

Un théâtre de la métamorphose

Entretien avec Josée Campanale et Gérard Bibeau du Théâtre de Sable

Marie-Christine Lesage

Numéro 76, 1995

Théâtre jeunes publics

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27932ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lesage, M.-C. (1995). Un théâtre de la métamorphose : entretien avec Josée Campanale et Gérard Bibeau du Théâtre de Sable. *Jeu*, (76), 51–59.

Un théâtre de la métamorphose

Entretien avec Josée Campanale et Gérard Bibeau
du Théâtre de Sable

Josée Campanale et Gérard Bibeau sont codirecteurs artistiques du Théâtre de Sable.

Le Petit Cirque, 1993.
Photo : Michel Bouliane.

Josée Campanale, vous êtes la fondatrice des Marionnettes du Grand Théâtre de Québec qui existent depuis 1974. En 1993, la compagnie acquiert un statut autonome et change de nom pour le Théâtre de Sable. Est-ce le fruit d'une réorientation artistique ?



Josée Campanale — Non, nous poursuivons notre trajectoire avec la même équipe de création, composée de Gérard Bibeau aux textes, de Robert Caux à la musique et de Jean Hazel aux éclairages. En fait, c'est le Grand Théâtre de Québec qui a décidé de mettre fin aux activités des Marionnettes pour des raisons financières. Par contre, être indépendants nous permettra de diffuser davantage et d'élargir notre public.

Comment a évolué votre façon de travailler au cours des années ?

J. C. — Une pratique comme la nôtre évolue de jour en jour... Notre travail a suivi l'évolution du théâtre de marionnettes de ces vingt dernières années. Quand je suis arrivée en 1974, le castelet était déjà là, aussi je n'avais d'autre choix que de l'utiliser. Comme je n'assumais pas la direction artistique à l'époque, je ne pouvais pas prendre la décision de donner un coup de scie dans le castelet pour ouvrir l'horizon. Il m'a fallu deux ou trois ans. Quand j'ai pu le faire, on a commencé par enlever deux portes et, à la production suivante, on l'a coupé en deux, ce qui l'a fractionné, et puis il a fini



par disparaître. Mais la manipulation, qu'elle soit à vue ou en castelet, constitue deux approches aussi intéressantes l'une que l'autre.

Vous privilégiez tout de même la manipulation à vue en créant des marionnettes à tiges et à poignées. Cette exposition des ficelles du jeu est-elle liée à une vision particulière de l'art de la marionnette ?

J. C. — Pas vraiment, mais le fait de travailler avec des comédiens professionnels a orienté notre façon d'aborder la manipulation. En fait, ce n'est pas la marionnette qui est le centre du jeu, c'est le comédien qui lui donne vie. La marionnette est comme le prolongement d'un masque, mais un masque qui est au bout des bras de l'acteur, et c'est avec ses mains et son âme qu'il doit donner vie aux émotions. La marionnette ne marche pas sans la vigilance de l'acteur, et qu'elle soit à tiges, à poignées ou à fils, on ne peut pas se cacher derrière elle, car elle ne fait que ce qu'on lui permet de faire. C'est très particulier... Je crois que ce qui fascine les enfants comme les adultes, c'est le pouvoir d'abstraction et de transposition de la marionnette, qui permet de traduire une dimension différente de celle du théâtre d'acteurs.

Comment créez-vous vos marionnettes, quelles sont vos sources d'inspiration ?

J. C. — Je dirais qu'il s'agit plutôt de transposition que d'inspiration. En fait, il y a beaucoup de sources : lecture, observation, écoute, etc. Lorsque la marionnette arrive sur scène, elle doit être immédiatement identifiable. Alors quand on conçoit une marionnette, il importe qu'elle soit éloquente, qu'elle soit non seulement belle et bien faite, mais surtout qu'elle soit caractérisée. Cela demande de longues recherches. Pour *le Rossignol et l'Empereur de Chine* que nous avons créés cette année, j'ai fait beaucoup de recherches pour tenter d'imprégner le spectacle d'un esprit chinois. L'empereur devait dégager de la dignité, être à la hauteur de sa fonction ; le chevalier était un personnage drôle, alors cette caractéristique devait être rendue par la tête de la marionnette. Vient ensuite le choix du type de manipulation. Pour ce spectacle, j'ai choisi la technique à mains et à poignées pour les personnages qui demeurent dans le palais, ce qui leur conférait de la majesté, puis j'ai opté pour des marionnettes miniatures pour le village de pêcheurs chinois. On avait ainsi de grosses marionnettes d'un côté et de toutes petites de l'autre. J'ai toutefois essayé de faire en sorte que le monde des marionnettes miniatures soit aussi grand, aussi beau et magique que celui des marionnettes du palais impérial. Je ne voulais pas diminuer les unes par rapport aux autres. Enfin, dans l'univers des pêcheurs, pour lier l'ensemble des personnages, j'ai créé une forêt en arrière-plan, qui montait et qui descendait comme une toile. Je me suis inspirée d'un instrument chinois, puisque ce sont des baguettes de bois qui formaient la forêt.

Gérard Bibeau — Si l'on compare les anciennes marionnettes de Josée avec celles d'aujourd'hui, on observe une nette évolution sur le plan plastique ; le fini est de plus en plus raffiné. Notre façon de créer a évolué aussi. Au début, notre démarche était plus fragmentée : le texte se faisait, ensuite les marionnettes, puis la mise en scène. Maintenant, tout avance en parallèle : le texte s'ébauche pendant que la scénographie

et les marionnettes se réalisent. Une idée scénographique m'amène une idée de texte, cette nouvelle idée suggère une nouvelle idée de scénographie et de marionnettes. La même interaction s'établit avec la musique. Le travail de chacun nourrit celui des autres.

D'une façon plus générale, quelle forme de théâtre pour enfants privilégie votre compagnie ?

G. B. — Pour répondre à cette question, il faut aborder différents aspects. En ce qui concerne le texte, quand nous nous adressons à des enfants très petits, d'âge préscolaire, le langage doit être clair et simple. Au fil des ans, en travaillant sur des contes tels *Contes du temps qui passe* et *le Rossignol et l'Empereur de Chine*, nous avons découvert que la narration est un élément très important. Elle aide l'enfant à suivre l'histoire, à avoir des repères clairs, cela nous permet d'être plus audacieux et d'explorer d'autres voies, ce que nous ne pourrions pas faire sans le support de la narration. Par exemple, en étudiant le conte d'Andersen pour *le Rossignol et l'Empereur de Chine*, j'ai compris que la thématique fondamentale s'articulait autour de l'opposition nature-culture, qui sont des concepts philosophiques. La question qui se pose alors, tant pour moi que pour la scénographe, c'est comment rendre ces notions concrètes ? Comment faire en sorte qu'un enfant de 4, 6 ou 8 ans suive et comprenne ces notions, même s'il ne peut les formuler intellectuellement ? Il fallait les illustrer concrètement, c'est-à-dire visuellement sur scène. C'est pourquoi Josée, dans sa scénographie, a créé l'îlot miniature des pêcheurs, avec des matériaux plus frustes, en contraste avec l'espace du palais, où il y avait tous les costumes fastueux, brillants, les livres, l'architecture, les fleurs à clochettes, en plus des personnages du chevalier, du

L'îlot des pêcheurs. *Le Rossignol et l'Empereur de Chine*, 1994. Photo : Claire Morel.



maître-horloger, du maître de musique, qui tous représentaient le monde de la culture. Ainsi, l'enfant percevait visuellement une opposition très nette entre les deux univers. Nous avons suivi le même principe pour les notions de pouvoir et de liberté, également présentes dans la pièce. Josée a choisi d'utiliser le même élément pour le palais de l'empereur et la cage du rossignol. Là encore, la transformation du sommet du palais en cage d'oiseau mettait en relief le fait que l'empereur et l'oiseau ont tous deux un problème de liberté. L'oiseau est captif de l'empereur, et l'empereur est prisonnier de ses fonctions. Par un élément visuel facilement lisible, la cage, le concept était illustré concrètement.

J. C. — La cage devenait l'élément clé pour la scénographie. Ainsi, le palais impérial était aménagé entre des trottoirs qui l'emprisonnaient. De même, la chambre de l'empereur était une cage faite à partir de voiles. C'est vraiment cette idée de cage qui a été le déclencheur pour la conception scénographique ; tout était prison et cage. Même si les jeunes spectateurs ne comprennent pas tous ces liens, ils arrivent à les sentir.

On a l'impression, avec cette façon de travailler, que vous montrez sur scène le processus de création à l'œuvre, que vous le faites vivre à l'enfant en manipulant les objets et les images.

G. B. — C'est ce que permet entre autres la manipulation à vue : exposer les mécanismes de la création. Par exemple, dans *le Rossignol et l'Empereur de Chine*, on aurait pu, dans la scène d'ombres du début, inverser les choses et placer l'empereur du côté des spectateurs, et derrière la toile le montreur d'ombres. Mais comme le palais et l'empereur étaient au fond de la scène, il devenait naturel de montrer le mécanisme en plaçant le montreur d'ombres du côté du spectateur. Une des principales évolutions de notre théâtre, au cours des vingt dernières années, réside dans le travail sur la métamorphose des éléments scénographiques : le palais de l'empereur devient la cage, le lieu de travail de l'horloger et du maître de musique devient tour à tour le lit de l'empereur et son trône, etc. Ces métamorphoses se font toujours à vue, au moment d'un changement de décor entre deux scènes, ou encore pendant une scène.

Qu'est-ce que cette façon de faire éveille chez l'enfant, selon vous ?

G. B. — On ne le sait jamais exactement. Je pense qu'on peut alimenter la curiosité de l'enfant, parce qu'on lui montre non seulement l'effet, mais aussi la cause. En somme, le spectateur a une compréhension globale du processus. Il me semble qu'il éprouve du plaisir à comprendre comment les effets scéniques sont créés. Pour les ombres, c'est très simple : il faut une toile, une source lumineuse et un objet entre les deux ; mais tant que l'enfant ne voit que la toile, il n'en comprend pas le procédé.

J. C. — J'ai remarqué, au fil des ans, que les enfants repartaient souvent avec l'envie de faire du théâtre de marionnettes. Comme ils voient tout le processus se dérouler devant eux, il leur est possible de le reproduire, à leur manière.

Établissez-vous des liens avec votre jeune public, après les spectacles ou autrement ?

J. C. — Après les spectacles, oui, quand c'est possible. Nous élaborons aussi un cahier d'accompagnement, qui permet d'aller un peu plus loin dans la compréhension du spectacle. Mais d'autres troupes le font aussi, nous ne sommes pas la seule. Nous proposons également des ateliers aux professeurs pour expliquer notre démarche de création, et ils l'expliquent à leur tour aux enfants. Toutefois, il n'est pas nécessaire de tout expliquer dans un spectacle pour les enfants.

G. B. — Ces liens sont très intéressants pour nous, car, comme nous faisons beaucoup de recherches, nos spectacles ont un « sous-sol » dont une bonne partie passerait inaperçue sans le cahier d'accompagnement. Aujourd'hui, notre travail est beaucoup plus conscient qu'avant, les assises de chacune des pièces sont plus solides, plus fouillées, un gros travail de documentation se fait chaque fois, qui clarifie notre propos et nous permet d'atteindre des zones précises. Pour *le Rossignol et l'Empereur de Chine*, nous cherchions à trouver un esprit chinois, nous n'avons pas essayé de représenter la Chine. Josée a aussi fouillé la symbolique des couleurs chez les Chinois : le rouge, la couleur du bonheur, le doré chez l'empereur. Évidemment, l'enfant qui voit arriver l'empereur en or et l'horloger et le maître de musique en rouge ne fait pas toutes ces associations-là, mais il s'y arrêtera s'il est aidé du professeur ou de ses parents. Même chose pour le petit trottoir qui entourait le palais : Josée lui a donné des formes angulaires en s'appuyant sur une légende chinoise selon laquelle les trottoirs étaient disposés comme cela dans les jardins pour éviter que les démons nous suivent, ceux-ci allant toujours en ligne droite. Le cahier d'accompagnement permet de transmettre ces notions. Mais nous sommes bien conscients qu'elles ne passent pas d'emblée dans le spectacle ; c'est simplement une connaissance de plus pour l'enfant à qui on aura fourni l'information.

Votre travail, Josée Campanale, est très plastique, notamment dans Contes du temps qui passe où vous avez recours à des formes abstraites ou marionnettes-objets. Vous faites d'ailleurs une audacieuse relecture scénographique du Petit Poucet en n'utilisant que des formes abstraites pour représenter les personnages. D'où vient cette idée de travailler ainsi un conte aussi concret ?

J. C. — Nous avons entrepris, Gérard et moi, une démarche sur les contes répartie en trois étapes : il y a eu *Contes du temps qui passe*, *le Rossignol et l'Empereur de Chine* et, l'an prochain, il y aura *Trois Petits Contes*, un titre provisoire... Nous trouvons le thème du *Petit Poucet* très intéressant, mais nous avions un problème avec l'ogre. Sans vouloir dénaturer ce dernier, nous ne voulions pas qu'il soit sanguinaire ; il fallait qu'il ait une grande présence. Alors, j'ai commencé à faire des petits personnages. Depuis, ils sont sur une tablette sans avoir été utilisés. En fait, ils ont constitué une première étape. Après, j'ai décidé d'opter carrément pour des formes abstraites. J'ai dessiné des formes, mais je n'étais pas vraiment satisfaite. Puis, en relisant le conte, je me suis arrêtée au bûcheron et à la bûcheronne. Qu'est-ce qu'ils font dans la vie ? Ils coupent des arbres. C'est le cercle de la coupe de l'arbre qui a déclenché le processus. J'ai commencé par dessiner un cercle qui était le bûcheron, un autre cercle pour la



Le palais-cage dans *le Rossignol et l'Empereur de Chine*, 1994. Photo : Claire Morel.

façon dont elle était patinée, la sphère ressemblait à la terre, et c'est ce qui a provoqué le déclic. J'ai compris la raison pour laquelle ce conte a traversé les siècles : parce qu'il fait appel à la plus vieille peur de l'humanité, celle d'être mangé par celle qui nous a mis au monde, c'est-à-dire par la terre. On vient de la terre, on retourne à la terre ; la peur de mourir, c'est celle d'être avalé par la terre. Tout à coup, je découvrais tout le côté mythologique enfoui dans ce conte ; la mythologie de Cronos qui dévorait ses enfants. Ce mythe, qui ne m'était pas apparu au fil des multiples lectures, a surgi avec les formes abstraites. Alors là, nous avons eu l'impression de tenir quelque chose de solide, parce que nous comprenions la puissance de ce conte. Ensuite, c'est allé tout seul : nous avons élaboré la mise en scène, nous avons tout chronométré à la seconde près, et Robert Caux a composé sa musique sur mesure pour chaque mouvement.

Quel type de réaction avez-vous observé chez les enfants ?

J. C. — Nous nous demandions si cela allait passer. Eh bien ! les enfants ont adoré ça. Ils l'ont pris comme un jeu, et les adultes aussi. Mais nous avions peur avant, car ce n'était pas évident pour nous d'animer ces formes sur scène.

Était-ce la première fois que vous aviez recours à des formes abstraites ?

G. B. — Nous les avons déjà utilisées dans *le Violoniste amoureux*, dans *Jour de pluie* et dans *le Petit Cheval bleu*. Il y avait, dans chacun de ces spectacles, des petits intermèdes qui se faisaient à partir de formes abstraites, des tiges ou des triangles. Dans *le Violoniste amoureux*, des peintures abstraites se mettaient à vivre, à partir desquelles

bûcheronne, puis les enfants sous la forme d'un train de petits cercles articulés les uns aux autres. Finalement, tous les personnages étaient créés, excepté l'ogre dont la fonction se résume à manger. J'ai pensé alors à une immense sphère creuse pour évoquer son ventre. C'est ainsi que le conte est né.

G. B. — De mon côté, en récrivant *le Petit Poucet*, je me demandais pourquoi ce conte avait traversé trois siècles : je croyais que c'était parce qu'il était sanguinaire, effrayant. On ne pouvait alors pas le monter de façon réaliste, ça ne présentait aucun intérêt. Cependant, quand est arrivée la sphère, j'ai eu la réponse à ma question. Je me suis dit, c'est là que les filles vont aller quand il va les avaler. Or, à la

une série d'images était créée, qui racontait une histoire. Mais ce n'était pas tout un conte.

Dans les autres tableaux de Contes du temps qui passe, votre scénographie est également très onirique et évocatrice. Vous allez même jusqu'à créer un superbe tableau surréaliste avec « Le lapin de lune », où des mains sont tendues vers le ciel. Comment avez-vous conçu cette scénographie ?

J. C. — Cette idée scénographique est le fruit d'un accident. Je me promenais près de l'île d'Orléans, et j'ai découvert des mains de poupée plantées dans le sable. C'est surprenant... Deux mains de poupée sortaient de cet univers de cailloux et de sable. Je n'ai pas tout de suite fait la relation avec le quatrième conte, mais j'ai emporté l'ensemble chez moi, un peu de sable, un peu de cailloux et les mains. Je les ai mises là, telles quelles, et je les ai regardées. Ça m'a fait un effet étrange, parce que cela aurait été terrible si elles avaient été de véritables mains. Quand est arrivé le quatrième conte, « Le lapin de lune », qui présentait un univers où il n'y avait plus rien, un monde qui s'était défait, j'ai pensé multiplier ces mains. Et la main, c'est aussi la main du manipulateur ; mais comme elle est figée, elle ne peut plus rien faire.



« L'enfant pâle ». *Contes du temps qui passe*, 1992.
Photo : Claire Morel.

Votre façon de raconter une histoire aux enfants n'est pas traditionnelle. Vous mettez moins l'accent sur l'intrigue que sur les liens métaphoriques qui unissent les éléments visuels et narratifs. Par exemple, Contes du temps qui passe présente quatre petits contes très différents. Quelle est l'image ou le fil conducteur qui a permis d'unir ces contes de façon cohérente ?

G. B. — C'est le thème de l'ogre. *Le Petit Poucet* amenait le thème de départ et il présentait l'ogre au sens propre. Il fallait donc que les trois autres contes illustrent ce thème de l'ogre, mais de façon figurée. Aussi, dans le deuxième conte, c'était l'ogre dans la nature, le prédateur vis-à-vis de la proie : le lion face au petit zèbre ; c'était aussi le conte le plus fantaisiste. Ensuite, dans le troisième conte, « L'enfant pâle », l'ogre était la maladie incurable qui rongait l'enfant de l'intérieur. Et enfin, pour le dernier conte, quelque chose comme un *no man's land*, parce que c'est un univers où il n'y a plus rien. Là, l'ogre est d'une dimension épouvantable, parce que c'est celui qui déclenche des cataclysmes, c'est la bombe atomique, l'apocalypse, tout ce qu'on peut imaginer d'énorme comme destruction, que ce soit par phénomènes naturels ou humains. La situation mettait en scène un enfant rescapé de cette catastrophe. Cette idée m'est venue comme un poème, ce n'est donc pas un récit linéaire. L'enfant dit souvent « je ne sais pas si c'est vraiment arrivé, il y avait, j'ai vu... ». En fait, ce n'est pas arrivé, mais il n'est dit nulle part que ce n'est pas arrivé, ou que c'est un rêve. De

la même manière, la maladie de l'enfant n'est jamais nommée. Mais il est malade et il va en mourir. C'était d'ailleurs la première fois que je faisais mourir un personnage...

J. C. — En effet, c'était la première fois qu'on présentait une marionnette morte sur scène. On s'est rendu compte que normalement la marionnette est une matière inerte qu'on doit rendre vivante, et là on avait une matière inerte et on ne savait pas comment montrer son inertie.

Dans ce spectacle, vous avez donc abordé des thèmes graves, tels que la mort, la destruction. Vous alliez ainsi à l'encontre de bien des contes où les personnages sont souvent ressuscités, où la mort est évacuée.

G. B. — Nous n'avions pas prévu de parler de la mort, c'est le thème de l'ogre qui nous y a menés. Si au cours de notre création ce genre de thème se présente, nous ne craignons pas d'en parler, car nous ne voulons pas l'exclure du théâtre pour enfants. Dans la manière de traiter le thème, nous voulions éviter le côté magique de beaucoup de contes traditionnels, où la solution des problèmes arrive toujours par la baguette de la fée, par la résurrection spontanée. En fait, d'un conte à l'autre, il y avait de moins en moins, et même plus du tout, de solutions magiques qui étaient proposées, parce qu'elles n'existent pas. Il n'y avait pas de baguette magique pour ramener l'enfant à la vie, ni pour le zèbre qui risque de se faire avaler par le lion, ni pour le petit enfant du *Lapin de lune* qui est seul. La seule certitude qui reste à ce dernier, c'est de voir pousser des oreilles à la lune ; le dernier lieu où il a l'impression d'exister, c'est dans son imaginaire. Dans cet espace, il a l'impression qu'il peut faire quelque chose.

Quels sont les principaux thèmes que vous avez abordés, qui vous tiennent à cœur ?

G. B. — Dans *le Violoniste amoureux*, il y avait les arts, traités par le biais du rêve ; dans *le Petit Cheval bleu*, on retrouve un peu la même thématique que dans *le Petit Poucet* ; dans *Jour de pluie*, c'était plus ludique ; il n'y avait pas de thèmes graves, nous explorions le travail avec des formes, car tout avait été créé à partir des formes qu'on peut sortir du parapluie. Chaque fois, c'est un plaisir renouvelé, puisque tous les thèmes présentent un intérêt.

En fait, votre travail à tous les deux est poétique.

G. B. — Je pense que oui, nous sommes dans le domaine de l'imaginaire, du ludique, mais un imaginaire qui n'est pas gratuit. J'ai essayé de montrer comment le « sous-sol » de nos spectacles est fouillé. Sous les contes que nous travaillons, même s'ils ont l'air anodins, se trouvent des notions, des connaissances que le spectateur peut explorer dans la mesure où il en est conscient. Si par la poésie nous réussissons à créer des atmosphères dramatiques, qui permettent aux enfants d'en saisir plus profondément les émotions, pourquoi ne pas profiter de cet avantage ? ◆