

la terrasse

**« Le Petit théâtre du bout du monde – Opus III »,
bienvenue dans l’imaginaire d’Ezéquier Garcia-Romeu**

Publié le 24 août 2024 - N° 324

<https://www.journal-laterrasse.fr/focus/le-petit-theatre-du-bout-du-monde-opus-iii-bienvenue-dans-limaginaire-dezequier-garcia-romeu/>

**C’est un spectacle, une installation, une déambulation, du théâtre, de la marionnette...
C’est surtout à ne pas manquer !**

Peu importe la forme, c’est l’expérience qui compte. Bienvenue dans l’imaginaire d’Ezéquier Garcia-Romeu, dans son savoir-faire confirmé par les deux premiers opus de son Petit théâtre du bout du monde ! Le spectateur tient toujours une place particulière, et circule au cœur du dispositif scénographique ponctué de maquettes, de paysages, et bien sûr de personnages marionnettiques tous plus étonnants les uns que les autres. Dans une sorte de société post-industrielle, la notion de ruine guide le regard, nourri de mémoires ouvrières qui constituent des récits imbriquant mots et objets. Pour qu’une galerie de portraits se révèle, tout en beauté et en brutalité.

Nathalie Yokel

« Le Petit Théâtre du Bout du Monde » : voyages irréels dans des mondes cruels

Publié le 18 mars 2026

<https://puppetgazette.net/le-petit-theatre-du-bout-du-monde-theatre-de-la-massue/>

Du 13 au 15 mars 2026, le Théâtre 71 Malakoff programmait (dans le cadre du festival MARTO) les Opus II et Opus III du Petit Théâtre du Bout du Monde d'Ézéquier Garcia-Romeu (Théâtre de la Massue). Des pièces-mondes saisissantes, presque sans paroles et sans récit apparent, mais lourdement chargées de sens, et traversées par des images fulgurantes et belles. Une esthétique et une approche dramaturgique très singulières, pour un résultat fascinant.

C'est pour moi si :

- *j'aime les esthétiques brutes, la matière manifeste, un théâtre où tout est à vue*
- *j'apprécie les pièces-mondes aux proportions étonnantes, les jeux d'échelle qui donnent l'impression de survoler un paysage entier*
- *je ne rechigne pas à découvrir des pièces réalistes (ou dystopiques !) qui n'excluent pas des moments de fragile beauté au milieu de la noirceur*

Un rapport singulier au public et à l'espace

L'une des premières choses qui saisissent le-la spectateurice qui s'aventure pour la première fois à voir l'un des Opus du Petit Théâtre du Bout du Monde, c'est le dispositif scénique très particulier qui est mobilisé par Ézéquier Garcia-Romeu : là où l'Opus I s'offre à voir dans une sorte de castelet géant, cube autour duquel le public peut librement tourner, l'Opus II utilise une immense table-paysage faite de plaques de bois assemblées, avec ses creux, ses bosses, ses collines, tandis que l'Opus III se joue au sol et sur des tables préalablement recouvertes d'un grand tissu qui fait comme une terre enneigée. Le spectacle ne commence jamais immédiatement : aussi les spectateurices ont-ils tout le temps de découvrir l'espace, de repérer les angles de vue, d'appivoiser la liberté qui leur est laissée. Dans l'Opus III, ils ne savent même pas où le spectacle jouera, tandis qu'ils découvrent la salle et les interprètes.

Une bonne part des marionnettes et objets qui seront en jeu sont d'ailleurs exposés au regard, dans des casiers qui font comme un cabinet de curiosité pour l'Opus II, sur des tables disposées à la périphérie du futur espace de jeu pour l'Opus III. Ézéquier Garcia-Romeu laisse une autant de liberté mentale que spatiale au public : tout se fait à vue ou presque, aucun mécanisme n'est caché, les marionnettistes évoluent au plus près du public – au point qu'on manque parfois de leur rentrer dedans dans l'Opus II – et rares sont les effets qui ne sont pas produits ouvertement et en direct – même si quelques micros et sources sonores restent dissimulés, et que la création lumière subtile, qui fait partie intégrante de la dramaturgie, ne se révèle qu'à celui ou celle qui y prête bien attention.

Il en résulte évidemment une sorte de distanciation brechtienne – mais pour autant, les scènes sont si prenantes, les images si fortes, que l'on replonge dans la proposition dix et vingt fois de suite sans même s'en rendre compte.

Au Bout du Monde, toutes les marionnettes sont grises

Il semble clair qu'Ézéquiél Garcia-Romeu aime les manipulations à grande distance, qui utilisent à plein les possibilités de jouer dans un grand espace totalement affranchi des limites physiques du plateau. On trouve par exemple dans son arsenal des marionnettes à fils très longs, à manipulation équiplane, semblables à celle utilisée par Aurélie Hubeau dans *Alcools*. Ce sont des marionnettes qui permettent de regarder la créature sans que les manipulateurices soient dans le cadre, même si les contrôles restent visibles. L'effet produit est très intéressant : le moindre tremblement de la main du ou de la marionnettiste se répercute visiblement dans le corps de la marionnette, qui est gracile, suspendue, effleurant à peine le sol malgré ses pieds lestés... Et elle est en même temps affligée d'une pesanteur métaphorique terrible : bâton de marche dont les coups sonores rythment l'avancée de la marionnette qui ouvre l'Opus II, poids traîné par la marionnette-esclave de l'Opus III.

On croise aussi la route de quelques squelettes de mammifères, de marionnettes à tiges plus ou moins longues et plus ou moins articulées, une ou deux gaines, bref, toutes les techniques se croisent sans hiérarchie particulière, chaque technique étant mobilisée pour les possibilités dramaturgiques qui lui sont propres. Ainsi, la gaine se rapproche du marionnettiste, permet le jeu entre créateur et créature. Le Petit Théâtre du Bout du Monde intègre également un certain nombre de machines, au sens d'objets animés par une force interne, comme un moteur électrique, souvent pour évoquer des machines industrielles d'ailleurs, en suggérant leur gigantisme par des jeux d'échelle, et en rendant leur fonctionnement sonore par divers éléments métalliques mis en percussion. Le son fait par les marionnettes et les machines sur les plaques de bois de l'Opus II ou la plaque de tôle de l'Opus III sont des éléments importants de la dramaturgie, car ils déploient la matière dans l'espace en donnant à l'entendre à défaut de pouvoir la toucher.

Cela demande, de la part des interprètes, une large palette de savoir-faire techniques. Iels font montre d'habiletés tout-terrain, et réussissent à investir chaque scène, chaque mouvement d'une grande intensité de par la concentration avec laquelle iels prennent soin du moindre placement, du moindre mouvement, transformant chaque interaction en rituel chargé de sens. Cela vaut encore lorsque, dans l'Opus III, chaque scène se solde par la rupture violente de la convention marionnettique, les marionnettistes renversant les décors et jetant certaines marionnettes au travers la salle. La considération pour la marionnette en jeu n'exclut pas l'irrévérence à l'objet qui perd son caractère sacré lorsqu'il ne joue plus ! Thierry Hett, Alicia Malialin, Roxane Merten-Pallanca, Iroslav Petkov, Inbal Yomtovian, Ézéquiél Garcia-Romeu et Simon T. Rann, toutes et tous sont épatant·es.

Peupler le monde de présences

Le gros des troupes est constitué de figures plutôt que de marionnettes, au sens de sculptures de diverses échelles et matières, plus ou moins dégrossies, mais comportant toujours un visage aux traits indubitablement humains. Il peut s'agir de simples bustes ou d'hommes debout, façonnés dans toutes sortes de matières, peints ou bruts. Mais elles ont ceci de commun qu'elles ne sont pas articulées, et qu'elles sont posées plutôt que manipulées – et cette façon de procéder, qui rappelle François Lazaro, n'empêche aucunement que le (re)positionnement de ces figures muettes, observateurs sinistres du paysage dans lequel elles sont plantées, ne soit chargé de sens et d'intensité dramatique. Ces figures artisanales et pourtant produites en grand nombre peuvent créer des foules ou des processions, effet qui est davantage utilisé dans l'Opus II que dans l'Opus III qui donne bien

plus de place au jeu des interprètes.

C'est ainsi que les espaces scéniques, initialement totalement vides, accueillent des scènes sans paroles mais très significatives, qui se succèdent sans que le fil d'un récit spécifique ne vienne les désambigüiser. Les images créées, le sens donné par le mouvement et par les mises en situation est ainsi laissé à la libre interprétation du public. Il y a une grande place laissée à la métamorphose – et à la métaphore – dans ce Petit Théâtre du Bout du Monde. Les marionnettes changent d'aspect, ou le sens de ce qu'elles font : un tas de graviers creusé par un personnage se voit agrémenté d'une croix, et c'est une tombe qui apparaît. Ce principe de glissement de sens par la modification plastique touche jusqu'aux interprètes lorsque Roxane Merten-Pallanca se retrouve à changer de vêtements et d'accessoires à la fin de l'Opus III, comme s'il revenait à un·e humain·e de trouver un sens final à un spectacle qui ressemble à une succession de tableaux de l'Anthropocène. Cela est vrai également du décor, qui est souvent suggéré plutôt que figuré : des paniers en métal deviennent les immeubles d'une ville dans l'Opus II, des boîtes de conserve un paysage de ruines industrielles ou un paquebot dans l'Opus III. Cela évoque des jeux d'enfants, qui bâtissent des châteaux avec des cartons – sauf qu'il s'agit ici de jeux d'adultes, et qu'ils sont à la fois plus politiques et plus sombres.

Le Bout du Monde et la fin du monde

Le sens précis de chaque scène est rarement spécifiquement défini, et une grande confiance est accordée aux spectateurices et à leur capacité à se faire une interprétation ce qui leur est donné à voir. La tonalité générale est cependant claire : exploitation des humain·es et des ressources naturelles, surveillance, endoctrinement, machinisme, on sent toute la noire corruption des totalitarismes et du capitalisme écocidaire. Une tête d'humain·e géante, qui apparaît dans l'Opus III pour être posée à jardin, surplombant l'espace de jeu, est comme la représentation de l'hubris de Sapiens, qui s'érige en démiurge, créateur et non plus créature, être de pur intellect qui s'est affranchi de son corps – donc de ses sensations et de sa partie animale. Les images proposées sont fortes et poétiques, et les apparitions fugaces de certaines créatures amènent parfois un peu de légèreté, et même une touche d'humour – toujours de couleur noire.

Ces spectacles sont déconcertants – au bon sens du terme, en ce qu'il mettent à mal la consommation passive du spectacle par des spectateurices-consommateurices pour la remplacer par un inconfort fertile qui passe parfois par les thèmes, parfois par des sons à la limite du supportable, et même généralement par le fait de forcer une position debout qui n'autorise pas les corps à se relâcher mollement dans un fauteuil moelleux. Ils sont suffisamment ouverts à l'interprétation pour qu'on y projette ce qu'on veut y voir : là où une personne verra dans l'Opus II une évocation du totalitarisme soviétique et du goulag, donc une vision du 20^e siècle, une autre verra un avertissement sur le devenir proche des sociétés européennes notamment, interprétation qui est d'autant plus tentante que les représentations avaient lieu un weekend d'élections municipales. A chacun et à chacune de se faire sa propre idée, donc. En tous cas, il est clair que Le Petit Théâtre du Bout du Monde est une dénonciation, un cri d'alarme silencieux, et qu'il vaut mieux ne pas venir à une représentation en pensant y trouver beaucoup d'espoir – ce n'est pas l'Enfer de Dante, mais c'est un regard sans concession sur quelques-unes des pires inventions de l'humanité.

Une esthétique brute et singulière, une dramaturgie de l'image et du mouvement qui a la précision d'un scalpel, Le Petit Théâtre du Bout du Monde a quelques inspirations reconnaissables, mais un style qui n'a pas d'équivalents. Peut-être qu'on peut hasarder le terme chef d'œuvre – en tous cas on peut affirmer qu'il offre au public une expérience inhabituelle, forte, qui mérite très largement qu'on s'y attarde.

Mathieu Dochtermann