
Le pouls des marionnettes du monde entier — Le huitième festival mondial de marionnettes de Charleville-Mézières
23 septembre — 2 octobre 1988

Michel Vaïs

Number 51, 1989

Marionnettes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16363ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1989). Le pouls des marionnettes du monde entier — Le huitième festival mondial de marionnettes de Charleville-Mézières : 23 septembre — 2 octobre 1988. *Jeu*, (51), 117–131.

le pouls des marionnettes du monde entier



«Un affadissement de l'art de la marionnette [...] signale une perte de conscience de l'oppression.» Dessin de Tomi Ungerer ayant inspiré (avec plusieurs autres) les concepteurs de la compagnie Manches à Balais — Korporation (France) pour *Jeu de massacre*.

le huitième festival mondial de marionnettes de charleville-mézières:
23 septembre - 2 octobre 1988

un art né de la guerre

Du Québec jusqu'au Tibet, de Finlande ou du Togo, plus de trois cents spectacles ont été présentés en dix jours à Charleville-Mézières. La première question qui vient à l'esprit quand, pour aboutir à cette petite ville de 60 000 habitants, on traverse les Ardennes françaises (du mot *Arduina*, qui veut dire «forêt profonde»), c'est: pourquoi ici? Municipalité modeste née du regroupement récent de Charleville, de Mézières et de plusieurs petites banlieues, cette ville où naquit Rimbaud, mais qu'il passa sa vie à quitter, appartient à une région assez pauvre sur le plan culturel. Il y a bien, à Reims, le groupe Art et Technologie (qui a déjà, incidemment, collaboré avec la compagnie québécoise l'Écran Humain), ainsi que le Théâtre municipal dirigé par Daniel Guénoun, et sur lequel Robert Hossein avait déjà laissé sa marque. À Chalon-sur-Saône, une école de cirque est actuellement dirigée par «notre» Guy Caron, du Cirque du Soleil. Mais en dehors de ces quelques centres d'intérêt, les habitants des quatre départements formant la région Champagne-Ardenne n'ont généralement à se mettre sous la dent que des films américains de série B au cinéma municipal, ou des spectacles de tournée venus de Paris. Heureusement, il y a le festival qui, pendant dix jours mais seulement une fois tous les trois ans, pousse une foule joyeuse et cosmopolite à converger vers la Place Ducale, réplique (plus belle et plus colorée) de la célèbre Place des Vosges de Paris.

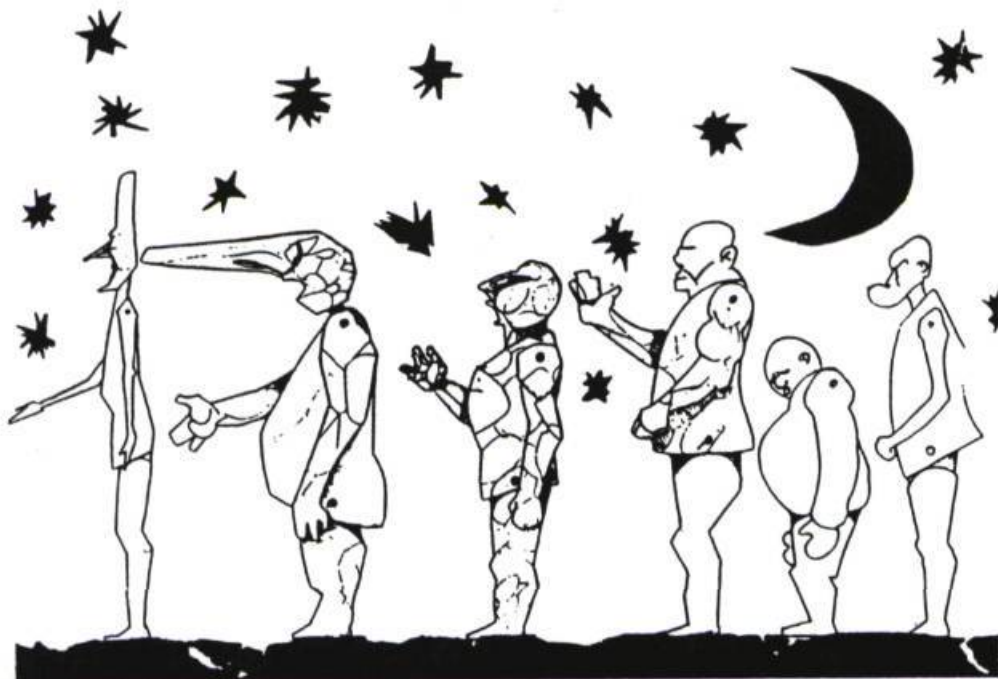


L'Illiade par le Théâtre de l'Arc en Terre (France). Photo : Yves Jeanmougin.

La situation géographique de cette région de France, qui jouxte la Belgique, n'est pas indifférente pour comprendre la naissance et le statut présent des marionnettes à Charleville-Mézières. Comme ce fut le cas au Québec à la même époque — c'est la guerre —, les soldats allemands sont directement ou indirectement responsables de l'avènement d'un art véritable de la marionnette. Certes, il n'y a pas eu là-bas, comme au Québec, un Albert Wolff qui forma de jeunes marionnettistes locaux après des années de captivité. Mais les Ardennes, deux fois menacées d'annexion, ont vu surgir cet art en 1941 comme un facteur de résistance à l'oppression culturelle. Les forces d'occupation ayant interdit les regroupements de jeunes de type scout, un certain Géo Condé, venu de Nancy, eut l'idée d'initier aux marionnettes un groupe d'adolescents de quinze à dix-sept ans, pour pouvoir pratiquer clandestinement avec eux un scoutisme de résistance. Comment les Allemands pouvaient-ils s'opposer à un art aussi «innocent», qui par ailleurs était beaucoup plus répandu chez eux qu'en France? Or, de même que dans certaines formes théâtrales d'inspiration religieuse (c'est le cas en Pologne, où le langage du théâtre est codé), on peut, par la marionnette, s'exprimer plus librement et d'une façon moins risquée, passer outre à la censure et maintenir vivante la contestation. À la lumière des liens historiques entre marionnette et Résistance dans cette région, certains, comme Jacques Sourdille, président du Conseil général des Ardennes, vont jusqu'à affirmer aujourd'hui qu'un affadissement de l'art de la marionnette dans une société donnée signale une perte de conscience de l'oppression.

des comédiens de chiffon au festival mondial

Toujours est-il que, née dans la tradition scout, la compagnie des Comédiens de Chiffon a survécu à la guerre et se produit encore régulièrement aujourd'hui. En 1961, les marionnettistes français réunis à Paris décident de créer un festival international à Charleville-Mézières, en comptant sur l'intérêt de la population locale pour lui assurer une viabilité. Le public carolomacérien réagit si bien qu'en 1972, l'Union internationale de la marionnette (UNIMA, fondée en 1929), délaissant les métropoles comme Munich, Varsovie, Bucarest ou Prague, crée un précédent en tenant son congrès dans cette petite ville de province. Deux mille participants s'y pressent, et assistent en



Dessin : Olivier Thiebaut.



Le Songe d'une nuit d'été, du Théâtre de Mathieu (France).
Photo : Richard Bruston.

pouvoir et limites du bénévolat

Hormis le (fort efficace) service de presse de trois personnes, confié pour la première fois à une agence, et une employée prêtée par l'Office du Tourisme, c'est une armée de bénévoles qui, renouant sans relâche avec l'esprit des fondateurs des années de guerre, fait marcher rondement l'organisation mammoth du festival de Charleville-Mézières, devenue un modèle du genre, même si certains l'estiment débordée par son propre succès. Sans compter les douzaines de jeunes scouts et de guides embrigadés pour vendre les programmes dans les rues ou placer le public dans les salles, ils sont 180, recrutés surtout parmi les retraités et préretraités. Il n'y a pas une secrétaire, une interprète, un technicien ou un chauffeur qui soit rémunéré. Si aux yeux de certains, et avec raison, l'organisation du festival devrait maintenant se professionnaliser, il n'en demeure pas moins vrai que cette conversion ne se fera pas sans risque, et que pour prendre l'exemple des Olympiques, il serait délicat de trancher entre l'organisation professionnelle des Jeux de Montréal en 1976 et celle, largement bénévole, de Calgary en 1988. Toujours est-il que, si l'on a décelé un certain nombre de faiblesses techniques dans tel gymnase ou sous telle tente, dues surtout à un manque d'équipements d'éclairage, si on a pu regretter l'absence, dans le programme officiel, d'une liste des spectacles par ordre alphabétique avec les dates des représentations, enfin si plus d'une fois, on a pu voir des spectateurs *se battre* littéralement pour assister à une représentation pour laquelle ils avaient des billets en main, il s'agit là de problèmes mineurs que ne pallierait pas nécessairement une structure profes-

sionnelle. À ce huitième Festival, il fallait en prendre son parti et, comme tout le monde, jouer des coudes. Devant des Parisiens vociférants, usés par trois cents kilomètres de route et forçant des portes à la barbe des pompiers de service pour voir *Underdog* du Stuffed Puppet au foyer du Théâtre Municipal ou *Tabarin* du Boulair à la Cour Létrange, les cartes d'accréditations remises à la presse perdaient parfois leur pouvoir de coupe-file. De toute façon, faire la queue entre une demi-heure et trois quarts d'heure était un préalable indispensable à chacune des représentations auxquelles, régulièrement, plusieurs spectateurs assistaient debout, stoïquement. Heureusement, les spectacles avaient l'avantage d'être «calibrés» pour les festivaliers: ils duraient presque tous une heure, format habituel de la pièce pour jeunes publics, que les marionnettistes ont universellement conservé même lorsqu'ils s'adressent aux adultes. On pouvait ainsi établir son programme en toute confiance, en ne prévoyant que la période de queue entre les spectacles. Et il y en avait! De dix heures chaque matin à tard dans la nuit, sans relâche, il fallait à tout moment faire des choix déchirants en se basant sur le bouche à oreille et les comptes rendus de la presse locale, voire en apprenant à quitter une salle sur la pointe des pieds (ô faute d'éthique!) dix minutes après y être entré, convaincu d'en avoir vu assez, et que ce serait un plus grand crime de manquer un autre spectacle fort réputé et donné à la même heure.

même temps à ce qui devient alors un festival *mondial*, qui par la suite acquiert une existence autonome. En 1976, c'est la fondation de la Maison de la marionnette, qui devient en 1981 l'Institut international de la marionnette, auquel s'ajoute en 1987 l'École nationale supérieure des arts de la marionnette. À la direction de ces deux institutions indépendantes du festival, on trouve une professionnelle, fondatrice du Théâtre National de Marionnettes de Bucarest, Margareta Niculescu. Jacques Félix, président de l'UNIMA et de l'Institut, dirige aussi le festival, devenu triennal depuis 1976. À ses côtés, comme vice-président du huitième Festival et coordonnateur: Pierre Villière. Ces postes sont bénévoles. Car si Félix et Villière ont tous deux fait partie des Comédiens de Chiffon, le premier gagne sa vie comme représentant de commerce, et le second est architecte. C'est d'ailleurs là une caractéristique stupéfiante du festival: il est entièrement contrôlé et géré par des bénévoles.

le contenu

Sur le plan formel, les spectacles de ce huitième Festival faisaient appel aux marionnettes de tous genres (d'ombre, à fils, à gaine, à tringle ou à tiges, avec manipulation à vue, etc.), mais aussi à ce qu'on nomme le théâtre d'objets animés; à l'intégration comédiens-marionnettes, aux masques, aux projections, au théâtre noir, à la danse et à la musique. Une bonne partie des spectacles s'adressaient aux adultes; certains se réclamaient d'une tradition orientale (chinoise, japonaise, turque), de celle du café-théâtre ou de la variété, voire de la prestidigitation; d'autres frisaient le cirque; il y avait des oeuvres de création, des séries de sketches, des mises en scène de légendes (*Aladin*, *Illiade*), de contes (*Graal*, *le Brochet*), d'opéras (*Faust*), de pièces classiques (*le Songe d'une nuit d'été*) ou modernes (*Sire Halewyn*, de Ghelderode), de passages de la Bible (*la Crèche de Noël*: présentation de la seule troupe québécoise présente, l'Illusion), et ainsi de suite.

J'ai pu voir vingt-huit spectacles en dix jours, dont un seul s'éloignait tellement du genre que plus

d'un spectateur se demandait ce qu'il faisait au festival. Mais comme il constituait le spectacle de gala pour l'ouverture officielle, il était difficilement contournable. Nommé simplement *Aux sources du théâtre sacré*, c'était une suite de cérémonies effectuées par quinze bonzes tibétains du monastère de Dzongkar/Choede, de Cham. Ces bonzes, en exil dans le sud de l'Inde depuis que les communistes chinois les ont chassés de chez eux en 1959 (avec le Dalaï-Lama), maintiennent vivante une tradition de danses, qu'ils exécutent avec des masques, en soufflant dans de longues cornes et en émettant des chants gutturaux qui rappellent ceux du *katajjaq* des femmes inuit. Quatre personnages déguisés en squelettes entourent un percussionniste en sautant

La Maleta d'Els Rocamora (Espagne)
«a laissé en moi, malgré mes rires, un malaise certain».





Claudio Cinelli et ses *Mani d'opera*. «Ses personnages espiègles, délirants, très souples, ressemblent à de drôles d'oiseaux.» Photos : Tomaso Le Pera.

lourdement d'un pied sur l'autre; on voit deux «lions des neiges», qui ressemblent fort à ceux du cirque de Pékin, et un yack laborieusement porté par deux moines (mais habituellement par vingt-deux, nous prévient-on!), qui exécute une danse avec une petite figurine, seule allusion à la marionnette telle que nous la connaissons en Occident. Spectacle plutôt incongru, un brin pathétique, tout à fait inattendu qui, par sa lenteur, par sa musique épousant le rythme des battements cardiaques, son étrangeté, son manque de théâtralité et de ludisme, a produit un malaise certain parmi le public de notables en habits de gala. C'était comme si d'entrée de jeu, on voulait nous dire que le monde de la marionnette n'a pas de frontières.

les «virtuoses»

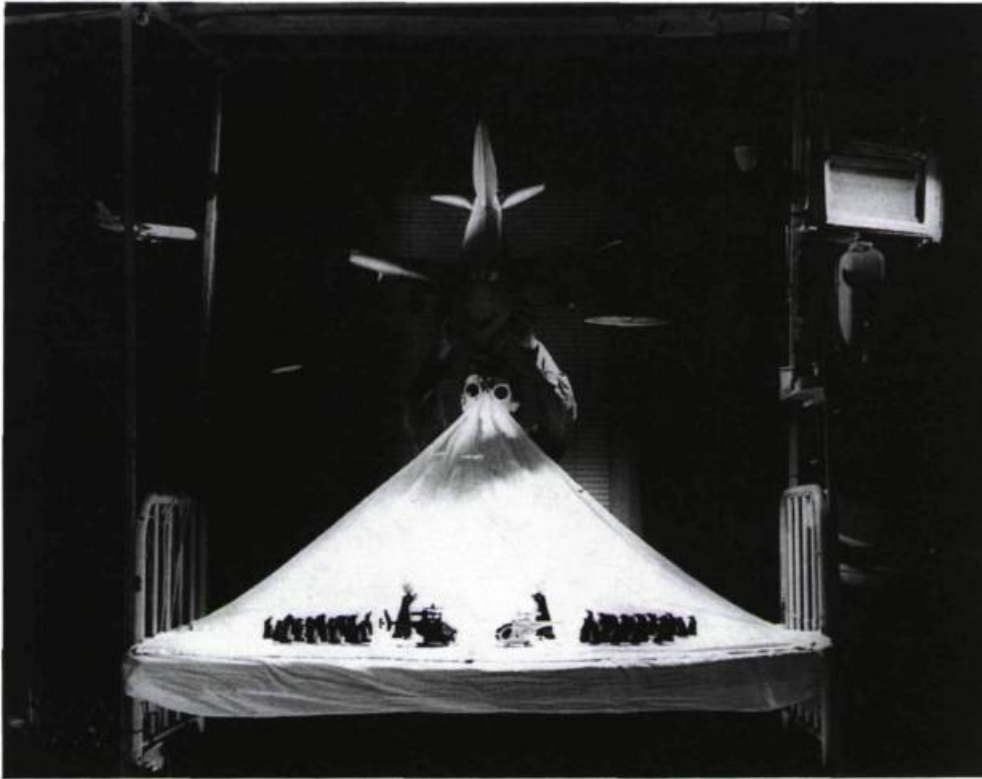
Comme ce fut le cas pour la Belgique en 1982 et pour l'Italie en 1985, c'est à l'Espagne qu'il fut demandé cette année de fournir un important contingent de spectacles, tous présentés sous un grand chapiteau. Douze compagnies ont ainsi pu donner, lors d'un mini-festival, une idée de l'importance numérique et de l'habileté (à défaut de la pertinence) des marionnettistes dans la péninsule ibérique. *La Medium* des Deliciosa Royala Marionetas était un mélo joué dans un décor réaliste, où l'auteur semble s'être donné pour mission de dénoncer lourdement la crédulité de ses compatriotes à l'égard des voyantes. Spectacle très applaudi, *la Maleta* (la valise) de la compagnie Els Rocamora de Barcelone a laissé en moi, malgré mes rires, un certain inconfort. Dans cette «foire aux phénomènes les plus petits du monde», des marionnettes à fils manipulées à vue présentent une série de numéros de cirque ou de music hall. Équilibristes ou funambules italiens, charmeur de cobra indien, toréador espagnol ou pépère français mégot en bouche, portant béret et juché sur patins à roulettes, tous sont muets, trouillardés et maladroits, pour le plus grand plaisir du public. Ils se font bobo en tombant, se cachent dans les jambes de leurs

«Ventriloque, Tranter parvient à attirer constamment l'attention sur ceux qu'il tient dans ses bras.» *Underdog*, le spectacle solo de Neville Tranter. Photo : Bernard Jadogzinski.



présentateurs et manipulateurs, qui les engueulent constamment et les privent de chocolat s'ils n'exécutent pas leurs numéros. «C'est difficile, dit l'un deux; ils sont comme des enfants. Ils ont un cerveau comme ça! (Il fait un petit zéro avec le pouce et l'index.)» J'ai vu là une attitude dangereusement infantilisante. Quand même, les trois présentateurs, une femme et deux hommes, sont drôles dans leur maladresse contrôlée: sous les fanfares triomphantes, ils s'emmêlent constamment dans leurs fils, suent ostensiblement dans des vêtements de gala étriqués et se lancent sans filet dans un ballet d'explications risquées en français (avec tous les accents voulus par leurs personnages) accompagnées de traductions *digest* en anglais et en catalan («au cas où il y en aurait un ou deux dans la salle»).

Tout compte fait, dans la catégorie des virtuoses, j'ai préféré infiniment l'Italien Claudio Cinelli et l'Australien Richard Bradshaw. Dans les deux cas, c'est davantage la virtuosité du manipulateur que des figurines qu'il faut souligner. Pour ses *Mani d'opera*, Cinelli est tout seul et il n'utilise la plupart du temps que ses deux mains presque nues. Tenant entre ses doigts un oeil ou une touffe de cheveux, il joint simplement ses mains pour former un visage de face, qui se décompose aussitôt pour devenir deux bouches qui s'embrassent ou chantent, remuant les lèvres ou tirant la langue. Ses personnages espiègles, délirants, très souples, ressemblent à de drôles d'oiseaux. Par moments, le visage du manipulateur, regard séducteur, apparaît dans le castelet, toujours muet car il y a constamment un accompagnement musical tiré d'un air populaire italien ou américain, d'une chanson rock ou, plus souvent, d'un opéra. Ce sont justement les numéros de chant lyrique qui avaient constitué une des révélations du festival off de Charleville-Mézières en 1985, et qui sont devenues depuis un ingrédient essentiel de *Fantastico*, sorte de *Champs-Élysées* de la télévision italienne que quinze millions de téléspectateurs attendent tous les samedis soir. Cinelli



Appel d'air du Vélo Théâtre. «Les draps deviennent voile de bateau, puis banquise où s'affrontent des armées de phoques sanglants.» Photo : Tania Castaing.

anime cette émission, après avoir été choisi parmi six mille candidats (!) dont aucun autre n'était marionnettiste.

Le spectacle de théâtre d'ombres de Bradshaw semble avoir été identique à celui qu'il avait présenté au Festival international de la Marionnette 1986 de Montréal¹. Des petits sketches formellement parfaits, souvent muets ou accompagnés d'une chanson, il se dégage une poésie visuelle et une tendresse mêlée d'insolite ou d'une petite touche surréaliste. «La fenêtre» nous montre à travers une croisée deux bouquets de fleurs, qui sont en réalité deux vases, dont les lignes deviennent les visages de deux amoureux qui s'embrassent, et dont le baiser forme un coeur, qui en se dépliant forme un enfant. Prévert aurait été ravi. «L'escarpolette»: une vieille dame se promène devant une balançoire; sortie d'elle, s'envole une fillette qui va se balancer. La dame passe, puis la fillette réintègre le corps de la dame. Tout seul derrière son petit écran magique, avec autant d'humilité que de maîtrise, Bradshaw fait mouche à tout coup, que ce soit au moyen d'une image fixe (tel «le Penseur», d'après Rodin) ou d'une histoire emberlificotée comme celle des deux poissons ennemis, un rouge et un vert, qui deviennent mauves quand une pieuvre leur jette son encre, et qui finiront par s'entendre devant l'ennemi commun, et donner naissance à des petits rejetons rouges, verts et panachés...

1. Hélène Beauchamp en fait un compte rendu dans *Jeu* 41 (p. 84) auquel je souscris entièrement, en particulier à ce qu'elle écrit sur la chanson finale : «Superkangaroo».



Spectacle de rue sur la
Place Ducale de
Charleville-Mézières.
Photo : Bernard
Jagodzinski.

des chiffres éloquents

Dans une ville qui, ne l'oublions pas, ne compte que 60 000 habitants, on a vendu au cours de ce huitième Festival et pour le seul volet *in*, 55 000 billets payants pour dix jours de représentations (Avignon en vend le double, mais pour un mois), à des prix variant de 2 \$ pour les enfants en groupes scolaires à 20 \$ pour les soirées de gala, et à des tarifs normalisés à 10 \$ pour les adultes et 5 \$ pour les enfants le reste du temps. Une carte permettait de voir 30 spectacles pour 140 \$. 300 représentations de 260 spectacles différents ont été offertes dans la sélection officielle, dans 22 lieux allant du Théâtre Municipal à une péniche, d'un fond de cour à un chapiteau, d'un garage à une discothèque de banlieue. 17 pièces ont été prolongées et les trois quarts ont été données à guichets fermés (c'est un euphémisme). Les 260 spectacles joués par 121 compagnies provenaient de 38 pays différents et des cinq continents. 65 compagnies étaient françaises et 56 étrangères. Parallèlement au festival, on a organisé pour 116 de ces spectacles des tournées dans 41 villes différentes de France et de Belgique (dont 31 ardennaises), du 22 septembre au 14 octobre. Ce programme de décentralisation a permis de rejoindre, avec la collaboration des Maisons des Jeunes et de la Culture, 23 000 spectateurs de plus, dont 19 000 enfants dans les écoles, où 88

spectacles ont été présentés. Tous les artistes du festival *in* étaient payés et pris en charge, grâce à un budget général de 400 000\$. L'accueil des troupes à lui seul a représenté 4 000 heures de bénévolat. 1 200 logements gratuits ont été fournis aux artistes par les habitants de la région, jusqu'à un rayon de 40 kilomètres autour de Charleville-Mézières.

Quant au festival *off*, il était aussi imposant. Toute compagnie qui s'y inscrivait recevait gratuitement un lieu pour se produire, à condition de jouer aussi gratuitement. 53 troupes ont présenté 132 pièces pour 15 000 spectateurs, parmi lesquels on a compté plus de 50 classes venues de 15 écoles différentes. L'intérêt pour les troupes consistait évidemment à tenter d'attirer l'attention de la presse ou de producteurs éventuels. Une majorité des compagnies étaient relativement jeunes : seulement 12% avaient plus de 8 ans, et 48%, 5 ans ou moins. Une quinzaine de compagnies qui avaient fait le *off* en 1985 se sont retrouvées dans le *in* en 1988. Parallèlement à tout cela, foisonnant, inattendu, un théâtre de rue nichait à chaque carrefour, aussi spontané que difficile à comptabiliser. Et pour en finir avec les chiffres, on a accrédité 163 personnes de la presse, dont 133 journalistes, parmi lesquels il y avait 43 étrangers de 16 pays différents... ce qui n'a pas empêché la presse parisienne de reléguer l'événement au rang d'une manifestation mineure et locale!

Enfin, ajoutons que la sélection des compagnies françaises invitées au *in* se fait principalement par auditions au cours d'un mini-festival qui se tient l'année précédant l'événement; que le V^e colloque «Marionnettes et thérapie» et un autre réunissant des critiques de théâtre sur le sujet «Un retard à rattraper» ont eu lieu en marge du festival, de même qu'une foire du livre des arts du spectacle, qu'une dizaine d'expositions et un concours de vitrines très populaire (où les étalagistes ont donné libre cours à leur fantaisie en sculptant là, le pain, ici, la viande); et qu'en 1988, après deux jours de festival, il a été décidé que tous les spectacles présentés à guichets fermés seraient rejoués immédiatement après, toute la nuit au besoin, jusqu'à épuisement des marionnettistes ou des spectateurs...

du côté de la psychanalyse

Le spectacle peut-être le plus couru du festival, ce fut celui qu'exécuta en solo un autre Australien, mais devenu hollandais depuis dix ans, Neville Tranter. Avec la compagnie Stuffed Puppet d'Amsterdam, son *Underdog* propose une technique extraordinaire de relation acteur-marionnette, dans laquelle c'est toujours celle-ci qui a le dessus. Au centre du plateau, le manipulateur tient successivement dans ses bras une série de personnages (on apprendra qu'il s'agit de toute sa famille) à l'aide desquels il nous raconte, en anglais, son horrible histoire personnelle, que l'on découvre par bribes comme on s'enfonce dans un cauchemar : enfant, il a eu des relations homosexuelles avec des hommes de son village; sa mère le fait castrer suivant les injonctions du prêtre, qui le proclame possédé par le diable; on voit aussi le médecin de famille (un travesti) qui a mis au monde son demi-frère (devenu lui aussi travesti), et son autre demi-frère, grabataire de seize ans au corps de bébé, fruit monstrueux d'un inceste entre son père et une cousine.

Chacun, à tour de rôle, essaie de dominer, de provoquer, de séduire ou de draguer ce grand dadaïste de trente ans (le personnage joué par le manipulateur), ou tout au moins de le faire parler, car il est quasi muet. Chaque marionnette s'exprime avec force, d'une voix assurée, distincte, menaçante ou perfide, tandis que le personnage qui les tient et les manipule baisse la tête, intimidé ou terrorisé. Ventriloque, Tranter parvient à attirer constamment l'attention sur ceux qu'il tient dans ses bras (et qui paraissent plutôt s'accrocher à lui), qui le frappent ou qui l'agacent en dissimulant opportunément son visage. Le résultat est saisissant de vérité. Quant au «personnage» central, mis au défi de parler par son père, il n'arrive qu'à bredouiller vaguement. À la fin, un dernier personnage, la Mort, parvient à le séduire. Il fait l'amour avec elle, puis retrouve son père mort. Certes, on nage en plein délire psychanalytique. Mais ce «perdant», cet «opprimé» (traduction d'*Underdog*) à la stature de géant, servi par une technique ahurissante de précision, reste une créature poignante, dont le souvenir me hantera longtemps.

au royaume des objets

J'avais déjà vu du théâtre dans lequel les objets jouaient un rôle plus important que la parole: *le Regard du sourd* de Bob Wilson par exemple, ou, expérience limite car elle excluait totalement les acteurs, *Les objets parlent* de Jean-Pierre Ronfard. Avec *Appel d'air*, de la compagnie française Vélo Théâtre, on distingue mieux la parenté entre objets et marionnettes: on comprend que les

«Dire des choses profondes en ayant l'air de faire la folle.»
Agnès Limbos dans
Petit Pois de la
compagnie Gare
Centrale de Bruxelles.
Photo: Luc
D'Haegheleer.





La troupe d'adultes I
Wan Jan de Taïwan.
Photo : Bernard
Jagodzinski.

premiers sont tout simplement des marionnettes de forme différente, en qui l'on peut fort bien trouver une âme aussi. Tirée d'une nouvelle de Dino Buzzati dans laquelle un homme fait un voyage immobile à bord de son lit, *Appel d'air* est une pièce presque sans paroles. En fait, on n'entend qu'une phrase ou deux, à peine chuchotées sur bande sonore, du genre: «On marche toujours en sachant qu'on peut tomber, et donc, marcher c'est prendre conscience de sa chute...» On voit un homme, Charlot Lemoine, allongé sur un lit qui représente tout son univers, et dont on découvre graduellement qu'il est équipé de poulies, d'un camping-gaz sur un plateau escamotable, de lampes, d'une radio, d'une cage à oiseau dans laquelle «vit» un avion qu'il arrive à nourrir en se livrant à une séance d'alpinisme sur le dossier du lit, etc. Ces gadgets semblent représenter tout le matériel nécessaire à la survie du personnage insulaire, qui nous entraîne sans peine dans ses rêves. Derrière le lit, par une grande fenêtre (qui a d'abord été un hublot), se profilent des gratte-ciel inaccessibles. Qu'à cela ne tienne: le personnage tire du dessous du lit une étagère sur laquelle se trouve une maquette de la ville, qu'il observe avec intérêt. Les draps deviennent voile de bateau, puis banquise où s'affrontent des armées de phoques sanglants. À la fin, le personnage prend son envol par la fenêtre ouverte.

Ingénieux et poétique, ce théâtre d'objets ne paraît jamais céder à la tentation du «déballage» gratuit. Même s'il y a des choses qui nous échappent, c'est là, paradoxalement, du théâtre «écrit» et cohérent. Le personnage paraît toujours attentif, émerveillé par ce qu'il découvre, ému comme un enfant, d'une infinie douceur. Ce spectacle aux accessoires savamment bricolés, très marqué par le «système D» (donc très français) est constamment limpide, beau, vrai et empreint d'une grande sensibilité. Le Vélo Théâtre, qui sillonne le monde et qui a fait un malheur au dixième Festival international du théâtre d'objets de Reggio-Emilia, en Italie, est déjà venu à Québec en

Comme une vitrine de Noël. *Par l'ordre du brochet*, du Théâtre de Marionnettes de Gorki. Photo : Bernard Jagodzinski.



1986, pour y présenter *Enveloppes et déballages* au festival commémorant l'arrivée de Jacques Cartier. L'année précédente, le même spectacle était joué à Toronto, Edmonton et Vancouver. Il est grand temps d'inviter la troupe à Montréal.

Autre spectacle sans marionnettes, *Petit Pois* de la compagnie Gare Centrale de Bruxelles est interprété en solo par Agnès Limbos, qui l'a conçu et réalisé. Ce «méli-mélodrame en cinq tableaux, un chou-fleur et quelques grains de chapelure, avec apparition d'un ange au troisième tableau» (programme) nous montre ce qui arriverait si un petit pois se mettait à penser tout seul, hors de sa boîte. Dans cette pièce faite comme une petite boîte de conserve qui cacherait de grandes choses, et que l'on peut apprécier à tout âge à partir de quatre ans, la comédienne nous raconte très simplement l'histoire du petit pois qui s'est évadé un jour du camp de concentration où il était enfermé, pour grandir et devenir un bébé vert. Elle utilise ce faisant une panoplie d'objets très simples : boîtes de conserve, cadres vides, ameublement miniature, qu'elle manipule avec soin, bien que par instants surgisse un brin de férocité enfantine lorsqu'elle se livre sous nos yeux à une «recette de cuisine» bien particulière. Limbos exerce sur son public un étrange pouvoir de séduction grâce à son humour débridé, à sa sensibilité et à sa manière de dire des choses profondes en ayant l'air de faire la folle comme une grande gamine de sept ans.

autres spectacles

Une douzaine d'enfants de quatorze ans venus de Taiwan faisaient grand bruit dans les rues de la ville, en défilant tous les jours avec leurs flûtes et leurs tambours. Avec *Wi Song bat le tigre*, seul de leurs trois spectacles que j'aie vu, les membres de la compagnie Wei Wan Jan tentent de maintenir vivante la tradition d'un théâtre chinois d'inspiration religieuse. L'histoire semble être



Les personnages du «sketchstac» de la Toupine. Photo : Jean-Claude Brasier.

un prétexte à des combats (d'homme à homme ou d'homme à bête). Dans un castelet, chaque manipulateur tient deux combattants dans ses deux mains, ce qui lui permet, sur une musique de percussions assourdissante et répétitive, de régler les échanges avec une précision étonnante. Les épées et les lances frappent vite et juste, mais on se lasse de cette violence une fois l'émerveillement passé.

La lassitude est venue beaucoup plus vite avec le Théâtre de Marionnettes de Gorki, qui offrait entre autres contes populaires *Par l'ordre du brochet*. Malgré une technique excellente de marionnettes à gaines et à tiges, ce conte (trop) merveilleux, verbeux et traditionnel, m'a fait penser à une vitrine de Noël moscovite, avec animaux en peluche et moujiks dansants. Tout de même, ce fut pour moi l'occasion de noter qu'il y a environ 150 compagnies de marionnettes en U.R.S.S., que chacune possède son lieu propre et sa troupe de théâtre avec un scénographe, un metteur en scène et des artistes permanents, et que l'on y joue des créations nationales et du répertoire classique étranger, autant pour les adultes que pour les enfants. De quoi faire rêver...

Parmi les autres spectacles que j'ai vus à ce festival, une fois décantés les souvenirs, un seul mérite encore une mention : *Ceci, cela et cetera* de la compagnie française la Toupine. Une publicité tapageuse attirait l'attention sur le «sketchstac» et promettait que ce serait «un spectacle au poil» (on distribuait des rasoirs jetables, portant cette inscription, en guise de promotion). Si bien que je m'attendais à une série de sketches à l'humour assez gros, genre bête et méchant. Certes, l'esprit d'*Hara Kiri* est bien présent, dans cette série de situations d'une banale férocité. Ainsi, dans «Lapin chasseur», un lapin plus vrai que nature furète dans le castelet. Un fusil apparaît à gauche, braqué sur lui. Il hésite, recule, avance, s'immobilise. Brusquement, tandis que l'on attend le coup de fusil qui va le désintégrer, le lapin ôte sa pelure pour se transformer en mini-char d'assaut qui se braque et tire sur le fusil ! Mais le spectacle, presque muet, propose des images plus souvent

mystérieuses, qui tout d'un coup s'éclairent par un indice (souvent la musique), pour se prolonger longuement dans une envolée poétique. Par exemple, un homme plante une graine de tournesol, l'arrose patiemment, voit la plante pousser, et quand elle atteint la bonne hauteur, il se place sous la fleur recourbée, qui devient alors une pomme de douche sous laquelle il peut se laver. Long clapotis rafraîchissant... Les manipulateurs de la Toupine prennent heureusement le temps de bien *installer* chaque situation, et n'hésitent pas à entrer tout entiers dans leur castelet, voire à se mouiller au besoin... Malgré la primauté du gag sur lequel finit chaque image, leur théâtre force à redevenir attentif, avec cette qualité d'attention qu'exigeait Tati au cinéma.

micHEL vaïs*

*Membre de la rédaction de *Jeu* depuis 1978, Michel Vaïs a pu assister à ce festival grâce à une bourse de voyage du Conseil des arts du Canada.