



COMPAGNIE SANS SOUCIS



DOSSIER DE PRODUCTION

CREATION 2018

# K

## PROJET DE CRÉATION PLURIDISCIPLINAIRE

*Marionnette, danse, musique et magie nouvelle*

D'après « Sur le théâtre de marionnettes » de Heinrich Von Kleist (1777 – 1811)

Tout public, à partir de 14 ans

## DISTRIBUTION ENVISAGÉE

*Mise en scène, marionnette* Max Legoubé  
*Chorégraphie* Yum Keiko Takayama  
*Musique* Jean-Noël François  
*Lumière* Marie Hardy  
*Construction* Laurent Mandonnet  
*Avec* Yum Keiko Takayama, Max Legoubé, Alexandre Gauthier, Jean-Noël François

## CALENDRIER (EN COURS)

*Résidences et construction* de septembre 2016 à mai 2018  
octobre 2016 / Espace Jean Vilar, Ifs  
janvier 2017 / Ville de L'Aigle  
2017 / Zangles, Flers

**TECHNIQUE** en salle (noir nécessaire)  
plateau 10 m x10 m  
durée envisagée 50 min  
jauge provisoire: 250

## PARTENAIRES (EN COURS)

Avec le soutien de l'Espace Jean Vilar, Ifs  
de la Ville de l'Aigle  
Relais culturel de Flers - Zangles

La compagnie est soutenue par  
la Région Normandie  
le Conseil départemental du Calvados  
la Ville de Caen  
la DRAC Normandie

La compagnie est associée aux Ateliers Intermédiaires.

---

## CONTACT

Compagnie Sans Soucis  
Les ateliers intermédiaires  
15 bis rue Dumont D'Urville 14000 Caen  
09 82 31 58 93 / [contact@compagniesanssoucis.com](mailto:contact@compagniesanssoucis.com)  
[www.compagniesanssoucis.com](http://www.compagniesanssoucis.com)

# K - SYNOPSIS

Adaptation pour une danseuse et une marionnette du texte de Kleist « Sur le théâtre de marionnettes ».

Écrit en 1810, ce court texte de Kleist, décrit comme « un morceau de philosophie étincelant de raison et de grâce » par Hofmannsthal, est un essai d'anthropologie philosophique qui cherche l'humanité de l'homme sous la forme épurée et ludique d'un pantin quasi-automate, confrontation d'un danseur et d'une marionnette.

Kleist y expose les théories d'un danseur qui pense qu'une marionnette saurait exécuter une danse que ni lui, ni aucun autre danseur talentueux, ne serait en mesure d'égaliser. Parce que la marionnette n'est pas soumise aux lois de la gravité, elle peut s'élever sans effort et exécuter des mouvements avec un calme, une grâce et une aisance capables d'étonner tous les esprits sensibles.

---

*« Comme les elfes, les poupées n'ont besoin du sol que pour le frôler et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané ; nous-mêmes en avons besoin pour y reposer un instant et nous remettre des efforts de la danse : instant qui n'est manifestement pas de la danse, et dont il n'y a rien d'autre à faire que de l'écarter autant qu'on peut. » Extrait Kleist Sur le théâtre de marionnettes*

---

Puis il est question de l'innocence de la marionnette qui ne fait pas de manières, de la conscience qui gâche la grâce naturelle de l'homme. Un manifeste en somme, pour la nature opposée à la culture, l'éloge de l'instinct.

---

*« Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. (...) ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu. » Extrait Kleist*

---

Kleist propose par conséquent un lâcher prise de l'interprète comme du spectateur. Il s'agit de retrouver un état d'innocence, dénué de tout a priori, de toute culture, pour accéder de façon intuitive à un état de grâce poétique. Un chemin que la confrontation d'un danseur et son double nous permet d'accomplir.

Ce projet s'adresse à un public très large. Il ne nécessite pas de connaissances particulières. L'objectif est de faire naître des émotions fortes chez le spectateur, sans référence culturelle préalable. Il s'adresse donc à des adolescents dès la 6ème comme à un public adulte. Le texte de Kleist est très facile à lire et court. Il pourra donc accompagner les représentations de la pièce pour prolonger les sensations et réflexions qu'elle engendre.

Cette œuvre n'est pas un texte à jouer. Elle invite à une démarche d'expérimentation axée sur la confrontation du corps humain et artificiel, danseur et double marionnettique. Elle incite à explorer des thématiques profondes comme la fragilité et le caractère périssable du corps, la menace qui nous guette inévitablement d'être réduit à l'état de chose. Elle questionne la fragilité du vivant.

«K» sera donc une pièce dansée, sans parole. La danseuse et la marionnette, accompagnées d'un musicien au plateau, composeront tour à tour un duo complice ou un duel. Qui du corps vivant ou marionnettique sera finalement le plus résistant? L'étrangeté de cette rencontre sera encore accentuée par des effets magiques d'envols, d'apparition/ disparition, et d'animation d'objets. La marionnette ressemblera à la danseuse pour obtenir un effet miroir et troubler le spectateur afin qu'il ne sache plus très bien qui est inerte et qui est vivant.

# K - NOTES ARTISTIQUES

## LES JEUX DE LA MORT ET DU VIVANT

---

Il s'agit pour cette création d'oser épuiser le corps dansant jusqu'à ses limites. L'opposition du corps très flexible de la marionnette (possiblement démembré, fractionné et recomposé, infatigable, affranchi de l'apesanteur) et de celui de la danseuse, comme tout être humain limité, rend audible sans violence, voire avec légèreté, la condition humaine tentant d'échapper en vain à sa condition première ou finale, être une chose parmi tant d'autres et vouée à devenir poussière.

La danseuse sera donc opposé à la marionnette dans un jeu de cache-cache et de duel jusqu'à l'épuisement. Mais il sera aussi possible de les confondre, l'un et l'autre tentant de reproduire les gestes de son adversaire ou s'appropriant une partie de son corps. Nous jouons ici de nos fantasmes et de nos pulsions animistes originelles.

La marionnette ressemblera au maximum à la danseuse. Elles seront presque jumelles. Mais sans chercher pour autant le réalisme. Nous imaginons la marionnette comme une réplique en négatif de la danseuse, de couleur blanche, spectrale. Il faut qu'elle puisse aussi apparaître et disparaître en un instant, s'évanouir.

Pour lui permettre de s'envoler, elle ne devra pas être reliée au sol.  
Elle aura donc la possibilité de n'être qu'un buste glissant dans l'espace.

La marionnette semblera donc par moment autonome ou se laissera visiblement manipuler par la danseuse pour que se crée une intimité entre elles. Nous pensons déjà à une image finale où la marionnette, dans une dernière étreinte, porte le corps sans vie de la danseuse.

*« La marionnette peut mourir plusieurs fois, ressusciter, souffrir au-delà de toute limite. » Antoine Vitez*



Marionnette - Yum Keiko Takayama  
©Max Legoubé

## ECRIRE AVEC DES SIGNES

---

La dramaturgie ne repose pas entièrement sur un texte même si elle s'en inspire. Elle doit trouver son propre langage visuel et sonore et assumer pleinement sa dimension métaphorique. Le mot et la narration laissant place à des signes indiciels ou iconiques, universels et intemporels comme dans les pièces de Philippe Genty, référence importante pour cette création.

La danse nous conduit également vers ce type d'écriture. Le corps trace des signes. Et même s'ils ne sont pas aussi « lisibles » que des mots, ces signes nous émeuvent, parce qu'ils ne trichent pas. Quand le corps se risque, on ne le comprend pas, on le sent.

Nous serons également impliqués en tant qu'interprètes au plateau. Il nous faudra donc pour prendre du recul et élargir notre point de vue, avoir recours à des regards complices et extérieurs. Nous sommes convaincus que la diversité des points de vue, canalisée par une direction artistique forte est un atout dans la création.

L'espace et le jeu initialement réalistes s'affranchissent peu à peu de la réalité. La magie nouvelle nous offre la possibilité d'élargir notre langage scénique et d'offrir au spectateur une perception détournée du réel favorisant sa propre introspection face au thème abordé dans l'œuvre de Kleist. Une des lectures possibles de « Sur le théâtre de marionnettes » est une critique de la rationalité, une glorification de l'instinct. Le sentiment magique qu'elle provoque, en figurant l'impossible, accompagne le spectateur qui se trouve alors obligé de lâcher prise et de s'en remettre à ses sensations.

Pour la scénographie nous souhaitons un espace vide. Un espace vierge qui met en avant les corps qui sont au centre de cette création. Autour, seront dissimulés des accessoires nous permettant une écriture magique.

*« Le sentiment magique est une émotion ancestrale et salutaire ! La magie étant un seuil vers l'invisible, son enjeu est de faire exister ce qui n'est pas. En tant que forme artistique, elle représente une faculté de transformation infinie du monde. » Raphaël Navarro*

## DIALOGUER SANS HIÉRARCHIE

---

Pour cette création il nous faut prendre le temps de la recherche. La forme définitive ne peut être exposée puisqu'elle doit procéder d'une écriture au plateau. L'opposition de l'homme et de la marionnette est au cœur du projet comme nous l'avons défini premièrement. Nous souhaitons toutefois que chaque discipline associée interroge l'œuvre de Kleist de façon indépendante puis se combinent sans hiérarchie préalable.

La danse sera accompagnée en direct par un musicien. La musique peut être entendue seule, sans image. Nous imaginons une musique instrumentale qui provoque une véritable expérience des sens. Tantôt légère et aérienne, tantôt lourde et oppressante, viscérale. Une musique de cordes, de cuivres, de percussions qui assomment le tempo et dictent par moments le rythme aux corps : impulsions rythmiques ou qualités de mouvements suggérées (vitesse, souplesse, tonicité...). Le musicien deviendra alors comme un marionnettiste agissant à distance sur les corps, tirant sur les fils.

La vidéo peut également prolonger la performance d'un danseur sans y être accolée, le déplacer dans un autre espace, une autre dimension.

Il s'agit bien de développer un dialogue sans nuire à la cohérence du spectacle tout en sollicitant le point de vue de chacun. Cette contrainte non narrative, tant pour l'artiste que pour le spectateur, laisse à chaque discipline la possibilité de raconter des histoires convergentes, sans limite de sens, afin de convoquer, de provoquer l'inconscient.

«K» jouera alors sur le fil de nos émotions, entre réalisme et abstraction, pour questionner notre rapport au monde tenté par l'idéal et le renoncement, la grâce et l'épuisement.

*« La recherche plastique est une tendance forte, très pertinente à mon avis parce que le théâtre de marionnette est depuis toujours un spectacle visuel, c'est ce qui fait sa spécificité par rapport au théâtre d'acteur. » Anne-Françoise Cabanis*

# K - TEXTE ET BIBLIOGRAPHIE

La marionnette et son théâtre : le théâtre de Kleist et sa postérité / Claude Gaudin

Sur le théâtre de marionnettes / Heinrich Von Kleist (texte intégral) :

« Comme je passais l'hiver 1801 à M., je fis un soir, dans un jardin public, la rencontre de Monsieur C. qui était engagé depuis peu comme premier danseur à l'opéra de la ville et jouissait d'une immense faveur auprès du public.

Je lui confiai mon étonnement de l'avoir aperçu plusieurs fois dans un théâtre de marionnettes que l'on avait dressé sur la place du marché pour divertir le peuple avec des petites scènes burlesques entrecoupées de divers chants et danses.

Il m'assura que la pantomime de ces poupées lui procurait un vif plaisir et me déclara tout net qu'un danseur désireux de cultiver son art ne pouvait qu'en tirer le meilleur profit.

Sa remarque n'avait rien d'une boutade et elle était empreinte d'une telle conviction que je m'installai à ses côtés pour en apprendre davantage sur les raisons qui l'avaient amené à d'aussi étranges considérations.

Il me pria de lui dire franchement si je n'avais pas trouvé très gracieux certains mouvements des poupées, en particulier ceux des petits danseurs. Je ne pus nier que c'était le cas. Un groupe de quatre paysans dansant la ronde sur un rythme endiablé n'aurait pu être rendu plus joliment par Teniers lui-même.

Je m'informai sur le mécanisme de ces personnages et j'étais surtout curieux de savoir comment on pouvait commander isolément leurs membres et leurs articulations sans que les doigts s'emmêlent dans une myriade de fils lorsque le rythme des mouvements ou de la danse l'exigeaient.

Il répondit que j'avais tort d'imaginer que pour chaque pas le montreur posait et tirait séparément les membres des marionnettes.

Tout mouvement, selon lui, avait son centre de gravité ; il suffisait de diriger ce point à l'intérieur du personnage ; les membres, qui n'étaient rien d'autre que des pendules, suivaient d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention fût nécessaire.

Il poursuivit en affirmant que ce mouvement était des plus élémentaires ; quand le centre de gravité était tiré en ligne droite, les membres décrivaient des courbes et souvent, même en l'agitant sans le vouloir, l'ensemble était animé d'un rythme proche de la danse.

Cette explication me parut jeter quelque lumière sur le plaisir qu'il avait assuré éprouver au spectacle des marionnettes. Mais j'étais à mille lieues d'imaginer les conséquences qu'il allait tirer d'un tel constat.

Je lui demandai s'il croyait que le montreur qui commandait à ces poupées, devait lui-même être danseur, ou s'il estimait qu'il devait seulement être sensible à l'esthétique de cet art.

Il répliqua que le maniement avait beau être une mécanique simple, ce métier n'impliquait pas pour autant un manque de sensibilité.

La trajectoire que le centre de gravité devait suivre était certes évidente et il estimait que dans la plupart des cas elle était rectiligne. Lorsqu'elle était incurvée cependant, la loi qui commandait cette courbure semblait être de premier ou de second ordre ; dans ce dernier cas elle ne pouvait être qu'elliptique, et l'ellipse étant le mouvement le plus naturel des extrémités du corps humain (à cause des articulations), elle n'exigeait de la part du montreur aucune habileté particulière.

Vue sous un autre angle pourtant, cette ligne était très mystérieuse. Car elle n'était rien d'autre que le chemin de l'âme du danseur ; et il doutait qu'on puisse l'activer autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, en d'autres termes, le montreur devait danser.



J'objectai que j'avais toujours entendu dire que cette activité était dénuée d'esprit : c'était à peu près l'équivalent d'un joueur de vielle qui tourne sa manivelle.

Absolument pas, répondit-il. Les mouvements des doigts ont au contraire un jeu assez subtil pour faire bouger les poupées qui leur sont attachées, et cette relation ressemble assez à celle des nombres envers leurs logarithmes ou de l'asymptote envers l'hyperbole.

Cependant il pensait que l'on pouvait aller jusqu'à supprimer des marionnettes cette intervention minimale de l'esprit, qu'il était possible d'abandonner leur danse au seul empire des forces mécaniques et qu'une manivelle, comme je l'avais suggéré, y parviendrait aisément.

Je ne lui cachai pas mon admiration de voir qu'il accordait à ce spectacle populaire une dignité égale à celle des beaux-arts. Il ne se contentait pas de constater que les marionnettes étaient capables d'évoluer vers un genre supérieur, mais il semblait aspirer à devenir l'artisan de leur promotion. Il sourit et dit qu'il pouvait garantir que si un mécanicien acceptait de lui construire une marionnette selon ses instructions, il produirait grâce à cette invention une danse avec laquelle ni lui, ni aucun autre danseur talentueux de notre temps, y compris Vestris, ne seraient capables de rivaliser.

Avez-vous, fit-il, comme je baissais les yeux à terre sans dire un mot, avez-vous entendu parler de ces jambes mécaniques que des artistes anglais fabriquent pour des malheureux qui ont perdu leurs membres ?

Je répondis par la négative, je n'avais jamais eu l'occasion de voir de pareils mécanismes.

C'est dommage, répliqua-t-il ; car si je vous dis que ces malheureux dansent, je crains fort que vous ayez du mal à me croire. – Mais, que dis-je, danser ? Bien sûr leurs mouvements ont une amplitude réduite, mais ceux qu'ils peuvent effectuer, sont réalisés avec un calme, une souplesse et une grâce telles que toute âme sensible ne peut qu'en être émue.

Je risquai, en forme de plaisanterie, qu'à l'évidence il avait trouvé l'homme qu'il cherchait. Car l'artiste capable d'élaborer une jambe aussi remarquable, pourrait sans aucun doute lui fabriquer selon ses instructions une marionnette entière.

Comment, demandai-je, alors qu'à son tour un peu embarrassé il fixait le sol, comment se présenteraient les instructions que vous donneriez à cet artiste ?

Rien d'autre, répondit-il, qu'on ne puisse déjà voir ici ; harmonie, mobilité, souplesse – mais à un degré supérieur ; et je concevrais avant tout une répartition des centres de gravité plus conforme à la nature.

Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur des danseurs en chair et en os ?

Quel avantage ? ... ce serait surtout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne serait jamais affectée. – L'affectation se manifeste en effet, comme vous le savez, lorsque l'âme (vis motrix) se situe en un quelconque endroit du corps, sauf précisément au centre de gravité du mouvement. Le montreur, au contraire, avec ses ficelles ou ses fils de fer, ne dirige que ce point précis : tous les autres membres sont comme le veut leur nature, ils sont morts, ce sont de purs pendules, et ils obéissent à la seule loi de la gravitation ; c'est là une qualité éminente que l'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs.

Observez objectivement P..., poursuivit-il, lorsqu'elle joue Daphné et que, poursuivie par Apollon, elle se retourne vers lui ; son âme loge alors dans ses vertèbres dorsales, elle plie son corps et on a l'impression que, telle une naïade de l'atelier du Bernin, elle va se briser. Observez le jeune F..., lorsque dans le rôle de Pâris, il se dresse au milieu des trois déesses et tend la pomme à Vénus : l'âme est alors (spectacle effrayant) dans son coude.

De tels errements, jeta-t-il abruptement, sont inévitables depuis que nous avons goûté au fruit de l'arbre de la connaissance. Mais le paradis est verrouillé et le Chérubin est derrière nous ; il nous faut faire le voyage autour du monde et voir si le paradis n'est pas ouvert, peut-être, par derrière. Je ris. – Il est certain, fis-je, que lorsque l'esprit est absent, il ne risque pas de se tromper. Mais je m'aperçus qu'il avait encore bien des choses à me confier et je le priai de continuer.

De plus, dit-il, ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. L'inertie de la matière, ennemie impitoyable de la danse, leur est indifférente, car la force qui les élève dans les airs est supérieure à celle qui les tire vers la terre. Songez à notre bonne G..., que ne donnerait-elle pas pour être plus légère de soixante livres ou pour être portée par une puissance équivalente lorsqu'elle effectue ses entrechats et autres pirouettes ? Les poupées, comme les elfes, n'ont besoin du sol que pour l'effleurer et freiner un instant l'élan de leurs membres, ce qui les relance de plus belle ; le sol est au contraire pour nous une nécessité absolue, nous devons nous reposer et souffler après l'effort : ce moment, à y regarder de près, ne fait pas partie de la danse et l'on ne peut rien en faire que de l'escamoter au mieux.

Je dis qu'il aurait beau pousser ses paradoxes à leurs extrémités, il ne me convaincrat jamais qu'il pouvait y avoir plus de grâce dans un pantin mécanique que dans un corps humain.

Il répliqua qu'il serait totalement impossible à l'homme d'approcher jamais le niveau du pantin. Seul un dieu pourrait dans ce domaine se mesurer avec la matière ; et c'était à cet endroit précis que les deux extrémités du monde circulaire se retrouvaient.

Mon étonnement allait croissant et je confiai que rien ne me venait plus face à d'aussi étranges considérations.

Prenant une pincée de tabac, il me répliqua que visiblement je n'avais pas lu avec assez d'attention le troisième chapitre du premier Livre de Moïse ; et si l'on ne connaissait pas cette première période de la culture humaine, il allait de soi qu'on ne pouvait échanger sur les suivantes et encore moins sur la dernière.

Je dis que j'avais une idée très précise des désordres occasionnés par la conscience dans la grâce naturelle de l'homme. Un jeune homme de mon entourage, à la suite d'une banale remarque avait pratiquement sous mes yeux perdu son innocence et il n'avait jamais retrouvé le paradis où elle se déployait, et ce, malgré tous les efforts imaginables. – Mais, ajoutai-je, quelles conclusions pouvez-vous en tirer ?

Il me demanda de lui préciser l'événement auquel je pensais.

A partir de ce jour, de cet instant précis, ce jeune homme connut une métamorphose incompréhensible. Il se mit à se regarder toute la journée dans le miroir ; et l'un après l'autre, ses charmes l'abandonnèrent. Une force invisible, insaisissable, sembla comme un corset de fer entourer le libre exercice de ses gestes et un an plus tard, on ne trouvait plus en lui aucune trace de cette aura qui autrefois avait ravi son entourage. Je suis demeuré en relation avec un témoin de cet événement aussi étrange que malheureux et cette personne pourrait confirmer mot pour mot le récit que je viens de faire.

Puisque nous en sommes là, dit aimablement Monsieur C., je me vois obligé de vous raconter une histoire dont vous comprendrez aisément le lien qu'elle entretient avec notre propos.

Lors de mon voyage en Russie, je me retrouvai sur la propriété de Monsieur de G., noble livonien dont les fils étaient à l'époque des passionnés d'escrime. L'aîné en particulier, frais émoulu de l'université, jouait les virtuoses, et un matin, alors que je m'attardais dans ma chambre, il me tendit une rapière pour échanger avec lui. Nous nous battîmes ; mais il se trouva que je lui étais supérieur ; sa passion n'arrangeait pas les choses ; presque chaque coup que je portais, touchait son but et sa rapière finit par atterrir dans un coin de la pièce. Partagé entre l'amusement et la colère, il me dit en ramassant sa rapière qu'il avait trouvé son maître : mais il ajouta que sur cette terre tout homme trouvait le sien et prétendit immédiatement me conduire vers le mien. Les deux frères éclatèrent de rire et en criant : allez ! allez ! en bas, dans la remise à bois ! ils me saisirent la main et m'entraînèrent auprès d'un ours que Monsieur de G., leur père, faisait élever dans la cour.

Quand, étonné, je me présentai devant lui, l'ours était dressé sur ses pattes arrière, le dos appuyé à un poteau auquel il était attaché, la patte droite levée, prête à riposter, et il me fixait dans les yeux : c'était sa position de d'escrimeur. Je crus d'abord que je rêvais de me voir confronté à pareil adversaire ; mais non : attaquez ! attaquez ! dit Monsieur de G. Essayez de lui donner une leçon ! Un peu remis de mes émotions, je me ruai sur lui, la rapière à la main ; l'ours fit un très bref mouvement de la patte et para mon attaque. J'essayai de lui proposer quelques feintes ; l'ours ne bougea pas. Je me précipitai de nouveau sur lui avec un coup où la dextérité et la rapidité auraient pu toucher à coup sûr n'importe quelle poitrine humaine : l'ours fit un très bref mouvement de la patte et para le coup. C'était à moi maintenant d'être presque à la même place que le jeune Monsieur de G. Le sérieux de l'ours fit également son œuvre et perdant tout sang-froid, j'effectuai une série d'attaques et de feintes, j'étais couvert de sueur : rien à faire ! Ce n'est pas seulement que l'ours, comme le meilleur bretteur du monde, parait tous mes coups, mais c'est qu'il ne voulait pas (contrairement à tous les escrimeurs de la terre) entrer dans mes feintes : droit dans les yeux, comme s'il lisait directement dans mon âme, il se tenait devant moi, la patte prête à frapper et lorsque mes attaques étaient feintes, il ne bougeait pas d'un pouce.

Croyez-vous cette histoire ?

Evidemment ! m'écriai-je en approuvant joyeusement ; je la croirais de quiconque, tant elle est vraisemblable, à plus forte raison venant de vous ! Eh bien, mon excellent ami, dit Monsieur C., vous êtes désormais en possession de tout ce qui est nécessaire pour me comprendre. Dans le monde organique, nous constatons que plus la réflexion est obscure et faible, plus la grâce qui en surgit est souveraine et rayonnante. - Comme l'intersection de deux lignes de part et d'autre d'un même point, après leur traversée dans l'infini, se retrouvent soudain de l'autre côté, ou que l'image d'un miroir concave, après s'être éloignée dans l'infini, revient soudain juste devant nous, il en va de même pour la connaissance qui, après avoir traversé l'infini, retrouve la grâce ; si bien que dans la même structure corporelle, l'homme apparaît le plus pur lorsqu'il n'a aucune conscience ou lorsqu'il a une conscience infinie, c'est-à-dire lorsqu'il est soit pantin, soit dieu.

Par conséquent, dis-je un peu distrait, nous devrions goûter de nouveau à l'arbre de la connaissance pour retomber dans l'état d'innocence ?

C'est tout à fait ça, répondit-il ; tel est bien le dernier chapitre de l'histoire du monde. »





# K - LA COMPAGNIE

En 2010, la Compagnie Sans Soucis se lance dans un projet ambitieux, une adaptation personnelle et sensible de Hamlet-Machine d'Heiner Müller, pour marionnettes et formes marionnettiques. Cette création est le début d'une collaboration réunissant plusieurs artistes de disciplines différentes autour de la marionnette.

Ils questionnent les liens possibles entre leurs pratiques respectives et les arts du spectacle par la présence de l'objet à la scène. Par cette définition élargie des arts de la marionnette, ils privilégient la poésie et l'ouverture du sens, s'appropriant l'aphorisme d'Heiner Müller : «Adieu à la pièce didactique...».



**Hamlet Machine**

Le travail de la compagnie s'efforce de donner forme à un théâtre sensoriel et suggestif. Il s'agit pour nous d'élaborer une composition où l'imaginaire des interprètes entre en interaction avec l'émotion qu'offrent la création sonore, les inventions scénographiques, les illusions et distorsions que permettent les projections de la vidéo et de la lumière. Nos répétitions ressemblent à un vaste atelier. Pour nous, tout est matériau, les objets, la lumière, l'image, les corps, les matières, le texte. Chaque élément est confronté à l'expérience du plateau et deviendra partie discrète d'un tout poétique et sensible.



**Peer Gynt**

Petite formes et pièces pour grand plateaux se succèdent depuis 2010 :

2010 – Hamlet Machine, d'après Heiner Muller

2012 – Blues Circus, création originale

2013 – Peer Gynt, d'après Henrik Ibsen

2013 – Les saisons, création originale

2015 – Il faudra bien un jour que le ciel s'éclaircisse...

d'après «Les enfants pâles» de Loo Hui Phang – Philippe Dupuy



**Les saisons**

---

## CONTACT

Compagnie Sans Soucis  
Les ateliers intermédiaires  
15 bis rue Dumont D'Urville 14000 Caen  
09 82 31 58 93 / [contact@compagniesanssoucis.com](mailto:contact@compagniesanssoucis.com)  
[www.compagniesanssoucis.com](http://www.compagniesanssoucis.com)

Véronique ROUGIER / Administration  
06 80 89 25 48 - [administration@compagniesanssoucis.com](mailto:administration@compagniesanssoucis.com)

## K - L'ÉQUIPE

### **MAX LEGOUBÉ** - *Metteur en scène, marionnettiste*

En parallèle de ses études universitaires en Normandie axées sur les arts du spectacle et le cinéma, il travaille en tant qu'assistant à la mise en scène pour des courts et long métrages coproduits par le Pôle Image Haute-Normandie.

Il fait sa première mise en scène au théâtre en 1998 avec Hiroshima mon amour de Marguerite Duras. Il crée ensuite sa compagnie, Le Presque Théâtre pour mettre en scène les écritures contemporaines de François Chaffin, Raymond Cousse...

Il partage en tant qu'interprète l'aventure du Collectif 280 SE jusqu'en 2005. Puis il suit une formation d'acteur/ marionnettiste sous la direction d'Alain Recoing au Théâtre Aux Mains Nues.

Il fonde la Compagnie Sans Soucis pour mettre en scène Le petit Poucet de Pierre Albert-Birot et se consacre dès lors à la marionnette. De 2005 à 2010 il crée une dizaine de spectacles autoproduits à destination du jeune public, dans un réseau d'écoles, de crèches et de RAM. En 2010 il met en scène Hamlet-Machine, soutenu et coproduit par de nouveaux partenaires donnant ainsi un nouvel élan à la compagnie.

Depuis 2014, il se forme à la magie nouvelle au CNAC (Centre National des Arts du Cirque).

### **YUM KEIKO TAKAYAMA** - *Chorégraphe, danseuse*

Après des études en danse classique, moderne et butoh, YKT développe un travail en performance solo tout en participant à des projets collectifs interdisciplinaires (danse, théâtre, photographie).

En tant que membre de la compagnie Sennichimae Blue Sky Dance Club (neo-butoh), elle a été interprète dans toutes les pièces en tournée de 2000 à 2007 (Japon, Corée, France, Etats-Unis, Canada, Chili). Depuis 2007, elle dirige le groupe A.lter S.essio et y participe en tant que chorégraphe, interprète et créatrice de costumes.

A.lter S.essio est une section initiée par Fabrice Planquette sur la base de collaborations artistiques variées.

La série déjà amorcée par LOSS, LAYERS, ENDURANCE, EXTENSION(-), EXTENSION(+) et ASCENSIO, devrait se poursuivre par SURFACE, DESERT (un trio), puis ENSEMBLE (pièce à géométrie variable).

Confrontation à l'environnement, à soi, à l'autre, aux autres... Cet ensemble pose un regard sur la place de l'individu dans nos sociétés en s'adressant à l'intime. C'est un travail qui s'articule autour de la question de la perte et du combat qu'elle entraîne. Où en sommes nous ? Comment continuer ?

### **JEAN NOEL FRANCOISE** - *Musique*

Musicien autodidacte, il a d'abord participé à de nombreux groupes rock et expérimentaux au début des années 90 et composé les Bandes Originales pour des réalisateurs normands. Il s'est ensuite tourné essentiellement vers le spectacle vivant, en danse et en théâtre.

Il travaille avec David Bobée sur la plupart de ses spectacles, et est membre de la Compagnie congolaise Banninga/DeLaVallet Bidiefono (Festival d'Avignon 2013).

Il collabore également avec Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, et signe des créations sonores pour la Cie Silenda, la Cie Moi Peau, pour Les Furies de David Fauvel, Le ClairObscur de Frédéric Deslias, le Panta-théâtre...

Il participe aussi à divers projets musicaux transversaux (cinémix, installations sonores notamment avec le performer Gael L).

### **MARIE HARDY** - *Lumière*

Depuis 2005, elle travaille en tant qu'électricien, régisseur lumière, ou technicien pour différentes structures (Théâtre de Caen, Comédie de Caen-CDN de Normandie, CCN de Caen-Normandie, Théâtre Municipale de Coutances) et des festivals (Jazz sous les Pommiers, Danses d'ailleurs, RéciDives, Graines de mots...).

En parallèle, elle continue un travail de création avec Chantier21 Théâtre, la Cie en Faim de Contes, la Cie Modja, Cie 0,10, M'O asso et tourne actuellement avec les projets de la Cie de Soi et Pierre Maillot.

Egalement, opérateur projectionniste, elle a travaillé dans un circuit de cinéma itinérant en Basse-Normandie (30 salles, réseau « Génériques ») durant quatre ans.

### **ALEXANDRE GAUTHIER** - *jeu et manipulation*

Constructeur, comédien et marionnettiste, il s'intéresse aux projets avec peu de moyens, touchant au plus près les gens. Il crée des festivals « Les petites Choses », s'amuse également dans le collectif 280SE, puis s'intéresse au travail de la compagnie Absolutement Production avec des comédiens en situation de handicap et rejoint l'équipe de travail. Il met en scène «Hollywood» avec Emilie Horcholle, spectacle ovni musical déjanté. Depuis 2014 il dirige un projet Théâtre et handicap en partenariat avec Absolutement Production et des élèves de lycées, (Used ou la résonance des clowns) et trois comédiens en situation de handicap, ainsi qu'un nouveau projet «Ultimate Rouge: autopsie des contes de fées» . A ses heures perdues, il opère en tant qu'artificier. Il crée la compagnie Wouoko afin de réaliser ses propres solos et contribue au développement de projets culturels sur le territoire normand (En route pour la paix, festival du ciel et des étoiles, Y a du feu dans l'air).