



Mu

**C**e n'est pas pour nous vanter, mais voici le quatrième numéro de notre revue. Puisqu'il sort à l'occasion du festival de Charleville-Mézières, qui reste le plus grand rassemblement de marionnettistes au monde, il nous a paru normal d'enquêter auprès des jeunes compagnies françaises. Quels sont leurs points de repère, leurs ambitions, leurs aspirations ? Sont-elles déjà ensevelies sous les cendres de leurs certitudes, ou peut-on espérer que de leurs doutes surgira un théâtre réellement dynamique, novateur et en prise directe avec la société ?



**D**epuis le dernier festival de Charleville, l'Europe et le monde ont vécu des événements dont la portée est énorme : de la guerre en Bosnie aux massacres rwandais, de la Fatwa intégriste lancée contre Taslima Nasreen à la résurgence de mouvements fascistes en Allemagne et en Italie, de la guerre du Golfe à l'indifférence internationale face aux violations quotidiennes des droits de l'homme en Birmanie ou au Tibet, du délirant marché noir atomique aux éternelles tentations totalitaires de nombreux pays d'Amérique latine, la litanie est longue. Peut-on aujourd'hui monter sur une scène et parler à un public en faisant comme si tout cela n'existait pas ?

**A** chacun son combat. Le nôtre, à Thémaa, ne peut qu'être petit et marginal. Mais si nous continuons à croire à l'importance d'une forme de spectacle qui a su, à travers les siècles et les continents, perpétuer une certaine idée de l'être humain et de sa place sur terre, c'est que nos yeux restent grands ouverts sur ce que font nos amis d'ailleurs. C'est aussi en pensant à eux, et en particulier à ceux qui vivent dans la guerre, la détresse et la dictature, que nous continuerons à tout faire pour aider un théâtre qui a la tête suffisamment dure pour qu'aucun bâton de gendarme n'arrive à la lui casser.

Massimo Schuster



"Mitaine et Oghris" de Gustave Doré



Directeur de publication :  
PHILIPPE GENTY  
Directeur de la rédaction :  
FRANÇOIS LAZARO  
Rédactrice en chef :  
EVELYNE LECUCQ  
Coordinateur :  
CLAUDE SIMSEN  
Équipe de rédaction de ce  
numéro : SYLVIE BAILLON,  
JACQUES FELIX, NICOLAS  
FRIZE, RAYMOND  
GODEFROY, EVELYNE  
LECUCQ, ALAIN RECOING,  
NICOLAS ROMÉAS, ROLAND  
SHÛN, CLAUDE SIMSEN,  
MASSIMO SCHUSTER.

Directeur artistique :  
BRANKO MILJEVIC  
Gravure et impression :  
IMPRIMERIE BORDOT  
à Semur-en-Auxois

Revue éditée par **THEMAA**,  
Association des Théâtres  
de Marionnettes et des Arts  
Associés, Centre Français  
de l'Union Internationale  
de la Marionnette, avec  
le soutien du ministère  
de la Culture et de la  
Francophonie.

Adresse :  
11, rue de Rochechouart -  
75009 - Paris.  
Tél. : 49 70 04 18

I.S.S.N. : 1254 - 4663  
Dépôt légal :  
septembre 1994  
Commission paritaire :  
n° 61865  
Parution : trimestrielle

## Sommaire .....

Editorial par Massimo Schuster

### 6 DOSSIER :

"Graine de ..." :  
enquête sur la jeune création française  
12 compagnies de moins de 10 ans  
Dossier dirigé par Sylvie Baillon

### 21 RESONANCES

- Billet d'actualité, par Roland Shôn
- De la marionnette à la vidéo : Claude Simsen interroge Denis Bonnetier



### 24 PORTRAIT

Margareta Niculescu,  
directrice de l'Insti-  
tut International de  
la Marionnette et de  
l'Ecole Supérieure  
Nationale des Arts de  
la Marionnette,  
par Alain Recoing.

### 30 SAVOIR-FAIRE

Jouer et manipuler de la "gaine",  
par Alain Recoing



### 35 PAROLES

- Jacques Felix, créateur du Festival Mon-  
dial des Théâtres de Marionnettes

**Dans Mû n°5 : ● Rencontre :  
les jeunes compagnies et leurs maîtres  
● Dossier : L'interprète et l'objet  
● Portrait : Peter Scumann**



● Nicolas Frize,  
compositeur de  
musique  
(suite et fin)

### 42 REGARDS CRITIQUES

Entre chien et  
loup de Daniel  
Lemahieu  
(création du  
Théâtre Espace  
M.) et Mimos  
(Théâtre Mesghugge) par Nicolas Roméas



### 45 DES LIVRES

Spécial revues

### 46 PROGRAMMATIONS

Vitrine bleue, festival de Cannes, Massalia

### 49 MAITRES ET PROFESSEURS

Théâtre de figure option théâtre au lycée,  
récit d'une expérience, par Raymond  
Godefroy

### 51 THEMAA

Présence au festival mondial de Charleville

# Graine de ...



## ENQUETE SUR LA JEUNE CRÉATION FRANÇAISE

### Préambule

#### *Pourquoi avoir proposé ce dossier ?*

Egoïstement, pour rencontrer des gens de ma génération et tenter de savoir ce qui les faisait avancer, travailler. Savoir si nous avons des choses en commun, connaître nos divergences...

Pour donner la parole à ceux qui l'ont peu ou pas. Parce que leur discours n'est pas forcément construit.

Pour essayer de cerner quelle serait la relève de ceux qui travaillent depuis plus de vingt ans. Quelle est la transmission? Quelle est la mémoire?

#### **Mais qui choisir ?**

Premier critère : des compagnies d'une dizaine d'années d'existence au plus.

Commencer le travail par regarder la documentation. Lire.

Classer les compagnies suivant trois catégories : celles qui travaillent à partir d'une technique ; celles qui travaillent à partir d'un texte ; celles qui travaillent à partir de matériaux, de thèmes, sur les images. Pour qu'il y ait au moins deux représentants de chaque catégorie.

Pas de critère géographique.

Ecouter les oui - dires sur les spectacles.

Retenir douze compagnies. Il en reste onze parce qu'une d'entre elles ne répondait pas au premier critère et de loin.

#### **Que leur demander ?**

D'abord qu'elles se présentent ; qu'elles parlent de leur parcours et de leur démarche. Puis une question naïve et difficile : "pourquoi faire du théâtre aujourd'hui et ce théâtre là en particulier ?".

À partir des réponses, j'ai "interviewé" le directeur ou la directrice artistique, pour lui demander ce qui l'a marquée (dans les arts et l'histoire). Puis une question retors : "de qui dans le théâtre et /ou le théâtre de marionnettes se sent-il (ou elle) le (ou la) disciple?"

Ce dossier se poursuivra par une rencontre entre les "jeunes" et ceux qu'ils ont souhaité rencontrer, pendant le Festival de Charleville. Nous en rendrons compte dans le prochain numéro.

Je remercie les compagnies qui ont fourni un gros travail et se sont prêtées au jeu.

Ceci est un dossier subjectif. Pardon aux personnes que j'ai oubliées, à une prochaine fois ...

# ●●● Garin Trousseboeuf Le théâtre de papier

10, rue de Vincennes - 44260 Savenay - Tél. 40 56 87 44



CHRISTINE PICOUT

## née en 1987

**Directeur artistique :** Patrick Conan

**Formation initiale :** comédien

**Spectacles :**

- Grain D'sel (87)
- Rapeti peta (88)
- Le Theatromaton (89)
- Petit Poucet en Arménie (90)
- Le Cirque Confetti (91)
- Rendez-vous sur la dune (92) avec Bouffou Théâtre
- Mody-Bick ou le Lit d'Ismaël (93)
- Merlin l'enchanté (94)

## Démarche et parcours

En tant que metteur en scène, je ne travaille pratiquement qu'avec des acteurs, question de langage et de formation. Quand nous faisons appel au peuple des marionnettes, celles-ci sont réalisées dans des matériaux bruts, parfois à vue. Elles ne sont jamais très sophistiquées,

vite fabriquées, elles peuvent être détruites, restent un moyen et non une finalité. Ephémères, elles constituent une belle métaphore de l'existence humaine.

Source de nos créations : notre vie et la vie de nos contemporains avec les questions induites pour les-

quelles nous n'amenons pas de réponses mais plutôt un écho. Avec l'immense prétention de chercher une ligne harmonique dans cette immense cacophonie.

Obligation : avoir du plaisir à jouer, donner du plaisir et faire frissonner.

### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ?

Parce que le théâtre, c'est du spectacle vivant fait par des acteurs vivants pour des spectateurs vivants.

### Et ce théâtre là en particulier ?

En travaillant sur des petites formes brutes, en équipe restreinte, nous avons le sentiment d'être plus libres. Libres dans la conception et dans l'écriture, nous pouvons rapidement dire ce qui nous touche, aller à l'essentiel, à la source de l'émotion. Libres dans la diffusion.

## Références

Brueghel - Bosch - Giacometti - Bible - Rimbaud - G. Perros - Cendrars - Brook - Beckett - Ionesco - B.M. Koltes - Shakespeare - Bach - Jazz - Wim Wenders - Gros films Hollywoodiens (cela me fait beaucoup rire) - "Arenes" L. Terzieff - "David la nuit tombe" - Foot's Barr (pour Shakespeare) - Figuren Triangel - "Sanotnosc" : F. Lazaro - Guerre 14/18 - Le continent Africain

**Maître :** Peter Brook

# ●●● Théâtre Gaspard

Place de l'Eglise - 09600 Limbrassac - Tél : 68 69 55 69

## née en 1988

**Directeur artistique :**

Gilles Thibaud

**Formation initiale :** Travail dans différentes compagnies d'amateurs Compagnie Atom (B. Nicolle)

Marionnettes à gaines tchèques (Liska)

**Spectacles :** Ploum Pim'pi (88). Spectacle pour enfants, marionnettes sur table, influencé par Eric Bass, joué

dans des écoles et des appartements.

**Travail sur d'autres projets :**

- Oratorio avec Imianitoff
- Pupella Noguess
- Scènes de manège (93)



FREDERIC STOLL

## Démarche et parcours

"J'en ai eu marre de faire du jeune public. Je voulais un spectacle où on a envie de se faire plaisir, un spectacle tout public. Nous sommes partis avec une idée : parler du couple. C'est une suite de petites saynètes quasiment sans paroles. Nous voulions donner plus d'importance aux comédiens et au rapport à la marionnette (...). Je

n'arrivais plus à me satisfaire de la marionnette en tant que telle. Quand je vais au spectacle de marionnettes, je suis déçu parce que souvent la marionnette n'apparaît pas comme essentielle (...) L'aspect burlesque et l'aspect spirituel de la marionnette m'intéressent.

**Le Théâtre Gaspard joue Scène de manège au Festival Charleville, le 27 septembre à 14h et 17h, salle de Nevers**

### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ?

Cela me procure beaucoup de plaisir. Le plaisir créatif de se dépasser. J'ai vraiment du mal à m'exprimer. Je sens qu'il y a un besoin d'échanges, de rencontres, de choses vivantes.

### Et ce théâtre là en particulier ?

La marionnette ? Il faut avant tout parler de spectacle vivant. J'ai envie de dire "théâtre". Il faut avoir quelque chose à dire. Il y a à dire "nous", ce que nous sommes, ce que nous vivons, ce que nous sommes dans le

temps présent avec ce qui nous fait vivre, ce qui nous empêche de vivre... C'est déjà pas mal, mais sans trop tricher. Nous, c'est-à-dire chaque être humain. J'aurais tendance à parler de moi, mais en essayant que cela ait une résonance chez le spectateur.

J'ai horreur du mensonge et nous sommes tout le temps dedans. Le théâtre crée l'illusion mais cela ne doit pas être sa finalité, il doit servir à prendre conscience de l'illusion dans laquelle nous vivons.

## Références

- Manet
- Van Gogh
- Cézanne
- Miro
- Dali
- Stravinsky
- Jazz (Be-bop)
- Boby Lapointe
- Chopin
- Maessian
- Godart
- Mizogushi
- Renoir
- Casavetes
- L'holocauste
- Les monstres
- Histoire des mentalités
- "Le Mahabharata" P. Brook
- P. Genty

## Maître :

- Velo Théâtre
- Manarf
- A. Recoing
- J. Deschamps
- Brook
- Kantor

## Théâtre Ursus

6, rue de la Madeleine - 25000 Besançon - Tél : 81 81 29 38

**née en 1983**

**Directeur artistique :**  
Patrick de Bergen  
**Formation initiale :**  
comédien, Comédie  
de Besançon  
**Spectacles :**  
L'homme qui rit (V.  
Hugo)  
Fantasio (Musset)  
Detective Dream  
Le Captif (Sade)  
L'intrus (Dostoïevsky,  
Maupassant)



### Démarche et parcours

Tous mes spectacles donnent une place importante au rapport comédien/marionnette. La dualité ou doublement est toujours omniprésente. Au fil des années, l'accent a été mis sur l'objet et les matériaux. J'aimerais avoir la possibilité de monter des spectacles dans les

lieux même des représentations avec quelques "bidules bricolés", une caisse à outils et une "partition très souple". Ceci est une forme de création permanente. Manipuler ce concept et l'utiliser partout, voilà ce qui à présent m'intéresse.

Je suis en rupture. J'ai envie de changer de nom. Je me nourris plus des arts plastiques, je suis toujours insatisfait au théâtre. Le théâtre revient au vedettariat. Il ne prend plus de risque.

**Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?**

Faire du théâtre d'objets aujourd'hui pour moi est une forme de "dadaïsation" qui, étendue à la vie sociale, pourrait être une des réponses face à la crise capitaliste. Donc un théâtre

engagé, voire quelquefois subversif. En fonction du climat social et économique, ces spectacles d'objets me permettent de travailler dans l'urgence. De plus, tant qu'il y aura des décharges et des textes, notre compagnie se sentira "incoulable".

### Références

Dadaïstes - Fluxus - Boltenski - Dubuffet - Beuys - G.Fillioud - Céline - Kafka - Sade - Jarry - Poe - Dostoïevsky - Ghelderode - Maeterlinck - Beckett - Kantor - P. Brook - Satie - J. Cage - Aperghis - Guerre du Golfe - Marquis de Sade - "Mahabharata" P. Brook - "Mister Punch" A. Vitez - "Che Guevara" M. Lonsdale - Cirk' Ubu - Fulltic Optic

### Maître :

Kantor - Autant-Lara (parents)

Le Théâtre Ursus joue *Des gars des eaux* au Festival de Charleville, le 27 septembre, à 21h, au T.I.M.

## Le Nyctalope

32, rue de Montholon - 75009 Paris - Tél : 42 85 73 95

**née en 1992**

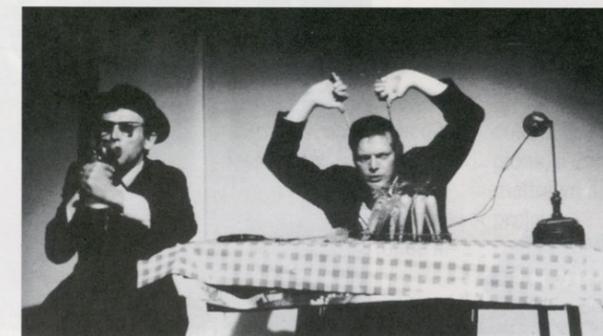
**Directeur artistique :**  
Julien Pillet, Philippe Nicolle  
**Formation initiale :**  
I.N.S.A.S (Bruxelles)  
**Spectacles :**  
Tempête sur une toile cirée (1992),  
créé en appartements  
Sens de la visite (1994), spectacle de  
rue itinérant créé à Dijon en  
collaboration avec l'association Opus  
Incertum.  
Beaucoup d'interventions en DSQ  
(Développement social des  
quartiers).  
**Projets :**  
La chasse au snark d'après Lewis  
Carroll, mise en scène par  
Jude Anderson.

### Références

Peintres surréalistes - Topor - Fluxus - Pop'Art - Dubuffet - Tinguely - Art Brut - Poètes maudits du XIX° : Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont - Raymond Roussel - Pérec - J.P. Brisset - Shakespeare - Artaud - Aperghis - Free Jazz - Big Bänd - Les Stones - Massalia Sound System - Le rap - Rock 80 - La techno (incroyable rouleau compresseur) - Fellini - Nino - Moretti - Monty Python - Bombe atomique - Auschwitz - 1917 : Révolution Russe - La fin de l'utopie - Jérôme Deschamps - Théâtre de l'Unité - Jacques Liuchin - "Les rêves de Kafka" P. Adrien - Royal de Luxe - Peter Brook "L'homme qui ..." Aperghis - Bob Wilson (au départ) - Nada Théâtre

### Maître :

Ligati - Topor - Nada Théâtre



### Démarche et parcours

Le grand danger du théâtre est de se réfugier dans un microcosme et d'oublier la réalité. On a besoin de faire des interventions et de la formation, parce qu'on vit à un moment donné dans un endroit donné. Il y a encore des choses à partager. Le théâtre s'inscrit dans la recherche d'une utopie à court terme

ou à moyen terme. Le théâtre doit intégrer le social. Le vrai moteur des choses est l'émotion, c'est ce qui se partage. Il faut continuer à ouvrir sa gueule. D'où le théâtre. Parler debout. Résister, surtout en ce moment, à l'oppression incertaine sur laquelle on ne peut mettre de nom.

Ce qui m'intéresse, ce sont des gens qui ont su apprendre et désapprendre. La mémoire ne retient que ce qu'elle veut et non ce que je veux. Ce sont les gens qui ont démonté la langue, qui ont travaillé à partir d'une contrainte formelle comme si l'émotion arrivait par hasard.

**Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?**

Pour jouir encore une fois des lumières sur nos visages. Etre là et rire, pouvoir dénoncer les fourbes. Passer du

cri de l'enfance au recroquevillement de la vieillesse. Essayer nos désirs, cerner nos envies. Parler enfin pour ne rien dire, avec la certitude de n'avoir jamais tout dit. Sentir le rouge qui monte aux joues, la honte qui se faufile, et affronter l'imbécillité.

Savoir ne plus savoir. Dire merde. Dire "je t'aime" et penser aux bavures policières. Se mordre les doigts sans s'en mordre les doigts. Se sentir femme dans son corps retréci d'homme. Pouvoir être ici et là en même temps. Condenser la vie en une heure. Pleurer pour ne

pas voir son père pleurer. Ne jamais oublier le sein de sa mère. Disparaître. Réapparaître. Mourir trois fois par jour. S'oublier pour mieux se connaître. Savoir perdre. Perdre, sans se perdre. Baisser la tête parce qu'on vous a écouté.

## ● ● ● Théâtre Barbare

19, rue du Fonds de Santé - 0800 Charleville-Mézières - Tél : 24 56 23 72

*née en 1990*

**Directeur artistique :** Barbara Melois

**Formation initiale :** ESNAM

**Spectacles**

Est-ce une vie (90), solo  
Aluminures (92), solo  
L'extraordinaire voyage d'Ali, en coréalisation avec la Compagnie Moyano Glogowski.



### Démarche et parcours

J'ai choisi de faire s'exprimer le quotidien sans mobilisation de grands moyens, dire avec rien, jouer du hasard, exploiter la spécificité d'un matériau dont la destination première est ailleurs, utiliser sa musique, sa forme, le faire sien jusqu'à persuader qu'il n'était fait que pour ça : suivre ses lois en donnant l'impression que le matériau se plie

#### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ?

Je veux distraire, je veux réjouir, faire rêver en rêvant moi-même à des jours meilleurs.

Je fais tout dans "mon théâtre" ; au travail du matériau, j'associe la musique, la chanson, la foire, le music-hall, le passé, le futur. Cette démarche demande

création et REcréation pour aboutir, sans intellectualisme, à la seule récréation du public.

### Références

Monet  
Goya (période fantastique)  
Modigliani  
Bosch  
Bernard Melois  
Queneau  
A. Allais  
Buzzati  
Kundera  
Kafka  
Ionesco  
Beckett

Les vieilles chansons réalistes françaises

Les comédies musicales

"Le temps des gitans"

"Freaks"

"Les enfants du paradis"

Boulevard du crime

Zingaro

Buratini

Cirque Plume

Le Théâtre Barbare joue **Aluminures** au Festival de Charleville, le 23 septembre, à 20h, au T.I.M.

## ● ● ● Logo Théâtre

4, place de l'Eglise - 16730 Fleac - Tél : 45 91 09 14

*née en 1984*

**Directeur artistique :** Pierre Grolleron

**Spectacles :**

Grand large (B. Zhitkov)

La maison qui bougeait (H. Bichonnier)

L'ami de Lola (Pascal et C.K. Dubois)

et sur des textes de Pierre Grolleron :

Cromignonne

Sans bruit

Erections, pustules anciennes

Les dessous du grand saut



PHIL ROULEAU

### Démarche et parcours

#### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?

Je crois que mes motivations sont surtout affectives : le moment de la création est la partie la plus passionnante de notre profession. Le théâtre est un moment d'unions et de partages entre des créateurs, des techniciens, des spectateurs. En dehors du plaisir de l'esthétisme, de l'ouvrage bien fait et bien reçu, c'est d'avantage l'aventure humaine et collective de la création et de la représentation qui me donne l'envie de continuer dans cette voie.

**Le Logo Théâtre joue les Dessous du grand saut au Festival de Charleville, le 25 septembre, à l'Hotel de ville.**

L'impulsion, la force première qui m'a dirigé vers le spectacle et le théâtre a été l'objet marionnette et les premières réflexions que sa découverte a fait naître. Celle-ci surtout : que le spectacle de théâtre de marionnettes mariait des disciplines dont j'aimais pratiquer certaines à ce moment-là : dessin, modelage, écriture, musique, photo.

Mon parcours a été celui d'un novice, d'un non initié qui apprend au fur et à mesure qu'il avance, qu'il est entré dans un labyrinthe de questions. Démarche donc incertaine de découvertes, de galères, de plaisirs, de rencontres. Parcours de celui qui veut monter des spectacles : une association, les administrations, les règlements, les élus, les dossiers, les Assedic et tout le pain quotidien ...

Premières armes avec les spectacles dans les campings, les centres aérés, les écoles, les arbres de Noël. N'ayant aucune culture théâtrale et donc aucune réflexion

sur cet art, j'ai travaillé à tâtons les deux premières années où j'ai commencé (80-82). Après deux brefs séjours de 6 mois dans deux autres compagnies de théâtre, j'ai fondé le Logo Théâtre. C'est à ce moment-là que se sont posées toutes les questions sur l'existence d'une compagnie de théâtre : pourquoi, pour quoi faire, dans quel contexte ?

A l'évidence, on monte une association pour pouvoir gérer une création et la diffusion de celle-ci. Ensuite la nécessité, la logique de développement font qu'on cherche à entrer dans les circuits de la profession : diffuseurs, subventionneurs. Autant pour chercher la reconnaissance de la création en cours de diffusion, que pour trouver les moyens de créer le spectacle suivant.

Ma conviction est que l'avenir de nos petites structures est qu'elles puissent se regrouper pour alléger leurs charges de travail administratif et se donner de nouvelles dynamiques de création.

En l'absence de toute politique culturelle à l'échelon de nos régions, il est très difficile de mettre en application de tels projets.

Depuis "Les Dessous du grand saut" où j'avais fait appel à Christian Remer pour la mise en scène, je cherche à continuer dans cette voie de la collaboration avec d'autres artistes.

Mes amours premières restent intactes : c'est la marionnette en tant que telle - la marionnette dans tous ses états - qui reste mon moteur.

Chaque spectacle me conduit vers une approche et une technique différente.

En parallèle, depuis quelques années, grâce à Michel Rosenmann et à Jean-Louis Prebet je m'intéresse au théâtre d'ombres.

Des projets dans ce domaine pour 94-95 sont en cours de montage.

Mon parcours s'inscrit dans cette recherche de formes, dans le désir de travailler avec d'autres créateurs.

## ● ● ● Théâtre des Lyres

58, rue Berriat - 38000 Grenoble - Tél : 76 87 62 11

### Références

Peinture toscane de la Renaissance  
 Peinture préhistorique  
 Donatello  
 Science-fiction (Silvenberg, Card, Grimaud)  
 Sade  
 Steinberg  
 Kazantzaki  
 Lucien  
 Mattoti (B.D)  
 Kundera  
 Cosseri  
 Koreja  
 Comédiants  
 J.M. Rivinoff  
 Ionesco  
 Lecoq  
 Clash  
 Telephone  
 Morice Benin  
 Le concert dans l'œuf  
 Branduardi  
 Vivaldi  
 Satie  
 Lucio Dallo  
 "Ubu" de Schuster  
 "Grandir" Nada  
 "Désirs Parades" Genty  
 "Misses Rettiavat" Th. de Mathieu  
 Bululu  
 "Durandal" A. Gauté  
 Beneix  
 Roller Ball  
 "Le Satyricon" Fellini  
 Le Christ  
 Empire Romain  
 Guerre 14-18  
 Renaissance Italienne  
 Guerre d'Algérie  
 Exode Grec (1921)

### Maîtres

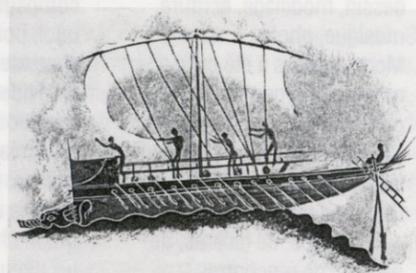
Genty  
 Schuster  
 H. Diasnas  
 E. Barba



### née en 1987

**Directeur artistique :** Gilles Imbert  
 - S. Moehlinger  
**Formation initiale :** Marionnettes à gaine dans une troupe d'amateurs  
 Marionnettes à tringles avec  
 M. Violette  
 Théâtre corporel (Lecoq - Tomatis -  
 Barba) en France et en Italie.  
**Spectacles :**  
 L'arbre aux souvenirs, marionnettes

à gaine (88)  
 Un petit Dhidon curieux,  
 marionnettes sur table  
 Inspecteur Saxo, marionnettes  
 à tringles (92)  
 Histoire vraie, d'après Lucien,  
 acteurs et objets (93)  
**en projet :**  
 20 000 lieux sous les mers  
 d'après J. Verne.  
 Sade, lettres de prison.



### Démarche et parcours

#### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?

Pour nous, il s'agit plutôt d'un besoin vital de penser et de dire, sans discours. La culture contre la

bêtise, le fascisme, le néant. Faire du théâtre, c'est aussi communiquer, partager ses recherches, ses questionnements, ses angoisses et ses joies avec des publics. C'est le bonheur du vivant.

Le corps, l'objet, la marionnette : théâtre du sens et du sensible. Langage de l'émotion et de l'imaginaire, qui nous touche au-delà du cérébral, au-delà du conscient, au-delà aussi du divertissement.

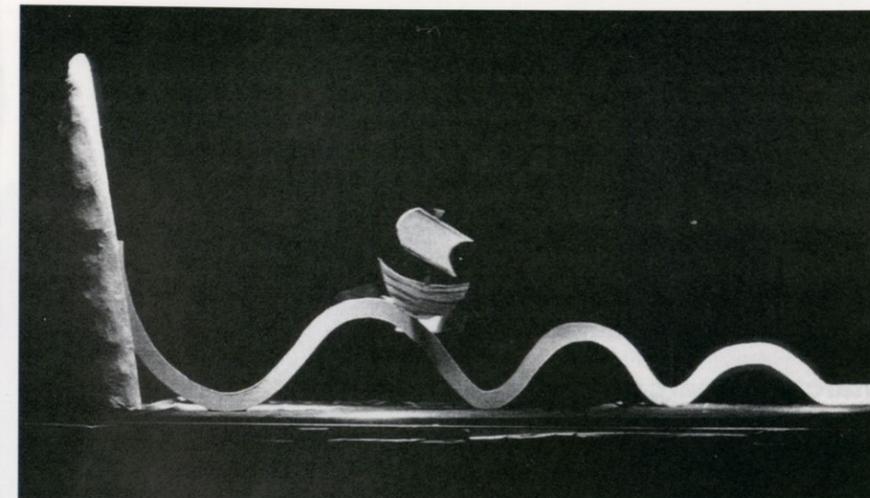
## ● ● ● La Boîte noire

26, rue Curie - 51450 Betheny - Tél : 26 02 14 18

**Directeur artistique :**  
 André Parisot

**Formation initiale :** plasticien, designer, puis stages de théâtre et de marionnettes

**Spectacles :**  
 Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? (Pérec)  
 Espèces d'espaces (Pérec)  
 L'œil de la Baleine



### Références

Klee - O. Dik - Mondrian - Schiele - Sander - Miro - Tinguely - Michier - H. Moore - Cristo - Pérec - Jarry - J. Renard - Bible - Coran - Récits hindous - Cervantès - Scarron - Kantor - Stanislavsky - Mahler - Bério - Arvo Pärt - Rossini - Opéra XIX° - Cinéma expressionniste allemand - La déportation - Les internements politiques - Les grosses machines politiques - Les guerres civiles  
 Tchernobyl - La conquête de l'espace - La civilisation égyptienne - "Ubu" M. Schuster - "La 2ème nuit"  
 Houdart - Drak Theatre - Toone

### Maîtres

Kantor - Brook - Chéreau - Grotowski - P. Schumann

#### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?

Il nous faut retrouver le sens du signe : "rendre visible l'invisible". Un visible dont la conscience se nourrit de notre univers personnel, de nos images intimes, de nos expériences physiques et mentales, et

peut-être du hasard. Les retrouvailles avec nous-mêmes, difficiles dans le bruit constant de nos activités, ce silence retrouvé où nous nous révélerions à nous-mêmes et aux autres, où nous serions capables, sans avoir peur, de nous interroger. Le théâtre est le point de jonction entre recherche plastique et recherche

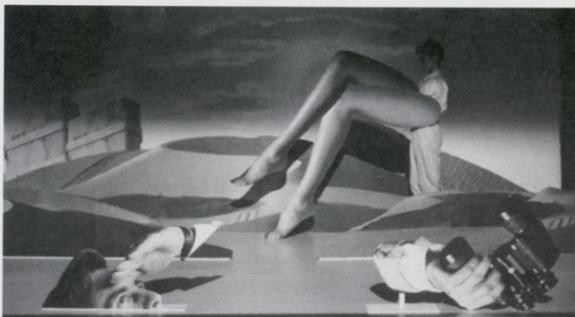
théâtrale. C'est quelque chose qui vous pousse de l'intérieur et qui s'impose petit à petit. Je ne veux pas me poser en porteur de parole. On l'est mais il ne faut surtout pas être "attention je suis là pour dire des choses intelligentes", il faut que ce soit fait mais pas de façon évidente. Travailler par rapport à la capacité du public à comprendre et non à consommer. Ouvrir plusieurs portes en même

temps et laisser le choix au spectateur d'y aller ou de ne pas y aller. C'est le partage d'une idée véhiculée par le fonds ou par la forme, il faut que ce soit une "conscience inconsciente". Nous ne sommes pas des missionnaires. Ce boulot-là, un berger rencontrant un randonneur peut le faire. Nous, il se trouve que c'est sur un plateau de théâtre que nous le faisons.

**La boîte noire joue Quel petit vélo... au Festival de Charleville, le 27 septembre, à 20h, à l'Hôtel de ville**

## ALIS

Le Petit Moulin - Route de Dormans - 02130  
Fère-en-Tardenois - Tél : 23 82 21 58



### Démarche et parcours

La scène est pour ALIS un espace qu'elle travaille à la manière d'un plasticien : c'est ce qui (se) passe sur scène qui constitue la matière du spectacle (par opposition à une conception de la scène qui en fait l'espace de (re)présentation d'une œuvre, elle-même le plus souvent préméditée dans un contexte complètement étranger à la scène puisqu'il s'agit majoritairement d'œuvres littéraires). ALIS ne présente sur scène que ce qu'elle y met, l'ayant expérimenté concrètement. Les

premiers spectacles constituèrent le premier champ d'initiation à la manipulation de signes très variés, et ne requérant aucune compétence particulière pour leur mise en œuvre (nous n'avions effectivement reçu aucune formation directement liée à la nature de nos agissements sur scène). C'est sur ce rapport primaire à la scène que sont fondés tous les spectacles d'ALIS qui ont suivi : sans "histoire", sans parole, sans pathos ni investissement d'acteur, sans référence ...

### Références

Fra Angelico - Rothko - Motherwell - Edouard Hooper - Glenn Baxter - Henri Matisse - Marcel Duchamp - Statuaires égyptiennes et renaissance italienne - Donald Judd - Smith - l'architecture arabe médiévale - André Leroi-Gourhan - Claude Lévi-Strauss - Georges Perec - Italo Calvino - Georges Bataille - Lao Tseu Zhuang Zeu - Vladimir Jankelevitch - la poésie chinoise classique - Samuel Beckett - Mauricio Kagel - Phill Glass - Farid Al Atrash - Mohamed Abdel Wahab - David Byrn - Igor Stravinsky - Michael Nyman - Almodovar - Satyajit Ray - Yasujiro Ozu - Godard - David Lynch - Nanni Moretti - Jacques Tati - Patrick Mc Goohan - Jane Campion - Peter Greenaway - Anne Teresa de Keersmaeker - Jean-Paul Célalis - Bob Wilson - Grand Magasin - Frédéric Le Junter - Stuart Sherman

**Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?**

Nous faisons nos spectacles parce que nous avons le sentiment qu'il peut exister aujourd'hui

une multitude de manières de disposer des signes sur scène, et que la scène peut parfaitement être considérée comme un espace d'investigation contemporain (c'est-à-dire avec des modalités vivantes) au même titre

que peut l'être l'écriture, la création musicale, plastique, vidéographique ou chorégraphique. Pour nous, la scène déploie une sorte de langue étrangère, une langue dont le peuple n'est pas une entité existante.

### née en 1982

Directeur artistique : Dominique Soria et Pierre Fourny

Formation initiale : sinologue (P.F), comédienne (D.S.)

#### Spectacles :

1983 - Quelques incidents d'avant la première série  
Incidents Première série  
1984 - Incidents la suite  
1985 - (C, comme...) Première Strie Potise  
1987 - Le goût du dentifrice, le soir, après s'être endormi (ou la durée des sentiments).  
1988 - En attendant Mieu (fable préhistorique)  
1990 - Catalogue d'un bonheur sans histoire  
1993 - La durée des sentiments (ou le goût du dentifrice, le soir, après s'être endormi).  
1994 - Numéro 7

#### Spectacles événementiels :

1986 - Défilé Angelo Tarlazzi. ALIS sur les toits - festival du cinéma à Cannes.  
Chic, il pleut, pour la Fédération Française des Industries du Parapluie.  
1987 - Un air de printemps - pour le magazine Dépêche Mode.  
La nuit des temps pour Manpower.  
1989 - Evrygraphies, projections d'images géantes défilantes à l'occasion du Congrès Mondial des Villes Nouvelles.  
1990 - Hommage, spectacle multimédia sur la Seine et les Quais de Seine à Paris, conception et réalisation du scénario images pour le Cinquantenaire de l'Appel du 18 juin.  
1991 - Défilé. Défilé organisé à l'occasion de l'arrivée de la flamme olympique à Paris. Conception et suivi de réalisation des différents tableaux, objets et accessoires.

1994 - Au nom des hommes. Spectacle pour le cinquantenaire du débarquement en Normandie. Collaboration à la mise en scène et conception des images projetées.

## Démons et Merveilles

5, rue de l'Etang - 49000 Angers - Tél : 41 24 00 98



### Démarche et parcours

L'axe principal qui détermine tous les travaux de la compagnie est le masque, conçu ici comme l'élément primordial de l'acte théâtral. Derrière lui s'efface l'individu, non pas pour se cacher ou "masquer" chez l'interprète des faiblesses techniques, mais bien pour se mettre au service du personnage masqué. Lequel devient alors une figure emblématique d'une fonction ou d'un sentiment et atteint ainsi une dimension universelle. En consé-

quence le texte dans nos travaux n'est pas le moteur du spectacle, - il est même pratiquement inexistant - par contre l'action, qui ne s'appuie pas sur la psychologie du personnage, ce qui le rendrait anecdotique, mais sur ses émotions est ici prépondérante. Elle est d'ailleurs largement renforcée par l'utilisation importante de l'image et de la musique - non pour faire joli - mais bel et bien pour y ajouter plus de sens encore.

**Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?**

Pourquoi faire ce théâtre-là en particulier ne nous semble pas essentiel. Si ce n'est parce qu'il correspond à nos tempéraments d'acteurs, parce qu'aussi sans doute,

à force de travail, c'est celui que nous savons le mieux faire. Par contre, et c'est ce qui nous importe de continuer à privilégier, le théâtre, et quelle que soit la forme choisie par celles et ceux qui le font, reste en ce XXème finissant et désabusé, et malgré les difficultés de tous ordres

que nous pouvons rencontrer, un magnifique espace de liberté, un espace à échelle humaine où il demeure encore possible de créer et d'inventer son propre langage, de prendre la parole. Un espace où parfois même il arrive que nos plus beaux rêves deviennent réalités.

### née en 1987

Directeur artistique :

Xavier Jolivet

Formation initiale : jeu masqué avec Philippe Avron.

#### Spectacles :

Maman les p'tits bateaux  
Le petit Chaperon Rouge  
Les O. R. N. I. S

#### Expositions :

Les maudits magnifiques  
Carnaval de Bâle  
Masques d'Afrique

#### Conférence-démonstration :

Attention un masque peut en cacher un autre

### Références

J. Bosch  
Bottero  
E. Poe  
Shakespeare  
Jazz  
Musiques ethniques  
Fellini  
"Les Troyennes" par la Mama de New York  
A. Serba  
"Désirs Parades"  
Genty  
Bread and Puppet's Mummenschantz  
"Esquisse" N.C.T de Perigueux  
"Pinocchio"  
Th. Eggbress  
"Demonis"  
Commediants

## ● ● ● Théâtre La Licorne

10, rue Arago - 59000 Lille - Tél : 20 40 07 23 - Fax : 20 57 47 01

### née en 1986

#### Directeur artistique :

Claire Dancoisne

#### Spectacles :

1991 - La Tentation de Saint-Antoine, d'après G. Flaubert  
Les 15 000 secondes de la Marionnette, organisé par la Compagnie à Lille.

1992 - Candide, d'après Voltaire

1993 - Misère.. adaptation du conte flamand de C. Deulin  
"Le Poirier de Misère".

1994 - Le bateau d'ombres, produit par le Channel - scène nationale de Calais, pour les festivités liées à l'aventure du Tunnel sous la Manche.

Graines de Satellites, coproduit par l'Oiseau Mouche et produit par le Grand Bleu.

Trompe l'œil, prévu en octobre.

Événement urbain dans un parc à St-Amand-les-Eaux (59).

### Démarche et parcours

Le langage ou plutôt la forme actuelle théâtrale de nos spectacles ne s'est pas imposée d'emblée dans nos premières créations. La complexité des acteurs, des ombres, des machineries et objets, de la musique, avec leur propre pouvoir d'existence - qui est déjà immense - n'est apparue que comme une évidence, comme une conviction, que petit à petit sur le plateau. Ce n'est d'ailleurs pas un principe mais plutôt la résultante d'une recherche théâtrale artisanale, non formelle, qui se poursuit aujourd'hui pour aller où ? plus loin ? ailleurs ? C'est un théâtre qui bannit d'emblée tout naturalisme. Spectacles ur-

BRIGITTE PONGEOISE



## Mots

bains, théâtre pour adultes, théâtre pour jeune public ou événements dans des lieux insolites, chaque terrain de création est pour nous une déclinaison de nos choix artistiques. La seule certitude première, c'est de savoir qu'il est important de créer ce spectacle là, à ce moment là. Mais quels objets ? Quels masques ? Quelles ombres ? Quel espace ? Vont accompagner l'écriture pour donner à voir, à entendre ? Vont-ils servir au mieux ce que l'on veut dire du texte (classique, contemporain ou création propre) choisi ? L'évidence ne s'impose pas même s'il existe une fascination intuitive.

Un spectacle mis en chantier et nous parlons de sensations, d'images précises ou obscures. On gomme l'anecdotique, danger numéro un, l'illustratif, on reprend, on gomme le trop spectaculaire, le trop technique, on épure. Alors le spectacle se concrétise, l'orientation, la forme, finissent par être définies sans être figées. L'élaboration des signes est donnée sans être close.

Et naturellement, avec les répétitions, les constructions, il nous faudra arriver à l'essentiel.

Masques et ombres, parce qu'ils ne supportent pas l'anecdotique, demanderont aux comédiens et aux plasticiens une immense rigueur et exigence. Travail rigoureux et épu-

ration du geste pour le comédien confronté à de difficiles partenaires. Chaque image appartient à l'ensemble de la pièce et aucune n'existe pour elle-même, pure satisfaction plastique risquant de s'isoler de la cohérence de l'écriture dramatique. Vigilance ! car c'est bien quand le sens est plein que le sortilège se produit. Et la beauté des images à laquelle nous tenons, n'est que notre manière de décrire cette langue théâtrale faite de chair, de papier, de ferrailles, de couleurs et de sons, découverte pour et par le simulacre et l'illusion. On se joue des distances, des tailles, des perspectives. Entre l'humain "surmarionnette", l'ombre et la lumière, l'objet, le mécanique et le vivant, le réel et l'irréel, la musique et le silence, on ne sait plus très bien qui sert l'autre, qui donne, qui reçoit, qui dicte, qui a le plus de réalité ? Et dans cet univers théâtral où nous avançons, qui est tellement riche, tellement illimité, il nous semble toujours être seulement au début de quelque chose, alors chaque spectacle se trouve être l'ébauche de ce que sera le suivant.

C'est le lent mouvement de notre recherche qui nous permet de définir notre théâtre comme une espérance de théâtre et non comme un accomplissement.

### Références

- Schiele
- Art brut
- Bottero
- Ipusteguy
- G. Garcia-Marquez
- Littérature latino-américaine
- Craig
- P. Brook
- Musique contemporaine
- Fellini
- Wajda
- Lapidage en direct
- faits divers
- "L'âge d'or" Mnouchine
- "Méphisto"
- "Faust" B. Wilson
- "La classe morte" Kantor
- Danse buto
- "Histoire de France" Royal de luxe
- "L'oiseau vert" B. Besson

### Maîtres

- Mnouchkine
- Znorko
- Figuren Triangel

### Pourquoi faire du théâtre aujourd'hui ? Et ce théâtre en particulier ?

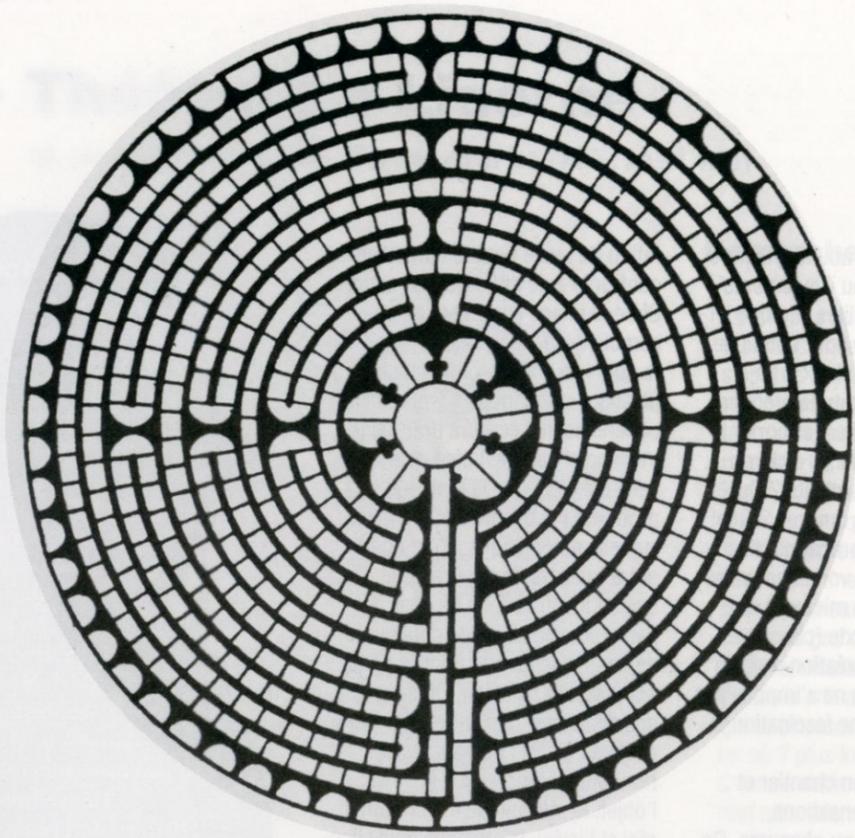
Dans un théâtre comme le nôtre, comme tant d'autres, situé entre la

réalité et l'imaginaire, qui peut parler autant de ce qui est caché, que de ce qui est apparent et dit ... Il y a quelque chose d'universel à défendre.

Parce que dans ce théâtre là, se côtoient le visible et l'invisible,

l'image et le comédien, le grand et le petit ... et c'est une subversion plus douce, peut-être, invisible mais non moins féroce, loin du didactisme, loin du boulevardisme, loin des modes, loin d'un

réalisme dépouillé de tout sens onirique. Continuer ce théâtre-là, parce qu'il n'est pas uniquement clinquant mais proche de nos doutes.



Plan du labyrinthe  
de la Cathédrale  
de Chartres

## Ce que j'en pense

Ces compagnies n'en sont pas toutes au même point de leur histoire. Certaines travaillent depuis dix ans et un chemin se creuse ; le discours arrive à une certaine maturité. D'autres commencent ; d'autres encore, si elles travaillent depuis un petit bout de temps, ont décidé récemment de changer de voie, elles sont en rupture ; le discours s'ébauche...

Ce qui me frappe dans les réponses à la question naïve mais difficile, "pourquoi faire du théâtre aujourd'hui et ce théâtre là en particulier ?", c'est, dans une majorité des cas, la recherche du plaisir (et personnel) et ensuite une envie de prendre la parole. Pour quoi dire ? Principalement le désarroi de l'individu devant une société absurde qui ne sait plus pourquoi elle fonctionne. Peu de questions sociales, peu d'histoire. C'est l'individu qui est au centre. La question n'est plus de réfléchir au "comment le social fonctionne" mais comment l'individu se débrouille avec le social.

Par ailleurs, ce qui me frappe aussi, c'est la peur des mots, la peur de dire les choses avec le langage,

comme si les mots ne voulaient plus rien dire, comme si on avait perdu la confiance en eux, comme si on les considérait comme trop simplistes et beaucoup s'auto-censurent sur les mots signifiant des valeurs... Peu de compagnies travaillent sur le texte.

Ce sont les enfants de la sémiologie. Il faut maîtriser les signes. Ils doivent permettre au spectateur de comprendre ce que l'on veut dire - mais sans le dire - Il faut avant tout que le spectateur soit ému.

Ce qui est important, c'est la forme. Tout a déjà été dit. La subversion viendrait de la forme.

Mais la sémiologie est aussi un discours (employant des mots) qui permet d'analyser une image. Et dans notre société envahie d'images, peu de gens ont les moyens de les décoder. Les signes fonctionnent en référence : avons-nous tous les mêmes ? N'est-ce pas, en fait, une forme plus perverse ?

Sylvie Baillon

# Mots du jour

**L**es marionnettistes, comme les hirondelles, mais un peu plus tard, vont bientôt se rassembler à Charleville-Mézières. Où les conduira ce nouvel envol ? Aimanté par quel soleil ? Celui de l'enfance dont les rayons ne cessent de bleuir nos horizons d'hommes ou de femmes ?

L'enfance est toujours pour les marionnettistes un mot-épine. Il est planté au cœur de ces quelques centimètres de peau que l'armure de leur vie d'adulte n'a pas encore cachés. Il les irrite, il les inspire. Il les irrite quand la myopie de l'opinion commune estime que leur art n'est destiné qu'à un public d'enfants. Il les inspire quand ils ressentent cette pique comme réveillant en eux la foisonnante vie imaginaire des premiers temps.

Le mot marionnette appelle celui d'enfance. Il est vain de s'en défendre, la marionnette est encore une enfance de l'art. Elle a précédé, à l'origine des civilisations, l'acteur. Et aujourd'hui la marionnette demeure cet art où l'acte théâtral ne se soutient pas des seuls mots mais aussi du geste, de l'action sur les objets. Un art qui habite les choses, en écho à cette phrase de Merleau-Ponty : "**La science manipule les choses et renonce à les habiter**" qui ouvre son beau livre sur la peinture, *L'Œil et l'Esprit*.

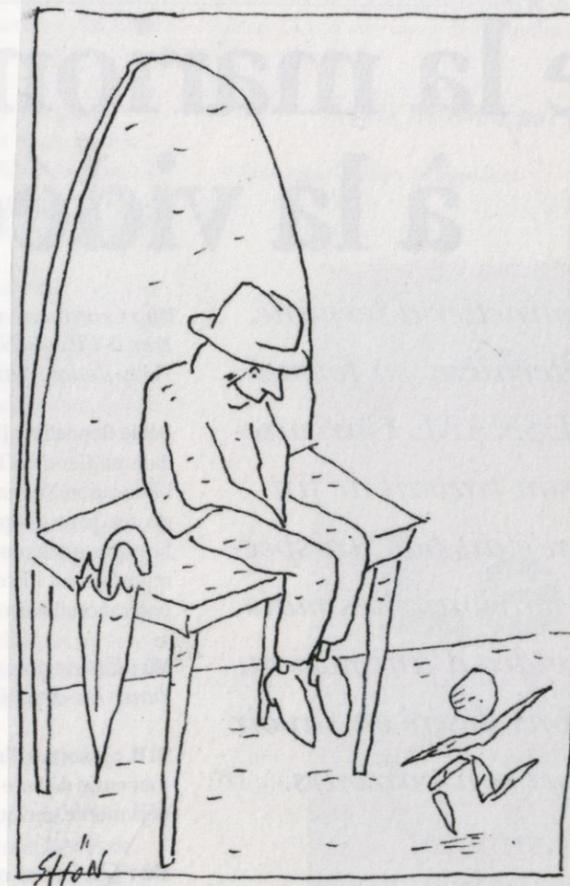
Un art animé par l'esprit d'enfance. Où l'ani-

mé et l'inanimé ne sont encore séparés que par des frontières fluctuantes, à tout instant franchies pour créer cette étrangeté si délicieusement inquiétante. Où la petitesse des êtres mis en jeu fait goûter à nouveau l'ivresse oubliée de la toute-puissance magique. Ou un rien peut devenir tout si le jeu en décide ainsi. On dirait que ça serait ...

Kurt Schwitters à qui on demandait ce qu'il aimait le plus, avait simplement répondu : "**jouer avec les choses jusqu'à ce qu'elles forment une œuvre d'art.**" C'est la plus belle définition qu'on puisse donner du travail d'un marionnettiste. Tant qu'il ne se laisse pas prendre dans l'amidon du théâtre, le "vrai" théâtre, celui dont rêvent les fonctionnaires des ministères et les professeurs de littérature. Tant qu'ils se garde de s'engluier dans la niaiserie de la plupart des spectacles destinés aux enfants.

Persister ainsi à faire crépiter l'esprit d'enfance ne se fait pas sans en payer le prix. Ceux qui se raidissent à se vouloir grands, sérieux, responsables, importants, ne peuvent, sans se défendre, voir se déployer sur une scène ces rêveries dont ils

ont coloré leurs jeunes années et qu'ils ont dû effacer de leur mémoire pour devenir ce qu'ils sont tristement devenus. Aussi ils diront et écriront : ce n'est pas du théâtre : c'est pour les enfants, etc. Pour qu'ils acceptent, prudemment, de venir s'asseoir sur les bancs d'un théâtre de marionnettes, il faudra leur assurer qu'elles viennent d'une lointaine tradition, nécessairement étrangère, nécessairement exotique. Ils pourront alors s'extasier sans aucune retenue de la géniale fraîcheur de l'art primitif ou traditionnel. De leur fait, vouloir continuer à jouer des marionnettes pour les adultes comme pour les enfants, devient, et risque de le devenir de plus en plus, un acte de



résistance contre l'engourdissement, la pétrification des imaginaires.

Qu'importe après tout que la marionnette ne soit pas considérée comme du théâtre ! Cette futile distinction ne signe-t-elle pas l'infirmité du sensible dont souffrent ceux qui la maintiennent ? Que les marionnettistes écoutent plutôt ceux qui reconnaissent en leur art une source d'inspiration. Ainsi Fellini qui se plaisait à dire : "Si j'ai fait les films que j'ai faits, ce n'est pas pour propager des idées révolutionnaires, parfaire ma propre culture, ni pour faire le tour du monde afin de voir comment le monde est fait, mais pour m'installer dans un studio de cinéma, vêtu d'un costume un peu folklorique, hurler dans un mégaphone, allumer des lumières, donner des tapes sur le derrière de la première actrice - et de la deuxième -, faire semblant de me mettre en colère... En un mot : continuer ce jeu commencé à l'âge de 8 ans avec un théâtre de Guignol".

Et aussi, plus récemment et paradoxalement, ce qu'écrivait Georges Lavaudant dans *Libération* : "Tout

ce qui est étranger au théâtre, c'est encore le théâtre. S'il fallait pousser un peu plus loin le paradoxe, on pourrait dire que tout ce qui est étranger au théâtre : c'est le théâtre. Le music-hall, l'actualité politique, la danse, le poème, l'interview, l'enquête sociale, le roman policier, les marionnettes, la boxe, etc. Rétrospectivement, je m'aperçois que ceux qui ont nourri mon art, dans leur grande majorité, n'appartiennent pas au théâtre..."

Que souffle donc fort sur tous les fils, tringles, gaines, tiges et autres objets non encore identifiés qui se rassembleront à Charleville-Mézières, le bel, le vif esprit d'enfance !

"Pet parmi les aromates renverse bien des quilles".  
Henri Michaux.

Roland Shön

DENIS BONNETIER, ANCIEN ÉLÈVE DE L'ESNAM

## De la marionnette à la vidéo

*Denis Bonnetier a terminé, l'année dernière, sa formation à l'ESNAM. Curieusement, son travail de fin d'études n'était pas un spectacle de marionnettes mais un film vidéo d'animation. Nous avons désiré en savoir plus sur son parcours.*

**Mû :** Comment vous est venue l'idée de rentrer à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette ?

**Denis Bonnetier :** J'ai découvert l'École par hasard, dans un Centre d'Information et d'Orientation de l'Éducation Nationale, parmi des listes d'écoles de tous genres. Je ne sais pas pourquoi, le descriptif m'a attiré. Lorsque, quelques temps plus tard, j'ai découvert un reportage sur l'École à la télévision, j'ai décidé de préparer mon dossier d'inscription.

**Mû :** Est-ce que vous aviez déjà un goût pour les activités théâtrales ?

**D. B. :** Je sortais d'un bac Arts appliqués et j'avais surtout envie de faire autre chose. Bien entendu, j'avais déjà monté quelques spectacles avec des amis...

**Mû :** Qu'est-ce que vous a appris cette formation pendant trois ans ?

**D. B. :** J'avais 18 ans. Pour moi l'École fut d'abord une formidable occasion de rencontres, de découvertes, une ouverture sur le monde, (sur 12 élèves, il y avait 8 nationalités différentes). J'ai appris des techniques diverses dans les domaines de l'écriture, de la scénographie, de la fabrication, de la manipulation, du jeu, etc. Tout ça m'a permis de découvrir le champ d'expression infini qu'ouvrait l'art de la marionnette.

**Mû :** Pour votre diplôme de fin d'études, vous avez choisi une voie peu habituelle : la réalisation d'un film vidéo. Est-ce que cela a posé des problèmes ?

**D. B. :** J'ai toujours été intéressé par l'image. J'avais déjà réalisé un clip vidéo, et je n'étais pas très tenté par le rapport direct à la scène.

La conception de ce projet était donc l'occasion de tenter une nouvelle aventure, tout en recherchant les conditions de réalisation d'un film vidéo. Une fois le projet accepté par le conseil des professeurs, j'ai dû choisir un parrain, François Lazaro, pour qui s'était aussi une aventure, et former une équipe avec l'apport d'éléments extérieurs à l'école comme Stéphane Notta\* pour la réalisation. Tout le monde s'y est mis, et je crois que le résultat a été satisfaisant...

**Mû :** Il fut effectivement positif puisque vous avez eu votre diplôme et que, parmi les travaux des élèves, votre film fut remarqué par la profession. Mais, pour vous, maintenant, qu'est-ce que "l'après-école" ?

**D. B. :** C'est tout d'abord le service militaire, c'est à dire une période bloquée sur le plan professionnel. Mais je suis arrivé, malgré tout, à conserver des activités dans le domaine de la vidéo : réalisation d'un film d'animation avec Alberto Fernandez, préparation d'un espace "Image et Marionnettes", avec Stéphane Notta, pour le Festival Mondial de Charleville-Mézières. Je dois dire que cet Espace se veut la concrétisation des recherches et des démarches que nous avons menées ensemble pendant la phase de réalisation de mon projet de fin d'études.

Nous voulons que cet Espace soit une occasion de faire le point sur ce qui est produit aujourd'hui et sur ce qui existe dans le domaine des films réalisés avec des marionnettes ou sur des spectacles de marionnettes.

**Mû :** Savez-vous se que sont devenus les élèves de votre promotion ?

**D. B. :** Certains sont entrés dans des compagnies de marionnettes, d'autres poursuivent des études (de théâtre notamment), d'autres encore tentent leur

propre aventure... Mais un an après la sortie de l'École, c'est un peu tôt pour faire le point, car l'on est en pleine période de réflexion et de reconstruction.

**Mû :** Pour un jeune, aujourd'hui, qu'est-ce que veut dire le fait de faire une école de marionnettes et de décider d'engager son avenir dans cette voie ?

**D. B. :** La marionnette est une porte ouverte sur l'imaginaire, sur la folie aussi, sur des formes et des expressions illimitées, sur une manière de travailler... Je crois que c'est aussi un excellent moyen pour transmettre à d'autres ce que l'on a à leur dire. Les gens sont plus curieux qu'on ne le croit habituellement. Ils sont prêts à découvrir. J'en ai fait directement l'expérience lors de la réalisation de mon projet de fin d'études. A cette occasion, je veux insister sur ma collaboration avec Stéphane Notta qui fut un moment particulièrement enrichissant. Nous avons appris à travailler ensemble, et nous avons maintenant l'intention de monter d'autres projets. L'action "Images et Marionnettes" durant le Festival en sera le premier maillon. Pour conclure par une formule, je dirai que la marionnette, c'est la rencontre de l'humilité et de l'éternité !

propos recueillis par Claude Simsen

\* Réalisateur de vidéo, indépendant.

Les

A

# Les masques de Margareta Niculescu

"Donnez moi un masque et je vous dirai la vérité"

(Yeats)

Cette citation, qu'elle me fit au début de nos entretiens, le marionnettiste peut y rêver les multiples sens d'une métaphore qui parle de son art. Ce peut être aussi la source d'une réflexion sur le parcours d'une personnalité exceptionnelle. D'autres que moi élèveront "le monument", c'est à dire situent dans l'histoire contemporaine du théâtre de marionnettes la place majeure que Margareta Niculescu y occupe. Me reprochera-t-on de souligner la sincérité et la modestie qui me frappent à travers la voix chaleureuse, passionnée qui me parle de sa vie et de son métier ? L'écoutant, je pense aux traces, aux marques des itinéraires mythiques de la cosmologie Walpirie. Ce sont quelques unes de ces traces, de celles qui m'ont frappé, que je cherche à retenir, conscient du caractère subjectif de ces choix, alternance sans doute de ma part de trahisons et d'enthousiasmes, mais l'amitié n'a pas à être confortable.

Quels sont les masques de Margareta Niculescu et pour l'énoncé de quelles vérités ?

## LE METTEUR EN SCENE

Ma génération a rencontré la jeune femme créatrice et hôte du 1er Festival International des Théâtres de Marionnettes de l'après-guerre, dont on connaît la descendance. Nous découvrons du même coup un metteur en scène de premier plan que l'activité de la Directrice de l'Institut International et de l'ESNAM occulte par trop, me semble-t-il aujourd'hui.

La médaille d'or du Festival pour sa mise en scène de *La Main à cinq doigts*, l'accueil que les tournées internationales réservent à ses spectacles, l'attribution du prix Erasme (aux côtés d'Yves Joly, de Peter Schumann et des Fratelli Di Napoli), ses mises en scène à l'étranger, ne sont que quelques points de repère qui témoignent d'un parcours artistique recouvrant plus de quarante créations. Je n'en dresserai pas ici la liste, mais je voudrais en souligner les principes.

Il n'y a pas eu, de la part de Margareta Niculescu, d'option à vie, de choix délibéré, de vocation pour les marionnettes, ni même pour le théâtre, (elle souhaitait



«Le beau prince né d'une larme» en 1980 à Bucarest

devenir violoniste), mais le fruit d'un certain hasard. Pigiste dans une petite revue : *La Rampa*, elle est chargée d'un reportage sur une troupe de marionnettes d'amateurs. Elle en soutient la demande de subvention pour devenir théâtre professionnel. Le ministère la suit mais lui demande d'en prendre la direction. Nommée certes, (a-t-elle 20 ans ou un peu plus ?), elle veut en acquérir la légitimité. Elle s'inscrit à l'Institut d'études théâtrales dans la section mise en scène (1949). Elle en sortira dans les tout premiers rangs, ce qui lui permet le choix de son poste. A l'étonnement général, elle souhaite rester à la tête du théâtre Tandarica. L'une des grandes aventures du théâtre contemporain de marionnettes commence, dont le succès de *La Main à cinq doigts* marquera la première reconnaissance internationale.

Margareta Niculescu a le syndrome de "l'enfant d'éléphant" : une insatiable curiosité. L'artiste hait le dilettantisme. Son imaginaire s'appuie sur une très vaste culture théâtrale et littéraire, lui permettant d'éviter tout dogmatisme artistique. Elle y joint la conviction que la création doit se donner les armes d'une organisation rigoureuse qu'elle excelle à maîtriser. Le théâtre Tandarica en sera le champ d'application premier.

Elle fonde son théâtre dans le vieux sens de la pratique : une troupe permanente dont elle forge la cohésion et chez qui elle suscite le goût du perfectionnisme ; une équipe d'artistes, de metteurs en scène, de scénographes, d'écrivains, d'interprètes, de musiciens, qu'elle invite "à se confronter, à se heurter, à s'exprimer en symbiose." Avec ce sens méditerranéen de la convivialité

où la rigueur des partis pris n'exclut pas la chaleur humaine, la liberté des passions, le plaisir de la séduction, et les doutes fondamentaux qui la rendent émouvante au plus fort de la polémique.

Elle s'appuie sur les relations de sa génération étudiante qui arrive au premier plan de la vie intellectuelle et artistique de Bucarest, créant ainsi la dynamique d'une osmose de disciplines artistiques multiples d'où peut naître ce théâtre de synthèse qui est une de ses marques, et dont la programmation des "nocturnes 9 1/2" (1970-1977) offriront un exemple dans une salle de son théâtre : chorégraphies sous l'influence de Martha Graham et Nikolaïs, mimes abstraits, virtuoses de la musique atonale ou dodécaphonique, lectures de poètes, de dramaturges, prestations d'acteurs, de chan-

teurs. Elle propose ainsi au public "d'autres partis pris, d'autres langages, un autre univers" de l'intelligence et de la sensibilité que ceux de l'art institutionnalisé. C'est une attitude polémique ("modeste et pas héroïque" précise-t-elle) face à l'art officiel et à ses censures que connaîtront plusieurs de ses mises en scène. Cet aveu pudique m'émeut et me replonge au coeur des années noires lorsqu'elle ajoute : "Permettre les deux vies aurait été mieux, vrai, plus riche. Ça n'a pas été facile."

Mais, à Bucarest, le théâtre de marionnettes est désormais intégré pleinement à la vie intellectuelle et artistique, et reconnu comme le foyer d'une création majeure par le public. Adultes et enfants y ont toute leur part.

Un tel instrument, pour quoi faire ? La démarche de Margareta Niculescu est empirique, non dogmatique. Elle fait du théâtre. Du théâtre avec marionnettes ; puis progressivement grandit la conviction d'un choix : les marionnettes, mais toujours le théâtre. Il y a, à ses débuts, rupture avec le jeu traditionnel du théâtre populaire. Elle ne le nie ni ne le méprise bien sûr, mais sa recherche est autre. S'y ajoute, à ce stade, une certaine naïveté d'ignorance. "Je croyais parfois inventer la bicyclette" me dit-elle. A travers tâtonnements et expérimentations diverses, s'affirme peu à peu un credo : la recherche d'un langage métaphorique dont la beauté de l'image rendra le sens convaincant. Ce langage métaphorique, opposition voulue à la "magie" dont on affuble trop facilement les représentations de marionnettes, prendra une place grandissante. C'est aussi l'opposition résolue au naturalisme et à l'imitation réaliste, même si cette démarche n'exclut pas un théâtre de personnages figuratifs dont "l'expression, par des moyens stylisés, veut rendre compte des destinées humaines".

L'imaginaire du metteur en scène est nourri par l'affirmation de la convention absolue de la marionnette,

### 10 des 40 spectacles mis en scène par Margareta Niculescu

- 1954 - *Humour sur des ficelles*, variété poétique et parodique pour adultes.
- 1956 - *L'Histoire du cochon*, conte populaire adapté par M. Niculescu.
- 1958 - *La Main à cinq doigts*, de Mircea Crisan.
- 1962 - *Le Pingouin Apolodor*, de Gellu Naum, poète roumain surréaliste.
- 1964 - *Moi et la matière morte*, spectacle satirique.
- 1965 - *Les Trois Femmes de Don Cristobal*, collage de textes d'après F.G. Lorca.
- 1968 - *Peer Gynt*, d'Ibsen.
- 1972 - *L'Histoire d'Aligre et Ninigra*, de Nina Cassian, poétesse roumaine.
- 1980 - *La Reine des neiges*, d'Andersen.
- 1981 - *Le Vaillant né d'une larme*, d'après Eminescu.



Margareta Niculescu

par son côté artificiel, par le choix volontaire d'un truchement inanimé. D'où l'exploration des matériaux, de leurs sémiologies, de leur perversion au profit du sens. La musique interférera parfois non comme donnée illustrative mais, au même titre que l'image, comme porteur essentiel de la dramaturgie.

Cette esthétique de l'image, qui est pour Margareta Niculescu essentielle à la création théâtrale, c'est le "comment faire" au service du "que dire" et "à qui le dire". Elle est l'arme de séduction de la représentation théâtrale, l'argument convainquant pour transmettre une certaine éthique. Elle est aussi le contraire du développement de l'ingénierie théâtrale qui envahit le théâtre et fragilise particulièrement le théâtre de marionnettes.

De l'efficacité d'une telle démarche porteuse d'un sens, plusieurs de ses spectacles témoignent. La métaphore génère plus fortement que n'importe quel slogan un sens généreux, non conformiste, subversif. La marionnette, les matériaux qui la composent, la théâtralité de ses mouvements anti-mécanistes, le sur-réel possible de ses actions sont naturellement les vecteurs privilégiés de l'humour, de la satire, de l'auto-dérision, d'une vision baroque du monde et, pourquoi pas, du lyrisme.

Enfin, le succès de *La Main à cinq doigts* ne doit pas occulter la fidélité de Margareta Niculescu à l'écriture, ses sollicitations constantes auprès d'écrivains, et la création d'un répertoire contemporain.

Le théâtre qu'elle a dirigé était porteur d'une éthique et d'une esthétique qui ne sont pas uniques dans le théâtre de marionnettes contemporain. Mais il en a été l'une des manifestations les plus personnalisées et les plus remarquables.

### L'UTOPIE ET LE THÉÂTRE

La création artistique, la mise en scène, ce théâtre métaphorique n'est-il pas lui-même la métaphore d'une utopie ? Les lunes adolescentes, ce sont l'extrême tension de notre sensibilité, la captation de toutes les pulsions du monde, une générosité encore possible qui nous fait nous impliquer pleinement dans la vie des gens.

Margareta Niculescu n'a pas vingt ans lorsqu'elle vit, pêle-mêle, le choc émotionnel de ses lectures : Zola, Knut Hamsun, Dostoïevski, bien d'autres qui sont tous porteurs de l'état du monde, mais aussi la littérature d'aventures qui transcende le quotidien, exalte le miracle de l'action ; et, dans le même temps, la rupture par la Roumanie de l'alliance allemande, la fin de la guerre, les passions libératrices, la conviction qu'on va changer le monde, qu'on peut faire quelque chose contre le malheur.

Elle rencontre aussi le théâtre.

Elle me cite Jean Duvignaud. A la question : est-ce que la société humaine pourrait vivre sans culture ? Il répond : "Oui, mais ce serait une fourmière travailleuse." Et encore : "le théâtre est la vie tout court. Il répond à la nécessité de l'être humain."

L'imaginaire du metteur en scène, par la métaphore, a le pouvoir démiurgique de magnifier l'utopie. C'est aussi pour l'être social - celui de l'utopie précisément - rejoindre une communauté, ses solidarités, ses débats, l'épicentre de rencontres imprévues, un terrain où l'échange est nécessaire sous peine de mort, les interférences productrices d'énergie.

Margareta me parle, de façon gourmande, de la chance qu'ont été pour elle les rencontres, certaines rencontres. Son ambition de changer le monde, elle l'appliquera à cette portion du monde où elle s'enracine. Elle va changer un certain monde du théâtre : celui, entre autres, de la marionnette.

### LA FORCE DE L'ÉVÉNEMENT

Les années d'apprentissage ont permis à la jeune femme de goûter, outre le plaisir des amitiés nouées (d'où naît une relation de confiance lorsque cette génération arrive aux postes de responsabilités), le dynamisme qu'engendrent les rencontres, les miracles pro-

voqués par leurs hasards. Le théâtre de marionnettes en Roumanie sera de ce fait totalement désenclavé.

La façon de vivre le théâtre et de créer de Margareta Niculescu en sera à jamais marquée. Très tôt, elle saura que l'art ne peut être corporatiste ; qu'il est une façon, nécessaire à sa survie, de vivre l'ouverture, d'emprunter les passerelles, d'accueillir les remous provoqués par les courants contradictoires, de s'ouvrir aux cultures du monde. Le Premier Festival de Bucarest donnera la mesure de cette passion essentielle en même temps

### Quelques extraits de presse...

"Le public a été enthousiasmé par les nombreux moments inattendus créés dans cette comédie par le jeu de ces marionnettes grotesques (*Les Trois Femmes de Don Cristobal*). Et ce n'est pas uniquement truculent, car il y a aussi beaucoup de poésie incarnée par certains personnages et soulignée d'une façon originale par le décor. C'est rare de voir au théâtre autant d'harmonie entre la musique, le décor et le jeu des interprètes que dans ce spectacle du théâtre Tandarica de Bucarest."

Politiken, Copenhague, 18/9/67

"(...) "Au charme de ce spectacle / Tel le sel dans les plats", personne ne peut résister. Ce conte populaire a une fois de plus les qualités de tout ce que présente le théâtre Tandarica : outre la perfection des réglages techniques - rapidité fulgurante des changements de décors, qualité des éclairages - et l'habileté prodigieuse des marionnettistes, l'inspiration de Madame Niculescu, directeur de la troupe, ne connaît pas de limites : la poésie et l'imagination créatrice, cette "reine des facultés", comme la nommait Baudelaire, dominant sans cesse la représentation."

Catherine Unger, Tribune de Genève, 31/12/73

"(...) La représentation des marionnettes de Bucarest est en effet à marquer d'une pierre blanche. Qui désormais oserait prétendre que le spectacle de marionnettes est l'expression d'un art mineur ? La troupe Tandarica a prouvé que la perfection repousse indéfiniment les limites, même celles qu'ont consacrées le temps et la tradition, de n'importe quel mode d'expression (...) A ce niveau là, la réalisation du spectacle abolit toutes les frontières entre les genres (...). Il y a dans *Ileana Sinziana*, de façon saisissante, le théâtre universel ! (...) Car, à ce stade de la réussite, il n'y a plus "des" publics, il y a "le" public ; nous tous sans restriction et sans clivage, ni d'origine, ni de culture, ni d'âge."

Y. Mairot, Le Journal d'Annecy, mars 74



1978 : Margareta Niculescu reçoit le prix Erasme des mains de Sa Majesté Bernard Von der Lippe, prince des Pays-Bas.

qu'il révélera la dimension de l'artiste et ses qualités exceptionnelles d'organisatrice. La reconnaissance internationale sera immédiate.

Des festivals de Bucarest à l'ouverture du récent Espace Culturel André Lebon\*, la Directrice de l'Institut International de la Marionnette marque son territoire : celui de quelqu'un qui ne cesse de provoquer des événements, résultats de ses projets. Elle sait et aime imposer ses idées ; mais elle sollicite l'adhésion des autres, et la contestation, les débats l'excitent.

Dépaysée, coupée de ses amis, de ses zones d'influence, de ses pouvoirs, de son image sociale, la Directrice de l'Institut International renoue les fils, retisse ses toiles, assimile très vite le labyrinthe de l'administration française et, à partir de quelques anciennes amitiés, sait recréer un monde qui l'accepte et qui la reconnaît. A nouveau tous les arts sont conviés au Festin. Tous les axes de recherche sont sollicités, depuis la résurgence des racines, sources revivifiées pour l'imaginaire théâtral, jusqu'aux techniques les plus avant-gardistes qui amorcent les traces du futur. Art de synthèse, le théâtre de marionnettes devient entre ses mains le point de rencontre incontournable des Arts.

#### LE SAVOIR ET LA TRACE

Le Festival de Bucarest, c'est aussi, en 1958, le Congrès de l'UNIMA (Union Internationale des Marionnettes) de l'après seconde guerre mondiale. Le congrès pèse bien un peu du poids des "grands ancêtres". Le coup

\* Pôle culturel, au sein de l'ESNAM, lieu d'expositions et de spectacles, dont le nom rend hommage à l'ancien maire de Charleville.



Margareta Niculescu entre Yves Joly (à gauche) et Robert Desarthis, au festival de Bucarest

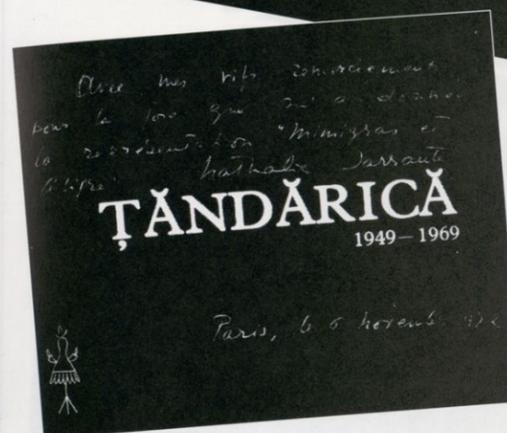
de tonnerre esthétique du Festival avec, entre autres, les spectacles polonais et roumains, et celui d'Yves Joly, crée d'autres envies, d'autres ambitions. Pour Margareta, la défense de la vie théâtrale, de ses communautés, l'élargissement de son renouveau, l'élévation de son niveau artistique ne peuvent s'en remettre à la seule bonne volonté et au principe d'autorité des maîtres.

Réaliste, comme elle le fut pour son théâtre, elle part de ce qui est une assise internationale et un incontestable rayonnement. Elle y applique son goût de l'efficacité. Elle propose à l'UNIMA la création de la commission des publications. Celles-ci ont pour but de médiatiser l'art des marionnettes dans le domaine de la recherche et de la création théâtrale. Elles doivent être pour les marionnettistes la découverte de leurs racines et de leur culture, les retrouvailles de traces oubliées ou perdues, les points de repères de leur histoire.

Retrouver et laisser des traces, témoigner, réfléchir,



Manifestation d'intérêt pour la Marionnette d'un écrivain et d'un grand acteur



confronter, inscrire de nouveaux pas à la recherche d'une identité renouvelée, Margareta poursuit inlassablement le même projet, mais cette fois en ayant la maîtrise entière. Elle crée la revue *Puck* (déjà traduite en allemand et en espagnol), somme des témoignages nécessaires, et outil devenu indispensable de la réflexion pour la création théâtrale contemporaine, sans doute bien au-delà du seul théâtre de marionnettes.

#### L'ÉCOLE

Le train des publications sur les rails, la locomotive change de voie. Margareta Niculescu fait sien la formule : "Le théâtre, ce n'est pas n'importe quoi fait par n'importe qui." Elle crée, au sein de l'UNIMA, une commission de la Formation.

Le rayonnement international du Tandarica a fait se multiplier les demandes de stages venues du monde entier. Elles ont obligé Margareta Niculescu à réfléchir sur une pédagogie et des programmes. Un credo la guide, l'expérience relationnelle vécue par sa jeunesse : il faut initier les créateurs aux diverses sensibilités artistiques. Quelque soit l'instrument et le choix de la méthode, c'est au théâtre qu'il faut aboutir.

Le bouleversement sociologique de la profession, la mutation des sociétés, l'élargissement des moyens de la création et des modes de production n'ont pas rendu forcément obsolètes les traditions de compagnonnage et la transmission des savoirs artisanaux du théâtre populaire. L'École prendra le plus grand soin d'accueillir des maîtres et de proposer aux étudiants la relation de maître à disciple. Mais la découverte d'autres voies a été rendue nécessaire.

En obtenant la création de l'École Supérieure Natio-

nale des Arts de la Marionnette (1987), Margareta Niculescu met en pratique une longue expérience qu'elle prolonge en proposant aux différentes écoles qui se sont créées dans le monde, et qui ne cessent de se développer, une charte d'échanges des expériences, des méthodes et des étudiants, dont l'une des manifestations, à son initiative, est la rencontre internationale des Écoles. Ainsi pense-t-elle éviter les rentes de situation et les scléroses. Peut-être aussi une théorisation excessive par rapport à la pratique. Faire du théâtre, c'est, d'abord, FAIRE.

#### LE MYTHE

Une telle personnalité, ses succès, la reconnaissance de ses pairs, ses boulimies de projets, dont beaucoup sont réalisés, la diversité des chemins parcourus ou proposés, les contradictions qu'elle révèle parfois, ne sont pas sans susciter des jugements aux aspects contrastés. Les admirations sont volontiers sans nuances, les critiques passionnelles.

Margareta Niculescu a des partis pris très forts, et se bat bec et ongles pour les imposer. D'où les reproches d'autoritarisme qui lui sont faits. On oublie qu'elle provoque les débats, les échanges, qu'elle appelle les contradictions. Elle n'est jamais sûre du niveau d'excellence auquel elle parvient. On croit retrouver la petite fille lorsqu'elle vous parle des chances que représentent pour elle certaines rencontres qu'elle a faites. On n'ose lui dire qu'elle les surestime parfois. Elle n'a pas de goût pour le prosélytisme : elle ne veut pas changer les gens qui lui déplaisent. Elle les ignore, ils ne l'intéressent pas. D'où quelques haines tenaces.

Pourtant, travaillant parfois à ses côtés, l'ayant questionné sur ses projets, je ressens le doute toujours présent, et la fragilité de l'être due à la crainte de s'être trompée. Difficile pour ses collaborateurs, ses changements de cap peuvent être brusques. La dame de fer de la marionnette ? Mais l'armure est encore de théâtre, la timidité est là qui affleure.

Les joies de vivre : l'une d'elles, elle l'a éprouvée lorsqu'elle a découvert le succès, pour le plaisir, l'émotion, l'énergie, l'inquiétude qu'il fait naître ; l'autre : provoquer des événements, être ensemble, se passionner, se rejeter ou s'accepter. Elle le ressent comme une ivresse, une joie plénière. Et, je crois bien, un jeu.

A l'ultime question : comment te définirais-tu ? Elle répondra : "Je suis un despote qui espère toujours être aimé."

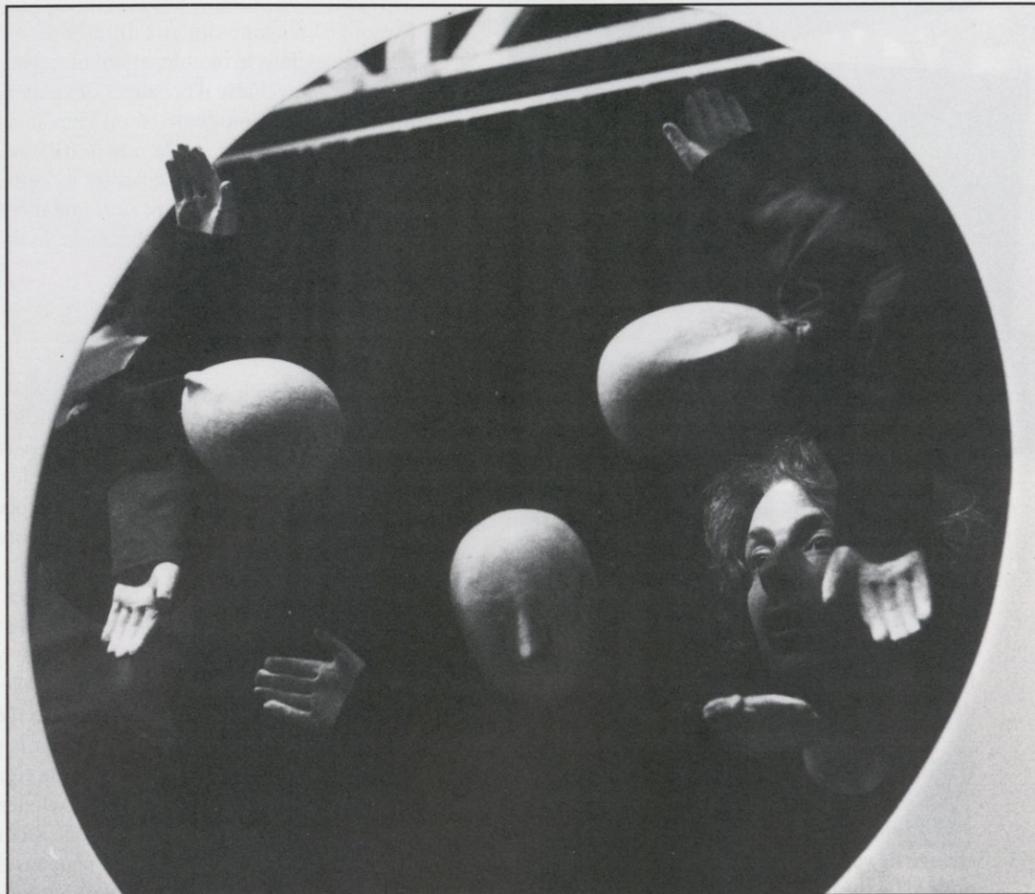
Alain Recoing

# Jouer et manipuler de la "gaine"

1978 - Marguerite  
Nouvelles scènes à Paris  
Équipe de marionnettes  
de St-Maurice  
Van der Loo, Pierre  
de Pina

Quelques suggestions pour l'apprentissage de la marionnette à gaine dite "lyonnaise" (\*)

REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE - BRIGITTE FOUGEUSE



"Manipulations" par la Cie Alain Recoing.

## Quel savoir faire ?

Chaque type de gaine représente une technique instrumentale particulière, même si le fond est commun : l'acteur et ses mains.

Les instruments et la façon de les pratiquer peuvent être très différenciés, par exemple : la gaine chinoise et la gaine lyonnaise. Les quelques secrets de Polichinelle qui suivent sont applicables à la marionnette dont la gaine est dite "lyonnaise" par référence à celle du Guignol de Mourguet, et plus précisément à celle établie

\* les détails de cet apprentissage, que nous ne reprendrons pas ici, sont consignés dans la méthode établie par André Charles Gervais dans Marionnettes et Marionnettistes de France éditée chez Bordas.

par Gaston Baty d'après la tradition. Toutefois me semble-t-il, le savoir acquis facilitera grandement la pratique des autres types de marionnettes.

La méthode d'apprentissage que nous citons en note, et les réflexions inspirées par 45 ans de pratiques très diverses, représentent dans le même esprit un effort pour améliorer l'Art de la manipulation. Les gravures réalistes représentant les manipulations en action à l'intérieur du castelet du Guignol lyonnais laissent sceptique sur les possibilités d'une manipulation virtuose.

Il y a eu pourtant de grands manipulateurs / acteurs autodidactes ou formés selon les traditions du compagnonnage. Ce qui veut dire, a contrario, que la rigueur de cet apprentissage, si elle me paraît très nécessaire,

n'entraîne pas pour autant un aboutissement artistique certain. Celui-ci reste la part de l'ombre (et la source des polémiques concernant la formation) liée au mystère de l'interprète et à ses dons.

## L'instrument

Le piano n'est pas porteur du sens. C'est le son qu'il émet sous les doigts du pianiste qui est signifiant. La marionnette est à la fois l'instrument émetteur et le sens lui-même.

De même la main du pianiste qui impulse le sens n'est pas le spectacle ; la main du marionnettiste, dans la même fonction, peut être le spectacle. Voyez Yves Joly.

La partition de l'instrument marionnette appartient à l'ordre visuel. D'où l'importance de la qualité de ce qu'on voit, tant du point de vue du matériau et de sa mise en forme (la sculpture) que de sa mobilité et de son occupation de l'espace (la manipulation). C'est pourquoi il est nécessaire de respecter certaines règles et de savoir en assumer les exceptions.

Quel que soit le personnage porteur du sens, la marionnette à gaine lyonnaise a peut-être dix gestes ou mouvements possibles. Ce schématisme est sa limite et la richesse de variation inépuisable, ce que sont les cadences à la musique. Il n'est donc pas souhaitable que l'exercice (les gammes) se pratique avec le personnage qui implique un sens et les limites d'un comportement. La liberté des gammes requiert la neutralité de l'instrument. Une épure en quelque sorte.

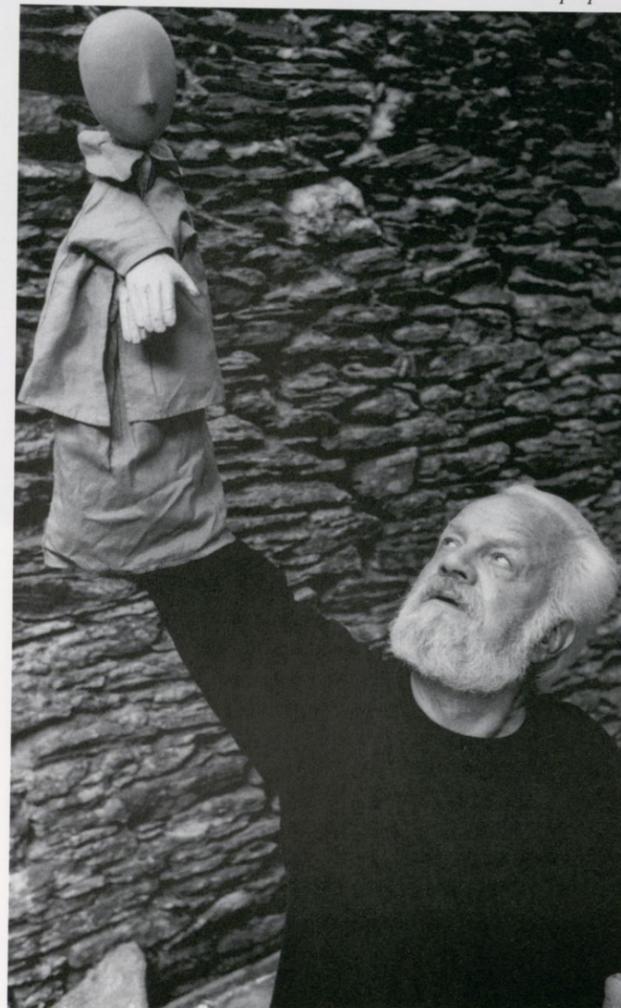
Faites vos exercices avec des poupées aux masques neutres, tous identiques, dont l'essentiel doit être la qualité (la beauté) de la sculpture propre à exalter l'imaginaire de l'interprète, et le bon fonctionnement de la "mécanique" : gaine et survêtement de la marionnette. Aucun détail réaliste. Il suffit que le volume soit beau et juste. Point n'est besoin d'yeux, de bouche, d'oreilles. Le volume juste crée le regard. L'exemple proche de ce qui est souhaitable me paraît être le genre de stylisation créé par Maryse Le Bris pour les poupées/clones de "Manipulations" (\*) où les poupées sculptées en bois par Collamarini pour Gaston Baty. Le sculpteur est le premier des artistes associés au Théâtre de Marionnettes.

\* spectacle du Théâtre aux mains nues - Compagnie Alain Recoing



Levier de réduction, épaule et coude, pivot de l'avant-bras.

Le regard est toujours tourné vers la poupée.



L'agent de la manipulation est la main. Les travaux d'un Yves Joly ou d'un Peter Wachinski montrent à l'évidence que toute sensibilité, toute théâtralité vient d'elle. La gaine de type lyonnaise est la "mécanique" qui permet de transmettre à la marionnette, avec fidélité



Position pour la poupée couchée.

mais **de façon codée**, les interprétations expressives de la main. Elle doit donc être réalisée avec soin et exactitude. La difficulté est de créer une gaine qui soit au plus près des mensurations de la main (sans oublier qu'il y a une main gauche et une main droite) tout en respectant les ampleurs nécessaires à la grâce des mouvements.

La rigidité des bras, la distance de la paume entre la base du pouce et celle du majeur dans le plus grand écart, le diamètre du trou qui permet à l'index de commander les mouvements de la tête fixée au niveau de la deuxième phalange doivent strictement être respectés.

La manipulation de la même poupée par des manipulateurs différents à l'intérieur d'un même spectacle réclame de trouver des compromis techniques, ou la duplication du personnage. En ce qui concerne l'apprentissage qui nous occupe ici, chacun doit avoir son jeu de poupées strictement adapté à ses mains, les mensurations de la main gauche différant en général de celles de la main droite. La qualité, l'aisance de l'interprétation en dépend.

Le tissu de la gaine doit être en toile métisse ou en toile de lin. Le tissu doit être nécessairement surjeté. La fixation de la gaine à la tête est amovible pour en

permettre l'entretien. Le survêtement qui recouvrira la gaine (jupe et blouse) doit être simple et ne gêner en rien les possibilités des mouvements de la gaine.

Ces évidences concernent l'instrument (sculpture et gaine). Elles sont en général très peu respectées.

### La pratique instrumentale

La manipulation d'une marionnette à gaine lyonnaise s'appuie sur l'existence de deux axes de gravité mis en parallèle : celui de l'acteur manipulateur et celui de la poupée. Celle-ci est tenue, sur le plan du corps du manipulateur, le bas de la gaine à la hauteur de son oreille. C'est la solidarité de ces deux axes contrôlés par les leviers du coude et de l'épaule, qui sont à l'origine de toute expressivité. La perception qu'a l'acteur/manipulateur de sa marionnette implique que celle-ci pèse un certain poids.

Tout mouvement de la poupée est la transmission d'un mouvement du corps du manipulateur, la projection d'une impulsion corporelle, la graduation d'une énergie. L'exception qui se produit, lorsque le corps de l'acteur/manipulateur est immobilisé par les limites de l'espace ou les exigences de la mise en scène, implique un entraînement qui permet "d'imiter" l'impul-

sion corporelle de l'acteur/manipulateur. Cet entraînement spécifique concerne le contrôle des leviers intermédiaires : l'épaule, le coude et le poignet.

L'aisance corporelle de l'acteur/manipulateur est fondamentale et doit donner lieu à une pratique constante : décontraction, souplesse, musculation spécifiques (dorsale, épaules, pectoraux), travail des pivots (poignets, avant-bras), assouplissements, musculation et extensions des possibilités des doigts et de la main (la plupart des exercices pour les mains pratiqués par le pianiste), dissociation droite-gauche, perception de l'espace scénographique et des partenaires qui peuvent s'y mouvoir, perception de l'espace scénique propre à la marionnette à gaine en castelet. Tout spectacle, toute répétition, tout entraînement doit être précédé d'un échauffement.

L'ensemble des exercices de manipulation sera réalisé en se servant des rythmes du métronome et, alternativement, de rythmes musicaux. Dans tous les cas, il y faut un contrôle strict des positions de l'acteur/manipulateur et de sa poupée. Il est souhaitable qu'un œil extérieur exerce ce contrôle. Le travail devant le miroir, le contrôle-vidéo peuvent être utilisés, mais attention aux complaisances du narcissisme.

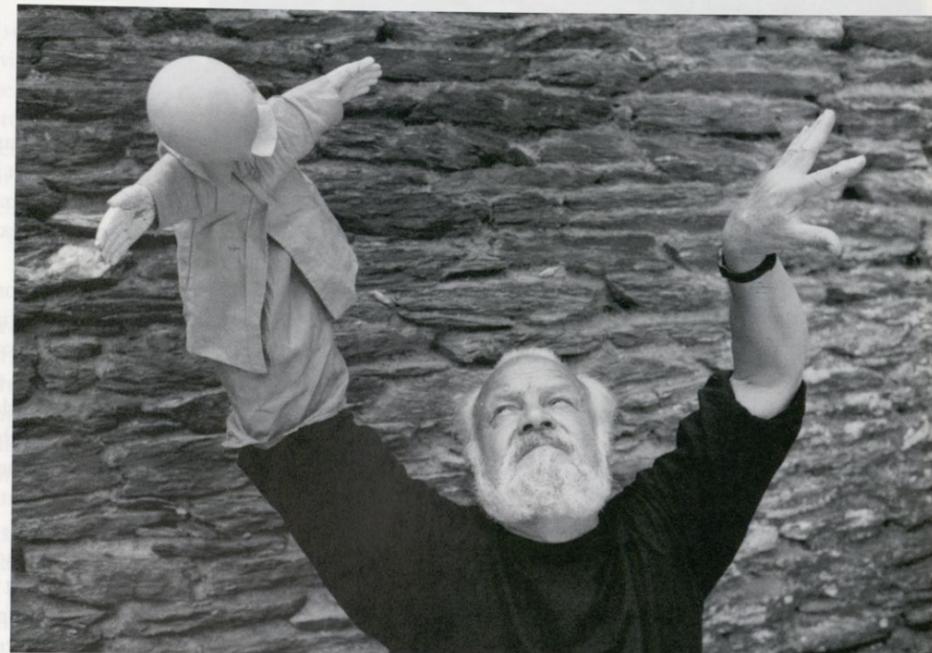
Encore deux petits trucs importants : le regard de la poupée est l'agent essentiel de ses positions, de ses déplacements, de son rapport au public ou aux autres partenaires. Et c'est la poupée qui parle, c'est la poupée qui bouge, du moins au niveau de la rigueur des exercices.

### L'interprétation

Le savoir faire acquis, au prix d'un entraînement rigoureux et parfois ingrat, donne des aisances. Lorsque les exercices cessent d'être une reproduction mécanique et, longtemps, douloureuse pour être perçus comme une chorégraphie par l'œil extérieur et ressentis comme telle par l'acteur/manipulateur, on touche à l'interprétation.

La poupée est le personnage et, dans la technique lyonnaise, l'acteur/manipulateur invisible doit faire en sorte que la poupée soit porteuse du sens, seule inter-

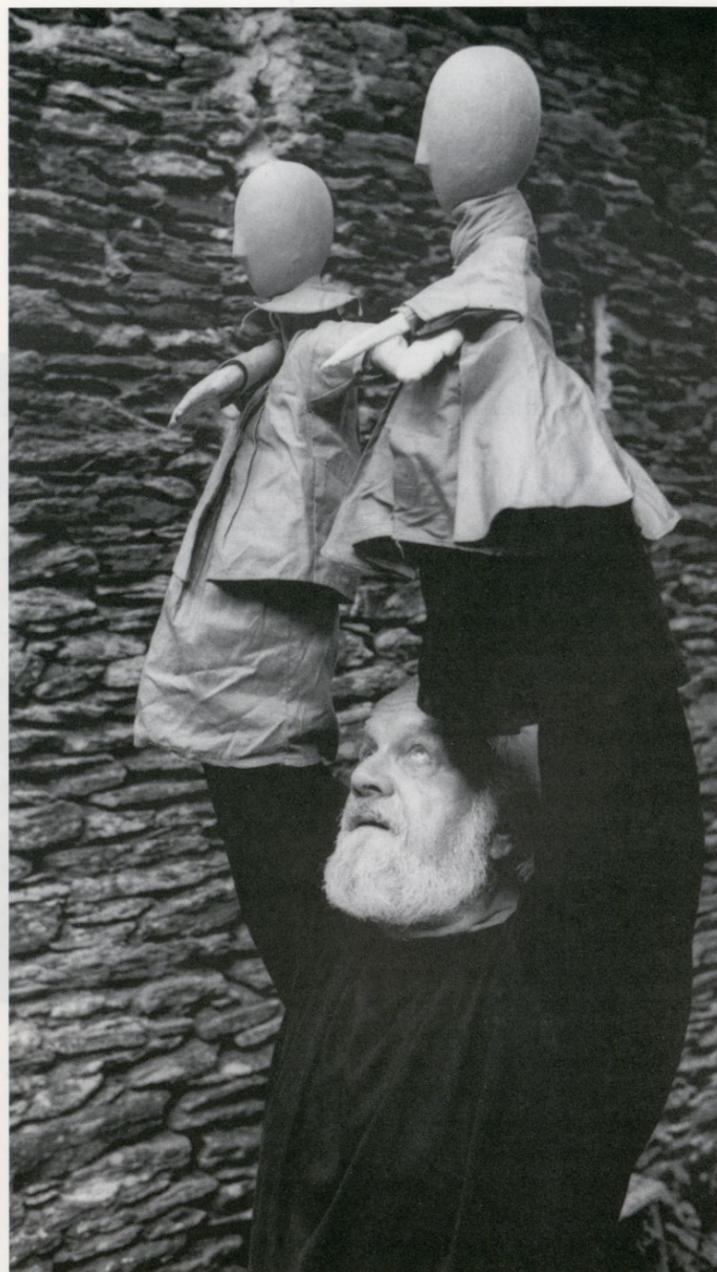
prète perçue par le public. Le comédien phrase son texte et, pour ce faire, travaille et règle sa respiration. L'acteur/manipulateur, dans le cas d'un texte à assumer, devra nécessairement avoir la formation de l'acteur. Mais la poupée ne respire pas. Elle agit. Le texte sera donc phrasé non par la respiration mais par le mouvement. Il ne s'agit pas d'articuler par le mouvement chaque syllabe, chaque mot, chaque phrase. Le schématisme de la poupée lyonnaise rendrait une telle



Main avec marionnette et main en position équivalente.

pratique ridicule. On agira donc par "bloc de sens" qui peut comporter un mot, une phrase, un ensemble de propositions. Le schématisme de la poupée se transforme alors en une efficacité remarquable. La projection sensible de l'acteur et, donc, le caractère du personnage, le sens du texte, ses nuances passent par cette transaction où la respiration de l'acteur/manipulateur devient le mouvement de la marionnette.

**Les AG**



Position pour deux marionnettes côte à côte.

C'est ainsi que l'aisance acquise dans un effort respectant au départ un certain académisme formel (Peter Wachinski) doit permettre toutes les transgressions des règles dominées. La marionnette, par la grâce du sculpteur et de l'acteur/manipulateur, est une convention théâtrale absolue et, dans la perfection atteinte, peut devenir surréelle, ce qui lui permet d'assumer un grand nombre de registres. De Racine à Punch rien n'est impossible.

Deux théories sur le théâtre me semblent se rapporter exactement à l'interprétation par marionnette. "Le Paradoxe du Comédien" de Diderot définit très bien le



Interprétation : deux marionnettes en situation.

rapport de l'acteur/manipulateur à la marionnette/personnage. Quant à la notion de "distanciation", reprise et développée par Brecht, elle me semble répondre à une partie des exigences de la manipulation à vue.

"Manipulations" faisait 18' à la lecture. Le spectacle durait 1 h 15. Un art aussi instrumental que la marionnette à gaine lyonnaise demande, bien au delà de toute technique, la réflexion de l'interprète. Le sous-texte d'une tragédie de Racine peut être, entre autres, l'analyse d'états psychologiques donnés. Le sous-texte d'un texte dramatique pour marionnette est ce qui peut être agi, ou qui peut donner sens visuellement, à l'exclusion éventuelle - mais non nécessaire - du texte. L'affirmation selon laquelle la marionnette ne saurait assumer un texte est une contre vérité en général répandue par des marionnettistes qui n'ont pas eu la formation d'acteur. Il est très vrai par ailleurs que la pantomime ou la chorégraphie peut permettre à la marionnette une efficacité hors texte.

Je conseille la poupée neutre aux apprentis manipulateurs. C'est parce que "l'Âme de la Poupée", comme on dit, c'est l'acteur. Avant de prendre appui sur des caractéristiques de personnage qui vont le contraindre, l'acteur/manipulateur doit pouvoir arriver au plus près du personnage et du sens par les seuls moyens de l'interprétation et de la manipulation. L'imaginaire de l'interprète ne doit pas être borné par un aspect anecdotique dû à l'apparence, mais à travers l'incertitude du personnage neutre et des improvisations qu'il permet "explorer le personnage" à travers les variations illimitées de la manipulation et son rapport avec le travail de la voix.

On peut se demander pourquoi nos conservatoires d'art dramatique n'ont pas un atelier de formation de l'acteur par la pratique de la marionnette à gaine.

Alain Recoing

JACQUES FÉLIX, PRÉSIDENT DU FESTIVAL MONDIAL DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES

## Charleville-Mézières, pourquoi ? ...

On me demande souvent pourquoi Charleville-Mézières... La réponse est toute simple, il s'agit tout d'abord d'une histoire d'amitiés. Amitiés entre un groupe de jeunes qui se sont retrouvés dans des moments difficiles derrière un petit castelet pour amuser les enfants.

Ce fut aussi la rencontre avec Géo Condé, peintre et marionnettiste lorrain, et avec le Père Pierre Brandicourt, Jésuite, aumônier de prison et des étudiants de Nancy, comédien dans l'âme et manipulateur de marionnettes.

C'est avec eux que nous avons appris à construire et animer nos comédiens de chiffons. Ils furent tout au long de leur longue vie des amis sincères et discrets.

C'est quelques années plus tard que nous avons rencontré Marcel Temporal, architecte à ses heures et professeur ès-marionnettes, qui introduisit la marionnette à l'école par l'intermédiaire de nombreuses institutrices qu'il avait initiées à cet Art dans ses cours donnés dans son atelier du Square Desnouettes, à Paris.

C'est lui qui nous ouvrit les portes du monde des marionnettistes.

En 1947, lors du grand rassemblement d'après-guerre des scouts du monde entier sur les bords de Seine à Moisson, nous avons fait connaissance avec deux grands maîtres, Jacques Chesnais et Yves Joly et toute sa Compagnie. Ils ont quant à eux élargi notre horizon et nous ont fait découvrir d'autres techniques.

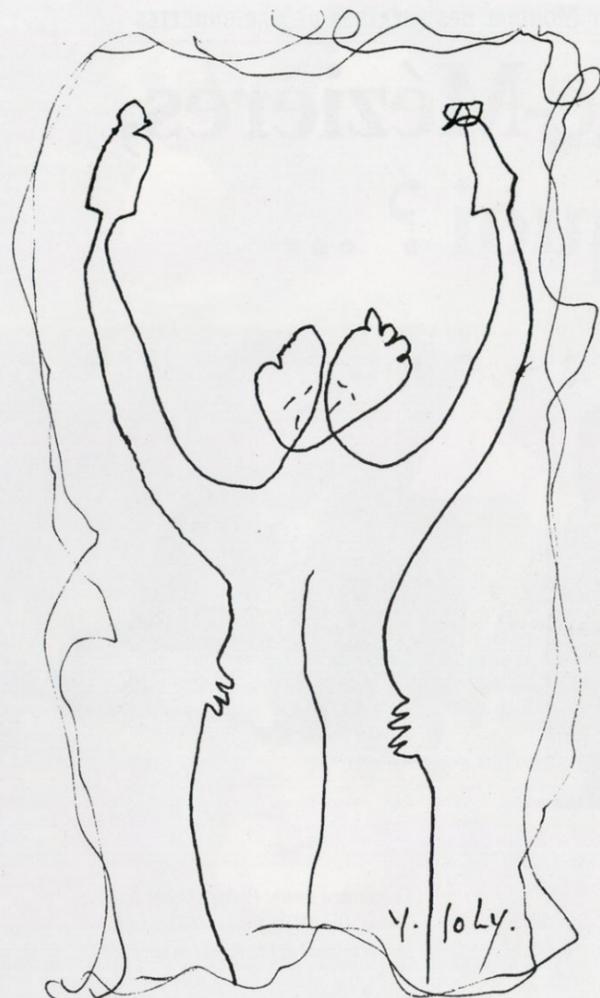
Quatre années plus tard, en 1951, nous recevions à Charleville, à l'occasion de la Semaine de la Marionnette, tous ces fidèles amis pour une semaine amicale, première manifestation dans notre ville regroupant plusieurs marionnettistes. C'est ainsi que nous vîmes arriver pour la première fois dans nos murs le jeune Jean-Loup Temporal, qui devait rester jusqu'à sa dis-



De gauche à droite : Philippe Genty, André Tahon, Dominique Jimet (Cie Yves Joly), lors du 1er Festival de Charleville en avril 1961

parition le grand ami de notre Compagnie, et qui devait entraîner vers la capitale les Petits Comédiens de Chiffons pour y donner leurs spectacles comme les Gueux au Paradis au Théâtre Lancry, La merveilleuse histoire des Quatre Fils Aymon au Palais de Chaillot, et Puppet Circus au Palais du Louvre dans le Pavillon de Marsan.

Un autre fait marquant, décisif pour Charleville, fut une réunion du Syndicat des Marionnettistes au Musée des Arts et Traditions Populaires, où les participants regrettaient qu'aucune ville en France ne se proposait pour accueillir des marionnettistes pour un Congrès-Festival. C'est là que timidement j'ai proposé d'essayer de réunir à Charleville les marionnettistes français pour une manifestation nationale. Alain Recoing, Secrétaire Général du Syndicat, ne laissa pas cette idée sans lendemain, et c'est ainsi que, en avril 1961, Charleville recevait le Congrès National des Marionnettistes et Guignolistes français, et le premier festival de Marionnettes de Charleville, en présence de Georges-Henri Rivière, Conservateur du Musée des Arts et Traditions Populaires, et de Pierre-Aimé Tou-



A toi mon cher Jacques  
 A tes collaborateurs  
 Aux festivals a venir  
 Avec des tas de vœux  
 et mon amitié.

Yves Joly.

chard, Inspecteur Général des Spectacles au Ministère de la Culture, et sous la présidence d'**Yves Joly**. Un tout jeune homme y faisait son apparition avant d'entreprendre son tour du monde, il s'agissait de **Philippe Genty**. Ce premier festival fut un festival international puisqu'il regroupait déjà quelques troupes étrangères, belges, luxembourgeoises, allemandes et anglaises. Parmi elles, les marionnettes d'**Ann Hogarth** et de **Jan Bussel**, ce dernier étant à l'époque Président international de l'Union Internationale de la Marionnette - UNIMA. A cette occasion des liens d'amitié devaient se nouer avec lui, et de ce fait le rapprochement s'intensifiait entre Charleville et l'UNIMA. Ceci fut à l'origine de la désignation à Prague en 1969 de Charleville-Mézières pour tenir le Congrès de l'UNIMA en 1972.

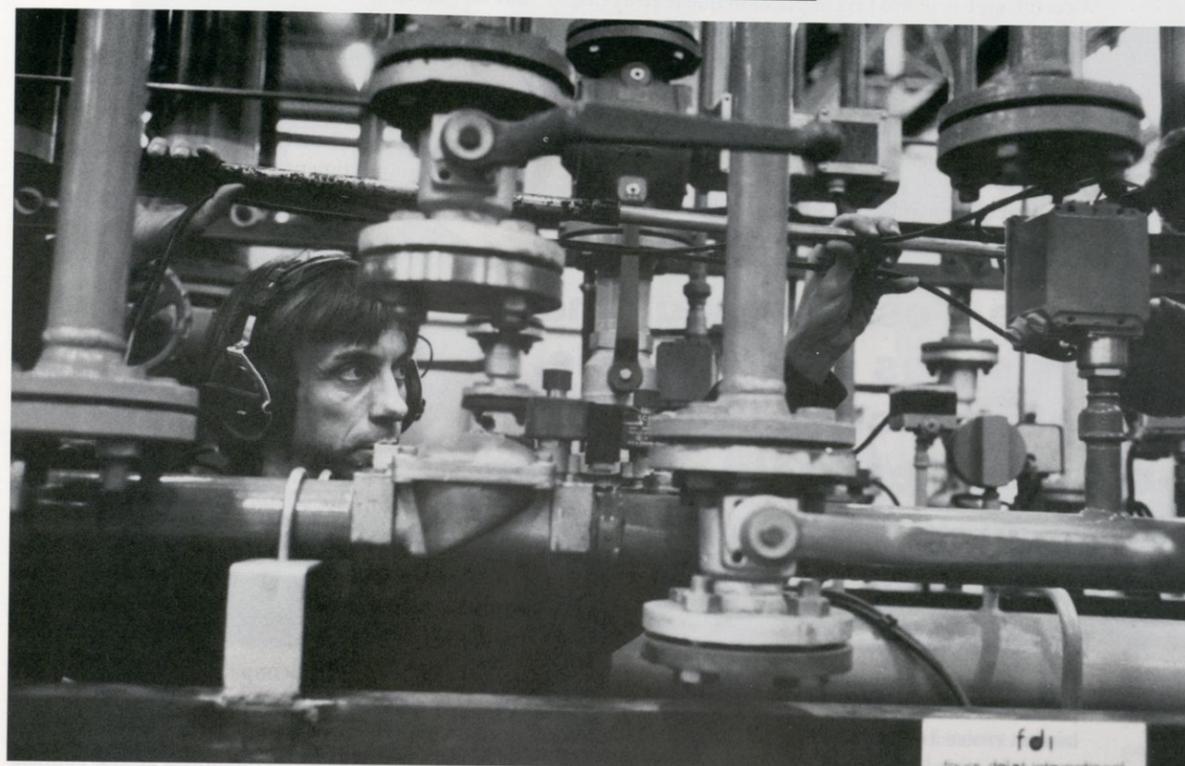
1972 fut donc l'année du XI<sup>e</sup> Congrès de l'UNIMA Internationale à Charleville-Mézières et la naissance de son Festival **Mondial** des théâtres de marionnettes. On vit alors notre ville se métamorphoser en rencontre unique en son genre où les Carolomacériens découvrirent le monde pluriculturel des marionnettistes, ce qui fut l'occasion de créer des liens avec ce monde parfois surprenant. Cette amitié n'a jamais disparu depuis, les contacts se nouant régulièrement. Les Petits Comédiens de Chiffons rencontrèrent lors de ce festival les personnalités marquantes du monde de la marionnette telles que **Sergej Obraztsov** de Moscou, **Bill Baird** des U.S.A, **Margareta Niculescu** de Roumanie, **Jan Malik** de Tchécoslovaquie, **Albrecht Roser** d'Allemagne, et bien d'autres encore... **André Tahan** ouvrait ce festival avec ses Marottes de Paris.

1976, 1979, 1982, 1985, 1988 et 1991 suivirent, créant toujours autant de rencontres et suscitant toujours autant d'amitiés, ce qui a fait dire à **Alvaro Apocalypse**, marionnettiste brésilien bien connu du Théâtre Giramundo : "Charleville, c'est une meccque pour nous, c'est un lieu de saint pèlerinage, d'ailleurs je crois que chaque marionnettiste devrait aller à un festival de Charleville au moins une fois dans sa vie !".

Je vous donne donc rendez-vous au prochain festival à Charleville en espérant que vous y trouverez joie et amitié !

Jacques Félix

NICOLAS FRIZE, COMPOSITEUR DE MUSIQUE (SUITE ET FIN)



Nicolas Frize cherche des sons dans une usine du Gaz de France

# à l'écoute du présent

*Le précédent numéro de Mû avait commencé à donner la parole à Nicolas Frize. Après avoir parlé de l'objet sonore, sous un angle historique, il envisageait déjà son travail comme une implication dans le monde contemporain.*

**Mû :** Depuis que vous avez débuté, y a-t-il des différences dans la manière dont le public réagit à votre musique ?

**Nicolas Frize :** Si les gens sourient encore ou pensent que je suis fou de mettre en scène des objets sonores inattendus en musique, d'écrire pour des sons de baisers, des sons de pierres ou d'allumettes, je dirais un peu comme Cage : "si vous n'avez pas entendu, je vais réjouer une fois, si vous n'avez toujours pas entendu, je vais réjouer encore une fois, etc..." Je dirais aussi que c'est peut-être parce que ce travail est encore trop perçu comme exceptionnel, événementiel, les "médias" eux-mêmes, qui pourtant pourraient être plus "professionnels", l'ont abordé ainsi.

Cela dit, avec le temps j'ai l'impression que je peux développer de plus en plus librement mon instrumentation en concert et presque tout imaginer et inviter aux côtés des instruments de l'orchestre : une poire à lavement, deux jouets d'enfant, trois paires de gants, la tête de Delco de mon voisin Bertrand ! Dans l'ensemble, le public concerné a compris que mon écriture était une réflexion sur l'entendre, sur la sensi-

**L'artistique n'est pas seulement dans les salles de spectacle, il peut le cas échéant être partout et c'est cela dont mes partitions veulent parler, mon rapport aux objets.**

bilité quotidienne, que je travaillais sur l'ordinaire et pas sur l'extraordinaire. J'ai composé pendant 20 ans en laissant croire à des recherches sur l'extraordinaire et puis au bout de tout ce temps, je suis arrivé enfin à faire comprendre qu'il était surtout question de l'ordinaire. Lorsque je suis allé voir les cheminots pour leur parler d'un concert de locomotives qu'on me commandait, ils n'ont pas dit : "qu'est-ce que c'est que cet olibrius ?", ils

ont dit "Enfin!", car eux connaissaient les trésors sonores du monde ferroviaire et attendaient presque qu'on leur dédie une partition. Vous savez, nous avons une mémoire collective prodigieuse. Nous connaissons tous par coeur "les sons du train" : celui du cendrier, des rideaux qu'on abaisse, du contrôleur qui tape sur la vitre du compartiment, le son des boggies qui hurlent dans les virages, le halètement de l'air au passage des ponts métalliques suspendus, l'étouffement sourd et tendu que produisent les tunnels... Ces sons, très riches d'histoire et de facture, sont chargés d'affectif.

Les cheminots ont pensé qu'il n'était pas trop tôt pour qu'on valorise tout ce capital sonore qui n'est pas le fruit du hasard ou des machines, mais le fruit des hommes : c'est là mon critère majeur pour aborder un nouvel objet sonore. En fait, il y a des hommes pour fabriquer ces objets mais il y a surtout des hommes pour s'en servir, pour en être les instrumentistes. Et ces hommes travaillent beaucoup à l'oreille. Chacun de nous a une acuité et une compétence auditive immense sur son lieu professionnel.

J'ai remarqué que beaucoup d'ouvriers savaient très bien parler de leur ouïe. Le savoir-faire physique que nous mettons en oeuvre dans notre métier fait de nous de vrais instrumentistes du quotidien, grands connaisseurs des détails et des moindres trésors de tout notre environnement habituel, attentifs, conscients ou non, à tout évènement sonore : indicateur d'action, de transformation, d'évolution au coeur de notre travail.

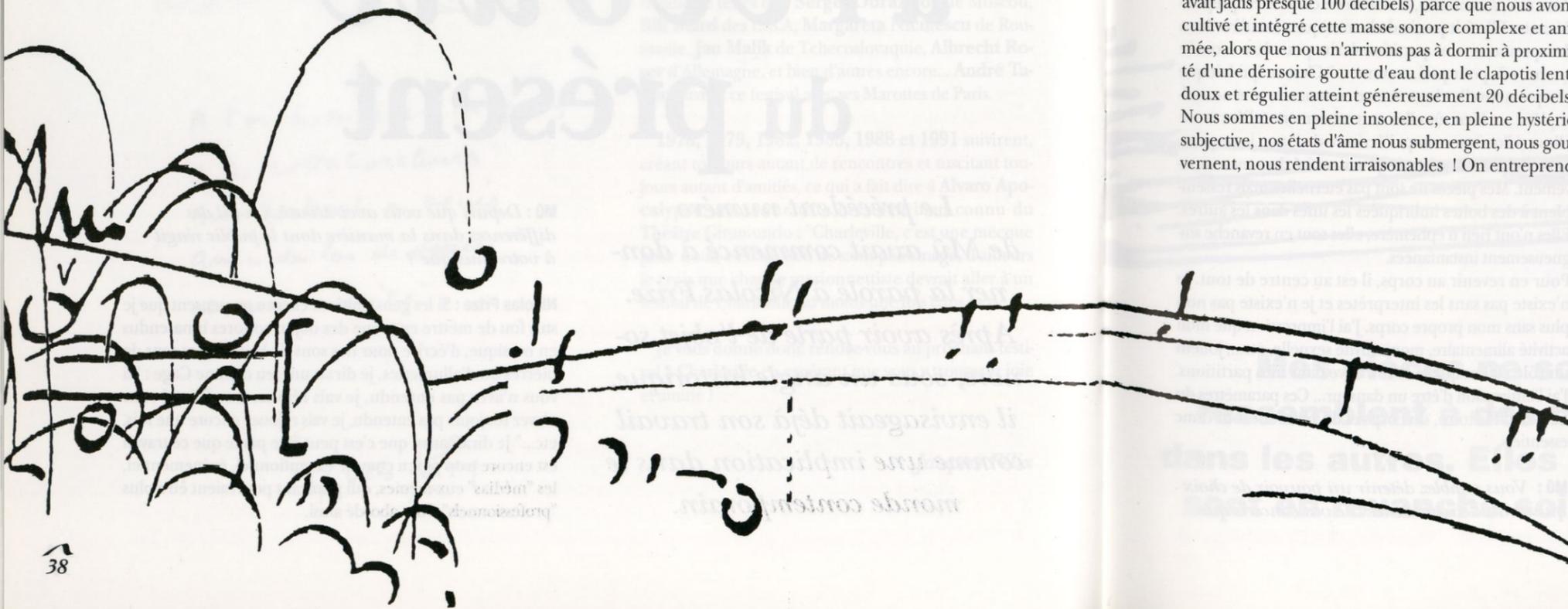


BERNARD BAUDIN / LE BAR FLOREAL

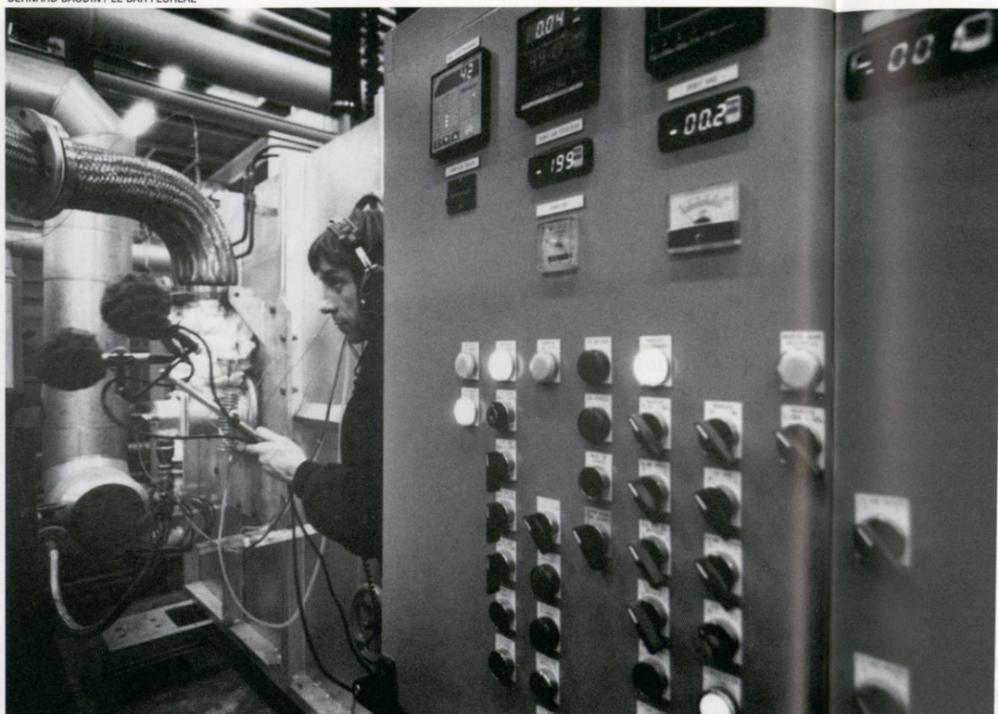
J'ouvre une parenthèse : dès que nous quittons le lieu de notre travail, que nous pénétrons dans l'espace public, puis encore davantage dans notre "espace privé", notre écoute devient complètement neutralisée, de plus en plus inconsciente, obsessionnelle, hystérique : nous ne voulons plus rien entendre. Ainsi, nous arrivons à dormir dans un train (à l'intérieur duquel il y avait jadis presque 100 décibels) parce que nous avons cultivé et intégré cette masse sonore complexe et animée, alors que nous n'arrivons pas à dormir à proximité d'une dérisoire goutte d'eau dont le clapotis lent, doux et régulier atteint généreusement 20 décibels. Nous sommes en pleine insolence, en pleine hystérie subjective, nos états d'âme nous submergent, nous gouvernent, nous rendent irraisonnables ! On entreprend

de vouloir améliorer l'environnement sonore urbain (certains rêvent même de luttes anti-bruit) alors que personne ne veut entendre objectivement les choses, entendre les sons pour ce qu'ils sont. Les citoyens se plaignent pendant que les marins dorment en pleine mer avec des niveaux de bruit absolument insensés, que des personnes vivent en Provence, au coeur de la garrigue, en présence de grillons ou de cigales (c'est selon) sans discontinuité. Bref, cette acuité admirable dans le travail ne vient pas de la beauté ni de l'intelligence des objets ou des machines bien sûr, mais des gens qui s'en servent. Ecoutez successivement trois menuisiers scier la même planche avec une égoïne, vous aurez trois séquences sonores bien différentes : ce ne seront pas les mêmes coups de scie, les mêmes prises, les mêmes angles, les mêmes appuis, les mêmes tempis et rythmes..., tout cela sonne très distinctement, dans l'instant et surtout le long de la séquence temporelle. Vous entendrez de l'un quelque chose de plus caressant et de l'autre quelque chose de plus mordant, de l'un quelque chose de fonctionnel, de l'autre quelque chose de plus expressif. Nous avons ainsi la capacité dans notre vie quotidienne de mettre en jeu une sensibilité incroyable, une compétence et une expression encore non suffisamment évaluées. Tout cela, je l'ai entendu, je l'entends tous les jours et c'est le départ de mon travail de musicien. Si je crois qu'il n'y a que les artistes qui sont capables d'expression organisée, je suis fou. Les enfants mettent 10 ans à apprendre à se servir d'un skate-board sur les escaliers

*"Je m'intéresse à la façon dont les gens sont contenus dans ma musique".*



BERNARD BAUDIN / LE BAR FLOREAL



du Trocadéro, un violoniste met 12 ans à commencer à jouer du violon, un fraiseur tourneur met 14 ans à maîtriser son outil. C'est la même qualité d'implication de la sensibilité dans le savoir-faire. L'apport de l'expression est la partie invisible, indicible de la maîtrise technique.

L'artistique n'est pas seulement dans les salles de spectacle, il peut le cas échéant être partout et c'est cela dont mes partitions veulent parler, mon rapport aux objets. J'insiste sur la valeur du corps parce que je n'existe qu'à travers le travail des instrumentistes.

Je me sens un peu un (ancien) combattant de la matière sonore vivante.

Evidemment, j'ai bien d'autres préoccupations, par exemple, les lieux de concert, c'est à dire la circonstance historique, philosophique, acoustique et architecturale de ces lieux, par exemple, donner vie à la musique. Quand j'écris une partition, je ne fais que coucher de l'encre sur du papier, on n'entend rien. Il va me falloir ensuite choisir des interprètes qui vont créer des timbres, des temps, des formes et des dynamiques à ces dessins abstraits, qui vont comprendre ces signes graphiques, leur donner du sens. Le choix des interprètes est aussi un choix d'objets sonores car tous les violonistes n'ont pas le même instrument et surtout pas les mêmes sonorités...

De plus, on leur demande bien sûr de jouer beaucoup plus que ce qui est écrit. Sur une partition, il y a des indications de hauteur par exemple mais il n'y a pas les caractéristiques du son, les informations sur les phrasés sont très grossières, etc. En musique, de pianissimo à fortissimo, on ne peut indiquer que 10 nuances différentes alors qu'il y en a au moins 200. Le musicien va donc interpréter ce que le compositeur ne peut pas écrire. Par ailleurs, l'interprète est mobile, il va pouvoir jouer de façon très subtile un certain jour et dans un lieu précis et pas forcément tous les jours, en fonction de lui-même, de l'acoustique, de la résonance de l'espace, du public éventuellement...

**Mû :** *Il s'agit bien d'art vivant...*

**Nicolas Frize :** Oui. Je travaille sur le présent et y travailler me préoccupe chaque jour. "Certaines" personnes y voient de l'éphémère parce que, maintenant, on est éphémère lorsqu'on n'a pas un plan de carrière ou un objet éternel de consommation à substituer à

son travail, un objet qui vous remplace et vous représente sur les étagères des grandes surfaces mondaines ou commerciales de la production musicale officielle ou populaire. Il y a une telle folie de consommation et une telle peur de la mort qu'on en est venu à consommer du futur, de la trace, du dur (le CD est plus dur que le vinyl, l'édition ronéotypée est plus "dure" que la calligraphie manuscrite), être dans le passé du dictionnaire futur !

Pour moi, à contrario, la notion de concert est prépondérante. Elle fait partie de la musique et soulève bien des questions : une partition écrite pour être écoutée quand, où, pourquoi, comment ? C'est ce qui fait que chaque nouvelle circonstance commande une nouvelle pièce ; et bien sûr elles sont totalement reliées entre elles : si l'on interrompt l'écriture de l'une, je ne peux plus composer la suivante. Je suis arrêté dans mon mouvement. Mes pièces ne sont pas éternelles mais ressemblent à des boîtes imbriquées les unes dans les autres. Elles n'ont rien d'éphémère, elles sont en revanche soigneusement instantanées.

Pour en revenir au corps, il est au centre de tout. Je n'existe pas sans les interprètes et je n'existe pas non plus sans mon propre corps. J'ai l'impression que mon activité alimentaire, mon activité sexuelle, etc..., jouent un rôle clef et que je le retrouve dans mes partitions. J'ai l'impression d'être un danseur... Ces paramètres du lieu, de l'Histoire, du corps et du moment sont donc essentiels.

**Mû :** *Vous semblez détenir un pouvoir de choix quant aux circonstances de vos concerts que*

*ne possèdent pas fréquemment les créateurs de formes théâtrales ; ce sont surtout les programmeurs qui en décident... Est-ce que votre liberté est constante ?*

**Nicolas Frize :** Vous savez, toutes mes pièces sont destinées, je dirai même qu'elles répondent à mes yeux à un esprit de commande. Elles sont toutes liées à des espaces très particuliers. Soit je choisis l'espace en fonction du sujet, soit on me propose un espace et je lui soumets le sujet. Je ne ferai jamais rien dans un espace standard, pour des interprètes inconnus. Quand je transporte une pièce dans un autre lieu, ou qu'elle est interprétée par d'autres, je la recrée.

**Mû :** *Est-ce que vous ressentez des convergences avec d'autres artistes, quelle que soit leur discipline ?*

**Nicolas Frize :** Nous sommes très nombreux à nous intéresser à la matière. J'ai une passion pour la façon dont Mauricio Kagel travaille sur la matière sonore, dont Benjamin Britten travaille sur la matière instrumentale, dont le sculpteur Olivier Agid appréhende la matière en fonction d'un espace et d'une circonstance, etc... Mais il y a un volet qui m'est personnel que je retrouve chez trop peu de créateurs : l'impératif

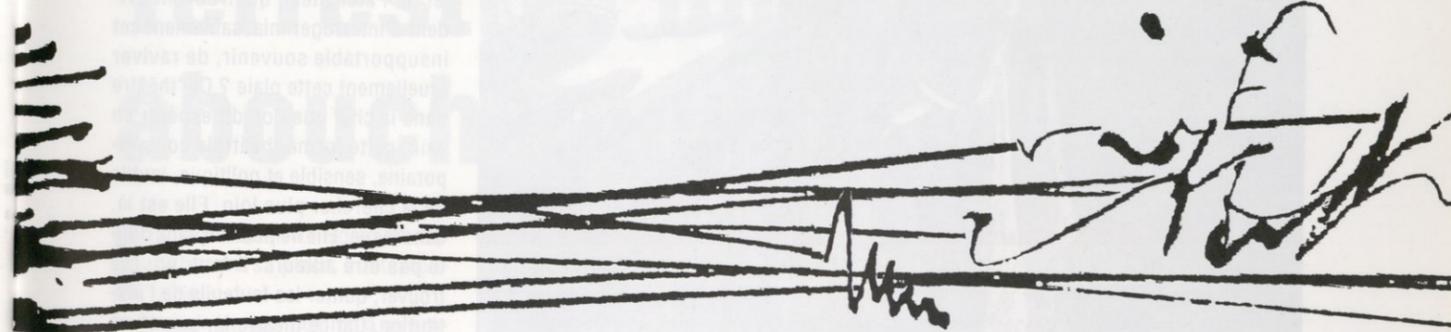
militant, le combat idéologique, l'envie de changer le monde à tout prix.

Mon travail, la musique, sont mes outils, ma façon de parler. J'ai le devoir de m'adresser aux autres. Je n'ai probablement rien de mieux ou de plus à dire que les autres mais j'estime avoir un devoir de confrontation, de mouvement, de déplacement. Les objets que je fabrique me servent à être encore davantage un sujet. Je ne sacralise pas mes oeuvres, au contraire, je vis dedans, je ne m'en sépare pas. Un peu comme un musicien du Moyen-Age dont on ne pouvait pas entendre la musique en son absence. Je veux montrer qu'on ne se parle bien que lorsqu'on est ensemble. On ne doit pas occulter ou émousser l'impérieux besoin de se rassembler.

Les concerts sont des rendez-vous au travers desquels des gens se disent des choses. C'est à ça que la musique sert. Où sont les compositeurs qui ont cette envie de se frotter à l'architecture, à l'institution pénitentiaire, à l'univers hospitalier, à l'école, au monde du travail...?

*Propos recueillis par Evelyne Lecucq*

*D'Aout 94 à Janvier 95, Nicolas Frize entreprend avec son équipe une résidence au sein de l'hôpital Delafontaine de Saint-Denis. Il y réalisera sa prochaine création musicale. Pour tout renseignement, s'adresser aux Musiques de la boulangerie à Saint-Denis. Tél. : 48 20 12 50.*



**Mes pièces ne sont pas éternelles mais ressemblent à des boîtes imbriquées les unes dans les autres. Elles n'ont rien d'éphémère, elles sont en revanche soigneusement instantanées.**

A MIMOS, LE THÉÂTRE MESCHUGGE

# La jeune femme et la mort



Gravure de Max Ernst tirée de "Une semaine de bonté"

D.R.

Je ne vous parlerai pas beaucoup d'Ilka Schönbein et de son Théâtre Meschugge, parce qu'il faut que vous alliez la voir, dès que vous pourrez, où qu'elle soit. Ilka Schönbein est descendue du ciel pour apparaître à Périgueux, où elle a tout bouleversé. Un puissant bouche-à-oreilles déferlant par

vagues l'emporta du "off" de la rue, son élément, jusqu'à la cour "in" de la "Visitation", où elle fut acclamée debout par un public abasourdi. Mimos, festival de mime aux contours flous dont les critères de sélection sont assez mystérieux et qui n'échappe pas avec l'âge aux pièges de l'institution, permet parfois à un miracle

de se produire. Ce fut elle, cette fois, la petite mendicante au minibus rouge. Ilka Schönbein vient de Darmstadt, en Allemagne, qui n'est pas le pays des anges. D'ailleurs elle n'a jamais joué dans sa ville natale, et presque pas dans son pays. Ilka Schönbein qui n'est pas juive montre une sensibilité écorchée vive par le souvenir de l'holocauste.

Elle est "simple", dit-elle lorsqu'on tente de l'arracher à son mutisme, "porteuse du problème de tout le peuple allemand par rapport à l'extermination des juifs".

Meschugge en yiddish ça veut dire dingue, cinglé. Qui sont les Allemands, en dehors de quelques grands contemporains comme Heiner Müller ou Peter Stein, qui trouvent évident d'interroger inlassablement cet insupportable souvenir, de raviver cruellement cette plaie ? Ce "théâtre dans la cité" que l'on dit espérer en vain, cette forme théâtrale contemporaine, sensible et politique, inutile de la chercher plus loin. Elle est là, dans la rue. Elle ne pourrait sans doute pas être ailleurs. Il faut, pour la trouver, quitter les fauteuils de l'institution. Car ce théâtre-là, qui refuse les bonnes manières de la fausse provocation en salle, est vraiment "dérangeant" (ah ! ce qualificatif-tarte-à-la-crème de notre masochisme conformiste), pas seulement dans l'acception stérile où on l'entend souvent, mais dans un sens d'enthousiasme de violence et de joie, autrement dit : de poésie.

Ilka Schönbein ne tient pas vraiment, même si ça lui arrive, à participer of-

ficiellement aux festivals qui fleurissent l'été dans notre pays. Impatiente, elle joue dans les rues, fait la manche. Elle se coltine à son public, l'agresse, le séduit. Elle ne veut plus de ce trou noir qui la sépare et l'effraie, elle cherche le contact. Quelque chose chez elle est resté vivace, cet esprit que l'on qualifiait d'*utopie* il y a une vingtaine d'années, et que tant d'artistes sont si fiers d'avoir abjuré. Car elle n'a pas renoncé à sa sensibilité, à son fol appétit de beauté, car elle aime réclamer son dû, mendier, violenter son public. Car il y a une fulgurance qui ne peut avoir lieu que dans la pauvreté et dans la rue. Car elle ne veut plus de cette séparation mortelle entre la salle et la scène qu'elle a longtemps pratiquée. Se montrant elle-même, elle montre au-delà de toute pudeur le désir aux prises avec la femme désirée, désirante, déchirée, partagée entre sujet et objet. Puis femme devenant mère,

aux prises avec l'effrayant mystère de la naissance, qu'elle désacralise devant nous. Nous jette au visage la figure fantomatique, persistante et presque anéantie, de cet autre qui ne trouve jamais sa place, et qui de temps à autre est appelé juif. Met en scène son âme inquiète de jeune femme en face de la mort. Nous touche comme la peau nue touche la peau nue. Comme peu de "professionnels de la profession" osent ou peuvent encore le faire.

Elle a d'abord appris à se mouvoir dans l'espace selon la méthode du spiritualiste Rudolph Steiner, pratiqua cette danse eurythmique durant quatre ans avec un groupe qui se produisait un peu partout en Allemagne. Un mode d'expression gestuelle qui n'est pas fondé sur l'effort, la technique, mais sur la recherche d'une alliance entre l'âme et le corps. C'est là qu'elle a construit l'essentiel de son art.

Elle travailla ensuite pendant deux années avec les marionnettistes du groupe Albrecht Roser, à Stuttgart, où elle apprit à construire et manier des figures intimement alliées à son corps, à son mouvement.

Mime ou pas mime, marionnettes ou pas, vaines séparations. Ces querelles byzantines n'ont plus d'importance, passé un certain niveau de qualité, de présence, de don.

Il y a beaucoup d'interprètes de grand talent dans ces festivals, et d'excellents élèves, mais peu d'artistes. Cette fois il y avait Ilka. Jeune femme hybride, à la sensibilité d'oiseau et la puissance de fauve, qui conçoit ses spectacles, construit ses instruments et joue, seule face à des inconnus, le secret de sa vie.

Une artiste.

Nicolas Roméas

AU FESTIVAL D'AVIGNON, ENTRE CHIEN ET LOUP DE DANIEL LEMAHIEU.

# Terrestre, obscur, abouchement...

Ici, la marionnette trouve immédiatement sa place, contemporaine.

Nul besoin de justification à sa présence, elle est nécessaire, au-delà de toute référence à la technique ou à l'histoire de cet art. C'est que Lazaro ne part pas de la marionnette, mais de l'imaginaire, de l'univers d'un auteur, des images provoquées par le texte.

Cette fois, cherchant un texte comique, il explore les classiques, n'y trouve pas assez de liberté, renonce, se plonge dans Kafka, Céline, Artaud, Cioran, y cherche un chemin, une

étincelle... rencontre enfin l'incredible dialogue de Lemahieu, se laisse piéger par ce dosage subtil d'ironie aimante et de violence bancale. Plus de doute. "Cette langue vive, rude, économe, cette langue de la nécessité, du quotidien, me donne à entendre du théâtre tout de suite. Quand j'écoute le texte, je vois des images, j'ai des visions. Essentiel pour commencer un travail théâtral. Des frissons et des visions, sinon rien ! Je pense à la BD, à Reiser, à Masse. Je veux des personnages bruts, de purs éléments de théâtre." Ne manque qu'un inventeur d'images.

Lazaro, à la recherche de son scénographe, rencontre par hasard le travail du peintre et sculpteur Francis Marshall : "Je découvre ses objets-personnages faits de collants bourrés de crins et de tissus divers, de bois de flottage de la Seine et d'objets de récupération. Leur présence dérangement, pleine d'humour et de violence parle de la fragilité, de l'épaisseur, de nous, de nos peurs, de nos désirs. Ses œuvres sont truffées de mots écrits, de graffitis jetés, inscrits sur les choses, sur des pancartes surajoutées en carton, en bois, en tôles peintes. Je déambule



"Entre chien et loup" par la Cie Lazaro.

parmi ses personnages, j'entends les mots de Lemahieu aboyés, tronqués, jetés pêle-mêle. J'ai trouvé mon scénographe. J'assiste plein d'étonnement à cette rencontre en moi de deux mondes qui se tombent dans les bras l'un de l'autre en rigolant". Marshall rencontre Lemahieu par Lazaro. Fécondation réciproque de leurs univers. Leurs enfants sont deux monstres issus de nos profondeurs, arrachés du néant par une sage-femme inspirée.

Lemahieu n'y va pas avec le dos de la cuillère, il nous cueille à froid et sans euphémisme, au vif de notre malaise, de l'insupportable réalité d'être avec l'autre entièrement. Son art consommé du dialogue produit une violente sensation de "brut de décoffrage". Une matière si travaillée qu'elle en semble parfaitement intacte. Le travail efface le travail, me dit un jour Alexis Grüss.

C'est bien nous qu'a dessinés Lemahieu, nos bas-fonds, familiers comme des sous-vêtements sales. Une femme, un homme, un monde comme un sous-sol. Un monde qui lutte âprement contre la décomposition, l'écroulement. Une part presque inaudible, insupportable de nous-même.

Bidochons métaphysiques s'ébattant dans un univers guetté par la putréfaction, ces deux sacs de crin et de toile qui nous représentent se cognent l'un l'autre et au monde rugueux qui a rendu rugueuse leur âme naïve.

Jérôme Deschamps ne renierait certainement pas ces deux "bonshommes" plus profondément vrais que nature, bourrés de tendresse crasseuse. Sommaires, expressives poupées. Figures de notre déchéance, de notre détresse, de notre râpeuse et maladroite émotivité. Rencontre d'une incroyable justesse entre une esthétique et une langue. Marshall donne volume et espace aux mots de Lemahieu et le regard de Lazaro, sa présence et celle de Pierre Alanic, ce rythme syncopé et cette trace d'humour ambiguë qui nous font tomber la tête la première dans cet univers de terriens, ce sac de toile métaphysique grossièrement écrié tout cousu d'innocence.

Nicolas Roméas

*Entre chien et loup* - mise en scène : François Lazaro ; scénographie et personnages : Francis Marshall ; musique : Xavier Charles ; interprétation : Pierre Alanic et François Lazaro.

*Entre chien et loup* sera au Festival de Charleville-Mézières, pour une représentation unique, le 1er octobre, à 21 h, au T.I.M.



Spécial revues

Après avoir enquêté auprès de différentes bibliothèques, le centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières a enrichi son fonds d'articles concernant le théâtre de marionnettes parus dans des revues spécialisées dans les domaines littéraires, ethnologiques, artistiques etc... Vous pouvez les consulter à l'Institut.

Nous vous signalons ici les articles en langue française :

Histoire de la marionnette

- L. Navailles, *Guignol et la Révolution française*, in Revue d'Histoire du théâtre, 1989 vol 41, n° 162, p. 148 à 158
- Le théâtre de marionnettes de Maurice Sand*, in Polichinelle, 1985, n° 9, p. 17 à 21
- M. Mathonnet de Saint-Georges, *Les marionnettes de Madame Forain*, l'Art Décoratif, 1907
- Xavier de Courville, *Les comédiens de bois*, in ABC Magazine, 1925, n° 3

Théâtre d'ombres

- Daniel Bernet, *Un ancêtre du dessin animé : le théâtre d'ombres*, in Jardin des Arts, mai 1963, p. 23 à 29
- M.P. Verneuil, *Wayangs Javanais*, in Art et Décoration 1924, avril, p. 14 à 128

Théâtre

- B. Picon Vallin, *Gogol : point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe 1917 - 1932*, in : Cahiers du Monde Russe et Soviétique, Paris, 1980, vol. 21, p. 333 à 359.
- L'objet chez Gogol L'objet dans la vision grotesque. Grotesque et naturalisme.
- B. Dort *Le piège du théâtre in Roland Barthes*, in : Critique, Paris, 1982, vol. 38, n° 423, p. 688 à 703 Barthes et le bumaku.

Littérature

- J.C. Powys, *Le Don Juan de Byron*, in Obliques. Littérature. Théâtre; Fra 1974, vol 2, n° 5, p. 17 à 28
- P. Bouquet, *Hjalmar Soderberg ou la recherche de l'équilibre. Esquisse d'une personnalité littéraire*, Etudes germaniques. Fra. vol 28,

n° 4; p. 444 - 52  
Un monde littéraire peuplé de marionnettes.

Education

- Daniel Bernet, *Les marionnettes. Jeu et Théâtre des enfants*, in la Maison Française, 1956.

Thérapie

- M. Henniaux, *L'apparition de l'image expressive chez l'enfant débile par le recours à la marionnette*, in Psychologie médicale, 1982, vol. 14, n° 9, p. 1321 - 1322
- Le mécanisme d'identification, la pensée magique.

Des collections de musées

- A. Le Bonheur, *Activités du Musée Guimet, Acquisitions - Asie du Sud-Est* in Arts Asiatiques - FRA. 1988, vol 43, p. 138 - 139 Acquisitions par le Musée de pièces de Nang Talung (Thaïlande), de Wayang Siam (Malaisie) et de Wayang Kulit (Indonésie)
- Monique Ray, *La Donation Léopold Dor du Musée de la Marionnette*, Bulletin des Musées Lyonnais, 1957

Par ailleurs, nous avons repéré quatre articles dans la sélection effectuée par le Centre National du Théâtre - 6, rue Braque 75003 Paris.

- Letizia Dannery, *L'Europe des guignols*, in Taktik, n° 276; p. 10, 22/6/94
- 130 spectacles gratuits dans tout Marseille pendant 9 jours, c'est l'occasion pour le Mas-salia-Théâtre de marionnettes, de rassembler des compagnies et d'organiser un festival.
- Yves Baudin, *Renouer avec un certain passé du théâtre. Théâtre de la Poudrière : la troupe comme*

*modèle de société*. in TATR, n° 22 ; p. 8, 1/6/94.  
Cet article relate le cheminement de la compagnie de marionnettes du Théâtre de la Poudrière, installée de manière permanente à Neuchâtel.  
*Don Quichotte : dramaturgiquement vôtre*, in Idées en mouvement (les), n° 19-20 ; p. 25-26, 1/6/94

Au hasard de plusieurs programmations de festivals en Europe, le thème de Don Quichotte revient, traité de façon différente. Cet article présente les versions des théâtres suivants : le Teatro Buendia de la Havane, la Bambalina Tittelles de Valence en Espagne, le teatro Delle Briciole de Parme et la Cie Stella den Haag des Pays-Bas pour une confrontation dramaturgique.

Dominique Houdart, *Journal de bord des Padox* : Saint-Nazaire, quartier La Chesnaie, 1 - 14/10/1993, in Théâtre/Public, n° 118-119; p. 75-79, 1/7/1994

Cet article relate l'expérience d'immersion dans le quartier de La Chesnaie de Saint-Nazaire, de 3 personnages, les Padox, 3 marionnettes habitables qui vont vivre dans ce quartier touché par le chômage, les problèmes raciaux, et essayer de communiquer (ils sont muets), y apporter leur allure cocasse et monstrueuse, leur regard étonné, leur façon décalée de vivre les choses.

Les AGIT

## Cannes, ville des festivals, aime aussi le théâtre de marionnettes

"Le seigneur des anneaux" par le Théâtre sans fil.



LUC BEAULIEU

"Pourquoi j'ai mangé mon père ?" par la Cie Arketal et la Cie Le Bruit des Hommes.



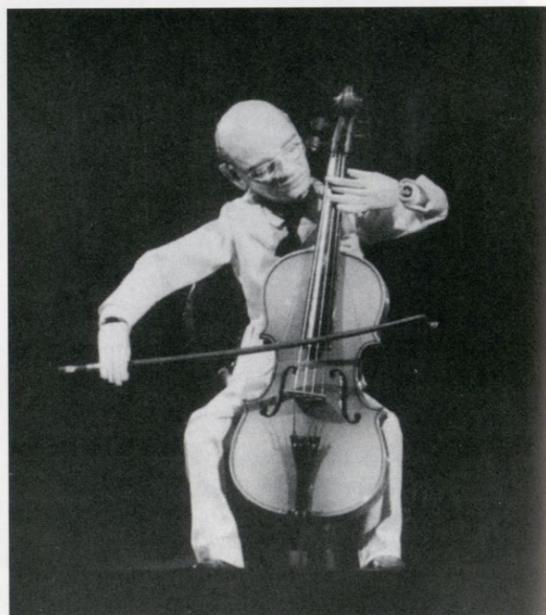
ELIAN BACHINI

Cannes est connue pour son Festival International du Film mais on sait moins que la ville accueille aussi le Midem (Marché International du Disque et de l'Édition Musicale) les MIP-COM et MIP-TV, (Marché des programmations audiovisuelles), le MILIA (Marché du Livre d'Art et des CD Rom) le Festival International du Film Publicitaire et d'autres manifestations commerciales périphériques de la culture et de la communication.

On sait moins aussi que Cannes accueille ou organise dans l'année un nombre étonnant de manifestations culturelles. En janvier : Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA). En

février : Festival des Jeux de l'Esprit, Festival International de Musique Classique. En mars : Festival International de Danse. En avril : Cannes Musiques Passions. En mai : Festival International du Film. En juin : Salon d'Art Contemporain Art Jonction. Performance d'Acteurs Cannes Festival. En juillet : Festival International de Jazz. Nuits Musicales du Suquet. En août : Théâtre en août. En décembre : Rencontres Cinématographiques.

Le théâtre de marionnettes a trouvé sa place dans ce calendrier chargé et emmène le public à la découverte de sa magie tous les deux ans début novembre.



SERGE NAOUZI

"Antologia" par Jordi Bertran.

Ce sera le cas en 1994 puisque Cannes organise son troisième Festival International de la Marionnette et des formes Animées du 27 octobre au 5 novembre pendant les vacances de la Toussaint de toutes les zones.

Le festival présentera une sélection de spectacles du monde entier, principalement mais pas exclusivement destinés au jeune public.

**Le programme** tel qu'il est arrêté au 1er août (et sujet donc à modification - tél : 93 99 04 04) est le suivant :

Judi 27 à 15 h et vendredi 28 à 15 h et 20 h 30 : **Compagnie Arketal, nouveau Théâtre de Toulon - Pourquoi j'ai mangé mon père.**

Samedi 29 à 15 h et 20 h 30 : **Compagnie Colla Figli - Excelsior** (Italie).

Samedi 29 à 15 h et 17 h : **Théâtre Chignolo** (France).  
Dimanche 30 à 14 h 30 : **Flash Marionnettes - Grimm** (sous réserve). France.  
Dimanche 30 à 15 h : **Théâtre Chignolo.**  
Dimanche 30 à 15 h 30 : **Compagnie J.P. Lescot** (France).

Lundi 31 à 15 h : **Compagnie J.P. Lescot.**  
Lundi 31 à 15 h et 20 h 30 : **Compagnie Jordi Bertran - Antologia** (Espagne).  
Lundi 31 à 20 h 30 : **Flash Marionnettes - Le Cour de tous les miracles** (sous réserve).

Mardi 1er à 15 h : **Théâtre du Guilledou - Petit ours** (France).  
Mardi 1er à 15 h 30 : **Compagnie Jordi Bertran - Poèmes audiovisuels** (Espagne).  
Mardi 1er à 16 h : **Théâtre du Tilleul - Max et Moritz** (Belgique).

Mercredi 2 à 15 h : **Théâtre du Guilledou - Petit ours.**  
Mercredi 2 à 16 h : **Théâtre du Tilleul - Max et Moritz.**

## Massalia, à Marseille

**La Friche la Belle de Mai, 4 rue Jobin, 13003 Marseille, Tél : 91 62 39 51. - Début de la programmation de la saison 94 / 95**

**Jean-Pierre Larroche, Serge Dutrieux et Pascale Hanrot** (France)  
*Achille immobile à grands pas*  
les 20, 21, 22, 23 septembre 1994 - tout public. - Création - résidence

du 13 au 22 décembre 1994 - tout public - accueil - résidence pour la 1ère fois, du cirque, du cirque "nouveau", à Massalia.

**Edith Scob et le Festival d'Avignon** (France)  
*Où vas-tu Jérémie ?*  
de Philippe Minyana  
du 14 au 19 octobre 1994 - à partir de 12 ans  
accueil - résidence

**Tam Teatro** (Italie)  
**et Théâtre Athénor** (France)  
*Douceamer*  
du 9 au 14 janvier 1995  
en tournée dans les crèches et les écoles maternelles - à partir de 2 ans - Création

**Théâtre Chignolo** (France)  
*Guignol*  
du 25 au 28 octobre 1994 - tout public à partir de 4 ans - accueil

**Cie Françoise Pillet** (France)  
*Le monde est rond*  
les 14 et 15 janvier 1995 - tout public à partir de 6 ans - accueil

Octobre : **rencontre avec des auteurs**

**Théâtre de la Graine d'Or** (France-Vietnam)  
*Au fil de l'eau*  
contes traditionnels du Vietnam  
du 1er au 5 novembre 1994 - tout public à partir de 4 ans - accueil

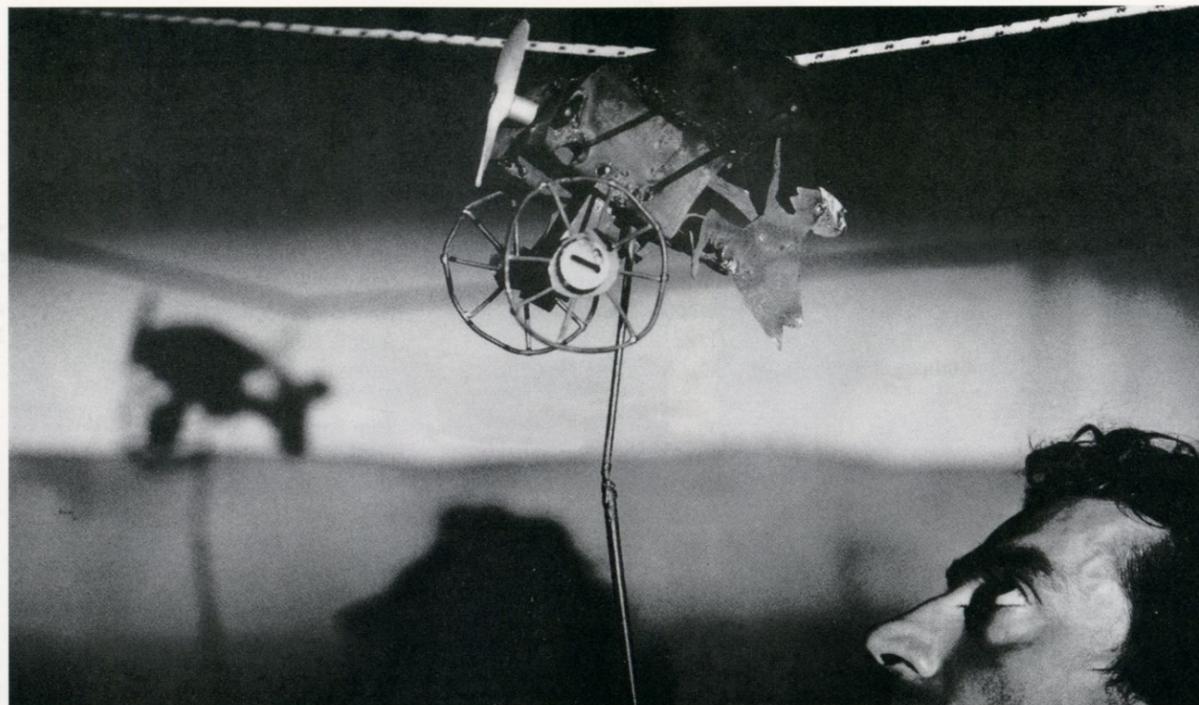
**Faulty Optic** (Grande Bretagne)  
*Darwin's dead herring*  
du 24 au 28 janvier 1995 - tout public à partir de 8 ans - accueil

**Le Cirque du Docteur Paradi** (France)  
*Hop ! ... ma non troppo*

**Théâtre du Carroussel** (Québec)  
*"Contes d'enfants réels"*  
du 7 au 11 février 1995 - tout public à partir de 8 ans - accueil

# Les AGITÉES

22 régions mobilisées pour la Marionnette au printemps 95



MASSIMO SCRAMONTA

## La vitrine bleue - Lille

"L'Atlas des cités"  
par Antonio Panzuto

**La vitrine bleue du Grand Bleu - Lille - 36 ave Marx Dormoy (59000) Tél. : 20 09 45 50**

La Vitrine Bleue concentre sur trois jours, pour le public et les professionnels, des créations, des premières françaises et des compagnies étrangères à découvrir;

### 19 octobre

- 10 h :**
- Une dame dans l'armoire, Compagnie Blauw Vier, Belgique.
  - Lecture pratique, Association Notoire. (Réservé aux professionnels)
  - Table ronde, *Le passage à l'acte ou les pratiques artistiques au collège et au lycée.*
- 14 h :**
- L'Atlas des cités, Antonio Panzuto, Italie.
  - Guerres, Compagnie "En Aparté".
- 16 h :**
- Table ronde, *L'accès au théâtre*

ou le théâtre jeunes publics, lieu d'apprentissages, d'échanges et de lecture du monde ?

- 18 h :**
- Lecture pratique. (Réservé aux professionnels)
- 20 h :**
- Graine de satellites, Théâtre La Licorne.
  - Una Notte e le Mille (La nuit des 1001 nuits), Teatro dell'Angolo, Italie.

### 20 octobre

- 10 h :**
- Cocktail Clown, Compagnie XPTO, Brésil.
  - Una Notte e le Mille.
- 14 h 30 :**
- Rossignol et Palimpseste, Compagnie Jean-François Duroure.
- 16 h :**
- Une dame dans l'armoire.
- 18 h :**
- Table ronde, *Ville, campagne, banlieue : trois rapports au théâtre.*
  - Lecture pratique. (Réservé aux professionnels)

- 20 h :**
- Guerres.
  - Frontière, Compagnie Les transformateurs.
- 21 octobre**
- 10 h :**
- L'Atlas des cités
  - Graine de satellites
- 14 h 30 :**
- Cocktail Clown
  - Frontière
- 16 h :**
- Table ronde, *Le théâtre jeunes publics, un nouveau théâtre populaire ?*
- 18 h :**
- Courants d'air, de Karine Ronse, lecture.
- 20 h :**
- Rossignol et Palimpseste.

**Et du 17 au 21 octobre : exposition Machines et mécanismes.**

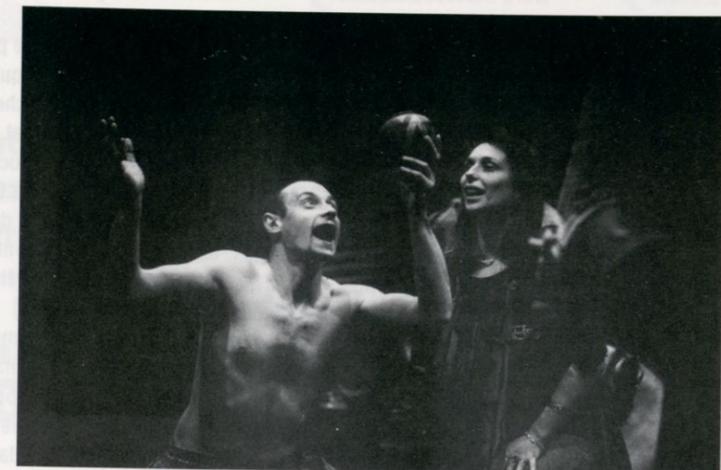
### RECIT D'UNE EXPÉRIENCE

## Théâtre de figures et option théâtre en lycée

Le 11 septembre 1898, rapporte Meyerhold, Tchekhov est en conversation avec les acteurs du Théâtre d'Art de Moscou. Ils l'assurent, persuadés de l'enchanter, que dans *La Mouette* : "derrière la scène, des grenouilles coasseront, des libellules striduleront et des chiens aboieront.

- Pourquoi tout cela ? demande Anton Pavlovitch d'un air mécontent.  
- Cela fait réel, répond l'acteur.  
- Cela fait réel, repète A.P. avec un sourire moqueur. Et il ajoute, après une petite pause : "La scène, c'est de l'art. Kramskoï a magnifiquement représenté des visages, dans sa peinture de mœurs. Qu'advierait-il si, sur un de ces visages, on découpait le nez peint pour le remplacer par un vrai ? Le nez serait réel, mais le tableau serait gâché... La scène exige une certaine convention. Vous n'avez pas de quatrième mur. En outre, la scène, c'est de l'art, la scène reflète la quintessence de la vie et il ne faut rien y introduire de superflu."

Nous avons beau connaître le désir de vérité qui fondait le point de vue de Stanislavski, nous savons plus que jamais que le réalisme est un aveuglement et l'art une lucidité, c'est pourquoi, s'il existe une raison primordiale de pratiquer le théâtre avec des adolescents c'est bien d'apprendre à vivre, les yeux sensibles à l'opacité du monde, moi et les autres dans la nature, et la conscience toujours alertée par les transparences illusoire qui maintiennent les pouvoirs. En période de Kommunikation, rien n'est plus urgent que d'accéder à une connaissance par le poème, c'est-à-dire, par des langages et des langues complexes et articulés avec lesquels le poète a le pouvoir d'évoquer la réalité par des figures émouvantes, cette émotion étant précisément le signe sensible, joies et larmes, de la reconnais-



V. LESPERAT-HEUJET

"Yassanga..."  
de R. Godefroy  
d'après  
W. Nadiko par  
la Cie Ches  
Panses Vertes

sance de l'esprit. Plutôt que désigner les choses et croire que la nomination suffit à leur connaissance, il faut les convoquer et les appeler à l'existence ou les entendre nous appeler. L'habitude vitale et heureuse de ces appels ne vient qu'à celles et à ceux qui apprennent véritablement à lire, aux initiés. Or, une initiation est une pelote de surprises, c'est l'observation confiante, humble et fragile, d'une toute petite chose, le fil qui court sur le sol du labyrinthe.

Comment se frayer des vérités pour être dupes le moins possible de ce qui se présente (nous est présenté) sous le nom trahi de "la vie" ? La question est lourde pour les adolescents d'aujourd'hui. Confrontés comme ceux d'hier à la difficulté d'établir des distinctions entre le réel et l'imaginaire, le désiré et le réalisable, l'objectif et le projeté, soumis par la cruauté des faits à réussir le deuil des chances de l'enfance pour entrer dans le monde impressionnant et souvent peu tolérable de l'âge adulte, mis au défi, néanmoins, de transformer les valeurs de l'enfance pour aménager une vie d'adulte soustraite à l'amertume, ils doivent encore, les adolescents des années 90, parvenir à trouver une réalité et des significations derrière des murs d'images closes ou qui se présentent comme telles, devant des simulacres et des commémorations qui trompent sur le présent et stérilisent l'avenir. Il appartient aux pédagogues de construire des passerelles entre la sphère privée de la jeunesse et les univers en expansion des chercheurs, des philosophes et des artistes. Concernant notre art, j'affirmerai volontiers que les théâtres contemporains de marion-

nettes sont les instruments par excellence d'une pédagogie du théâtre et d'une pédagogie de la vie, si l'on veut bien considérer ces deux expressions elles-mêmes comme des figures. Ils sont à même, en effet, de rendre tangibles la part des conventions dans nos adaptations au réel et la part de réalité de ces conventions. Ils exigent, par la résistance des choses, un exercice poétique, comme musculaire, une fabrication de formes destinées à parler du monde, nouant en tresse serrée la poésie du regard, la rigueur du jugement et le désir éperdu de transmettre une parole.

Pour réfléchir : souvenirs d'une classe de première. Trois groupes de cinq élèves chacun. Un choix de textes et de documents iconographiques proposés par Sylvie Baillon\*. Du Moyen-Age à nos jours et de tous les genres. Les élèves lisent dans le silence, assis sur le sol. (C'est un superbe spectacle, des gens qui lisent dans le silence). Chaque groupe finit par choisir son texte et son projet :

- 1) Extrait de *Gargantua*, chapitre XXVII, Frère Jean des Entommeurs s'occupe des bataillons de Picrochole.
  - 2) *Ubu Roi*
  - 3) *L'École des Bouffons* de Michel de Ghelderode
- Nous avons devant nous une quarantaine d'heures. Les groupes suivront à peu près le même itinéraire. Après la première lecture, les élèves ne savent pas ce qu'ils ont lu. En revanche, ils se précipitent sur des "idées" super de marionnettes comme les Pigeons de Zeuxis venaient bec-

\* de la Cie Ches Panses Vertes

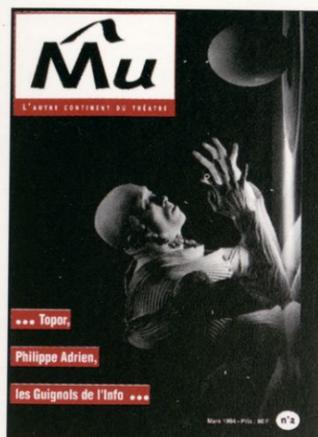
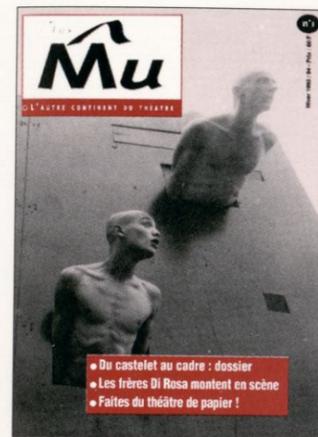
queter les raisins qu'il avait peints. C'est le moment du plaisir solitaire. Ils bavardent sur et sur. Rien ne s'éclaire, rien ne se construit. A la question : "De quoi ça parle ? ou qu'est-ce que ça raconte ?", c'est la stupéfaction qui domine. Elle étonne les stupéfiés eux-mêmes, alors, peu à peu, des réponses s'esquissent, s'énoncent puis se formulent en propositions de personnages, de lieux, apparaissent des idées de matières, de cohérences de matières, d'objets, de formes, de rapports de taille, on se met à imaginer une dramaturgie défendable et chaque proposition, parce qu'elle fait appel à du concret, le concret de la représentation et du présent, est soumise au questionnement théâtral. Exemple, pour Rabelais : que faire de ce texte ? Est-il audible aujourd'hui ? N'est-ce pas un récit plutôt qu'un drame ? Première hypothèse des élèves à leur propre question : "Il faut le traduire en langue d'aujourd'hui !" Ils le font. Sylvie Baillon et moi-même nous les laissons faire. La traduction achevée, nous tentons de lire, Rabelais s'insurge. Les élèves se scandalisent eux-mêmes. Cette langue originelle est un trésor pour l'oreille, pour l'imaginaire, pour le théâtre. On la garde. Il s'agit plutôt de chercher, maintenant, qui dit quoi, qui est qui ? Combien de personnages ? Y-a-t-il un conteur ? Quels jeux de voix pour cette bataille, ce désordre ? Qu'est-ce qu'une bataille, au théâtre ? Comment représenter concrètement Frère Jean ? Est-ce un légume ? Un cep de vigne ? Une grande croix encapuchonnée ? Une bouteille ? Une jarre ? Un tonneau ? De quelle couleur ? De quel volume ? Pour un légume, la langue de Rabelais est la langue naturelle. Pour une croix, la gourmandise parolière donne au Christ la joie sainte de chasser avec colère les marchands du temple. Toute question est concrète. Elle passe par les mains et l'histoire des sens. Toute réponse est une hypothèse, elle se vérifie (s'évalue) dans les faits. Tout choix est un sacrifice et tout sacrifice donne à la liberté, sa clarté et son juste exercice. "La poésie est le triomphe perpétuel du sacrifice" confirmait Paul Valéry. Le cadre de cet article ne me permet pas de raconter en détails toute l'expérience, cependant, j'ajouterai que nous avons travaillé dans les locaux de la Compagnie, entourés de ses maquettes anciennes, de

ses outils et de ses esquisses de projets. Les élèves ont fait la liste de ce qu'ils devaient rapporter, récupérer ou acheter. Ils ont découvert la notion de budget. Ils ont épié Emmaüs et le marché aux puces. J'ai passé une séance avec le groupe Ghelderode à chercher un vieux capot de Deux Chevaux, des pots d'échappement et des pneus, chez un ferrailleur. Le théâtre allait naître des rebuts et des morts. Le leader des bouffons était immense, il se déplaçait en s'appuyant sur une crose cardinalice en tuyau d'échappement et une jambe prise dans un pneu, roulant, sautillant, ahanant, baigné dans l'orgueil de cette condition, personnage homme et mannequin, silhouette démesurée à la Giacometti, il dominait l'univers, les autres roulés au sol comme des Caliban. Personnage somptueux, dérisoire, inquiétant. "Il suffit de dire le vrai d'une manière étrange", remarquait Gœthe, "pour que l'étrange finisse par sembler vrai à son tour." Hors du théâtre de marionnettes, de figures, jamais cet Olivier de dix sept ans n'aurait pu trouver en si peu de temps une telle dimension poétique et dramatique. A ses pieds, à un certain moment de la scène sélectionnée pour le travail, une Cecilia, enfermée dans un silence et des petits gestes obsessionnels, s'est mise à jeter sur les autres personnages une pluie d'étoiles. Une vraie pluie d'étoiles, cela ne faisait aucun doute pour personne. Et les étoiles étaient des capsules de Coca-Cola et d'Orangina débarassées de leur marque. Car chaque groupe a présenté aux autres quatre à cinq minutes de son travail. Pur moment d'exercice, de critiques croisées d'appréciations : réflexions dramaturgiques, scénographiques, questions sur les choix d'objets, de voix, de jeux, sur les distinctions et rapports des personnages, des manipulateurs, les relations entre tous les éléments du spectacle, hypothèses de lumière (le temps nous a manqué pour aller jusqu'à ces essais là). En quarante heures, nous sommes passés d'un texte écrit à une proposition minimale d'hypothèse de représentation concrète. Nous avons dû faire appel à des références culturelles, passer du concept à sa figure, du désir à la réalisation, de l'inimaginé à l'apparition, de la facilité et de la paresse des discours à la résistance des choses, de l'idée en l'air au poids éco-

nomique et matériel du réel, de l'informe à la forme. Nous avons tiré d'un texte, non ce sens certain, prisonnier-livré-caché par un questionnement Lagarde et Michard mais un univers naturel et historique perceptible à nos sensibilités et à nos intelligences d'aujourd'hui. Nous avons fait une étude de faisabilité, une expérience de sens, en marchant, en buissonnant, en foisonnant, par fâcheries et drôleries, en buvant le café de la Compagnie. Puis, nous avons rendu le capot à sa ferraille, les légumes à la terre et nulle vedette n'a eu l'idée de s'auto-proclamer. Pédagogue, chargé d'un enseignement artistique, ai-je autre chose à faire que de provoquer ce qu'impose le théâtre de marionnettes ? Il m'intéresse encore parce que :

- il pousse à leur degré maximum d'incandescence, de certitude et d'incertitude, toutes les exigences et toutes les vertus du théâtre,
- il les impose simultanément, avec une densité poétique peu accessible au théâtre traditionnel,
- il est un théâtre pauvre et sourit des vedettariats et des effets de prestige,
- il peut se loger aussi bien dans une chambre d'enfants que dans un camp de concentration, il peut faire appel à des géants mais peut encore susciter l'univers avec des mies de main et si elles-mêmes sont absentes, avec des mains humaines,
- il n'aliène pas l'acteur dans le personnage et lui permet donc de percevoir, sous le harnais, la vigueur du cheval, sous l'habit du roi, la personne du roi,
- il fait du jeu, non l'apanage du comédien, mais de tout signe,
- il apprend ou du moins laisse penser que la vie tout entière est toute en jeux. D'où le sourire qu'elle mérite et son prix inestimable, à défendre. Temps et lieu de conscience, de résistance, le théâtre dans son ensemble peut trouver dans le théâtre de marionnettes la mesure qui convient à sa propre poétique, à sa propre poésie. C'est ce diapason qu'il est essentiel de transmettre aux apprentis du théâtre.

Raymond Godefroy



**Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés - Centre français de l'UNIMA**

**est présent pendant le festival de Charleville-Mézières au Caveau, place Ducale**

**Un espace rencontre-information**

ouvert tous les jours de 10 h 30 à 13 h 30 et de 15 h 30 à 19 h 30 Informations, rencontres avec les représentants de compagnies françaises, les responsables de festivals et de théâtres permanents (théâtre de la marionnette à Paris, théâtre Massalia, Marseille, ...)

**Des apéritifs-rencontres**

tous les jours de 11 h à 13 h Chaque jour, venez à la rencontre d'une personnalité artistique d'un pays invité au festival.

**Pendant le festival**

**THEMAA**

participe à l'animation de l'espace Image et marionnettes Tous les jours, diffusion d'une sélection de films, vidéos, réalisés par des compagnies françaises. Le mardi 27 septembre, à 19 h 30, soirée "visionnement critique" Débat ouvert autour de la projection de films vidéo (bandes-annonces et fictions) et animé par les membres de la commission Marionnettes et télévision de THEMAA, les animateurs de l'espace, des réalisateurs ...

**Au printemps 1995,**

THEMAA mobilise autour de la marionnette les vingt-deux régions françaises pour une grande manifestation nationale **Les Agitées**, mars-mi-avril 1995.

A ce jour près de quatre-vingt-dix lieux et équipes sont mobilisées.

Renseignez-vous !



Pma PE\_Mu 4