

Dix ans de conte au Théâtre de Sable
Contes du temps qui passe, le Rossignol et l'Empereur de Chine
et le Rêve de Pinocchio

Élizabeth Plourde

Number 113 (4), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Plourde, É. (2004). Review of [Dix ans de conte au Théâtre de Sable : *Contes du temps qui passe, le Rossignol et l'Empereur de Chine* et *le Rêve de Pinocchio*]. *Jeu*, (113), 30–36.

ÉLIZABETH PLOURDE

Dix ans de conte au Théâtre de Sable

À Québec, la saison jeunes publics 2003-2004 fut indéniablement marquée du sceau magique du Théâtre de Sable. Pour fêter les dix ans de la troupe, les Gros Becs ont réservé une place royale aux contes du triptyque écrit et mis en scène par Gérard Bibeau et scénographié par Josée Campanale. C'est dans un contexte de représentation très intimiste, en compagnie de trois couples de comédiens-manipulateurs, que les artistes du Théâtre de Sable ont insufflé encore une fois, et pour notre plus grand bonheur, un peu de vie à leurs rejetons à fils et à tringles.

Contes du temps qui passe

Premier volet du triptyque produit en 1992 sous l'égide des Marionnettes du Grand Théâtre de Québec, *Contes du temps qui passe*¹ procède d'une approche plutôt conventionnelle du conte tout en bénéficiant de la fraîcheur de certains textes originaux parmi les plus inspirés que Gérard Bibeau ait eu la bonne idée de coucher sur papier. Toutefois, ce n'est pas là que se situent ses qualités les plus appréciables. Si achevés que soient certains des textes qu'il regroupe, assurément, l'originalité du spectacle sourd d'abord et avant tout de la diversité des registres qu'il convoque et de la variété des univers qu'il met au jour. Outre la thématique fédératrice du labyrinthe, qui gouverne le cycle entier et donne le ton à la scénographie aussi polymorphe qu'ingénieuse imaginée par Josée Campanale (l'espace est sans cesse reconfiguré grâce à de petites structures modulaires amovibles), les créateurs ont tenu à broder leur courteline à partir d'un autre fil. Fasciné par la présence imposante de l'ogre du *Petit Poucet* de Charles Perrault, qui fait office de conte de départ, Bibeau a choisi d'en faire un mythe à partir duquel échauffer sa dramaturgie. Il a donc tenté l'expérience d'en décliner les manifestations réelles et figurées

1. Voir à ce sujet le compte rendu de Patricia Belzil dans *Jeu* 73, 1994.4, p. 185-186.

Contes du temps qui passe de Gérard Bibeau. Spectacle créé en 1992 par les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec (rebaptisées Théâtre de Sable), et présenté aux Gros Becs au printemps 2004. Photo : Louise Leblanc.



suivant le mode des « variations sur un même thème ». Outre l'ogre sanguinaire du conte de Perrault, il en est résulté une série de trois métamorphoses complémentaires : l'ogre prédateur (*le Petit cheval qui hennit mal*), l'ogre pathologique « qui dévore de l'intérieur » (*l'Enfant pâle*) ainsi que l'ogre apocalyptique (*le Lapin de lune*). De ces quatre univers autonomes, aux antipodes les uns des autres sur le plan formel, Bibeau et Campanale, secondés par Jean Hazel et Robert Caux, ont créé une palette chromatique d'une grande richesse.

Déchiré entre rendre fidèlement l'anecdote du conte de Perrault et atténuer, pour ménager la sensibilité des tout-petits, la barbarie qui caractérise le bras de fer entre le

Petit Poucet et l'Ogre, Campanale a habilement tranché le nœud gordien en conférant aux personnages l'aspect de figures géométriques : deux gros cercles pour le bûcheron et sa femme, sept petits cercles pour le Petit Poucet et ses frères, autant pour les filles de l'ogre et leur mère, et un triangle représentant les fameuses bottes de sept lieues. Contournant l'écueil érigé par la tradition en lui imposant l'abstraction sans pour autant opacifier le propos, Campanale s'est amusé à fabriquer une grosse sphère creuse mouchetée de couleurs orangées pour représenter l'Ogre anthropophage, invitant ainsi à une lecture au second degré. Par sa forme concrète et éminemment présente, l'Ogre prend ainsi des allures de métaphore primitive à la fois féconde et dévastatrice, symbole puissant du gouffre des origines qui avale ses enfants après leur avoir donné la vie. En équilibre entre un discours traditionnel (appuyé par une narration en voix *off* et une rythmique scandée qui propulse la manipulation) et une structure actuelle à l'esthétique monstrative, le premier des *Contes du temps qui passe...* donne à voir toute la modernité – mais, surtout, toute la pertinence – de la démarche dramatique et esthétique du Théâtre de Sable.

Tant au chapitre de la densité dramatique que sur les plans de l'interprétation et de la manipulation, *le Petit Cheval qui hennit mal* constitue à mon sens le maillon le plus faible du spectacle. Creux par endroits, le texte fournit un socle de départ un peu fuyant, ce dont témoigne la circonspection, voire le manque de conviction avec laquelle les créateurs s'en sont emparés. Ici, l'ogre en question prend l'apparence d'un lion féroce parcourant la ville à la poursuite de sa proie, un petit zèbre terrorisé par une mort imminente au point d'en avoir perdu ses rayures. Grâce à l'assistance d'un enfant qui l'aidera à retrouver son camouflage – au salon de bronzage, qui l'aurait cru ! –, la bête saura mystifier le prédateur et retrouver son chemin vers les étoiles pour y célébrer la nuit des zèbres. Or, si l'intrigue apparaît ténue et friable, c'est que le dialogue se développe essentiellement entre l'enfant, petite poupée babillarde à la voix étrangement traînante, et la comédienne en charge de la manipulation restante. Du zèbre, quant à lui muet, on ne peut que deviner les répliques, à l'instar du lion invisible (et, en cela, bien peu menaçant) dont on perçoit les rugissements ponctuels. Lente au démarrage, l'histoire erre un peu avant l'entrée en scène du zèbre, qui se présente tel un cheval à bascule monté sur roulettes, taillé

**Contes du temps qui passe,
le Rossignol et l'Empereur de Chine
et le Rêve de Pinocchio**

TEXTES, ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE : GÉRARD BIBEAU. CONCEPTION VISUELLE, DRAMATURGIE ET DIRECTION DE PRODUCTION : JOSÉE CAMPANALE ; FABRICATION DES MARIONNETTES, DÉCORS ET ACCESSOIRES : JOSÉE CAMPANALE ET RÉJEAN BIBEAU ; MUSIQUE : ROBERT CAUX ; ÉCLAIRAGES : JEAN HAZEL ; COMÉDIENS-MANIPULATEURS : ANNIE LA ROCHELLE ET JEAN-SÉBASTIEN OUELLETTE (*CONTES DU TEMPS QUI PASSE*), BERTRAND ALAIN ET AGNÈS ZACHARIE (*LE ROSSIGNOL ET L'EMPEREUR DE CHINE*), MARTIN GENEST ET AGNÈS ZACHARIE (*LE RÊVE DE PINOCCHIO*). TRIPTYQUE DU THÉÂTRE DE SABLE, PRODUIT EN COLLABORATION AVEC LES GROS BECS ET PRÉSENTÉ AU THÉÂTRE DES GROS BECS DU 14 AU 30 AVRIL 2004 (*CONTES DU TEMPS QUI PASSE*), DU 2 AU 28 DÉCEMBRE 2003 (*LE ROSSIGNOL ET L'EMPEREUR DE CHINE*), ET DU 24 FÉVRIER AU 12 MARS 2004 (*LE RÊVE DE PINOCCHIO*).

tout d'un bloc et blanc des sabots à la crinière. Exigeante s'avère la responsabilité d'animer cette bête sans articulations ; il revient alors à la comédienne de transmettre la frayeur et l'angoisse du zèbre, tâche dont elle s'acquitte avec beaucoup d'énergie et de précision, malgré le manque de souplesse et la rigidité de l'animal. Par ailleurs, le rendu n'est pas dénué de qualités visuelles. À cet égard, l'espace scénique se voit dynamisé par les éclairages fantaisistes de Jean Hazel qui, grâce à des faisceaux de lumière habilement contrôlés, projette sur les marionnettes des motifs de bronzage qui provoquent l'hilarité des petits. Jouant la carte d'un humour très moderne dans son approche somme toute fantaisiste de la thématique de l'ogre, les créateurs en atténuent la portée au profit d'un traitement stylisé. On en oublie presque la menace du lion pour se concentrer sur des sentiments plus humains – l'amitié, l'entraide et la compassion.

Abordée sur un ton plus grave et suivant une approche plus réaliste, cette exploration de l'amitié prend une tournure pour le moins tragique dans *l'Enfant pâle*. Au fil de leurs jeux d'enfants, l'ombre insidieuse d'un ogre s'installe entre Marie et Frédéric : cet ogre, c'est celui de la maladie incurable qui viendra ravir à la fillette son petit compagnon. De loin le plus émouvant de tous les *Contes du temps qui passe*, *l'Enfant pâle* parle de solitude, de tristesse, et aussi de mémoire. Telle l'image des souvenirs tristes qui, comme le sable, piquent les yeux et font pleurer, les mots choisis avec délicatesse par Bibeau pour permettre à Marie d'évoquer un sujet aussi sérieux que la mort de son ami Frédéric reflètent une grande pudeur. Aux prises avec la lourde tâche de transposer sur scène tout le pouvoir d'évocation que peut receler une marionnette volontairement et irrévocablement inanimée, les manipulateurs sont eux aussi invités à faire montre de retenue dans leurs mouvements ; équilibre précaire entre la vigueur enfantine propre au jeu et le poids du chagrin qui alourdit le pas des graciles petites marionnettes à poignées de Josée Campanale, le rythme scénique est à l'avenant, bien dosé par Annie LaRochelle et Jean-Sébastien Ouellette.

De facture plus poétique, le conte qui clôt le spectacle recèle une part de mystère inexplorée jusqu'alors. Mû par une scénographie d'une grande étrangeté, *le Lapin de lune*, inspiré de la légende du même nom, nous transporte dans un univers surréaliste aux relents de fin du monde. Dans un décor futuriste tout bleu où des rochers et des mains pétrifiées semblent pousser à même un terre de terre dévasté, un froid glacial règne. C'est que l'ogre – catastrophe naturelle ? désastre nucléaire ? mirage ? – a fait son ravage, ne laissant qu'un unique survivant. La manipulatrice, d'une grande discrétion, guide avec doigté la petite marionnette qui déambule parmi les cailloux et lui imprime une démarche accablée et une mine que l'on croirait, pour un peu, appréhensive. Indéniable, la beauté plastique de l'environnement scénographique évoque mille morts, traduisant à même le paysage désertique le pire de tous les cauchemars enfantins, celui d'être abandonné. Heureusement, le texte de Bibeau se termine sur une note d'espérance qui laisse planer une brève rêverie méditative, quelques instants avant que la scène ne s'assombrisse et que les applaudissements ne viennent rompre le charme.

D'une grande liberté formelle, *Contes du temps qui passe* est d'abord un spectacle intelligent et sensible qui n'a de cesse de tarauder l'attention des spectateurs, tous





Le Rossignol et l'Empereur de Chine de Gérard Bibeau. Spectacle créé en 1994 par le Théâtre de Sable et présenté aux Gros Becs à l'automne 2003. Photo : Claire Morel.

fascinés par les reflets kaléidoscopiques qui en émanent, des images désertiques du *Lapin de lune* aux soliloques chagrins de *l'Enfant pâle* en passant par les grognements intempestifs de l'Ogre du *Petit Poucet*. Les tout-petits n'ont guère le temps de s'ennuyer. Les plus grands en auraient certes voulu davantage.

Le Rossignol et l'Empereur de Chine

Après *Contes du temps qui passe*, Bibeau et Campanale ont choisi de tout miser sur l'enchantement en proposant le très esthétisant *Rossignol et l'Empereur de Chine*, considéré par plusieurs comme étant la pièce de résistance, le joyau inégalé du Théâtre de Sable². Difficile de ne pas voir dans ce deuxième opus un effort destiné à pallier chez les enfants une culture du conte qui, il faut bien le dire, n'en déplaît à l'industriel labeur des productions Walt Disney, fait montre de quelques carences... En remodelant un peu la fable originelle et en y intégrant un narrateur dont la fonction consiste à aplanir les sinuosités, Bibeau s'est efforcé de révéler la

fine structure sur laquelle repose la légende de Hans Christian Andersen. Étoffée, mais surtout minutieusement polie, la version scénique s'avère d'une limpidité étonnante.

Dévasté par la mort tragique de son épouse Wang, l'Empereur de Chine a ordonné au temps de suspendre son cours : malgré les efforts de tous, aucun divertissement ne parvient à le tirer de la torpeur dans laquelle il s'enfonce. Un soir, Hziao, petite aide de cuisine, ramène au palais un rossignol dont le chant, beauté entre les beautés, ranime le souverain. L'éclat du Rossignol est toutefois supplanté par le chant inlassable d'un oiseau mécanique offert à l'Empereur par son homologue du Japon. Le Rossignol profite alors de la diversion pour se libérer de sa captivité. Or, un jour, les rouages de l'oiseau mécanique se dérèglent et l'Empereur, privé du chant salvateur, retombe dans sa mélancolie. Hziao offre alors à l'oiseau de revenir au palais, où il pourra voltiger à sa guise.

Spectacle d'un achèvement esthétique remarquable, *le Rossignol et l'Empereur de Chine* se distingue d'abord par sa cohérence scénique. Débarrassé de tout enrobage superflu, le texte dépouillé semble, à l'origine, avoir été destiné à la scène : les structures thématiques gigognes – entre autres, les dichotomies liberté/captivité et nature/culture – constituent un socle sur lequel repose l'ensemble des choix scénographiques et permettent tantôt un rappel de formes (c'est le cas de la cage du Rossignol,

2. Voir l'entretien que Gérard Bibeau et Josée Campanale ont accordé à Marie-Christine Lesage, « Un théâtre de la métamorphose », dans *Jeu* 76, 1995.3, p. 51-59. NDLR.

reproduction miniature de la cage-palais impérial), tantôt une transformation des espaces (le palais impérial se métamorphose successivement en atelier du Maître horloger, en chambre à coucher, en cage), tantôt encore une opposition structurante (utilisation des couleurs et textures sur un mode symbolique – or et rouge pour la cour, brun et vert pour les pêcheurs –, permettant aussi la création d'espaces distincts). Outre une véritable préoccupation poétique en regard du conte de Andersen, le spectacle a surtout le mérite de souligner l'expertise conjuguée des concepteurs du spectacle.

Malgré la blancheur de leur visage, l'absence de traits marqués et une physionomie somme toute assez neutre, les marionnettes impériales conçues par Josée Campanale font montre d'une immense flexibilité expressive, qui surprend d'autant plus que l'artiste s'est évertuée, en conférant à ses marionnettes un esprit oriental frappant, à gommer toute mobilité du visage. Certes, sur le plan de la confection, la plastique s'est affinée depuis *Contes du temps qui passe* ; l'allure de la coupe des vêtements est indéniablement réussie, et le choix des matériaux pour les décors et des tissus pour les costumes fait preuve d'un profond désir de perfection. Mais c'est surtout la grâce aérienne de Hziao, petite marionnette à poignée, et l'élégance majestueuse des marionnettes à main prenante (l'Empereur, le Colporteur, le Maître de musique, le Maître horloger et le Chevalier d'honneur) qui donnent à penser que nous avons affaire ici à de véritables sculptures animées. La marionnette s'offre aux variations lumineuses très évocatrices de Jean Hazel et établit avec elles un dialogue constant par l'entremise des comédiens-manipulateurs. La scène où l'on voit l'épouse de l'Empereur émerger du monde des morts grâce aux ombres chinoises sorties de l'invention du Colporteur, l'une des plus achevées du spectacle, témoigne simultanément du savoir-faire de Bibeau et de l'ingéniosité de Hazel. L'introduction en Chine de la technique des ombres chinoises ne pouvait trouver genèse plus poétique ! Du reste, la manipulation aussi discrète qu'adroite qu'opèrent Bertrand Alain et Agnès Zacharie, doublée d'une assurance vocale certaine, se traduit par un mouvement ininterrompu qui intègre les dialogues et les déplacements de base, mais aussi les multiples changements de décors et la manipulation des accessoires, un peu à la manière d'une respiration profonde et régulière. L'extrême lenteur avec laquelle le spectacle se construit permet aux comédiens-manipulateurs d'installer les images en travaillant minutieusement l'espace scénique. Robert Caux, quant à lui, n'a eu qu'à s'appuyer sur la légende (à laquelle la narration, presque en filigrane par rapport aux dialogues, a été superposée) pour faire émerger les diverses mélodies constituant l'environnement sonore de ce conte qui gravite autour du pouvoir thaumaturgique du chant mélodieux du Rossignol. Appelé à « recréer l'âme de la Chine, l'entrain sautillant d'un enfant, l'ennui de l'Empereur tel que distillé par son horloge à eau, la frousse comique d'un chevalier, le chant cristallin du Rossignol, celui plus nasillard de son rival, l'oiseau mécanique³ », Caux a conçu de petites séquences musicales synchronisées de manière à créer une architecture sonore cohérente et, ainsi, faire office d'écrin aux images scéniques. Dans un esprit qui célèbre la simplicité, *le Rossignol et l'Empereur*



3. Jean Saint-Hilaire, « Exotisme sonore », dans *Le Soleil*, vendredi 19 décembre 2003, p. B3.

de Chine appelle à lui le minimalisme et la pureté des formes. Les créateurs du Théâtre de Sable, par leurs efforts conjugués et une approche sensible du conte, se sont bien gardés du piège que recèle une lecture esthétisante, privilégiant l'authenticité à l'esbroufe, le dépouillement de l'espace aux images filtrées et diffuses.

Le Rêve de Pinocchio

Rompus à un exercice d'appropriation du conte jusque-là plutôt respectueux, Bibeau et Campanale s'autorisent à savourer, avec *le Rêve de Pinocchio*⁴, les fruits d'une joyeuse délinquance en bouclant le triptyque dans la décomposition la plus débridée. Pinocchio, petit pantin fantasque, se morfond, seul sur l'arbre qui l'a vu naître. Prisonnier d'un conte qui le fait mourir d'ennui et objet de harcèlement constant des

compères chat et renard, il s'apprête à revendiquer sa liberté. C'est que Pinocchio caresse un rêve : celui de rencontrer le Petit Chaperon rouge, dont il est secrètement amoureux. Révolté, il s'évertue, au grand dam des trois Parques dont il embrouille les fils du destin, à s'affranchir de son histoire pour aller explorer celle des autres. Tout au long de son nouveau parcours initiatique – bien loin de celui que lui avait forgé Collodi, on s'en doute –, la marionnette croise la route de personnages qui lui font miroiter certains de ses désirs les plus intimes et l'enjoignent à réfléchir sur le bien-fondé de sa propre existence. Nous avons ici affaire à un Pinocchio étrangement volontaire, assez mature pour se permettre de revendiquer sa liberté. « Les contes sont des miroirs où je me suis reconnu », dira-t-il au terme de son périple. Ce n'est pas le mensonge, tare indissociable du petit pantin, qui pose ici problème. Il est plutôt question d'obéissance, de docilité et du rapport qu'il convient d'adopter face aux carcans que la vie nous impose. À défaut d'être devenu un « vrai petit garçon », le pantin de bois aura toujours le mérite d'avoir été transfiguré par son aventure.

On ne met pas longtemps à comprendre que, si les spectateurs adultes risquent de s'égarer à trop vouloir démêler la tradition de l'interprétation, les enfants, mieux au fait des structures logiques plus complexes

que linéaires, se laissent aisément porter par ce petit punk de Pinocchio dans les dédales du récit, goûtant avec joie cette fable ludique aux accents irrévérencieux sur les thèmes de l'amour véritable, de la persévérance dans la poursuite des idéaux et des responsabilités qui accompagnent inévitablement le libre arbitre. Les niveaux de lecture se multiplient là où Bibeau use à dessein d'un attirail varié de stratégies intertextuelles comprenant croisements et allusions à peine voilées, parodies et collages, donnant le jour à une intrigue composite de facture résolument

4. Voir à ce sujet le compte rendu que signe Guylaine Massoutre dans *Jeu* 81, 1996.4, p. 160-162.



Le Rêve de Pinocchio de Gérard

Bibeau. Spectacle créé en 1996 par le Théâtre de Sable et présenté aux Gros Becs à l'hiver 2004. Photo : Louise Bilodeau.

postmoderne⁵. Il faut dire que les créateurs du Théâtre de Sable s'y connaissent tout de même en matière de bricolage, jouant habilement la carte de l'hétérogénéité dans le traitement des conventions de jeu. L'allusion à certaines références théâtrales structurantes, sauf-conduits efficaces vers la constitution d'un spectacle d'une grande richesse sur le plan de la composition, alimente l'intrigue cependant qu'elle sert de pierre d'assise à l'ensemble de la scénographie. Dans le cas présent, la cohérence esthétique prend appui sur le jeu masqué, porte d'entrée sur l'univers des apparences et du travestissement propre à la *commedia dell'arte*⁶. La scène s'ouvre d'ailleurs sur un espace dégagé, unique, bordé à l'avant-scène par cinq petits masques disposés en rang : masques de théâtre des Petits Cochons, masques du Chat et du Renard, masque du Loup, masque de la Parque, seule intrusion. À l'arrière-scène, Josée Campanale a sculpté un immense arbre articulé, permettant mille et une configurations. À l'intérieur des branches, entièrement escamotables, se cachent de petits mécanismes d'où émergent, au besoin, costumes et accessoires. Ici, une petite route sort d'un rondin. Là, c'est un long tissu bleu qui se déploie pour figurer les flots d'une rivière qui deviendra océan. D'une grande sobriété, les tableaux qui en résultent témoignent de la polyvalence de ce dispositif scénique en transformation incessante, cependant qu'ils confirment – la chose est-elle encore nécessaire ? – la sensibilité et la finesse qui caractérisent les environnements visuels de Josée Campanale.

D'emblée, toute prétention illusionniste est mise au rancart ; l'univers qui se déploie devant nous est essentiellement celui du théâtre, du jeu, où sont permis tous les changements de décor à vue et tous les déplacements, suivant un rythme soutenu. En imposant leur forte présence sur scène et leur habileté à se prêter à toutes les métamorphoses, Martin Genest et Agnès Zacharie ne concèdent aux marionnettes à fils à qui ils prêtent voix et gestes pas plus que la place qui leur est due. En manipulant Pinocchio, qui possède plusieurs démarches différentes et nécessite qu'on lui fasse faire des mouvements d'une grande précision afin de styliser ses danses et ses galipettes, Genest, un brin joueur et non sans style, dévoile sans vergogne sa technique. Celui qui tire les ficelles n'est jamais totalement invisible... Plus que de simples moniteurs, les comédiens-manipulateurs entretiennent avec leurs pantins une relation troublante ; donnant à voir l'origine des images, la genèse du signe, ils multiplient les interactions dynamiques avec les marionnettes, levant ainsi sans entrave le voile sur les mécanismes et artifices de la mise en scène. Il en résulte un spectacle tout en finesse et en contrôle, ce qui constitue, nous en avons encore une fois la preuve, la signature singulière du Théâtre de Sable. Dépassée, dites-vous, la marionnette ? Voyons ! L'heure du conte n'aura jamais été aussi à la page ! **J**

5. Notons que les créateurs ont écarté l'un des personnages principaux du conte de Collodi, la bonne Fée Bleue. L'histoire fait place aux Parques, déesses mythologiques de la destinée, ce qui constitue un glissement de sens très représentatif du désir des créateurs d'éradiquer toute image « magique » propre à intervenir de façon réversible sur le cours du temps.

6. Dans cette perspective, les trois Petits Cochons nous sont présentés comme des acteurs de *commedia all'improvviso*, portant petits loups et costumes d'Arlequin à collerette et faisant partie d'une troupe de théâtre itinérante, à laquelle tentera de se joindre Pinocchio, à titre de loup de service, sans grand succès d'ailleurs... Le véritable Loup, quant à lui, se résume à une tête bondissante fixée à l'extrémité d'un ressort, mécanisme qui n'est pas sans rappeler le polichinelle du jeu d'enfant *Jack-in-the-Box*.