

Quelques lumières sur un travail de l'ombre / Notes sur le Théâtre du Tilleul *

Par Antoine Pickels **

Le Théâtre du Tilleul, dirigé par Carine Ermans et Mark Elst, a développé, depuis la création de **Crasse-Tignasse**¹ en 1986, une *forme* originale de *théâtre* d'ombres, basé sur des textes forts de la littérature enfantine, entretenant avec ceux-ci un rapport de distanciation particulier, et développant, de projet en projet, un langage singulier. Le présent texte voudrait aborder ce travail non en se basant sur lesdits textes – ce qui en est le mode d'approche le plus fréquent – mais à partir du langage employé *in fine*, et des techniques très sophistiquées qu'il implique, pour arriver à l'au-delà du texte, aux concepts ainsi transposés. Pour des raisons «pédagogiques», le théâtre jeune public est trop souvent réduit aux sens qu'il véhicule. On verra ici, à travers une œuvre exemplaire à cet égard, que les artistes qui travaillent pour le jeune public ne se contentent pas d'être des porteurs de sens. Fruit d'un entretien avec les deux animateurs de la compagnie, les notes ci-dessous ont pris naturellement une forme distanciée de la parole brute.

* Le Théâtre du Tilleul a été fondé par Carine Ermans, licenciée en études théâtrales, et Mark Elst, éclairagiste, en 1981. Après deux spectacles de marionnettes à tringles et fils, il s'est tourné vers le théâtre d'ombres et y est resté attaché. Cinq spectacles, **Crasse-Tignasse**, **La Fameuse Invasion des ours en Sicile**, **Max et Moritz**, **Fantasmagories** et **Moi, Fifi, perdu dans la forêt**, ont depuis lors vu le jour. Le Théâtre du Tilleul a également conçu trois formules de films-concert autour des films de Lotte Reiniger, **Les Aventures du prince Achmed**, **Contes en clair-obscur**, **Le Docteur Dolittle et ses animaux**, et est à l'initiative du festival **Voyage en Théâtre d'Ombres**, qui a déjà connu trois éditions (1994, 1997 et 2000).

** Antoine Pickels est dramaturge (**La Ressemblance involontaire** ; **L'Écran spectral** ; **Belgique, scène d'Afrique**), collabore régulièrement à des spectacles de danse (cette saison, **Personne**, avec Thierry Smits, et **Le Discours du songe**, avec Fernando Martin), et écrit sporadiquement des textes critiques. Il a également édité plusieurs numéros de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, dont **Belgique toujours grande et belle** (1998), en collaboration avec Jacques Sojcher, et **À la lumière des sans-papiers** (2001).

Car si ces artistes ont choisi de travailler l'ombre, c'est d'abord pour cela : la nécessité de la distance. L'ombre crée, en effet, dans sa masse noire littéralement incréée, non dessinée, laissant la part belle à l'imaginaire, un rapport distancié. L'ombre raconte, plutôt qu'elle n'incarne – plus encore que l'image d'Épinal, qui sert souvent de base à son dessin. Fondamentalement à distance de la représentation réaliste, elle permet dès son apparition le *point de vue* – fantaisiste, lyrique, ou ironique. Il ne s'agit jamais en effet de *faire semblant*, de vouloir faire croire à une ombre «réelle». Cette distance imposée par l'ombre va d'ailleurs se retrouver dans le système de narration (on narre plutôt que l'on ne joue), dans le système musical (prenant distance de ses références), dans le système de la mise en scène (accentuant le détachement des différentes composantes du spectacle)...

De projet en projet, la technique utilisée évolue. **Crasse-Tignasse**, première exploration de l'ombre, faisait usage d'une certaine imagerie du XIX^e siècle, européenne. La technique y correspondait : ainsi, pour exprimer le fait qu'un personnage grandissait, quatre marionnettes de taille différente étaient employées. Aujourd'hui, les créateurs joueraient probablement, pour le même récit, sur les différentes lampes existantes : avec une lampe de type halogène, l'ombre agrandie reste nette, mais les guides de la marionnette également... tandis que si l'on joue avec des lampes projetant des ombres floues, les guides ne sont plus perceptibles. Chaque type d'ombre, de lumière a ses possibilités. Si la technique «classique» utilisée pour **Crasse-Tignasse** a été continuée et affinée sur les deux spectacles suivants, **La fameuse invasion des ours en Sicile**² et **Max et Moritz**³, au moment de **Fantasmagories**⁴, réalisé avec les artistes et comédiens handicapés mentaux du Creahm, la spécificité du travail a impliqué un changement de style. Les manipulations étant limitées par la malhabilité de certains comédiens, les ombres n'appelaient pas forcément d'histoire articulée, étant plus simplement porteuses d'un univers, le travail s'est resserré sur un mode plus minimaliste au niveau du récit et de l'animation. Il s'est rapproché du registre de la danse ou de l'apparition, registre dans lequel l'image prenait toute sa force, faisant alors emploi de lampes à main, de feu...

La part de lyrisme que contient l'ombre n'est pas non plus négligeable. Une image noir et blanc relativement simple, mouvante, fait en effet voir plus que ce qu'elle ne propose immédiatement. Elle donne ainsi des impulsions à l'imaginaire, le met en route, sans le corseter, surtout si elle joue habilement des coïncidences avec l'univers sonore. Selon Jean-Pierre Lescot, le théâtre d'ombres a des champs privilégiés : le burlesque d'une part (ce que l'on retrouve dans le Guignol, le caractère brut et brusque des personnages, proche du cartoon), la dimension épique déjà évoquée (pouvoir raconter des choses «énormes» avec des moyens somme toute très réduits : pour représenter une armée sans que ce soit ridicule, en étant quatre sur le plateau, la technique est parfaite), et cette dimension poétique, lyrique : c'est le lieu des métamorphoses (une simple tache peut se transformer en montagne), celui des apparitions-disparitions (quand l'ombre disparaît, elle n'est pas cachée en coulisses : elle s'évanouit «réellement»), de l'ouverture de l'imaginaire : les contrastes noir et blanc laissent sur nos rétines des impressions où il est parfois difficile de déterminer pourquoi l'on y a vu ce que l'on a vu... un peu comme dans un test de Rorschach.

Mais comment garder cette «ouverture» qu'offre l'ombre dans toute sa simplicité lorsque, à force de travail, l'on va vers des formes et des techniques toujours plus raffinées ? En se posant toujours la question de leur nécessité, de leur utilité. Ainsi, qu'apporte la couleur ? Si le Tilleul a commencé à l'employer comme «fond» à des ombres noires, on n'y a pas encore vu de silhouettes colorées. Les ombres translucides peuvent, certes, être splendidement belles, mais acquièrent très vite un caractère plus proche de la bande dessinée. En Inde, cet aspect est déjoué par le flou donné aux ombres, mais le public occidental n'est pas prêt à supporter cela sur de longues durées. Et quand on travaille avec des plexiglas, l'ombre perd son corps : on traverse l'image, et cela devient soit un

peu anecdotique, soit plus esthétique... et moins théâtral.

En matière de dessin, l'épuration des silhouettes se fera peu à peu, au fur et à mesure du travail dramaturgique et des répétitions. Un processus lent : d'abord, un temps indispensable de mijotage de Carine Ermans avec elle-même, le travail proprement dit ne pouvant commencer qu'après que soient déterminées les grandes orientations au niveau du texte, de la musique et de l'esthétique. À part pour **Moi, Fifi, perdu dans la forêt**⁵, le dernier en date et le plus douloureux à accoucher des spectacles du Tilleul – preuve que ce n'est pas parce qu'on avance dans le métier que les choses deviennent plus faciles, en tout cas si l'on se remet en cause, ce qui est bien le cas ici – qui a nécessité un long travail de réadaptation et de mise en dialogue, le processus se rapproche de celui du film d'animation : écriture du *story-board* ; détermination du nombre de plans et de marionnettes ; dessin de celles-ci ; détermination de la taille de l'écran en fonction des dessins, taille de l'écran qui détermine à son tour celle des marionnettes ; essais de fabrication dans des matières « papier », où à force de redécoupages, d'agrafes et de colles, les marionnettes deviennent vraiment des « martyres » ; puis, seulement, réalisation des marionnettes définitives...

Le contexte idéal pour ce faire est celui qui alterne le chipotage, les essais, le re-chipotage – mais s'est avéré possible uniquement quand Carine Ermans et Mark Elst étaient seuls à manipuler. La complexité grandissante des projets implique la planification, qui peut rendre le travail trop rigide. D'où, peut-être, la recherche de modes de productions inhabituels, qui permettent une approche de laboratoire, comme avec le Creahm, ou sur **Moi, Fifi...** où le travail préparatoire avec Fabrizio Montecchi du Teatro Gioco Vita, plus habité par la plasticité que par la théâtralité, a donné lieu à une belle synergie.

La collaboration avec des intervenants extérieurs est d'ailleurs une constante du travail du Tilleul, une véritable nécessité. Surtout, ne pas devenir « un vieux couple de marionnettistes habillés en noir » et signer ainsi la mort du théâtre ! Si le couple travaille beaucoup à deux, il lui paraît essentiel d'être confronté aux autres, et au-delà de leurs formations respectives, plus théorique pour l'une, plus technique pour l'autre, il sait avoir besoin d'un œil réellement extérieur. Quelqu'un doit impérativement être capable de couper dans le matériau développé, sans états d'âme. Margarete Jennes, Françoise Bloch ont notamment joué ce rôle.

Face aux contraintes des espaces non théâtraux liés au secteur du jeune public, le Théâtre du Tilleul a longtemps conçu ses scénographies pour qu'elles soient autonomes. Quand il tournait dans les écoles de village, il fallait en effet se battre pour que les lieux soient occultés (la menace de peindre les fenêtres avec de la peinture noire était très efficace alors), ou pour obtenir tel rapport scénique ; il fallait amener ses propres gradins, obliger ainsi les organisateurs à respecter la jauge de 150 places maximum... Mais au bout de quelques années, le circuit s'est professionnalisé, et les exigences plus grandes ont pu être satisfaites. Aujourd'hui, ils ne jouent plus si les conditions techniques ne sont pas réunies. L'habitude des conditions difficiles permet néanmoins à l'équipe de construire tout un théâtre (de la boîte noire au gril d'éclairages, en passant par le câblage) au cas où.

La musique, qui a toujours joué un rôle important, avait surtout pour fonction au départ d'occuper les temps de changements de décors : il s'agissait alors principalement d'intermèdes musicaux, si l'idée de scènes chantées commençait à faire son chemin et que les musiciens intervenaient comme bruiteurs, de manière réaliste ou décalée. Mais l'intermède étant le moment où les enfants se détendent, parlent entre eux, etc., les musiciens avaient l'impression de n'être pas du tout écoutés. Dès **La Fameuse invasion...**, la musique changea donc de statut. Le texte, ici, remplissait les intermèdes, tandis que la musique intervenait désormais pour colorer les scènes. Aujourd'hui, dans **Moi, Fifi...**, certaines



séquences musicales sont de vraies séquences d'écoute. Au-delà de cette «place» de la musique, on peut parler de celle-ci en tant qu'acteur, au même titre que les ombres ou la lumière. Acteur en contrepoint parfois, ou facteur d'ouverture. Comme le dessin de l'ombre, qui reste ouvert car tout n'y est pas, comme la lumière, accentuation, suggestion. Parfois à l'encontre de l'action, parfois s'y mariant, la musique raconte... la forêt, le grand arbre, mais n'imité jamais.

Carine Ermans et Mark Elst, *a priori*, détestaient les spectacles où se mêlent l'acteur et la marionnette. Il faut de leur avis définir une grammaire à partir de la technique choisie, et tenter de tout résoudre dans cette technique, sinon le risque est grand de glisser vers des choses évidentes : on perd le pouvoir générateur de la contrainte. Mais les contraintes sont faites pour être transgressées ! Ici, elles le furent dans le cadre de la transgression ; lors du spectacle **Max et Moritz**, où l'on passe des murs, des frontières sans cesse, et où la proximité avec l'esthétique du cabaret permettait de jouer avec des personnages de meneurs de revue. Il reste délicat de ne pas perdre la magie, lors des basculements entre ces deux univers : la voix et la musique sont en général les liens qui permettent un passage en douceur. Ainsi, dans **Moi, Fifi...** où l'on a en permanence un jeu entre acteurs de chair et d'os et ombres actantes, on évoque d'abord l'écureuil, puis il apparaît en ombre, puis passe devant l'écran, acteur cagoulé. Il n'existe pas de lien d'image entre ces trois versions de l'écureuil, mais un rapport de son.

Si une ombre peut avoir plusieurs manipulateurs, sa voix reste celle d'un seul acteur, et on essaie dans la mesure du possible que le manipulateur de l'ombre soit celui qui porte sa voix, car l'accord entre le geste et la voix est très difficile à obtenir quand l'interprétation est partagée. Mais la voix développée pour la marionnette reste-t-elle semblable si le personnage passe l'écran ? En termes d'interprétation, il est périlleux de passer d'une ombre «schématique», plus caricaturale, au corps humain, passer du super-investissement de l'acteur derrière sa marionnette, similaire à celui des acteurs qui doublent les films d'animation, à la simple présence sur scène. Car quand on est derrière, on sait qu'on n'est pas vu, on peut se contenter d'être la machine. Quand on passe à vue, on doit être, tout court.

Le texte du «porteur de récit» présent dans quasiment tous les spectacles est très écrit, parfois en vers. Dans **Crasse-Tignasse**, la même voix passait de l'interprétation au récit. Mais à partir de **La Fameuse Invasion**, la complexité du récit a imposé la nécessité d'un truchement, de quelque chose de l'ordre du conteur, mais sans l'être, car plus lyrique, plus porté par la musique. Sur le plateau, la position de ce narrateur n'est pas indifférente : sur le côté de la scène, l'écran dans le dos. Comme si l'image le traversait, quand il regarde un personnage, ce personnage se trouve côté public, et non sur l'écran. Se produit alors un effet de symbiose. Le porteur de récit a un rôle de filtre, de passeur vers le public – et peut-être aussi, dans l'autre sens, de «filtre adoucissant» dans la mesure où sa présence peut atténuer la violence de certaines images ou situations, en rappelant que nous sommes dans la fiction. Il est capteur – ou recapteur – de l'attention. Il est parfois baratinier. Il n'est en tout cas pas un conteur au sens strict, car cela voudrait dire que l'écran illustre, et que la musique accompagne, or les différents éléments de la scène sont pensés comme ayant la même valeur.

Il y a bien sûr, lorsqu'on s'adresse au jeune public, un souci d'être compris, un souci des choses qu'on peut dire ou ne pas dire. En ce qui concerne les expressions «un peu compliquées» présentes dans les textes, la position est de ne jamais en changer une ligne. Les mots qu'on retient le mieux ne sont-ils pas ceux qu'on ne comprend pas ? En ce qui concerne la censure, le Tilleul a pour habitude de ne pas éviter la tristesse ou le drame, au contraire. Mais quand on joue **La Fameuse Invasion...**, qu'on raconte la mort du roi, qu'on a soi-même la voix étranglée, et qu'on voit des gosses pleurer dans la salle, ce n'est pas évident... Alors peut-être adoucit-on un peu cette voix, et essaie-t-on de

trouver une manière de jouer acceptable à la fois pour soi et pour l'enfant spectateur...

Crasse-Tignasse était ainsi un spectacle qui jouait sur des peurs très profondes. Pour en dédramatiser certaines, le Tilleul employait une technique qui laissait toute son intégrité au spectacle proprement dit, en démontant après coup les techniques employées... lors des séquences les plus impressionnantes, dans le cadre d'une discussion. Cela permettait d'adoucir les choses, mais aussi de désamorcer certains discours moralisateurs qui pouvaient, à tort, se greffer sur cette histoire. Dans **Crasse-Tignasse** toujours, le personnage de Gaspard meurt en quatre jours parce qu'il ne mange pas. On pose, après le spectacle, la question de savoir s'il est possible de mourir de cette manière. Un enfant répond : «Oui, c'est possible, mon grand-père est mort comme ça». Du coup, le professeur en parle et le traumatisme est reconnu, fixé sur une espèce d'image extérieure : mieux vaut pouvoir projeter sur une œuvre d'art, une histoire, que garder ce genre de cadavres dans le placard. Le travail du Tilleul a souvent de ces enjeux psychologiques forts, qui mènent à des images forcément violentes.

Mais face au renouveau de l'ordre moral, il est de moins en moins facile de proposer des images transgressives. Curieusement, le théâtre fait particulièrement problème, alors que **Jurassic Park**, ou les pubs qui passent avant, ne gênent pas. C'est encore pire au Canada, où le «politiquement correct» a fait des ravages : ainsi, dans **Crasse-Tignasse**, un personnage d'«enfant noir» insulté (puis sauvé) avait fait scandale. Le fait qu'il s'agissait d'un texte du XIX^e siècle, pas du tout raciste au demeurant, n'était pas pris en compte. Mais à ce compte-là, on devrait aussi jeter Dickens, Carroll, Shakespeare... au prétexte qu'ils ne proposent pas une vision contemporaine politiquement correcte. Face à de telles bêtises, il vaut mieux négliger la pression des adultes. Il est parfois plus difficile de répondre à la tristesse d'une petite fille en larmes.

Ce choix assumé de travailler sur des thèmes d'abandon, de perte, traités avec une certaine gravité, parce que la mort fait partie de la vie, le travail de l'ombre, du texte et de la musique permet de l'envisager avec une certaine distance, une forme d'adoucissement. Le fait que le Tilleul continue, envers et contre tout, à raconter précisément ce genre d'histoires, est peut-être la preuve de l'attente réelle d'un public, qui veut passer par ces expériences à travers la scène.

Un public qui reste pour le Tilleul toujours aussi gratifiant, parce que pas blasé, parce que capable de s'émerveiller, d'être surpris, d'entrer dans les histoires de plain-pied, avec une fantaisie débridée. «C'est une histoire vraie ?» demande-t-on à Carine Ermans après une représentation de **Moi, Fifi...** «Ben toi, quand tu te promènes dans la forêt, est-ce que les écureuils te parlent vraiment ?» «Oui !» «Ah... Alors, c'est une histoire vraie. Mais je voulais te donner un conseil...» «Oui ?» «La prochaine fois que tu joues le spectacle, quand tu parles au public... Parle moins fort, parce que l'écureuil dont tu parles, derrière toi sur la scène, il t'entend !»

1. **Crasse-Tignasse**, 1983, d'après Heinrich Hoffmann, traduction de Cavanna. Actes du colloque *Autour de Crasse-Tignasse* (1995) édités par le Théâtre du Tilleul, Diffusion Lansman.

2. **La fameuse invasion des ours en Sicile**, 1988, d'après Dino Buzzati.

3. **Max et Moritz**, 1993, de Wilhem Busch, traduction de Cavanna.

4. **Fantasmagories**, 1996, spectacle d'ombres et de musique, présenté par le Théâtre du Tilleul et les Ateliers du Creahm-Liège.

5. **Moi, Fifi, perdu dans la forêt**, 1999, d'après l'œuvre de Grégoire Solotareff.