse un public curieux, hétéroclite, pour voir un spectacle de manganette.

Manganette ?

Néologisme composé des mots marionnette et *manga*, la manganette désigne une forme de théâtre de marionnettes s'inspirant du *manga*. Le théâtre que je développe en tant que marionnettiste et metteur en scène au sein de la compagnie Le Friiix Club, est un espace résolument poétique, dépouillé, dans lequel l'imaginaire du-de la spectateur-riche est pleinement sollicité.

Mes expériences de spectacles sans paroles m'ont convaincu que l'être humain est doté, dès son plus jeune âge, d'une capacité à donner sens aux images qu'il reçoit, même abstraites, tant que ces dernières s'inscrivent dans un cadre narratif.

Cette découverte est cruciale dans ma conception de la marionnette. L'image qui se construit sur scène n'est pas une image totale. Une partie seulement est représentée. L'autre, absente de l'espace de la représentation, est dans la tête du-de la spectateur-riche.

Le dispositif dramaturgique est donc là pour stimuler l'imaginaire de celle ou de celui qui voit.

C'est ainsi que, petit à petit, je me dirige vers un théâtre de l'espace vide dans lequel le mouvement de la marionnette est l'instrument de la construction du drame.

À travers le mouvement de la marionnette, des images qui disent plus qu'elles ne sont s'écrivent, portent le récit et son décor. En pariant sur le fait que chaque séquence recèle le dénominateur commun qui permet la rencontre entre le-la spectateur-riche, son expérience du monde et le spectacle.

La manganette est la fusion de ce théâtre avec le *manga*.

La rencontre de ces deux arts était toute naturelle. À mes yeux, l'art de la marionnette et le *manga* sont des expressions artistiques évoluant dans un

champ esthétique commun : celui de la *pop culture*.

Cette dernière connaît depuis quelques années un bouleversement. Ses productions esthétiques, qui rencontrent un large public aujourd'hui, ne sont plus majoritairement d'origine anglo-saxonne : elles sont asiatiques, avec une provenance particulière du Japon et de la Corée. Cette large diffusion d'objets culturels asiatiques transforme les codes esthétiques de la *pop culture* occidentale. Avec elle, un public se révèle, qui construit son regard dans la lecture de *mangas*, le visionnage d'*animes* japonais, l'écoute de la Kpop...

Pour ne pas tomber dans l'écueil de la reproduction littéraire du genre, conserver l'esthétique du Friiix Club et répondre aux enjeux de la scène, je me suis appuyé sur des éléments que je considère emblématiques du *manga* et qu'il m'était possible de traduire dans une langue adaptée à l'univers de la marionnette.

J'ai identifié les éléments suivants comme des outils susceptibles de m'accompagner dans mon travail : code couleur noir et blanc, androgynie des personnages, langage elliptique, primauté de l'action sur le langage parlé, expression physique très codifiée, référence aux formes cinématographiques populaires comme le film d'action et le *thriller*.

J'étais convaincu que ces éléments me permettraient de solliciter les représentations mentales qu'a le-la spectateur-riche du *manga*. Il fallait que la marionnette, par son esthétique et ses mouvements, puisse à elle seule traduire scéniquement le *manga*.

La marionnette peut-elle transposer le *manga* sur scène, tout en conservant son ADN ?

Quel type de marionnette peut répondre aux contraintes d'un tel projet ?

Marionnette à gaine, marionnette portée... ?

J'ai choisi la marionnette sur table.

Son aspect anthropomorphique convoque l'*anime* avec évidence. Elle peut, selon sa taille, être très rapide et répondre aux rythmes effrénés du *manga*. Sa maniabilité, due à la possibilité de la manipuler

à plusieurs, autorise des postures qui permettent la reproduction des codes physiques très prononcés des personnages dessinés par les *mangakas*. D'autre part, les *mangakas* ont questionné le cadre des vignettes. Cela m'a inspiré l'utilisation sur scène de cadres vides. Les marionnettes pouvaient évoluer à l'intérieur d'eux, mais ils pouvaient aussi se transformer pour donner naissance à une voiture ou à des éléments architecturaux. Ces cadres m'ont été d'une grande ressource pour répondre au langage elliptique du *manga*, à son inspiration cinématographique. Chaque passage d'un cadre à l'autre transportait le personnage d'un lieu à un autre, donnant l'illusion d'un montage de film d'action. C'est ainsi que le *manga* et le théâtre de marionnettes ont convergé vers une dynamique commune.

C'est à ce moment-là que le dépouillement ontologique des formes produites par les deux pratiques artistiques se sont rencontrées, que les lignes dessinées des *mangakas* sont devenues des trajectoires scéniques de marionnettes, que les poses des héros sur papier sont devenues des codes physiques des manipulateur-rices.

À la fin du travail, j'ai retrouvé des matériaux dans le spectacle qui n'avaient rien à voir directement avec le *manga* : l'espace vide de Peter Brook, l'acteur-riche physique d'Ariane Mnouchkine, les archétypes de la guaratelle, le rythme dramaturgique de la marionnette à gaine... Comme si tout cela ne faisait qu'un. Ce n'est peut-être pas un hasard, si l'on pense que Tetzuka, le père du *manga*, s'est inspiré du *Kabuki* pour dessiner *Astroboy*.

Pour conclure, lors de ma résidence d'écriture au Kinokuni International Art Center (Japon), j'ai eu l'honneur de rencontrer la *mangaka* Satoru Hiura qui m'a demandé : « Frédéric, qu'as-tu fait des bulles ? Le *manga* les a profondément repensées... » Je répondais « Les bulles ??? ». Aie !!! Cet aspect-là m'avait échappé.

La manganette ne fait donc que commencer. ■

« Nous cherchons une œuvre graphique qui provoque une sorte de défi scénique et esthétique, il faut nous appuyer sur un album singulier qui fasse de l'image la source même de la narration. »

Yseult Welschinger

Le spectacle *ET PUIS* de La Soupe Cie



© Raoul Gilman / La Soupe Cie

Tracer un chemin entre l'image et la scène

PAR | **YSEULT WELSCHINGER**, COMÉDIENNE-MARIONNETTISTE ET **ÉRIC DOMENICONE**, METTEUR EN SCÈNE, RESPONSABLES ARTISTIQUES DE LA SOUPE CIE

Macao & Cosmage d'Edy Legrand, *Romance* de Blexbolex, *ET PUIS* du duo Icinori... Depuis 15 ans, le monde de l'illustration traverse nos recherches et imprègne nos savoir-faire.

Ce rapport particulier à l'image dessinée était en germe dès nos premières créations où les liens entre pop-up, théâtre de papier et marionnette surgissaient peu à peu.

Notre rencontre avec l'illustration commence en 2009. Nous découvrons *Macao & Cosmage ou l'expérience du bonheur* d'Edy Legrand, œuvre à la fois visionnaire dans son propos et révolutionnaire dans sa forme, première publication jeunesse de la NRF en 1919. Nous plongeons avec fascination dans ce chef-d'œuvre moderniste qui bouleverse les modes de narration classique en plaçant l'image au cœur du propos et le texte dans le cadre du dessin. De cette ode à la nature au ton anticolonialiste et anticapitaliste, nous tirons un conte philosophique, visuel et musical. Chaque tableau, chaque paysage de l'album nous inspire une mise en volume et en mouvement. Chaque élément du livre est pris en compte pour orienter nos choix scénographiques : le format étonnant de l'album, la texture de son papier, la composition des pages, les camaïeux de couleurs au pochoir et la ligne claire. Malle castelet pour un théâtre de papier aux allures opératiques, pop-up et planches animées, ombres et images projetées, tissus peints ou brodés, piano et instruments, tout sur scène devient support de jeu pour animer et sublimer les images Art déco du peintre Edy Legrand.

Mais avant le travail de plateau, un travail précis d'écriture de synopsis et de maquettage de chaque procédé scénique s'est imposé. La mise en scène se concrétise en premier lieu sous forme miniature pour tester la pertinence et l'efficacité de chaque objet visuel qui sera réalisé ensuite.

Lorsque naît le désir de renouveler cette expérience

de mise en scène d'album, nous prenons conscience qu'un texte illustré ne répond pas à nos attentes. Nous cherchons une œuvre graphique qui provoque une sorte de défi scénique et esthétique, il faut nous appuyer sur un album singulier qui fasse de l'image la source même de la narration. C'est la particularité des œuvres d'auteur-rices-illustrateur-rices qui créent images et scénario de façon indissociable : le dessin n'illustre plus, il raconte.

L'imagerie *Romance* de Blexbolex, destiné aux jeunes enfants, nous paraît alors passionnant à adapter, à décortiquer. Pépite du livre OVNI du Salon du livre de Montreuil en 2013, Blexbolex y réinvente le concept de l'imagerie qu'il transforme en roman d'aventure. Le travail d'adaptation demande l'analyse des 280 pages du livre bourrées de péripéties, de bizarreries et de références aux contes traditionnels. Dans le spectacle, le plateau entier devient le castelet où se déploient les mots et les images de l'auteur. Dans une sorte de jeu dialectique, le-la spectateur-riche compose elle-lui-même le sens de l'histoire proposée.

Notre troisième adaptation, *ET PUIS* du duo Icinori, est née en 2021. À partir de ce magnifique saisonnier qui explore la mutation d'un paysage, nous avons mis en scène des tableaux sans paroles, habités d'animaux et d'êtres étranges. La scène s'anime comme dans la machinerie d'un théâtre baroque. L'enjeu de construire un chemin théâtral dans un monde insolite, sans limite scénaristique, a guidé nos pas. *ET PUIS* porte notre désir de partager une extase du regard, un émerveillement visuel porteur de messages et d'émotions fortes.

Nous adaptions au plateau ces romans graphiques comme nous monterions une pièce de théâtre. Puisque le propos, le trait, le dessin, la couleur de l'œuvre nous ont profondément touchés, nous nous ingénions à restituer cet ensemble en y injectant notre propre vision, notre lecture de

l'œuvre. Une démarche similaire à la mise en scène de texte. Le jeu d'impressions que nous proposons aux spectateur-rices ne se limite pas à une simple lecture visuelle ou à une restitution sommaire du livre. Les images, les tableaux mis en scène sont parfois complexes, fragmentaires ou multidimensionnels, leur perception demande volontairement une sorte de gymnastique qui aiguisent spontanément le regard. S'ajoute à ce langage pictural la matière sonore et musicale. Composée au moment des répétitions, son expression fusionne avec les images pour créer un langage sensitif qui génère un phénomène de contemplation et de réflexion intime. Les sons, les supports visuels et narratifs vont s'associer dans l'esprit du-de la spectateur-riche et créer un troisième sens, propre à chacun-e. Ainsi, dans *Romance*, lorsqu'apparaît l'oiseau auquel est associé le mot présage, le-la spectateur-riche, même sans comprendre la signification du mot, perçoit que cet oiseau n'est pas un simple figurant mais bien un adjuvant important du récit rocambolesque. Plus singulier encore, dans la scène finale d'*ET PUIS*, récit d'une nature transformée par la main de l'homme, les enfants perçoivent un espoir joyeux de renouveau quand les adultes ressentent souvent la fin tragique d'un monde, deux lectures diamétralement opposées portées par la même narration des images. Ce jeu d'interprétation génère un débat salutaire et précieux qui permet l'accomplissement de l'acte théâtral.

Dans chacune de nos adaptations, nous cherchons à partager un émerveillement pictural et la réflexion révélée par la poétique de l'image. L'étrange intimité entre le-la lecteur-riche et le dessin, transposée au théâtre, agit comme un formidable stimulant de l'imagination et de la pensée, capable de toucher sans barrière intellectuelle tous les âges de la vie. ■

AU CŒUR DE LA RECHERCHE

TORDRE PUNCH : LE JUDY PROJECT

PAR | **ALISSA MELLO**, POSTDOCTORANTE, UNIVERSITÉ D'EXETER, ROYAUME-UNI, BOURSE MARIE SKŁODOWSKA-CURIETRADUCTION DEPUIS L'ANGLAIS : **ORIANE MAUBERT**

Cet article se concentre sur les femmes praticiennes de *Punch and Judy* et esquisse une historiographie de leur travail ayant contribué à l'évolution des personnages et de la tradition qui, jusqu'ici, ont échappé à un examen approfondi. Il s'agit d'éclairer le rôle des femmes dans l'évolution des personnages : qui sont ces femmes ? Quelles ont été leurs contributions ? Comment ont-elles façonné cette tradition anglaise emblématique ?^①

Punch and Judy est le duo le plus iconique de la tradition marionnettique anglaise. Sans pour autant tenir une place centrale dans le paysage culturel, il est, depuis 362 ans, un marqueur qui continue d'avoir une « résonance en parallèle de la performance contemporaine et une ampleur remarquable qui en fait une icône imbriquée dans la fabrique culturelle britannique »^②. Des références au duo *Punch and Judy* sont présentes au cinéma, à la télévision, dans la presse, à l'opéra ou dans les publicités^③. Son histoire a toutefois été largement écrite par des hommes, autour du personnage masculin dominant : Mr. Punch. Cette unique entrée narrative éclipse une historiographie plus complexe et nuancée, laquelle, comme on en trouve dans beaucoup d'autres disciplines, marginalise ou omet les praticiennes et personnages non masculins, et leur contribution à cette tradition.

Le *Judy Project* (2022-2025)^④ est une étude trans-historique de la place des femmes artistes et des (re) présentations de genre et d'identité dans *Punch and Judy*. Il se concentre sur :
- les femmes en tant que travailleuses invisibles ou créatrices dissimulées,
- les moyens par lesquels la figure de marionnette féminine révèle ou dissimule une idéologie dominante et ses anxiétés à propos des femmes,
- le récit de cette forme populaire centrée sur l'homme par une étude des performances réalisées par des femmes, et du personnage principal souvent oublié, Judy, dans le contexte anglais et nord-américain.

L'histoire de *Punch and Judy* la plus connue commence en 1662 à Londres via un personnage bagarreur, comme le relève Samuel Pepys dans son journal à la date du 9 mai^⑤. Présenté par l'artiste italien Pietro Gimonde, ce spectacle comprenait une marionnette à fils de Pulcinella. George Speaight souligne que, à ce moment singulier, sont ajoutés plusieurs passages en anglais qui, selon lui, sont antérieurs à l'introduction de Pulcinella et ont joué un rôle fondamental dans le développement de ce qui allait aboutir à un spectacle de *Punch and Judy*. Il s'agit notamment de l'art clownesque anglais, des bouffons et des fous, et d'une tradition anglaise de marionnettes à gaine déjà existante^⑥. L'historien Robert Leach abonde dans ce sens en faisant remarquer que, dans cette tradition anglaise de marionnettes à gaine, certains personnages étaient



Punch and Judy, lithographie illustrative du spectacle, Angleterre, anonyme

« étonnamment semblables aux personnages masculins de *Punch and Judy* qui ont suivi »^⑦. L'historien et praticien Michael Byrom affirme toutefois que *Punch and Judy* « a en réalité été créé par les Italiens »^⑧ et que son adoption par les Anglais l'a réduit à un ensemble de jeux de mots au lieu de la satire acerbe et cruelle qui se trouvait dans la version connue de 1828 du spectacle de marionnettes à gaine de Piccini, *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch & Judy*.

Après son introduction sur les scènes anglaises, la notoriété de Punch s'accroît rapidement. L'Irlandais et maître de marionnettes Martin Powell a renforcé la popularité de Punch au début du XVIII^e siècle^⑨ en le faisant jouer dans des parodies, des burlesques d'opéras italiens populaires et des œuvres commandées par la Ville. Le Punch de Powell était, comme l'a décrit Speaight, « un comique et non un méchant, un mari câlineur et non un mari violent avec sa femme, un receveur de gifles et non un donneur de coups, l'auteur de vulgarités puériles et non un Don Juan, un vilain malicieux et agitateur et non un assassin insensé et sans discernement »^⑩. Il était régulièrement associé à une épouse-mégère, Joan, nom sous lequel la femme de Punch a d'abord été connue. Ensemble,

iels jouaient des intermèdes comiques qui prenaient généralement la forme d'une bagarre ou d'une danse. Au-delà de leurs apparitions théâtrales, ces personnages ont été repris sous d'autres formes, en particulier imprimées.

Leach suggère toutefois qu'au milieu du XVIII^e siècle, Punch était un modèle de communautarisme et d'individualisme représentant l'autodétermination d'une classe ouvrière émergente et en pleine ascension^⑪. Comment Punch est-il passé du statut de bouffon clownesque qui moquait et respectait à la fois les normes sociales dans le théâtre de Powell, à celui de héros rebelle de la classe ouvrière de Leach ? Je propose que cette évolution du personnage vers les valeurs de la classe ouvrière et une satire plus politique, souvent considérées aujourd'hui comme des aspects déterminants de *Punch and Judy*, commence avec la directrice d'acteurs Charlotte Charke en 1738. À cette date, je suggère le début d'un tissage historiographique de la pratique créative et de la contribution des femmes.

En dépit de ses nombreuses réussites, la place de Charke a été historiquement marginalisée et, dans certains cas, vilipendée. À partir des années 1980 cependant, elle a commencé à susciter un intérêt croissant dans les études sur les femmes, le genre et le théâtre. Dans les études en art de la marionnette, sa visibilité a également été mitigée. Son travail a été qualifié d'opportuniste et considéré comme un échec qui n'a pas apporté grand-chose à cet art ou à *Punch and Judy*. À mesure que d'autres disciplines ont commencé à s'intéresser à son travail, celui-ci a été requalifié d'innovant, mais sans que l'on s'attarde sur les raisons de cet intérêt. L'un des objectifs de ma recherche est d'enquêter sur l'impact de Charke dans l'évolution de *Punch*.

Au début des années 1700, Charke était une actrice connue et accomplie. Avant l'ouverture du Théâtre de Punch en 1738, Charke a été « l'une des premières femmes du théâtre anglais à devenir directrice de sa propre compagnie », la Mad Company, qui s'est produite pendant la saison 1734-35^⑫. En dépit de son pedigree théâtral — elle était la plus jeune enfant de Colley Cibber, directeur d'acteurs à Drury Lane et futur poète officiel —, la carrière de Charke n'a pas toujours été facile, ni toujours théâtrale. Elle a écrit trois pièces, une autobiographie et, à de nombreuses reprises au

cours de sa vie, a été obligée d'exercer d'autres professions, souvent en dissimulant ses revenus à un mari dont elle s'était séparée pour assurer sa subsistance et celle de ses enfants^⑬.

Certain-es chercheur-euses affirment que son passage par le théâtre de marionnettes, aussi inspiré soit-il, s'est effectué surtout par nécessité, à un moment de crise, en raison du Licensing Act de 1737, qui limitait les représentations orales à Londres aux deux seuls théâtres autorisés. Si la nécessité a certainement joué un rôle, son investissement financier suggère l'intention d'un projet à plus long terme. Lors de la préparation de son nouveau théâtre de marionnettes, elle dépense la petite fortune de 500 livres sterling^⑭ pour les marionnettes, les décors et l'aménagement du théâtre au St-James Tennis Court. Elle a obtenu une licence comme le demande le Licensing Act^⑮, et a pu annoncer qu'elle était le seul autre théâtre londonien à fonctionner légalement en plus des théâtres de Drury Lane et Covent Garden à cette époque.

Les innovations marionnettiques pour lesquelles Charke a été citée sont le modelage des marionnettes à partir d'images de célébrités à la manière de l'émission satirique britannique *Spitting Image*, et l'utilisation de marionnettes pour mettre en scène des pièces de théâtre. Cette combinaison inédite a clairement attiré le public. Une analyse plus approfondie de la distribution de *Punch* montre cependant que les marionnettes sont utilisées à des fins de commentaire social remettant directement en question l'hégémonie patriarcale^⑯. Ainsi, Punch n'est plus le simple intermède comique qu'il était antérieurement, mais est devenu à la fois un clown et une voix contestataire. Bien que Martin Powell, le prédécesseur de Charke, soit salué comme ayant contribué de manière significative à populariser Punch^⑰, ma recherche suggère de positionner Charke en mère méconnue de Mr. Punch. La distribution réfléchit qu'elle élabore dans les pièces a fait de Punch un personnage transgressif : un trait qui a traversé le temps et qui se manifeste dans certaines pratiques des marionnettistes d'aujourd'hui.

La popularité de Punch a été éclipsée à la fin du XVIII^e siècle par les *fantoccini*, ou marionnettes italiennes, qui venaient alors d'être introduites, mais sa présence ainsi que celle de Joan/Judy s'est poursuivie sur les scènes et dans les foires. Au cours de cette période, les marionnettes passent du format de marionnettes à fils qui jouent des intermèdes comiques à celui de marionnettes à gaine dans des castelets autonomes, avec leur propre histoire. Entre Charke et la période victorienne, les femmes ne sont guère mentionnées, à l'exception des deux marionnettes féminines, Judy et Pretty Polly. Les femmes apparaissent seulement dans les illustrations de coulisses, tenant peu compte du rôle qu'elles ont pu jouer dans la profession proprement dite et de l'ampleur de leur contribution, sur lesquels on ne peut que spéculer^⑱.

Au cours des périodes victorienne et édouardienne, la popularité de *Punch and Judy* augmente à nouveau et le spectacle évolue considérablement, passant d'un divertissement de rue à un spectacle que l'on trouve dans les stations balnéaires, les salons, les fêtes de fin d'année. Le contenu et la tonalité des spec-

tacles ont évolué en même temps que l'époque, les conditions de représentation et le public. Bien que certain-es déplorent ces changements, vus comme une « disneyfication »^⑲ de *Punch and Judy*, Rosalind Crone soutient qu'ils ont notamment répondu à des besoins éducatifs et cathartiques spécifiques, relatifs aux angoisses émergentes concernant les rôles et responsabilités des hommes et des femmes dans le mariage, le contrôle des émotions, le maintien de la respectabilité^⑳. Néanmoins, selon Naomi Paxton, contrairement à ces représentations, des femmes et quelques spécialistes de Punch ont également utilisé sa popularité de divertissement familial de manière radicale pour mettre en évidence les problèmes liés au mariage et les attentes sociales liées au fait d'être une femme dans le cadre de la lutte pour leur droit de vote des femmes^㉑. *Punch and Judy* a été joué dans certaines foires du suffrage entre 1911 et 1914. Bien que les scripts ou descriptions de ces spectacles n'aient pas été retrouvés dans les archives, Paxton soutient qu'ils ont été introduits dans le contexte familial des foires par les suffragettes et leurs partisans pour « non seulement renverser les attentes du public, mais aussi explorer et rendre explicite la façon dont les représentations traditionnelles des femmes dans les divertissements populaires étaient dépassées, déconnectées et perpétuaient une rhétorique anti-suffrage »^㉒. Bien que chaque contexte de spectacle fasse différemment appel à *Punch and Judy*, on peut en déduire que chacun véhicule des idées propres sur la féminité. De plus, les spectacles de suffragettes poursuivent, même de manière discontinue, le fil de l'activisme social transgressif initié par Charke.

Après la Seconde Guerre mondiale, les femmes artistes, jusqu'ici derrière le castelet et en coulisses, deviennent plus visibles. Par exemple :
- en 2012, Rosa Peasley était l'artiste la plus âgée à continuer de pratiquer le théâtre de Punch^㉓ ;
- l'artiste et écrivaine de *Punch and Judy*, Caz Frost, a été membre fondatrice du Punch and Judy College of Professors en 1985 ;
- Mary Edwards, épouse du célèbre marionnettiste et défenseur de la tradition de Punch Glynn Edwards, est une constructrice prolifique de marionnettes de Punch, non seulement pour Glynn, mais aussi pour des artistes et collectionneur-euses.

Bien qu'il n'existe pas de liste exhaustive des femmes qui se sont engagées sur la voie de la tradition marionnettique de *Punch and Judy*, cette dernière leur a permis d'examiner de nouvelles pistes d'explorations artistiques en abordant des questions aussi variées que : les abus domestiques, dans le texte écrit par la journaliste Julie Burchill et joué dans le cadre de Dismaland, le projet artistique temporaire de Banksy en 2015 ; la vie et la mort faisant dialoguer tradition et performance contemporaine dans le travail de Nenagh Watson en 2012 ; l'environnement dans les spectacles jeune public du Professor Queen Bee ; le spectacle féministe jeune public *Judy saves the day* de Sarah Nolen ; ou encore le nouveau *Punch and Judy* de Spike Bones, créé dans le cadre de ce projet de recherche, qui rafraîchit les représentations de genres par le biais de plusieurs personnages et modifie la dynamique de pouvoirs entre les personnages principaux. L'histoire, souvent citée, de *Punch and Judy*, a écarté,

écrasé et/ou marginalisé les femmes. Mettre l'accent sur les praticiennes permet non seulement de mettre en évidence une lacune historiographique, mais aussi de montrer la manière dont celle-ci façonne la connaissance et l'opinion sur la forme elle-même, et sur ce que nous pensons déjà savoir. ■

^① Pour en savoir plus sur ce projet de recherche :

<https://thejudyproject.exeter.ac.uk/>).

^② Reeve, M. J., *Contemporary Punch and Judy in performance : an ethnography of traditional British glove puppet theatre*, Drama, Royal Holloway College University of London, 2010.

^③ Shershow, S. C., *Puppets and « Popular » Culture*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 1995.

^④ Le projet est financé par the European Union's Horizon 2020 research and innovation program sous la bourse de recherche Marie Skłodowska-Curie, the Society for Theatre Research and the University of Exeter's Public Engagement with Research fund.

^⑤ Voir : <https://www.pepysdiary.com/>. Cette date est reconnue en Angleterre comme l'anniversaire de Mr. Punch et s'accompagne du festival annuel Maye Fayre, au cours duquel de nombreux-ses spécialistes se réunissent pour célébrer l'événement à Covent Garden.

^⑥ Speaight, G., *Punch & Judy*, Studio Vista Ltd, Londres, 1970.

^⑦ Leach, R., *The Punch & Judy Show : History, Tradition and Meaning*, Batsford Academic and Educational, Londres, 1985.

^⑧ Byrom, M., *Punch and Judy : Its Origin & Evolution*, The Waverly Press, Aberdeen, 1972.

^⑨ *Idem*.

^⑩ Speaight, G., *ibid*.

^⑪ Leach, R., *ibid*.

^⑫ Shevelov, K., *Charlotte : Being a True Account of an Actress's Flamboyant Adventures in Eighteenth-Century London's Wild and Wicked Theatrical World*, Henry Holt and Company, New York, 2005, p.186.

^⑬ À cette époque en Angleterre, les revenus de la femme étaient la propriété du mari. Les divorces étaient rares et n'étaient pas une option pour la plupart des gens en raison du coût et des difficultés juridiques pour l'obtenir.

^⑭ Speaight, G., *The history of the English puppet theatre*, G.G. Harrap, Londres, 1955.

^⑮ La demande de licence a été enregistrée le 10 mars 1737/38 [OS, i.e 1738 NS]. Archives Nationales LC 5/161, Warrant Book, p.8.

^⑯ À paraître : Mello, Alissa, « The Unsung Mother of Punch », ma présentation « Mother of Radical/Transgressive Punch » à la conférence *Early European Puppetry*, Université de Yale, 12-15 octobre 2023, et West, A., « Making a troublemaker : Charlotte Charke's proto-feminist Punch », in D. Posner, C. Orenstein et J. Bell, *The Routledge Companion to Puppet and Material Performance*, Routledge, 2014, pp.116-129.

^⑰ Speaight, G., *Punch & Judy*, *op. cit.*, p.55.

^⑱ Deux exemples sont l'illustration de *Nelly dans The Old Curiosity Shop* de Charles Dickens cousant un costume de marionnette, dans la British Household Edition de 1876, IV : 64 ; et une illustration intitulée « Punch's Puppet Shew. Now's the Time for Mirth & Glee, Sing & Laugh & Dance with me » publiée à Londres par Laurie & Whittle le 12 septembre 1795, George Speaight Punch & Judy Collection. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1159949/george-speaight-punch--judy-print-robert-laurie/>

^⑲ Leach, R., *The Punch & Judy Show : History, Tradition and Meaning*, *op. cit.*, p.84.

^㉑ Crone, R., *About town with Mr Punch. Violent Victorians*, Manchester University Press, 2012, pp.39-74.

^㉒ Paxton, N., « Suffragette Judy : Punch And Judy At Suffrage Fairs And Exhibitions In Edwardian London », in Mello, A., Orenstein, C., Astles, C., *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, Routledge, Royaume-Uni, 2019, pp. 126-140.

^㉓ *Idem*.

^㉔ https://issuu.com/punchandjudy/docs/slapstick_3_final_2019_online_edition

Rubrique coordonnée par Caroline Dubuisson, Florence Garcia et Fleur Lemercier

Rubrique coordonnée par Aline Bardet

MARIONNETTES ET MÉDIATIONS

CRÉATION D'UN TABLEAU SENSORIEL À L'IMPro

MICHEL OZERAY, CO-DIRECTEUR ARTISTIQUE DE LA COMPAGNIE OMPRODUCK

PAR | **ALINE BARDET**, MÉDIATRICE CULTURELLE

La compagnie Omproduck a mené, durant la saison 2022-2023, une résidence mission à l'Institut Médico-Professionnel (IMPro) de Chilly-Mazarin, auprès d'une dizaine d'adolescent-es et jeunes adultes déficient-es visuel-les ou non-voyant-es avec troubles associés. Ce projet s'inscrit dans le cadre de « La Caravane Babouillec », initié par Jean-Pierre Chrétien-Goni et soutenu par le Département de l'Essonne. Il est inspiré par la figure d'Hélène Nicolas, jeune femme autiste déclarée sans parole et autrice. Le cahier des charges est issu des droits culturels : habiter le lieu, co-construire, développer la pratique artistique au sein d'un établissement de soin et d'accompagnement. Comment rencontrer ces jeunes en formation préprofessionnelle, leur proposer une expérience artistique qui prenne en compte leurs situations de handicap et leurs compétences, et comment dépasser la complexité des processus liés à la technique ?

MANIP : Parlez-nous de la rencontre avec ces jeunes adultes.

MICHEL OZERAY : Avec ma collègue Karen Ramage, nous sommes venu-es régulièrement durant six mois. Les trois premiers mois, nous cohabitons avec les jeunes occupant-es de l'institut. En nous impliquant dans leur quotidien, nous avons pu découvrir leurs pratiques et leurs apprentissages, tels que l'écriture en braille, l'atelier de repasserie, le conditionnement. En repasserie, par exemple, iels apprennent à repasser bien évidemment mais aussi à trier les vêtements. Pour vous donner une idée, essayez de trier des chaussettes les yeux fermés ! Nous avons découvert leurs méthodes, leurs outils, et tout un travail d'acuité des sens. D'un objet, iels doivent percevoir le haut, le bas, les côtés, ce qui est loin d'être une évidence. Puis un groupe s'est constitué et nous avons démarré les expériences.

MANIP : Quel a été l'élément déclencheur ?

M.O. : J'ai découvert qu'un des participant-es pratiquait le tricotage avec les doigts, la fois suivante j'ai amené des pelotes de laine avec un fil d'un gros diamètre. Et c'était parti ! Chacun-e a essayé, puis on a tricoté à plusieurs le même fil en engageant plus le corps. La fois suivante, ce fil est devenu lien entre les un-es et les autres pour expérimenter une danse improvisée. Puis, iels ont préparé de leur côté un rap chanté, dansé. Nous avons aussi mis en place un atelier de modelage avec la consigne de sculpter son propre visage ; le résultat m'a beaucoup impressionné. Il fallait ensuite inventer quelque chose à fabriquer ensemble. C'est la création d'un tableau tactile qui s'est imposée, comme un voyage sur la planète Babouillec pour explorer une autre lecture du temps et de l'espace. Le principe : nos doigts sont nos jambes, et notre main notre corps. En suivant les sentiers avec les doigts, nous allons à la découverte d'îlots sensoriels. En ajoutant une autre dimension, chaque surface produit un son spécifique grâce à l'apport d'un dispositif électronique et numérique.

MANIP : Quel a été le processus de construction ?

M.O. : Nous avons expérimenté les matières et fait des choix, imaginé des histoires ensemble, des symboles. C'est un processus qui sollicite les sens : « Qu'est-ce que cela te raconte ou pas ? » ; « Dans



Tableau sensible

« L'imaginaire se nourrit de la culture, c'est une recomposition de la réalité. »

quel endroit es-tu ? » ; « Comment te sens-tu à cet endroit-là ? ». Et une touffe devient montagne, du papier de verre un espace surpeuplé. Il y a des endroits agréables et d'autres gênants. Comme nous utilisons une plaque verticale, il fallait composer avec la contrainte du poids des matières. Nous en avons retenu des dures, des molles dans lesquelles les doigts s'enfoncent, des rugueuses comme le papier de verre, des douces, des poilues, des qui grattent, des fleurs séchées, de l'herbe synthétique. De mon côté, j'ai fouiné dans les bazars et éliminé tout ce qui était lourd ou périssable. Nous avons fabriqué une pré-maquette puis testé les sons. Enfin, nous avons construit ensemble la version définitive.

MANIP : Le projet a-t-il emmené les participant-es vers des défis particuliers ?

M.O. : La plupart n'avaient jamais utilisé de colle liquide ou pistolet à colle, ni même de ciseaux. C'est

une utilisation improbable et pourtant, il fallait leur faire confiance ! « L'esprit Babouillec », c'est tenter d'agrandir le cadre des possibles, autant dans nos limites physiques que dans l'imaginaire. L'imaginaire se nourrit de la culture, c'est une recomposition de la réalité. Mais lorsqu'il manque un sens, les autres sont décuplés. Au-delà de la technique, le curseur est déplacé : sans la vue, seulement avec le toucher, on sent le moindre petit poil. Quelle perception avons-nous de notre environnement quand il nous manque un sens ? C'est tout le rapport au monde qui est questionné. Et l'ajout du son rend les émotions encore plus puissantes.

MANIP : En guise de conclusion, que retenir-vous de ce projet ?

M.O. : Chez Omproduck, l'une des grandes directions de travail consiste à hybrider des médias pour créer de nouvelles matières. Or, dans un spectacle, nous ne pouvons pas faire toucher la scénographie aux spectateur-rices. Ce projet l'a permis. Et notre production commune est devenue un outil pédagogique au sein de l'établissement. Nous avons fait de « l'utile » en liant l'artistique à la technique. ■

DERRIÈRE L'ÉTABLI FINITIONS EN TISSU D'UNE TÊTE DE MARIONNETTE EN MOUSSE

PAR | **CAROLINE DUBUISSON**, CONSTRUCTRICE DE MARIONNETTES

Pour l'habillage en tissu de ces têtes sculptées en mousse, j'ai travaillé uniquement en couture pour ne pas utiliser de colle et obtenir un rendu de poupée de chiffon personnifiée. Ces deux marionnettes muppets représentent un jeune couple d'amoureux-euses et sont destinées au spectacle *Funérailles d'hiver* de la Cie Aitvaras.

Matériel nécessaire :

- tête en mousse sculptée
- tissu élastique de type jersey ou Lycra® de la couleur de peau désirée
- tissu élastique de type jersey ou Lycra® de la couleur de peau désirée
- pour les yeux : billes de bois peintes en blanc, feutre noir, vernis transparent, colle néoprène
- plusieurs types de tissus pour la personnalisation du personnage : tulle, cuir, similicuir, toile de jute, dentelles, large maille, sequin, fourrure, fausse fourrure, suédine...

Outils nécessaires :

- épingles, aiguille à coudre, fil à coudre



1 Choix et mise en place du tissu : Choisir un tissu élastique de la taille d'un carré de tissu 2 fois plus grand que la hauteur de la tête à recouvrir. Épingler le tissu en commençant par le sommet du crâne. Sur le front, faire des pinces (des plis triangulaires qui permettent d'ajuster le tissu au volume). Tendre le tissu sur le front jusqu'au bas du visage puis épingler l'intérieur des yeux en suivant le creux des arcades. Épingler de part et d'autre du nez.



2 Ajustement du haut du visage : Couper le tissu du menton jusqu'au nez puis en suivant la ligne de la bouche avec une marge de couture pour faire un petit ourlet à l'intérieur des lèvres. Couper le tissu au niveau des yeux. Couper au milieu de la bille en laissant à nouveau une marge de couture pour rentrer le tissu dans le creux des yeux et créer les paupières supérieures et inférieures.



3 Épinglage du bas du visage : Épingler le tissu au niveau de la bouche en créant des pinces pour les plis latéraux de la bouche comme si on faisait la ride du rire (ce sillon qui va du nez jusqu'aux commissures des lèvres).



4 Couture : Une fois que tout le visage est épinglé, coudre le tissu en suivant les épingles pour rester fidèle au volume. Coudre le nez, les arcades et les lèvres au point avant en traversant la mousse. Coudre l'intérieur des lèvres avec un point plus solide (ex. : point arrière). Coudre les plis et les pinces au point invisible (ex. : point de chausson ou point coulé) pour plus de discrétion.



5 Personnalisation : Pour les yeux, coller les billes de bois à la néoprène dans la mousse, dessiner les pupilles au feutre noir puis les vernir. Découper dans différents types de tissu les éléments anatomiques et de pilosité personnalisables de notre personnage, les positionner et les épingler. Le choix des tissus apportera des effets différents de relief, d'ombrage, de texture et de style spécifique (réaliste, fantaisiste, bd, futuriste...).



6 Couture et cheveux : Coudre au point invisible (ex. : point de chausson) ou au point avant les différents éléments de caractérisation découpés et épinglés. Pour les cheveux, de nombreuses possibilités s'offrent à nous : découper des formes aléatoires et les superposer ; découper de longues bandes et les coudre à la base du crâne ; ajuster une fourrure ou fausse fourrure à la forme du crâne...

RÉTROSCOPE

CE QUE LE MUSÉE DES ARTS DE LA MARIONNETTE DE LYON DOIT À GEORGES-HENRI RIVIÈRE

PAR | **XAVIER DE LA SELLE**, CONSERVATEUR EN CHEF DU PATRIMOINE, DIRECTEUR DE GADAGNE, MUSÉE D'HISTOIRE DE LYON ET MUSÉE DES ARTS DE LA MARIONNETTE

La concomitance de la refonte du parcours permanent du musée des arts de la marionnette de Lyon (MAM) et de l'exposition que le MuCEM a consacrée en 2018 au muséologue Georges-Henri Rivière (« Voir, c'est comprendre ») a donné l'occasion d'une réflexion sur l'héritage muséographique du MAM.



© Ville de Lyon

XAVIER DE LA SELLE est depuis 2015 directeur de Gadagne (musée d'histoire de Lyon et musée des arts de la marionnette). Il assume également la responsabilité du pôle des musées d'histoires et de sociétés de Lyon, qui intègre le musée de l'imprimerie et de la communication graphique et le musée de l'automobile Henri-Malartre. Son parcours antérieur a commencé dans le secteur des archives. Ancien élève de l'École nationale des chartes, il a exercé des fonctions d'archiviste, principalement en Champagne, en tant que directeur des Archives départementales de l'Aube de 1993 à 2007. En 2008, il prend la responsabilité du Rize, centre mémoires et société, nouveau lieu culturel ouvert à Villeurbanne en 2008. Il a été élu en 2022 président de la Fédération des écomusées et musées de société.

Naissance d'un musée

La publication récente, par Laurent-Sébastien Fournier, du journal de route de Georges-Henri Rivière (1897-1985) permet d'éclairer de manière plus précise la genèse du musée des marionnettes de Lyon. En mars 1946, GHR entame une mission d'inspection dans le sud-est de la France. Le voyage commence par Lyon, et on comprend vite qu'il est venu dans cette ville avec une idée bien arrêtée : créer un musée dédié à l'art des marionnettes dans le lieu de naissance de Guignol. Il note dans son journal à la date du 10 mars : « *Dîner Recteur 19h15 : Musée de la marionnette. Recherche d'un emplacement. Après avoir hésité du côté de Guimet et du Palais des Beaux-Arts, tous s'accordent à envisager demain des immeubles voisins de Gadagne. Excellent accueil à l'idée.* »

Dès le lendemain matin, la délégation parisienne est reçue au musée Gadagne. GHR présente ses intentions au conservateur du musée d'histoire de Lyon : « *Dalbanne, auquel nous exposons notre projet de musée de la marionnette, accepte d'enthousiasme. Trois salles sont immédiatement concédées en attendant mieux...* »

Rivière a déjà à l'esprit un premier programme muséographique qu'il note dans son journal :

« *a/ Introduction : carte de répartition des marionnettes dans le monde, tableau d'évolution, éléments comparés (dépôt musée de l'homme)*

b/ Lyon

c/ France dépôt des ATP²⁰ de Paris, d'Amiens... »

Claude Dalbanne, conservateur du musée Gadagne depuis 1936, peintre et historien lyonnais, se montre très intéressé et se repose complètement sur l'approche et les compétences de Rivière : « *Nous sommes en grande sympathie avec le conservateur qui accepte nos suggestions avec confiance. Même, pour la nouvelle section de marionnette, il nous demande de préparer à notre idée les tableaux documentaires, etc. Lui demander un plan sommaire des lieux.* »

Dans une démarche décentralisatrice avant l'heure, Rivière avance son projet auprès de ses interlocuteurs lyonnais. Ce qu'il en dit dans son journal révèle la maturité de sa réflexion scientifique et de sa conception de l'art marionnettique. Lors de la séance conclusive du séjour à Lyon, GHR revient sur le futur musée de la marionnette et indique : « *Intérêt sociologique, historique, ethnographique et esthétique d'un tel musée. Dans son état actuel, cette forme d'art exige un exploitant-artisan-acteur-auteur-improvisateur ; communion avec le public, etc. Au terme d'une longue évolution dont des pays de civilisations plus archaïques, nous évoquons les étapes précédentes, dont les plus anciennes sont liées à une mythologie (Java...). Exposé de plan Gadagne, en accord avec Dalbanne. Excellent accueil.* »

Quelques années plus tard, le musée Gadagne ouvre ses premières salles dédiées à la marionnette sous le nom de « Musée international de la marionnette ». Aux collections lyonnaises sont venus



Claude Dalbanne, conservateur, dans le nouveau musée de la marionnette, cliché Blanc et Demilly, vers 1950

s'ajouter les dépôts du Musée des Arts et Traditions populaires (ATP), intégrant également les objets de la collection Dor. Réunie par Léopold Dor entre 1927 et 1930, cette collection très importante comportait non seulement des marionnettes mais également une bibliothèque spécialisée et une abondante iconographie. Dor l'avait fait connaître par l'exposition qu'il avait organisée au musée Galliera en 1939, et c'est par l'entremise de Georges-Henri Rivière qu'il entre par la suite en contact avec Gadagne. Il fait don de sa collection au musée des ATP, dans l'intention qu'elle soit présentée à Lyon. De ce fait, les documents iconographiques et les marionnettes entrent par dépôt dans le musée lyonnais entre 1954 et 1956, suivis par la bibliothèque en 1961. Durant cette période, Georges-Henri Rivière suit de très près les opérations. De multiples échanges ont lieu entre lui, Léopold Dor et Claude Dalbanne pour gérer la donation de la collection au Musée national des Arts et Traditions populaires, son dépôt à Gadagne et le legs de la bibliothèque directement à la ville de Lyon.

À l'issue de la grande opération de rénovation de Gadagne entamée en 1998, les collections de marionnettes font l'objet d'une nouvelle exposition permanente qui prend le nom de « musée des marionnettes du monde », ouverte au public en 2009. Le parcours présente les marionnettes traditionnelles selon un plan géographique, procédant de manière concentrique de Lyon au reste du monde, traversant la France, puis l'Europe et enfin les aires culturelles extra-européennes.

De la marionnette aux marionnettistes

Lancé dès les années 2015-2016, le nouveau projet de musée, rebaptisé « musée des arts de la marionnette », replace la question artistique au cœur de la réflexion. S'entourant de chercheur-euses et d'artistes, le musée écrit un nouveau programme muséographique, axé sur l'enjeu de la présentation en exposition d'objets dont la vocation première est d'être animés pour un spectacle vivant devant un public. Cette nouvelle approche s'est fondée sur



Old Mother Shipton, Théâtre Lewis, début du 18^e siècle.

Affiche de l'exposition « Théâtres populaires de marionnettes »



le dialogue avec les marionnettistes, dont la pratique et la réflexion théorique sont étonnamment symétriques aux préoccupations muséales quant à la conservation des objets inanimés, la constitution de collections, le lien entre tradition et création contemporaine, la transmission des savoir-faire...

Ce projet a également été l'occasion de redécouvrir à quel point le musée des marionnettes de Lyon est redevable à l'action de Georges-Henri Rivière, au-delà de l'impulsion de départ. Sa réflexion sur la mise en musée de l'art marionnettique s'est illustrée dès 1952, lors de la grande exposition sur les « Théâtres populaires de marionnettes », organisée à Paris au Palais de Chaillot de juillet 1952 à janvier 1953. Il est troublant de constater à quel point, près de soixante-dix ans avant le nouveau musée des arts de la marionnette de Lyon, GHR avait déjà tout dit.

Dans le catalogue de l'exposition de 1952, il indique que la mise en œuvre du programme du musée des ATP en ce qui concerne les marionnettes doit être « *assujettie, comme par le passé, au concours des marionnettistes* ». Il insiste sur le fait qu'on doit « *l'inédit aux enquêtes de Pierre Soulier et aux apports des marionnettistes : l'un, avec son flair d'enquêteur sympathique, a su lever des trésors ; les autres nous ont ouvert leurs castelets et leurs chartriers, avec la même libéralité, la même gentillesse que l'avaient fait de leurs Cayennes les Compagnons lors d'une exposition récente. Quelle aubaine pour nous lorsque les marionnettistes se doublaient de collectionneurs, tels Jacques Chesnais et Francis Raphard.* »

Cette manière de se situer du côté des artistes est d'ailleurs pleinement illustrée par l'affiche de l'exposition de 1952, qui figure un marionnettiste de dos derrière son castelet, montrant ainsi non des objets, ni un spectacle vu par le public, mais les coulisses, les savoir-faire, un art en mouvement.

Populaires, locales et universelles

L'analyse de GHR fait une place de choix à la dimension locale et régionale, articulée avec l'échelle mondiale : « *En France, domaine de notre musée, les marionnettes sont un nouvel exemple de l'inégalable diversité de notre pays : non sans participer aux grands courants internationaux des idées et des choses, elles expriment nos chroniques locales, elles partagent la langue de nos terroirs, leurs héros – tels un Jacques, un Lafleur, un Polichinelle, un Guignol, un Barbisier – incarnent l'âme populaire de nos provinces et de nos villes.* »

Il insiste sur la qualité artistique et les origines populaires de la marion-

nette : « *Les marionnettes proposent un sujet d'une extrême richesse. Elles engagent tout à la fois les arts plastiques, dramatiques, musicaux et littéraires, elles mobilisent un grand nombre de techniques, elles plongent dans le passé et marchent à l'avant-garde, elles reflètent les mœurs, l'histoire et les mythes des civilisations, elles tendent leurs fils entre les élites et le peuple.* ». GHR rappelle les enquêtes ethnographiques de Pierre Soulier qui ont cherché « *à traduire cette complexité et à révéler ces aspects humains du sujet.* »

En définitive, ce qu'il y a sans doute de plus puissant et de plus inspirant dans l'héritage de GHR pour l'avenir du MAM à Lyon, et sans doute des musées en général, c'est la conception humaniste qui nourrit sa muséologie, et qui s'exprime de manière particulièrement éclairante pour les marionnettes : « *D'abord la fonction des marionnettes. Les rapprochements opérés dans l'introduction historique devaient mettre en lumière, selon nous, quelques étapes théoriques dans l'évolution de cet art. Leur fonction la plus archaïque est de participer à des cérémonies magico-religieuses. À un stade plus avancé, elles enseignent aux peuples les grands événements de [leur] histoire mythique et réelle. Longtemps, elles adhèrent aux cycles du calendrier. Au terme de leur évolution, elles divertissent et passionnent un public enfantin. Dès longtemps, elles exercent sur les puissants leur verve satirique. Le Wayang javanais et le Guignol parisien, confrontés au seuil de l'exposition, soulignaient cette diversité fonctionnelle. Ils affirmaient aussi l'identité d'essence, au travers des continents des théâtres de marionnettes : l'un des mécanismes les plus puissants que l'art ait donné à tous les hommes pour stimuler leurs représentations et libérer leurs forces créatrices. Fidèle à notre programme de base, nous avons fait une exposition française, mais nous avons voulu, à la faveur d'un tour du monde, qu'elle dégage ce message de fraternité humaine.* »

En se lançant dans l'aventure de la refonte de son exposition permanente, l'équipe du musée ne réalisait peut-être pas à quel point elle marchait dans les pas de son fondateur en rejoignant son intention initiale, et la place de choix que prenait la marionnette dans le projet muséal de Rivière : « *Faisons enfin ce rêve dans un rêve : un théâtre de marionnettes, en ce musée de plein air que nous espérons recevoir aux portes de Paris, vrai musée vivant, s'il accueille des êtres vivants entre tous, les marionnettes.* » ■

Les Amis du Théâtre



Togog, wayang kulit, Java, vers 1850
© Xavier Schwebel / Musée des arts de la marionnette - Gadagne

EN REBOND

PAR CAROLE MARQUET-MORELLE

Attachée principale de conservation, directrice des musées de Charleville-Mézières (musée de l'Ardenne et musée Arthur Rimbaud).



© Lisa Marquier

Avec son festival, son école supérieure et son institut, Charleville-Mézières est la capitale mondiale des arts de la marionnette. En s'associant avec tous-tes les acteur-rices de la marionnette présent-es à Charleville-Mézières, la Ville s'est engagée dans la création d'une cité des arts de la marionnette dont l'une des pierres angulaires sera une nouvelle forme de musée des arts de la marionnette : la maison des marionnettistes, prolongement du musée de l'Ardenne. Comme les musées Gadagne, ce dernier raconte l'histoire de la ville. Né en 1959, dans la mouvance des musées d'ATP, il a aussi pour parrain Georges-Henri Rivière.

Les artistes sont au cœur de ce musée qui devrait voir le jour à l'horizon 2030. La maison des marionnettistes doit proposer à ses visiteur-euses une expérience sensible de l'histoire contemporaine de la marionnette. En adoptant le point de vue des artistes, elle raconte l'épopée de Jacques Félix, fondateur du festival, jusqu'à l'avènement dans la ville d'une véritable « filière marionnette », en passant par le développement du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes. Pour les visiteur-euses, elle est un lieu de manipulation, d'expérimentation. Elle offre une plongée dans les coulisses du métier de marionnettiste, guide à travers son atelier, fait découvrir les matériaux, les gestes... et ouvre grand la porte à la création contemporaine.

Au-delà de l'objet marionnette, c'est tout le halo immatériel qui entoure les marionnettistes que la maison qui leur est dédiée souhaite transcrire. ■

MOUVEMENTS DU MONDE

LE CHAALBAZI, UN THÉÂTRE POUR LA COMMUNAUTÉ

PAR | **MOHAMMADREZA AZADFARD**, DRAMATURGE, DIRECTEUR DU NAJOORHA THEATER GROUP

Le *Chaalbazi*^① est une forme traditionnelle de théâtre de marionnettes peu à peu tombée dans l'oubli, qui a vu le jour au sein de la vie rurale quotidienne laborieuse en Iran. Il était principalement joué dans la région de Taaleghaan^② et également dans les zones de la chaîne de montagnes d'Alborz. Ce spectacle de marionnettes à gaine constituait un événement social et communautaire, dont la forme était liée à la présence d'un élément architectural singulier dans les demeures paysannes. Mohammadreza Azadfar **retrace ici la genèse et le contenu de cette tradition.**

Il n'existe pas d'informations détaillées sur l'histoire du *Chaalbazi*. Cependant l'utilisation de la « fosse » comme l'une des spécificités architecturales et structurelles des maisons rurales de la région et l'émergence du *Chaalbazi* sont attribuées à l'époque qui a suivi l'invasion de l'Iran^③ par les Mongols.

Pendant cette invasion, les habitant-es de cette région de montagnes infranchissables devaient se cacher des soldats mongols pour sauver leur vie et celle de leur famille. Outre la difficulté de les traverser et de trouver suffisamment d'eau et de nourriture pour tenir longtemps, les habitant-es risquaient d'être vu-es dans ces reliefs sans végétation, sans compter que durant les saisons froides iels devaient trouver à se réchauffer. Mais outre l'approvisionnement en bois de chauffage, problème majeur dans les montagnes sèches de la région, toute lumière ou tout feu les exposait à être vu-es par les soldats mongols. Iels décidèrent donc pour se cacher d'utiliser les « Chambres » dont les Parthes se servaient pour enterrer les morts. Une fois passées les attaques mongoles et à l'instauration du régime de l'*Ilkhanat*^④, iels préservèrent ces structures transmises par leurs ancêtres et utilisèrent, comme dans les « tombes à chambre », du plâtre pour embellir et renforcer leur structure. Iels nettoyaient et isolèrent le compartiment intérieur des « Chambres » afin qu'elles puissent leur sauver la vie à nouveau en les cachant et leur servir pour stocker de la nourriture et des provisions. Ils les appelèrent *Chaal*. Le dernier *Chaalbazi* connu daterait de l'époque des Pahlavi I, en Iran, en 1928.

La fonction du *Chaal* dans la vie rurale allait de la production au stockage du fromage^⑤ et du *Qorme*^⑥, du charbon de bois^⑦, des fruits et de certains produits agricoles^⑧. Il servait aussi pour les jeux et les spectacles. Au fil du temps, avec l'arrivée et la popularisation des réfrigérateurs ménagers à huile puis électriques, l'usage du *Chaal*s'est progressivement perdu. Depuis 1969, il n'apparaît plus dans les documents et notices des architectes locaux et il n'est référencé dans les archives villageoises que pour les maisons en terre et en paille des villages du Taaleghaan.

Le *Chaal* revêtait une place importante et particulière dans la vie rurale. Issu d'un phénomène naturel ou bâti à la main, c'était un trou vertical d'une profon-



deur d'un mètre et demi à deux mètres et d'une largeur suffisante pour qu'un-e adulte puisse facilement s'y glisser, se tourner et ramasser des objets. Pour que l'intérieur de la « fosse » soit prêt à l'emploi, il devait être déshumidifié et protégé des insectes et des nuisibles. La paroi intérieure du *Chaal* était donc recouverte d'un mélange de cendres et de chaux, complété parfois de poil de chèvre. Comme pour la paroi des fours du village, on y plaçait du bois de chauffage qui, enflammé, cuisait le mortier enduit, le rendant ainsi imperméable à l'eau, à la chaleur et aux insectes. Cela gardait l'intérieur du *Chaal* sec, propre et frais. Les bords extérieurs de la « fosse » étaient faits de *Sangchin*^⑨ ou de *Kheshtchin*^⑩, tout comme les bords extérieurs des puits d'eau et, parfois, les pierres ou les argiles étaient recouvertes de mortier de chaux, auquel pouvait être ajoutée de la terre. La porte du *Chaal* était recouverte d'une pièce de cuir ou de laine de chèvre huilée pour résister à la pénétration de l'humidité, appelée *Sarchaal*. Le *Chaal*, avec ses

bords surélevés comme un puits sec et frais dans le sol, était souvent positionné dans un coin du porche de la maison, du jardin ou dans la cour. Durant la période entre mai et juillet, lorsque la chaleur de l'été n'était pas encore arrivée, le *Chaal* était vide de tout stockage et de toute charge. On l'appelait alors *Aarichaal*. Les jours d'*Aarichaal* étaient des moments de partage d'expériences. Lors des réunions *Chaalbazi*, les enseignements religieux, les conseils moraux, les coutumes et les rituels d'élevage, les affaires et le commerce, l'entretien de la maison et l'éducation des enfants, la couture, la cuisine, la laine chinoise, le filage et le tissage, la teinture, la production de bétail et de produits laitiers étaient enseignés par le biais de jeux, de partages et de divertissements. Le *Chaalbazi* repose sur cinq piliers principaux, en l'absence desquels ce spectacle ne pourrait voir le jour. Le premier pilier de cette forme de marionnette iranienne est l'existence d'un *Chaal* en tant que lieu de représentation et sans lequel un spectacle ne serait

pas un *Chaalbazi*. Le deuxième pilier de ce jeu-spectacle est le *Chaalbaaz* ou *Chaalgardo*, qui est responsable de la réalisation et de la conduite^⑪ (mise en scène) du spectacle. Le troisième fondement du spectacle et de son effet dramatique est le *Chaalegap*, qui repose sur une histoire ou un scénario de pièce de théâtre. Le quatrième pilier, qui a une grande importance esthétique et créative, est appelé *Chaalekas* ou *Kasaan* : il s'agit des marionnettes à gaine utilisées dans le *Chaalbazi*. Le cinquième pilier est le *Pachaal*, le-la spectateur-ric-e apprenti-e qui apprend tout en s'amusant et en jouant.

Les réunions du *Chaalbazi* se tenaient à intervalles réguliers, de façon hebdomadaire ou mensuelle. À leur occasion, une ou plusieurs personnes appelées *Baani*^⑫ payaient un-e ou des artistes pour qu'iels organisent des réunions ou des rassemblements afin d'aborder un sujet spécifique, ou simplement pour se divertir. Le-la *Baani* était chargé-e d'organiser le spectacle dans sa maison et, pendant la représentation, de ravitailler les *Pachaal* avec du thé et des collations. Les réunions de *Chaalbazi* se tenaient le soir et la nuit. Si l'un-e des *Baani* ou des *Pachaal* avait un vœu à formuler ou une œuvre de charité à accomplir, iel s'en acquittait souvent pendant le spectacle. *Kaaltook-halvaa*^⑬, pain sucré^⑭, *Naan-e-kasmeh*^⑮, *Gorett*^⑯, *Gandomi*^⑰ ou « Cendres », qui étaient souvent « Cendre Gandom^⑱ », figuraient parmi les offrandes et les dons de charité les plus courants. Lors de la représentation, le-la *Chaalgardo* entonnait d'abord un poème accompagné de percussions à l'extérieur du *Chaal* parmi les personnes présentes. Au son du tambour ou des cloches, ces dernières se joignaient à lui-elle. Tout en racontant l'histoire selon le *Chaalegap*, iel était censé-e montrer la scène ainsi que le lieu et le moment de l'événement théâtral. Iel enlevait ensuite le *Sarchaal* et entraînait dans le *Chaal* où iel prenait les *Chaalekas* qu'iel manipulait et dont iel changeait les voix pour incarner les différents personnages du spectacle. Il n'y avait aucune restriction sur les personnages du spectacle ou les *Chaalekas* et, parfois, des personnes réelles tel-les les *Pachaal* – ou des gens qu'iels connaissaient – apparaissaient dans le spectacle. Le chef du village, ses administrateurs, le seigneur, les serviteur-rices du seigneur, le sage, les cosaques et même le roi lui-même pouvaient apparaître dans le *Chaalegap* lors de la représentation de l'histoire. Cela pouvait être utilisé pour approuver ou condamner les actions et comportements corrects ou incorrects de ces personnes et pour les critiquer.

Les *Chaalekas* – marionnettes ou figurines de jeu – étaient fabriquées à partir de déchets usuels comme la coque de noix pour faire le diable, du tressage de branches vertes de saule pour le vent, des cornes de chèvre pour le djinn et le démon, des lanternes et des lampes pour les prophètes et les imams, des branches d'arbre sèches et cassées pour incarner la sécheresse, du fromage vieux et pourri ou du *Shūr* musqué pour les animaux ou les créatures imaginaires, de vieux tissus colorés pour les jeunes femmes, de vieux bonnets de laine pour les vieux hommes obèses, des piles de laine pour les nuages, des bols cassés pour le désert, des bateaux ou même la mer. Pour les *Chaalekas* de personnes réelles, le-la *Chaalgardo* imitait leur voix, leurs dires ou leur comportement de manière exag-

rée, et mentionnait même parfois leur nom directement afin que le public les reconnaisse.

Dans la fosse, le-la *Chaalgardo* pouvait avoir un nombre incalculable de marionnettes et de *Chaalekas*, et jouer avec une, deux ou trois d'entre elles en même temps. La multiplicité des marionnettes et des rôles dépendait de la capacité d'imitation des voix et de l'habileté du-de la *Chaalbaaz* à donner vie aux *Chaalekas*. Parfois, pour reprendre de l'air ou expliquer un moment du spectacle, le-la *Chaalgardo* sortait de la fosse et communiquait avec les *Chaalekas* directement devant les *Pachaal*. Le-la *Chaalgardo* plaisantait parfois avec les *Pachaal*, leur demandait leur avis et leur aide, des opinions et des solutions au problème que se posait le héros. Iel interrompait l'histoire, racontait une blague, critiquait ou se moquait des événements récents dans le village. Le-la *Chaalgardo* pouvait interpréter un morceau de percussions ou de musique et, lorsque l'ambiance du spectacle changeait, iel reprenait l'histoire. Les *Chaalegap*, pièces de théâtre de *Chaalbazi*, n'étaient pas écrites et germaient généralement dans l'esprit des *Chaalgardo*, qui les modifiait parfois radicalement ou légèrement au gré des situations. Il n'y avait pas de limite aux thèmes des spectacles : des contes de fées aux histoires imaginaires, en passant par *Sinbad Nameh* de Zahiri Samarqandi, *Samak-é Ayyar*, les histoires créées par le-la *Chaalgardo*, ou encore les histoires des prophètes et des imams, des histoires mystiques, traditionnelles et aussi d'amour.

« Les Chaalekas – marionnettes ou figurines de jeu – étaient fabriquées à partir de déchets usuels. »

Il était possible qu'au milieu du spectacle ou à la fin de la réunion, après avoir mis le *Sarchaal*, le-la *Chaalgardo* sorte de la fosse et arrête le jeu, qu'iel demande à un-e ancien-ne de faire un discours, de partager son expérience afin d'entrer plus en profondeur dans un sujet et compléter un enseignement. Parfois, le-la *Chaalgardo* pouvait interpellé ou punir un-e *Pachaal* qui avait perturbé le silence et l'ordre de la réunion, ou même qui avait fait quelque chose de mal en dehors de l'assemblée. Cette punition était accompagnée de taquineries et de plaisanteries, mais elle mettait aussi en évidence les erreurs et les fautes de la personne concernée. Si l'un-e des villageois-es avait des problèmes financiers ou autres, qui pouvaient être résolus par les membres du village, le-la *Chaalgardo* mentionnait le problème au milieu de l'histoire ou en arrêtant le *Chaalbazi*, sans mentionner le nom de la personne et sans nuire à sa réputation. Si le problème représentait un danger, iel demandait aux *Pachaal* de prendre des mesures pour le résoudre. De nombreux-euses villageois-es faisaient des vœux pour résoudre leurs problèmes et, après les avoir résolus, faisaient des prières et des offrandes aux *Pachaal*. Le *Chaalbaaz* ne faisait pas de discrimination entre les sexes, il n'y avait pas de différence entre les *Chaalgardo* ou les *Pachaal* masculins et féminins. Le respect de la dignité et du statut humain était garanti à tous-tes. Le *Chaalbazi* n'avait pas de

caractère religieux ou sacré mais, comme il rassemblait de nombreux-euses villageois-es et était respecté et considéré, les habitant-es de la région le vivaient comme un espace de rassemblement d'une grande famille sacrée dont iels demandaient qu'elle soit bénie par Dieu^⑳ ! ■

ARTICLE TRADUIT DEPUIS L'ANGLAIS ET RETRAVAILLÉ PAR **EMMANUELLE CASTANG**

^① Le *Chaal* est différent de la cavité. Une cavité se réfère à tout ce qui peut être dilaté ou formé naturellement. La cavité n'était pas aussi profonde que le *Chaal*, n'a pas d'utilité particulière, et n'a pas de revêtement intérieur.

^② Taaleghaan est la traduction du mot *Talekan* qui signifie pierre blanche brillante. Cette dénomination est due à l'abondance de mines de sel et de gypse dans les montagnes de la région du Taaleghaan dont il est dit que le nom a été choisi par Zoroastre, le prophète perse.

^③ L'établissement de l'*Ilkhanat* en Iran date de 1256.

^④ L'*Ilkhanat* était un khanat (un royaume dirigé par un khan) turco-mongol fondé en 1256.

^⑤ Le *kheek* (type de fromage) est transformé et conservé dans des *kheek* (peaux de brebis ou de chèvre). Un autre type de fromage, appelé fromage en cruche (transformé et conservé dans de petites cruches en argile), est également produit dans des cavités situées à l'intérieur ou à l'extérieur des maisons.

^⑥ La viande cuite, salée avec de l'eau et de l'huile obtenue lors de la cuisson de la viande, est versée dans des cruches et stockée dans la cavité ou fosse afin qu'elle reste fraîche et ne se détériore pas.

^⑦ Le charbon de bois est conservé dans une cavité recouverte de cendres et de terre meuble pour le garder au sec.

^⑧ Certains fruits et autres produits agricoles tels que le raisin, les pommes, les panais, les prunes, les concombres... sont placés dans des récipients en argile ; le récipient est recouvert de boue et placé dans la fosse où il peut être conservé sans se gâter pendant des mois.

^⑨ Pose de pierres plates ou rondes, les unes sur les autres, avec ou sans mortier entre elles.

^⑩ Pose de briques de terre cuites ou non cuites ayant les mêmes moules, la même taille et la même forme, placées les unes sur les autres avec ou sans mortier entre les briques.

^⑪ « La conduite » est un terme qui englobe une myriade de tâches. Le-la *Chaalgardo* est chargé-e de la narration, du récit, de l'éclairage, de la scénographie, de la musique, de l'interprétation et de la manipulation, de la mise en scène, de l'improvisation et de bien d'autres aspects essentiels du spectacle. Et iel dirige le spectacle.

^⑫ Sponsor.

^⑬ Halva délicate et grasse, à base de farine de blé torréfiée, de beurre local, de crème fraîche et de miel.

^⑭ Pain fabriqué à partir de farine de blé et sucré avec du jus de baies ou de raisin, ou du miel.

^⑮ Pain cuit avec de la farine, du lait et du beurre local, très moelleux et fin.

^⑯ Le pain est fabriqué à partir de farine et de lait et comporte deux couches. Le milieu des deux couches est rempli d'un mélange de cannelle, de miel et de noix, puis il est recouvert de jaune d'œuf et cuit au four.

^⑰ Nourriture grasse et épaisse, souvent cuisinée avec du blé frais, du suif de mouton, des noix et du beurre animal, après la récolte du blé d'été ou d'automne. Elle est offerte aux voisin-es, aux ami-es et à la famille en remerciement de la récolte.

^⑱ La cendre, préparée à partir de blé épluché, de viande, de légumineuses et de légumineuses telles que les pois, les haricots et les lentilles, était décorée et aromatisée avec de la menthe piquante.

^⑳ L'importance du rassemblement dans le *Chaalbazi* vient de l'hadith : «Yadullah Ma' Al-Jama'ah» (Dieu est avec l'assemblée - Imam Ali), qui représente la valeur et la place du rassemblement dans la religion islamique.

C Du 2 au 3 octobre
Pessac, Nouvelle-Aquitaine
La Boîte à sel
Bad Block **TP**

Mise en scène : Céline Garnavault
Spectacle hybride croisant arts sonores, arts numériques, arts de la marionnette et magie nouvelle. Un acousmonium interactif composé de 104 haut-parleurs – les blocks, des objets sonores, lumineux et sensibles, dont la moitié est confiée au public. Les participant-es prennent ainsi part à ce qui se joue en tenant dans leurs mains cette matière vivante à apprivoiser.
Infos : cie-laboiteasel.com

F Du 7 au 24 octobre
Hauts-de-France
Festival Itinérant de Marionnettes **TP**
16^e édition
Le FIM, c'est un Festival Itinérant de Marionnettes dans le Valenciennois ! Ce sont des spectacles, des ateliers, des expos, des formations...
Infos : fim-marionnette.com

F Du 8 au 13 octobre
Amiens, Hauts-de-France
MFEST **AA**
Le MFEST : Marionnettes d'Enfer est un festival biennal pour découvrir les arts de la marionnette contemporaine. Une programmation de spectacles internationaux à destination des plus grands pour continuer d'affirmer que la marionnette, ce n'est pas QUE pour les enfants ! Six jours pour s'en mettre plein les yeux, joyeusement !
Infos : mfest.fr

C Du 9 au 19 octobre
Théâtre National Populaire à Villeurbanne, Auvergne-Rhône-Alpes
Cie S'appelle reviens
Ring de Katharsy **AA**
Mise en scène : Alice Laloy
Deux joueurs s'affrontent en 4 manches, par le biais de leurs avatars en chair et en os. Sur le ring, en début de match, des objets tombent du grill et deviennent les enjeux des manches. Dans ce système sous contrôle, Katharsy décide, arbitre et compte les points, jusqu'à ce qu'un événement théâtral viennent perturber la machine.
Infos : sappellereviens.com/la-compagnie

C Du 10 au 15 octobre
La Minoterie, Bourgogne-Franche-Comté
Cie les bas-bleus
Filles & Soie pour toutes & tous **TP**
Mise en scène : Séverine Coulon
Librement adapté de *Les Trois Contes* de Louise Duneton, cette re-crédation revisite les contes de *Blanche-Neige*, *La petite sirène* et *Peau d'âne* et

évoque avec humour, dérision et légèreté, l'obsession des apparences inculquée aux fillettes dès le plus jeune âge. La composition musicale de Sébastien Troester accompagne les deux comédiennes, en français et en langue des signes française.
Infos : compagnielesbasbleus.com

F Du 11 au 26 octobre
Paris, Île-de-France
Festival En rappel **TP**
1^{re} édition
En rappel est un dispositif francilien d'accompagnement à destination des compagnies dites émergentes. La 1^{re} édition du festival itinérant mêle programmation artistique et rencontres professionnelles. La Nef est partenaire et accueillera une partie du festival le 26 octobre.
Infos : enrappel.fr

F 12 octobre
Argens-Minervois, Occitanie
Le petit festival de marionnettes **TP**
7^e édition
Organisé par la mairie d'Argens-Minervois, ce festival revient pour la 7^e fois avec, au programme, ateliers, spectacles, buvette et jeux en bois.
Infos : argens-minervois.com

F Du 12 octobre au 3 novembre
Toute la région, Auvergne-Rhône-Alpes
Les Sentiers de la marionnette **TP**
2^e édition
Les Sentiers, c'est un événement régional itinérant initié par le Collectif des Marionnettistes de la région Auvergne-Rhône-Alpes. C'est un coup de projecteur sur les arts de la marionnette qui propose un chemin de création et de rencontre avec les publics dans l'ensemble de la région.
Infos : marionnettes-aura.fr

F Du 12 octobre au 16 novembre
Marseille, PACA
Festival En Ribambelle ! **JP**
11^e édition
Imaginé en 2014 par le théâtre Massalia – scène conventionnée d'intérêt national Art Enfance Jeunesse et La Criée – théâtre national de Marseille, le festival En Ribambelle ! s'articule autour des arts de la marionnette et de l'objet et s'adresse à tous·tes à partir de 1 an.
Infos : festivalenribambelle.com

C 17 octobre
Créature
L'égéré **TP**
Mise en scène : Lou Broquin
Re-crédation de *L'égéré*, sur scène, iels sont trois. Deux hommes et une femme. Lorsque l'égéré a été

trouvé sur une plage de leur île, ils étaient enfants, elle n'était pas née. Et pourtant, iels ont tous les trois le même besoin de raconter cette histoire, pour témoigner et ne pas oublier. Ne pas l'oublier, lui, étranger et différent qui déclencha par sa seule présence l'impensable.
Infos : ciecreature.fr

F Du 22 au 27 octobre
Avoine et alentours, Centre-Val de Loire
Festival Confluences **JP**
24^e édition
Au croisement de nombreuses disciplines artistiques, Confluences s'emploie à éveiller la curiosité des enfants et des plus grands. En plus du spectacle vivant, le festival accueille également du cinéma et, pour la première fois, des arts plastiques et de la littérature.
Infos : lageneraledesmomes.fr

F Du 6 au 26 novembre
Espace Jéliote, Nouvelle-Aquitaine
Au fil de la marionnette **TP**
Temps fort axé sur les arts de la marionnette et de la manipulation, Au fil de la marionnette atteint l'âge de la majorité ! Pour sa 18^e édition, l'exploration des possibles de ce champ artistique bouillonnant de créativité se poursuit.
Infos : jeliote.hautbearn.fr

C 8 et 9 novembre
Théâtre de Boris Vian, Couëron, Pays de la loire
Nina la gaine
Manu [uj] **TP**
Mise en scène : Stéphanie Zanlorenzi / Hervé Guilloteau
Une femme, en voulant construire une famille via l'adoption d'un enfant, sera elle-même adoptée par une autre famille, polynésienne, qui lui aura donné cet enfant, qui l'aura choisie, elle. À travers trois voyages, la recherche – le don – le retour, elle nous raconte comment cette rencontre avec cet archipel et ses habitant·es a bouleversé sa vie en lui faisant partager et absorber une histoire, une terre, un quotidien, une langue dont jamais elle ne pourra se dé-partir...
Infos : ninalagaine.fr

C 10 novembre
Maison Garonne, Occitanie
L'ombrine et le fantascopie
L'envolée de Shemza **TP**
Mise en scène : Véronique Le Gaillard
C'est l'histoire de Shemza, une petite femelle 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 : lombrineetlefantascopie.com

Ex Du 18 au 24 novembre
Galerie Héloïse, Île-de-France
Cie La Doryphore
Marionnettes, masques et prothèses
Pièces et photographies des étapes de création de diverses marionnettes, enveloppes, carapaces, peaux... réalisées par Lydia Sevette, marionnettiste et plasticienne de 2003 à aujourd'hui. Présence de l'artiste et performances les vendredi 22, samedi 23 et dimanche 24. Atelier créatif samedi 23 novembre sur inscription.
Infos : lydiasevette.com

F Du 19 au 24 novembre
Tournefeuille, Occitanie
Marionnettissimo **TP**
27^e édition
Six jours de spectacles, des rencontres professionnelles, deux expositions, des stages et ateliers. Retrouvez le programme sur le site à partir d'octobre.
Infos : marionnettissimo.com

R 22 novembre
Tournefeuille, Occitanie
Rencontre professionnelle parcours de l'artiste #2
Organisée par THEMAA dans le cadre du festival Marionnettissimo, y sera abordée la question des chemins possibles de formation nationale et internationale pour les marionnettistes.
Infos : themaa-marionnettes.com

R 25 et 26 novembre
La Nef, Île-de-France
Plateaux Marionnettes
Les Plateaux Marionnettes proposent trois temps forts annuels dédiés aux professionnel·les, où sont présentés créations et projets de création de la nouvelle génération de marionnettistes. En amont des Plateaux Marionnettes, une journée d'échanges est organisée lundi 25 novembre.
Infos : la-nef.org

F Du 12 au 15 décembre
Genappe, Belgique
MAboule **TP**
10^e édition
Le Festival MAboule est l'un des rendez-vous dédiés à l'art de la marionnette contemporaine en Belgique. Le festival est organisé dans le cadre des festivités « Genappe perd la boule » organisées par la Ville de Genappe.
Infos : maboule.be

DANS L'ATELIER

C Du 20 au 31 janvier 2025
La Nef, Île-de-France
Cie F
Cube Antigone **AA**
Mise en scène : Laura Fedida
Partant d'une réécriture d'*Antigone* de Bertolt Brecht, *Cube Antigone* est une performance immersive et participative, entre marionnettes et numérique. Jeux vidéos, stop motion, argile sacré... c'est un jeu pipé d'avance par le système Créon. Antigone va mourir, et vous ne pourrez pas l'aider.

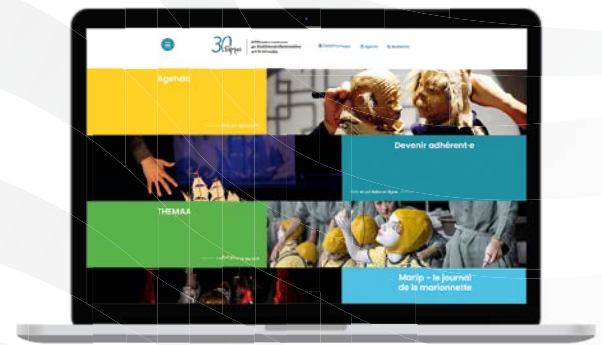
C Du 4 au 6 février
Le Nouveau Relax, Grand Est
Cie Gingolph Gateau
Petit POP'RON Rouge **TP**
Mise en scène : Gingolph Gateau et Mateja Bizjak Petit
Dévoré par le loup, le petit chaperon rouge devrait rester coincé dans ses entrailles à tout jamais. Notre Petit POP'RON Rouge ne veut pas en rester là ! Dans un pop-up aux

échelles multiples, deux marionnettistes donnent vie aux formes qui se déplient. Les personnages s'échappent de leur page, transposent l'histoire, la renversent dans une réécriture contemporaine.
Infos : cie.gingolphgateau.fr

C Du 6 au 12 février
La Soupe Cie
L'ami **TP**
Mise en scène : Éric Domenicone et Yseult Welschinger
À la façon de *Max et les Maximonstres* ou de *Little Nemo*, *L'ami* nous entraîne dans le voyage nocturne d'un enfant, fille ou garçon, nous n'en saurons rien. Une nuit, une chauve-souris surprend le sommeil paisible de l'enfant et lui fait vivre une grande aventure « au-delà du bord du monde ». Le fantastique devient alors un extraordinaire terrain de jeu où la joie de la découverte supplante la crainte des chimères nocturnes.
Infos : lasoupecompagnie.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 THEMAA. Pour adhérer, il suffit de remplir un bulletin d'adhésion en ligne, accessible sur le site de THEMAA. Hors adhésion, il est également possible de recevoir le journal en participant aux frais d'envoi. Pour cela, merci de remplir le formulaire de demande à la rubrique « *Manip* » du site internet de l'association.

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



saison marionnette 2024/2025

LES ANGES AU PLAFOND
LES MALADROITS
LA POUPÉE QUI BRÛLE
PLEXUS POLAIRE
AVANT L'AVERSE
S'APPELLE REVIENS
LA SOUPE COMPAGNIE
RODÉO THÉÂTRE
LES REMOULEURS
ESPACE BLANC
HEKAU
MATILOUN
LA BOÎTE À SEL
LE PRINTEMPS DU MACHINISTE

AVEC
BIENNALE
INTERNATIONALE
DE MARIONNETTES
EN RÉGION CENTRE-VAL DE LOIRE
OU SANS FILS
JANVIER
FÉVRIER
2025



www.lhectare.fr



TERRITOIRES
VENDOMOIS

MINISTÈRE
DE LA CULTURE

RÉGION
CENTRE-VAL DE LOIRE



27e
Festival
international

**ma
rion
net
tes
simo**

19 au 24
novembre
2024

Tournefeuille
Haute-Garonne
Occitanie

marionnette
et formes
animées



LES ÉDITIONS DE THEMMA



THEMAA édite plusieurs ouvrages
spécialisés sur la marionnette,
dont certains restent disponibles
à la vente.

**Dernière publication,
en co-édition avec THEMMA**

*Poétiques de l'illusion
Dialogues contemporains
entre marionnette et magie*