

Mémoire de recherche-crédation

Master 2

Louise Morel

Enfance et Cruauté

Le village aux mille roses : une appropriation de la violence par la poésie

Co-dirigé par

Flore Garcin-Marrou

et

Cyril Monteil

Mention Arts de la Scène et du Spectacle Vivant  
Parcours Écriture Dramatique et Création Scénique

Année 2017-2018

à Ariane



Ici je tiens à remercier en premier lieu Flore Garcin-Marrou d'avoir dirigé mes recherches avec patience et précision, et Cyril Monteil d'avoir accompagné mon travail de création tout au long de l'année avec méthode et professionnalisme.

Je remercie également l'ensemble des professeurs et intervenants professionnels dont j'ai reçu des conseils importants pour la poursuite de mon travail.

Je remercie Philippe Nessmann pour la justesse de ses mots, sa gentillesse et sa grande générosité.

Je remercie Salomé pour son regard aiguisé, son soutien permanent et son amitié.

Je remercie toutes celles et celui qui ont accepté de peupler mon village, Juliana, Gabriela, Isabelle, Flora, Anita et Charly, ainsi que Benjamin pour son aide précieuse.

Je remercie mon père de m'avoir permis d'utiliser son travail de photographe, et ma mère de m'avoir aidée à trouver des matériaux, ainsi que pour leur soutien et leur amour.

Enfin je remercie Viviane Theiller grâce à qui j'ai découvert *Le village aux mille roses*, et d'avoir mise au monde la meilleure des amies qu'il m'a été donné d'avoir.

# SOMMAIRE

|  |           |
|--|-----------|
| Introduction   | 6         |
| <b>I - <u>De la dureté du réel à la poétisation théâtrale</u></b>                                | <b>14</b> |
| A - Sur-médiatisation des images de violence   | 14        |
| a) Les choix médiatiques de publication des images : gestion de l'inmontrable                    | 14        |
| b) Accessibilité des enfants à la violence et cruauté enfantine                                  | 17        |
| c) Expliquer par la poésie, interview au Bataclan  | 20        |
| B - La douceur des spectacles contre la dureté de la vie   | 23        |
| a) La cruelle réalité des enfants soldats, <i>Le bruit des os qui craquent</i> de Suzanne Lebeau | 24        |
| b) Le rire comme approche de l'incompréhensible, <i>Djihad</i> d'Ismaël Saïdi                    | 32        |
| c) Transmission d'une réalité traumatique, <i>Je m'appelle Non</i> de Liliane Atlan              | 40        |
| <b>II - <u>Les détours fictionnels effacent-ils la réalité ?</u></b>                             | <b>45</b> |
| A - Le détour par le conte   | 45        |
| a) Le conte, tradition orale, pédagogie, transmission  | 46        |
| b) L'universalité du genre : s'extraire du réel  | 49        |
| c) L'emploi de la parabole   | 53        |
| B - Le filtre du théâtre d'ombres  | 54        |
| a) Théâtre(s) d'ombres à travers le temps  | 55        |
| b) Distancier pour mieux voir  | 60        |
| c) Une esthétique de l'essentiel ou la place laissée à l'imaginaire                              | 61        |
| <b>III - <u>Journal de création</u></b>  | <b>67</b> |
| A - Le Village aux Mille Roses   | 67        |
| a) Naissance du conte : échange avec l'auteur  | 67        |
| b) Imaginaire de la scène : écrire la version plateau  | 69        |
| c) Penser l'espace et les corps  | 76        |

|   |     |
|---|-----|
| B - Confrontation des désirs à la réalité de la scène               | 78  |
| a) La transmission des désirs de la metteure en scène aux comédiens | 78  |
| b) La remise en question  | 81  |
| c) Faire des choix en vue d'une échéance donnée                     | 85  |
| Conclusion  | 86  |
| Bibliographie   | 87  |
| Annexes   | 92  |
| 1) Répétition technique du 31/05/18 en salle Régy                   | 93  |
| 2) Dossier de production  | 95  |
| 3) Feuille de salle   | 106 |

## Introduction

*(...) la guerre était déclarée et elle arrivait tous les soirs à l'heure du dîner jusque dans la salle à manger. Je me suis demandée ce que les enfants pouvaient penser du monde des adultes et du monde...<sup>1</sup>*

La guerre arrive tous les soirs à l'heure du dîner sur les écrans des télévisions, tous les matins dans les matinales radiophoniques, tous les jours dans la presse papier et sur les réseaux sociaux, visible aussi bien par les enfants que par les adultes. Mais la médiation reste la même, et il est, je crois, important de se soucier de la façon dont les enfants reçoivent ce flot d'informations catastrophiques qui dépeignent la réalité d'un monde qui a donné naissance à de nombreuses horreurs.

Le soir du 13 novembre 2015, alors que je me trouvais chez mes parents, à Orléans, à la fois si loin et si proche des événements en cours dans la capitale, j'ai entendu ma mère prononcer cette phrase dans un moment d'extrême inquiétude : « Mes pauvres, quel monde on vous a fait ? ». Interrogation émouvante à laquelle dans un premier temps je n'ai su répondre qu'une seule chose : qu'elle n'y était pour rien. Individuellement, de très nombreuses personnes n'y sont pour rien. Une majorité de personnes n'y est pour rien. Le monde tel qu'il est actuellement est le résultat de centaines d'années d'Histoire, des permanents conflits qui animent les être humains. Du constat de cette multitude de conflits et de guerres dans l'Histoire du monde, on peut déduire que bien souvent, les solutions trouvées aux problèmes sont violentes. Les problèmes eux-mêmes proviennent fréquemment des questions de rapports de force et de pouvoir. Mais pourquoi donc reviennent-ils, qu'est-ce qui fait que les mêmes erreurs sont sans cesse reproduites ?

La violence serait donc inhérente à l'être humain, et les espoirs que l'on pourrait nourrir que les technologies actuelles servent davantage à une meilleure entente qu'à un témoignage culpabilisateur et non constructif sont-ils vains ? S'il est primordial d'avoir connaissance des réalités, comment faire pour que les situations dont nous sommes témoins changent, et comment faire en sorte qu'elles ne se reproduisent pas ? Est-ce une fatalité, doit-on se résoudre à poursuivre une vie rythmée par l'annonce de conflits plus terribles et sanglants les uns que les autres ? Il est possible de le croire, ou de ne pas le croire, mais je crois qu'il serait trop simple de résumer le choix à cette binarité : subir ou agir. Car le sentiment de submersion résultant de l'ampleur de l'ensemble des horreurs dont on nous parle, qui ont lieu et dont nous sommes informés, pourrait décourager

---

<sup>1</sup> Suzanne Lebeau, dans un entretien pour le Journal de la Maison des Arts de Thonon au sujet de sa pièce *Le bruit des os qui craquent*

même les plus militants. Comment peut-on changer les choses ? Est-il vain de songer à les changer ? L'entreprise semble en effet incommensurable. Agir en ayant à l'esprit le fait que l'assemblage de millions de gouttes d'eau finissent par former une rivière peut créer de l'espoir, mais est-il suffisant pour poursuivre un éreintant combat quotidien ?

Le désir d'adapter à la scène *Le Village aux mille roses* est né à la fois de l'histoire récente collective, et d'une histoire personnelle, puisque les attentats du 13 novembre 2015 qui ont secoué Paris et le monde m'ont arraché ma meilleure amie, assassinée à l'intérieur du Bataclan. Outre la douleur évidente de cette perte, la question de mon impuissance face à ce type d'événements s'est répandue en moi. Un peu plus forte à chaque nouvelle annonce d'acte terroriste, chaque massacre, chaque information sanglante à la radio. Soit invraisemblablement souvent. Je menais un master de recherches en études théâtrales à Paris, et me demandais à quoi cela pouvait bien servir, quand d'autres sauvent des vies dans des hôpitaux, font de l'humanitaire dans des pays en guerre, ou se démènent dans les camps où s'entassent des migrants dans des conditions inhumaines. Dans quel but, au milieu d'un monde aussi ardu et brutal, continuer à faire du théâtre, sans trouver cela futile ? Comment pouvais-je participer à faire que le monde soit un peu meilleur (pour utiliser une formule naïvement utopiste) ?

Au moment de sa mort, Ariane travaillait à la rédaction de *Rustica*, magazine de jardinage. Un an plus tard, en octobre 2016, ils ont décidé de planter un arbre à sa mémoire au château de la Bourdaisière, non loin de Tours. On peut lire sur la plaque qui accompagne le Ginkgo Biloba :

*Chaque fois que j'ai rencontré un de ces gestes premiers (comme jeter un gland dans la terre tendre), je lui ai trouvé une force considérable (...) et on se dit toujours, devant ces choses si assurément bonnes et franches : «les hommes vont s'en servir.»» Jean Giono.*

*À Ariane, pour accomplir en ton nom un geste premier de civilisation.*

Le jour de la plantation, la mère d'Ariane a donné aux personnes présentes un exemplaire du *Village aux mille roses*<sup>2</sup>, un conte écrit par Philippe Nessmann, journaliste et auteur, notamment pour la jeunesse. Dès la première lecture, j'ai été séduite. Par la simplicité de la forme du conte, par l'esthétique de l'ouvrage, délicatement illustré par Romain Dumas, et surtout par les mots, justes, que Philippe Nessmann avait trouvés pour parler de tout ça aux enfants. Le pas de côté permis par un univers de fiction, en particulier celui du conte, s'est révélé l'une des nombreuses réponses à cette question de comment agir lorsque nous sommes touchés par des événements graves. L'auteur dit lui-même que ce texte est le premier qu'il ait senti nécessaire parmi ses écrits.

---

<sup>2</sup> Nessmann, Philippe, *Le Village aux mille roses*, Paris, Flammarion jeunesse, 2016

De mon côté, je donnais à ce moment-là des ateliers de théâtre à des enfants, et j'ai d'abord pensé à m'en servir comme matériau pour travailler avec eux. Mais je n'ai pas su comment aborder un tel travail. J'ai néanmoins gardé dans un coin de ma tête l'idée d'en faire un jour un objet scénique. J'ai aujourd'hui plus de recul et un environnement différent qui sont propices à cette recherche. Il n'est plus question de chercher avec les enfants, mais pour les enfants. Ça n'est pas le même type de travail. Cependant, je fais le projet de pouvoir les inclure tout de même dans la création, en échangeant avec eux, et bien entendu par le partage de ce temps privilégié qui est celui de la représentation.

Car en effet, ce conte est édité chez Flammarion Jeunesse, et c'est bien en tant que spectacle tout public que je veux l'adapter. Je ne dis pas « jeune public » qui est souvent perçu comme réducteur. Mais si un spectacle pour les jeunes est un bon spectacle, il le sera également pour les adultes. Je tiens à ne fermer de porte à aucun type de public. De plus les thématiques abordées sont tellement universelles qu'il me semblerait absurde de n'en faire part qu'à certaines personnes. Elles sont au contraire nécessaires à faire entendre au plus grand nombre. Et je tiens ardemment à créer un spectacle accessible aux petits, car je suis profondément convaincue que le jeune public est l'un des meilleurs publics de théâtre. Pour les artistes, à travers ses réactions spontanées et son attention plus mouvante que celle des adultes, mais également pour eux-mêmes, car l'ouverture à l'art est une part de l'éducation extrêmement importante et je pense que tous les enfants devraient pouvoir y accéder.

Je crois qu'il est absolument primordial de s'adresser aux enfants, qui sont à la fois les spectateurs idéaux et les spectateurs à toucher. Les enfants grandissent, et les « grandes sociétés » dans lesquelles nous évoluons ne sont que la continuité des « petites sociétés » dans lesquelles ils évoluent. C'est pour cela que selon moi, l'action qui se passe auprès des enfants me semble la plus motrice de changements. Car leur proposer le dialogue, leur expliquer les discordes, leur permettre de s'exprimer et ouvrir leur imaginaire en leur faisant découvrir mille choses les aidera à mieux grandir dans des valeurs de tolérance, de respect, de curiosité et de bienveillance. À mieux grandir, puis à construire une société fondée sur ces valeurs.

S'impose donc à moi la question de la façon pertinente d'aborder la violence au cœur d'une création destinée à la jeunesse, et plus largement de la violence dans le répertoire de théâtre jeune public, ainsi que des tabous qui existent ou non dans ce répertoire. Car même s'il s'est révélé en forte expansion ces dernières décennies, les avis divergent toujours sur la possibilité d'aborder

certaines choses jugées graves, sérieuses, lourdes... avec les enfants. Alors qu'on peut noter au cœur du théâtre contemporain dit « généraliste » un attrait pour la création engagée, militante, voire politique, qu'en est-il de la scène jeune public ? Quelle est, selon les différents acteurs qui le font évoluer, la fonction du théâtre jeune public ?

Par exemple, en Décembre 2014, lors du festival *Théâtre À Tout Âge* à Quimper, le maire de la ville a décrété que le spectacle d'ouverture ne correspondait pas à la représentation qu'il se faisait du « théâtre en période de fête », et qu'il n'avait pas vu un « spectacle s'adressant aux enfants de plus de six ans ». Sous-entendait-il qu'un spectacle pour enfants, de surcroît à la période de Noël, devait forcément être léger, voire superficiel ? Un second exemple : dans un entretien avec Anne-Lise Vinciguerra en 2015, le metteur en scène Olivier Letellier décrit la façon dont des programmeurs lui ont déjà opposé l'argument de la dureté de son spectacle, alors que les jeunes auraient, selon leurs dires, besoin de légèreté, puisque la vie est déjà suffisamment difficile. Ce à quoi il répond être « en désaccord avec cette représentation de la fonction du théâtre. Ce n'est pas uniquement un divertissement. Le spectacle jeunesse peut être joyeux dans sa forme, même si son propos est dur, c'est la vie qui est dure, pas les spectacles. »<sup>3</sup> Il semble que dans la représentation généralisée que le public se fait d'un spectacle pour la jeunesse, celui-ci soit synonyme de superficialité, de divertissement ou encore de bons sentiments. Mais est-il possible de réaliser une création engagée, militante, voire politique en sachant que le public sera jeune ? Comment amener la dureté du réel sur la scène jeune public comme le fait le théâtre généraliste ?

Pourtant, en se penchant sur le répertoire jeune public en pleine expansion, d'un point de vue éditorial, du point de vue du nombre d'auteurs, du point de vue de la diversité qui le compose, on note que cette dureté y est nettement présente. En feuilletant l'index des thématiques d'*À la découverte de cent et une pièces*, le répertoire critique de théâtre contemporain pour la jeunesse de Marie Bernanoce<sup>4</sup>, voilà ce qu'on peut y trouver : *Argent, Apartheid, Autisme, Critique sociale, Cruauté, Démolition, Désastre, Désespoir, Déshumanisation, Enfants-soldats, Exclusion, Guerre, Holocauste, Inceste, Sans-abri, Suicide, Vie et mort, Violence etc.* Autant de thèmes qui semblent difficiles à aborder avec des jeunes, et pour lesquelles la forme théâtrale pourrait justement être une forme adéquate. Ce sont les mêmes thématiques que celles qui composent le répertoire «généraliste». S'il faut placer une limite entre le théâtre jeune public et le reste, elle ne se positionne

---

<sup>3</sup> Entretien avec Olivier Letellier, Propos recueillis par Anne-Lise Vinciguerra « Quelle liberté de création pour le théâtre jeune public ? », L'Observatoire 2015/1 (N° 46), p. 31-34.

<sup>4</sup> Bernanoce, Marie, *À la découverte de cent et une pièces, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse (1)*, éditions théâtrales/Sceren CRDP de Grenoble, 2006 et *Vers un théâtre contagieux, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse (2)*, éditions théâtrales, 2012

donc pas par rapport aux sujets abordés, mais plutôt parce que l'intérêt des jeunes spectateurs est davantage sollicité par des préoccupations de leur âge. Lorsqu'elle évoque ce public, l'auteure de théâtre jeunesse Karin Serres parle de public immédiat et spontané, impossible à tromper, mais également de l'ouverture des enfants à ce qui leur est proposé, et de l'immense possibilité de création offerte aux artistes. Quant à la docteure en littérature comparée Sibylle Lesourd, elle aborde la question en évoquant les préjugés que n'ont pas les enfants. « Encore vierges d'expérience artistique et culturelle, ils viennent au théâtre sans préjugés. En particulier, ils ne préjugent pas de leur propre incompetence, ce qui est trop souvent le cas aujourd'hui du public populaire. »<sup>5</sup> On peut donc constater un consensus entre les artistes, les universitaires, et même les éditeurs puisque tous ces textes de théâtre jeunesse sont publiés et disponibles, qui va dans le sens d'une possible mise en scène des horreurs de la réalité dans les spectacles jeune public. Et même si ce répertoire est bien davantage publié que monté, s'il peut se heurter aux craintes des programmeurs ou aux préjugés des adultes, il existe de nombreux exemples de textes mis en scène et longtemps joués. Ce sont donc autant de solutions pour aborder la violence sur le plateau qui ont porté leur fruit. Nous en citerons trois dans ce mémoire, sur lesquelles nous prendrons le temps de nous pencher plus en détail : *Le bruit des os qui craquent*<sup>6</sup>, de l'auteure québécoise Suzanne Lebeau, qui traite de la thématique des enfants-soldats, *Djihad*<sup>7</sup>, du belge Ismaël Saïdi, dont le titre est suffisamment explicite, et *Je m'appelle Non*<sup>8</sup>, de Liliane Atlan, auteure d'origine juive, qui traite de l'anorexie et des traumatismes de l'Holocauste.

*Le Village aux mille roses* quant à lui a pour point de départ les attentats de Paris et Saint-Denis en novembre 2015. Pourtant, on ne les y retrouve pas explicitement cités. Il n'y sont d'ailleurs pas lisibles en eux-mêmes. La forme choisie par l'auteur pour y répondre, et tenter d'expliquer ces événements, est celle du conte. La fiction se déroule dans un lieu qu'on ne peut pas localiser géographiquement, dans un temps qu'on ne peut pas répertorier sur une frise chronologique de l'Histoire du monde. Le conte apporte une dimension universelle permettant à chacun de se reconnaître où il le souhaite. Dans cette fable il n'est pas question d'armes et de guerre. La violence est adoucie par la poésie des fleurs. Le chef du village devient obnubilé par la

---

<sup>5</sup> Lesourd, Sibylle, *L'enfant protagoniste, naissance, mouvances et paradoxes d'une figure clé du théâtre contemporain pour la jeunesse en France et en Italie (1959-2015)*, Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Henriette Levillain, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016, p.10

<sup>6</sup> Lebeau, Suzanne, *Le bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales / Jeunesse, 2008, p.19

<sup>7</sup> Saïdi, Ismaël, *Djihad*, Paris, Libro / Théâtre, 2015

<sup>8</sup> Atlan, Liliane, *Je m'appelle Non*, Paris, l'école des loisirs / théâtre, 1998

beauté d'une rose noire, et décide d'imposer à l'ensemble de ses concitoyens de ne plus cultiver que celle-ci, quitte à employer la force pour se faire obéir, et conséquemment à instaurer une terreur au sein des villageois. En m'emparant de ce texte pour en faire un objet scénique, j'ai décidé d'employer pleinement la parabole plutôt qu'une forme de théâtre documentaire à laquelle j'ai pu penser, mais qui m'a beaucoup moins intéressée. Elle aurait nécessité un certain réalisme, des éléments factuels, la récolte de témoignages, un apport de la réalité sur scène, de façon brute. Or, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac<sup>9</sup>, la parabole est un détour qui permet d'échapper à la mimésis. Ce pas de côté déforme la réalité pour la percevoir différemment, avec un regard nouveau. Là où un regard documentaire aurait pu apporter une forme de didactisme, mais également de *pathos*, la forme métaphorique de la parabole prend du recul avec l'événement, afin peut-être de mieux le regarder. Si l'emploi du conte semble adéquat dans l'optique d'un spectacle à destination du jeune public, n'est-il cependant pas légitime de craindre une perte du propos, un affaiblissement de la violence, si le recul est trop important ? À la lecture de Bettelheim<sup>10</sup> on peut aisément constater que la cruauté et la violence sont loin d'être absentes des contes et qu'il n'est pas nécessaire d'édulcorer une histoire pour qu'elle soit audible par des enfants, plus réceptifs et clairvoyants que l'on pourrait le croire sur ces questions. Le conte étant donc le premier détour que j'ai choisi pour traiter mon propos, je m'attarderai sur la tradition orale dont ce genre est issu, et sur la façon dont il nous permet de nous extraire de la réalité, à travers cette forme de la parabole.

Le second filtre que j'ai choisi, qui me permet de ne pas montrer frontalement la violence et auquel je consacrerai également un regard approfondi est celui du théâtre d'ombres. En plus de la prise de distance qu'il instaure de façon évidente et même matérielle, puisqu'une ombre a besoin d'un support pour apparaître (dans mon travail un rideau blanc), il permet une épuration esthétique qui donne à voir l'essentiel de ce qui doit être montré, et qui dans un même temps met en branle l'imagination du spectateur. Lorsqu'il parle de ses animations en ombres chinoises, Michel Ocelot dit : « À travers mes œuvres, je veux pousser les spectateurs à vouloir des choses, à les inventer, à se retrousser les manches et y aller. »<sup>11</sup> Cette question de l'implication du spectateur est importante. C'est lui permettre d'inventer, et donc l'inclure dans le processus de création, faire en

---

<sup>9</sup> Sarrazac, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé / Penser le théâtre, 2002

<sup>10</sup> Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette/Pluriel, 1976

<sup>11</sup> Propos tenus par Michel Ocelot lors d'une interview pour un journaliste de la chaîne LCI le 28 septembre 2016

sorte qu'il soit happé<sup>12</sup> dans ce qui est en train de se passer sur scène et qu'il y participe. C'est dans cette même volonté que la forme du conte propose un personnage de narrateur qui s'adresse directement au spectateur.<sup>13</sup>

Comme le conte, le théâtre d'ombres est chargé d'une longue histoire. Il est multiculturel, a revêtu plusieurs fonctions (de la représentation divine au spectacle pour enfants, en passant par la satire), et plusieurs modes de fonctionnements (castelets, petites ou grandes marionnettes, ombres humaines...) Le format du théâtre d'ombres est donc suffisamment puissant et légitime pour assumer, seul, un spectacle<sup>14</sup>. Or, j'ai fait le choix de mêler au sein de mon travail des corps en jeu, et des ombres portées. La question qui se pose est alors celle de la place que chacun occupe dans la création et du sens que cela prend dans le regard du spectateur. Quels signes apportent le travail des ombres, le travail des corps, et le mélange des deux ? Est-il plus judicieux de continuer à mêler les deux formes, ou de faire le choix radical de l'une ou l'autre ? Les ombres ne sont-elles que chimères et mensonges, comme le propose Platon dans sa célèbre allégorie de la caverne<sup>15</sup>, et leur utilisation est-elle une facilité, une fuite, ou une tentative de manipulation ?

Si le conte est une forme générale dramaturgique du discours, le théâtre d'ombres, lui, répond à des questions plus précises posées précédemment, qui sont la représentation de l'irreprésentable, l'explication de l'inexplicable. Art de l'image, il montre sans montrer, il dissimule pour mieux révéler, il suggère et contourne pour expliquer avec davantage de douceur. C'est pour cela qu'il peut théoriquement se révéler l'une des solutions pour mettre, si je puis dire, en lumière la parabole de Philippe Nessmann, et participer à ma tentative de parler d'un événement, élargi à la question de la violence, et de sa représentation dans le spectacle jeune public.

Tout au long d'un processus de création, des questions perdurent, dont les réponses ne peuvent aboutir qu'avec une confrontation au plateau, voire plus tardivement encore à un public, voire même au bout d'une longue longue tournée, ou encore jamais. Toutes les questions

---

<sup>12</sup> Contrairement à la perception cutanée, la perception haptique (toutes deux relatives au toucher) implique que son sujet soit actif dans l'exploration tactile. Deleuze quant à lui oppose espaces haptique et optique dans *Mille Plateaux* (Paris, éditions de minuit, 1980), le premier, l'espace lisse (et non strié) ne mettant en jeu aucune profondeur. « C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence et l'élément d'un espace haptique (qui peut-être visuel, auditif autant que tactile). » (p.614-615). Il propose donc une immédiateté de la réception et des affects.

<sup>13</sup> On peut faire un parallèle avec le quatrième créateur dont parle Meyerhold, qui explique que le metteur en scène crée des images qui incitent le spectateur, alors considéré comme quatrième spectateur (avec l'auteur, le metteur en scène et l'acteur), à développer son imaginaire. (Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. Tome 1, 1891-1917*, Edition L'âge d'homme, Collection Th xx: Série Écrits théoriques, 2001, p. 116)

<sup>14</sup> On peut ici penser à l'artiste contemporain Fabrizio Montecchi, représentant du genre qui dédie son travail depuis la fin des années 70 au théâtre d'ombres, notamment avec la compagnie italienne *Gioco Vita*, dont on reparlera plus loin.

<sup>15</sup> Platon, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1966

doivent-elles trouver réponse ? Ne peut-on pas juger que la création elle-même est réussie quand, une fois l'ensemble de ses étapes parcourues, on constate qu'elle a ouvert davantage de portes qu'elle n'en a refermé avec des certitudes. La dernière partie de ce mémoire exposera ces différentes étapes, du désir de création au partage avec le public, en passant par de très nombreux doutes, des remises en question, des expérimentations et des échanges perpétuels au fur et à mesure du travail. Il me semble logique d'appliquer au cœur même de la construction d'un spectacle qui prône des solutions collectives et solidaires face à l'adversité, à travers la mise en scène d'une fable où « le salut vient de la diversité »<sup>16</sup>, un rapport de travail ouvert aux propositions multiples et aux avis divergents. De la même façon que je ne veux fermer de porte à aucun public, je tiens à rester attentive aux remarques, idées, propositions et critiques des personnes dont j'ai choisi de m'entourer. J'espère ainsi pouvoir proposer ce conte à un public diversifié, jeune et moins jeune, qu'il lui plaise et/ou qu'il le fasse réfléchir.

Il n'est pas rare de lire dans les plaquettes des théâtres « pièce tout public à partir de ... ». Les spectacles s'adressent donc à tous, à partir de l'enfance, et ils plaisent souvent à un public très large, car on y trouve plusieurs degrés de compréhension. Dans son ouvrage *À la découverte de cent et une pièces*, Marie Bernanoce se questionne sur le renouveau de l'écriture dramatique à travers les écritures pour les jeunes<sup>17</sup>. On peut se poser la question du point de vue du public. Si la décentralisation théâtrale a eu pour but d'aller à la rencontre de nouveaux publics et d'étendre le plus possible le spectacle vivant, celui-ci n'en reste pas moins aujourd'hui un art apprécié par une élite, et considéré comme inaccessible par un public populaire. C'est ce que dit Sibylle Lesourd au sujet des préjugés, avant de formuler une très belle hypothèse, « si nous nous sommes éloignés malgré nous de l'art dramatique, les enfants pourront peut-être nous y ramener. »

Et si nous leur proposons des visions de sociétés pacifiées, peut-être pourront-ils en grandissant, se rappeler de ces représentations et tenter de les mettre en place à leur tour.

---

<sup>16</sup> Phrase tirée de la note de Philippe Nessmann dans *Le Village aux mille roses*, *op. cit.*, p.2

<sup>17</sup> Bernanoce, *op. cit.*, p.11-26

## I - De la dureté du réel à la poétisation théâtrale

### A - Sur-médiatisation des images de violence

#### a) Les choix médiatiques de publication des images : gestion de l'inmontrable

Lorsque les photo-journalistes font parvenir aux rédactions des chaînes de télévision ou de presse papier des images insoutenables depuis les zones de guerre et d'horreur, celles et ceux qui y travaillent se posent des questions professionnelles et morales sur la nécessité d'informer, et sur la dignité des personnes représentées. Faut-il ou ne faut-il pas montrer ces images choquantes ? C'est la question que pose un article publié par *Courrier International* le 9 mars 2018<sup>18</sup>, expliquant le travail du service iconographique du journal qui s'interroge dans cesse sur la pertinence de la publication de certaines images, sur la nécessité de les montrer, et sur les choix à faire parmi celles qui sont reçues. L'article est illustré par une image qui a fait sensation en apparaissant en décembre 2016, celle de Melvüt Mert Altintas, l'assassin d'Andreï Karlov, ambassadeur de Turquie, le doigt levé et le pistolet encore en main, hurlant juste après avoir tiré. Juste derrière lui, le corps sans vie de sa victime. En regardant bien, on voit des mouvements de tissus indiquant peut-être une chute pas encore achevée. Il est à peine mort. La photo a fait le tour du monde, mais lorsqu'elle a gagné le premier prix du concours du World Press Photo, le président du jury Stuart Franklin s'est désolidarisé de ce choix pour des raisons éthiques. Peut-on ainsi apporter une telle consécration à la photographie d'un meurtre ? Est-ce respectueux pour la victime d'être ainsi exposée ? En tant que journaliste, il est légitime de se poser toutes ces questions, car il n'est pas toujours aisé d'établir la limite entre le montrable et l'inmontrable, le visible et le non-visible. Le choix de montrer ou non implique une grande responsabilité. Doit-on s'abstenir de publier une image qui rebute, dégoûte, traumatise ? Des images laissant voir du sang, ou des hommes, des femmes, des enfants mutilés, ou affamés ? Faire le choix de ne pas les montrer, c'est savoir qu'elles ne seront pas vues, et si elles ne sont pas vues, la réalité qu'elles représentent est-elle niée ? Faut-il voir pour savoir ?

Nous le voyons, l'entendons, le lisons chaque jour aux informations, le monde ne manque pas d'atrocités à relayer et d'horreurs à montrer. Actuellement encore, les massacres continus dans la région de la Ghouta Orientale en sont un témoignage, ou plutôt nous en rendent à nouveau témoins. Car c'est bien ce que nous sommes, éloignés des zones de conflits mais conscients de ce qui s'y passe : des témoins, horrifiés et impuissants. Ou pour certains, indifférents. Ces images sont-

---

<sup>18</sup> Briand, Luc, « Photojournalisme. Les frontières du montrable sont sans cesse bousculées. », article paru dans *Courrier International* le 09/03/18 <https://www.courrierinternational.com/article/photojournalisme-les-frontieres-du-montrable-sont-sans-cesse-bousculees> (consulté le 11/03/18)

elles rendus intolérables parce que la violence n'est ordinairement pas assez montrée ? Dans « Faut-il montrer les images de violence ? »<sup>19</sup> paru en juillet 2015, le professeur en science politique Emmanuel Taïeb parle de notre société comme d'« une société aux images aseptisées » dans laquelle la violence serait occultée, à tel point qu'au visionnage de certaines images trop choquantes, celles-ci ne sont tout simplement pas crues. Des doutes sont émis, il a pu être question de complotisme, des fameuses « fake news »<sup>20</sup>, et tout cela participerait de la minimisation d'une violence. Ces dénis ne constitueraient-ils pas alors une forme de protection face aux horreurs qui semblent trop extrêmes pour être réelles, puisqu'elles ne font pas directement partie de notre réalité quotidienne ?

« Ne pas montrer la violence revient alors à dénier la violence de l'autre, à la minimiser, à ne pas comprendre qu'il puisse y avoir recours, puisque les sociétés pacifiées y ont renoncé et que les individus y acceptent d'être désarmés au profit du seul État en situation de monopole de la violence physique légitime. Cette répugnance à montrer la violence de l'autre a pour conséquence de ne plus saisir qu'elle est pour ses utilisateurs une ressource politique indiscutable, et qu'ils ne croient pas qu'on « n'obtient rien par la violence », selon le syntagme figé des sociétés pacifiées. » écrit Emmanuel Taïeb. Ce qui interpelle dans cet article, c'est la dénonciation d'une invisibilisation de la violence à une époque où il n'est pas rare d'entendre l'expression « banalisation de la violence ». En effet, avec le rapprochement géographique des attentats qui sont entrés plus fréquemment ces dernières années dans ce qu'Emmanuel Taïeb appelle les pays pacifiés, est parfois soulevée la question de l'habitude. Peut-on s'habituer à ce type d'annonces médiatiques ?

Mais plus largement, dans cette expression, « banalisation de la violence », il faut, pour pouvoir distinguer ce à quoi elle fait référence, élargir le regard et établir des degrés. En effet, la violence dont parle Emmanuel Taïeb est extrême. Il s'agit de tortures, de décapitations, de corps explosés, de morceaux de chair... Il parle de barbarie. D'une violence insupportable et insoutenable.

À un moindre degré la violence, même dans les pays pacifiés, est quotidienne. Elle est dans les images publicitaires qui réifient le corps des femmes et véhiculent de nombreux stéréotypes. Elle est dans les rapports que les gens entretiennent entre eux dans la rue, sur les routes, dans le partage de l'espace public. Elle est dans le fait d'ignorer les personnes sans domicile fixe qui font la manche. Elle est dans la libération de n'importe quelle parole sur internet, sous couvert d'anonymat

---

<sup>19</sup> Taïeb, Emmanuel, « Faut-il montrer les images de violence ? », paru le 7/07/15, <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence.html> (consulté le 11/03/18)

<sup>20</sup> Terme employé pour désigner des informations fausses ou truquées. Elles circulent notamment sur les réseaux sociaux et participent de la désinformation. Depuis les élections américaines de 2016, cette désignation est de plus en plus fréquemment utilisée.

et sans souci de conséquence. Elle est dans la solitude créée par les outils numériques divers pour lesquels une dépendance se met en place. Elle est dans ce qu'on appelle le « sexisme-ordinaire », qu'on peut également appliquer au racisme ou à l'homophobie.

Tout ceci n'est effectivement pas la photo ensanglantée du Bataclan publiée par le Daily Mail<sup>21</sup>. Les photos des corps décharnés des enfants souffrants de famine dans les pays africains. Les photos des corps mutilés, des gens torturés, des assassinats, des décapitations filmées, ou des gens laissés pour morts après s'être faits passés à tabac, ici, en France.

Il est probable que le terme de banalisation soit employé pour parler de ces « moindres » (mais est-il possible de les minimiser ?) violences, lorsqu'Emmanuel Taïeb parle d'aseptisation. Il dit qu'ainsi le choc se crée à la vue des choses insoutenables dont on n'a pas l'habitude. Des images traumatisantes. Ne se créerait-il pas dans tous les cas ? Faut-il nous habituer à cette violence horrible ? Peut-on s'habituer à elle ? En montrer davantage ne signifie pas forcément s'y habituer. D'après ce qu'il écrit, il semble que les médias français soient plus réticents que la presse étrangère à publier des images choquantes, notamment la presse anglaise. C'est elle qui a montré l'intérieur du Bataclan, ou la photo de Darius, un jeune rom lynché en 2014 et laissé pour mort dans un chariot de supermarché, en Seine-Saint-Denis. Concernant cette dernière affaire, *Le Monde* rappelle que l'image des victimes est protégée par la loi française : « En Grande-Bretagne, le droit à l'image est limité par une interprétation très large de « l'intérêt public ». En France, deux articles de la loi<sup>22</sup> sur la presse encadrent de façon beaucoup plus stricte la dignité des victimes et l'identification des mineurs. »<sup>23</sup> Pourquoi les choix sont-ils davantage restreints dans notre pays ? Pourquoi certaines choses ne sont-elles pas montrées ? Y a-t-il une volonté, dans nos lois, de nous épargner certaines horreurs, et dans ce cas est-elle légitime ?

Voir les choses permet de ne pas les nier. Les attentats terroristes, lorsqu'ils ont lieu en Grande-Bretagne, en France, en Belgique ou en Espagne nous paraissent atroces, et il est difficile

---

<sup>21</sup>Article du dailymail sur les attentats du bataclan <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3319244/Video-reveals-horrific-moment-terrorists-opened-fire-crowd-music-fans-Bataclan-killing-89-people-shows-musician-hiding-drums-escape.html> (consulté le 11/03/18)

<sup>22</sup> *L'article 39 bis* punit de 15000 euros d'amende «le fait de diffuser, de quelque manière que ce soit, des informations relatives à l'identité ou permettant l'identification d'un mineur victime d'une infraction ». *L'article 35 quater* prévoit lui que « la diffusion, par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support, de la reproduction des circonstances d'un crime ou d'un délit, lorsque cette reproduction porte gravement atteinte à la dignité d'une victime et qu'elle est réalisée sans l'accord de cette dernière, est punie de 15000 euros d'amende ».

<sup>23</sup> Article du *Monde* par Soren Selow paru le 19/06/14, « Jeune Rom lynché : la presse anglaise publie deux photos interdites en France » [http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/06/19/jeune-rom-lynche-la-presse-anglaise-publie-deux-photos-interdites-en-france\\_4441795\\_3224.html](http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/06/19/jeune-rom-lynche-la-presse-anglaise-publie-deux-photos-interdites-en-france_4441795_3224.html) (consulté le 09/03/18)

sans être physiquement dans les pays en conflit de se rendre compte qu'il s'agit du quotidien de milliers de personnes. C'est pourquoi il est important de voir. Les réfugiés qui arrivent dans nos pays ne sont qu'une triste conséquence et un faible aperçu de la désolation qu'ils ont quittée. Et c'est peut-être le fait de ne pas avoir vu, ou de ne pas vouloir voir qui rend les réactions face à leurs arrivées violentes, dans le rejet et le refus.

Mais nous savons, aujourd'hui, on ne peut pas ne pas savoir.

#### b) Accessibilité des enfants à la violence et cruauté enfantine

En effet, avec l'évolution constante de la connectivité et de outils numériques, les informations sont de plus en plus instantanées, de plus en plus nombreuses, et elles ont parfois tellement circulé qu'il est difficile d'en connaître les sources. C'est ce que relève Luc Briand, le chef du service iconographie du *Courrier International* lorsqu'il explique ce que cette profusion d'images implique dans le travail de son équipe : de la rigueur et une attention encore plus grande. « À cause ou grâce aux réseaux, nos choix doivent être encore plus exigeants, réfléchis et justifiés. » Puisque internet permet à n'importe qui de mettre en ligne n'importe quoi, les journalistes doivent rester vigilants et précis dans ce qu'ils décident de montrer, et apporter les contextualisations et explications nécessaires, afin de rester une référence solide et crédible. C'est d'ailleurs ce que prône également Emmanuel Taïeb à la fin de son article en explicitant trois préconisations : celle d'une charte médiatique pour homogénéiser la diffusion des images violentes, celle d'une explication complète et systématique des choix éditoriaux (qu'il s'agisse de montrer ou de ne pas montrer une image), et enfin celle de la mise en place d'une pédagogie autour de l'image. Cette dernière aiderait le grand public à reconnaître une image falsifiée ou non et à prendre du recul sur l'horreur montrée par les images en l'analysant pleinement dans sa forme et son contenu.

Les images circulent de plus en plus rapidement, de plus en plus nombreuses, de plus en plus proches de ce qui se passe au cœur du terrain, sans filtre, sans analyse, sans recul. Visibles par tout un chacun, elles peuvent provoquer de fortes émotions, susciter des débats houleux, des commentaires violents, ou de mauvaises interprétations. Cela peut même s'avérer dangereux. Par exemple, à la suite de la prise d'otage dans le magasin « hyper casher » en janvier 2015, un rescapé a déclaré en vouloir à la chaîne BFMTV qui aurait diffusé à l'antenne des informations qui auraient pu coûter la vie à un petit groupe d'otages, car elles auraient pu permettre aux terroristes en retrait dans le magasin de les trouver, alors qu'ils étaient cachés. Cet exemple, qui pourrait sembler absurde s'il n'était pas réel, pose de nouveau la question du choix de l'information et de la limite

avec la recherche d'événement et d'audience. Est-il nécessaire d'informer en continu, et de chercher le plus de détails possibles à donner aux spectateurs dans toutes les situations ? Est-ce, dans un sens, une recherche de sensationnalisme ? De même, certains programmes polémiques, comme l'émission « touche pas à mon poste » présentée par Cyril Hanouna, sous couvert de faire de l'humour, banalisent des formes de violence telles que le sexisme ou l'homophobie. Or, cette émission véhiculant une certaine vulgarité est visible à des heures de grande antenne, par tout un chacun.

Et d'ailleurs, la violence se trouve partout, même en dehors des écrans. Nous évoquions plus haut celle qui fait partie de notre quotidien, dans des publicités, dans des langages, dans des attitudes. Les images sont omniprésentes autour de nous et ne permettent pas d'échapper à cette forme de violence qu'il est difficile de chasser. Elles sont sur les panneaux publicitaires, les affiches dans les métro, les vitrines, les arrêts de bus, sur les bus eux-même, dans les journaux, les magazines, et bien sûr sur les écrans, de publicité, dans les ordinateurs, tablettes, smartphones, télévisions... Combien en voyons-nous chaque jour ?

C'est pour cela que l'éducation aux images est nécessaire et urgente.

Car cette visibilité sans limites offerte notamment par internet donne aux enfants un accès terrifiant à une très grande quantité de contenu. Il est évident que toutes les images évoquées précédemment sont visibles par les enfants. Et s'il y a encore quelques années les images concernées se trouvaient peut-être seulement dans les journaux télévisés ou la presse papier, donc avec un minimum de contrôle parental, aujourd'hui c'est à travers leurs téléphones et les réseaux sociaux que les plus jeunes naviguent sur un flux incontrôlable de données. Incontrôlable et vertigineux car si le journal se termine, si le magazine se referme lorsqu'il est fini, internet aura toujours suffisamment de ressources pour faire des liens indéfiniment. D'un simple clic, les plus jeunes peuvent avoir accès à des contenus pornographiques, à des images violentes, des images d'horreur. Lors d'événements traumatisants (attentats, conflits armés, manifestations qui dégénèrent...) il y a désormais toujours quelqu'un pour filmer, photographier, et mettre en ligne les images de façon instantanée. Images qui à force d'être visionnées, véhiculées, perdent parfois toute explication, tout contexte et donc tout sens. C'est cette perte de sens qui entraîne les mésinterprétations, les théories farfelues et les doutes et méfiances. Pourtant, Barthes parle du « langage intentionnel de l'horreur »<sup>24</sup> et souligne que dans la volonté de choquer à travers une photographie, il y a le jugement et l'analyse du photographe, qui ne laisse pas de liberté à l'oeil qui

---

<sup>24</sup> Barthes, Roland, *Mythologies*, éditions du seuil, 1957, p.98

reçoit l'image pour être lui-même touché. Il cite une remarque de Geneviève Serreau qui dit « Il ne suffit pas au photographe de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions. »<sup>25</sup> Pour Barthes, « La photographie littérale introduit au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même. »<sup>26</sup>, mais faut-il pour autant laisser un accès aussi large et libre à ces images, et chacun est-il capable de ne pas éprouver l'horrible ?

C'est pour cela que l'éducation aux images est primordiale. Les enfants d'aujourd'hui ont toujours connu internet et savent rapidement utiliser tous les outils informatiques qu'ils peuvent approcher. Du moins suffisamment pour naviguer sur internet et tomber, par hasard ou non, sur des sites, des images, des vidéos qui ne sont pas adaptés à ce qu'ils les regardent seuls (voire pas adaptés tout court). Actuellement, une grande partie des enfants aux environs de dix-douze ans acquiert un téléphone.<sup>27</sup> À partir de ce moment, comment savoir ce qu'ils visionnent ? Faudrait-il les empêcher de voir, ou bien leur apprendre à chercher, à analyser, et surtout les accompagner ? Il est, et a toujours été important d'expliquer les choses. Après tout, internet est une large place publique, mais n'en a-t-il pas existé auparavant qui soit concrète et tout aussi accessible au grand public, aussi divers soit-il ? Par exemple, si nous considérons la place de l'Hôtel-de-ville de Paris, anciennement place de Grève, et que nous nous penchons sur son histoire, nous constatons qu'elle a accueilli pendant plusieurs siècles de nombreuses exécutions publiques plus réjouissantes les unes que les autres (bûchers, écartèlements, potences, décapitations). Sur certaines gravures représentant ces moments de rassemblement, on s'aperçoit de la densité de la foule présente, et on peut y voir des enfants. Aujourd'hui, Daesh objectise et met en scène des assassinats par décapitation qui sont ensuite mis en ligne, cherchant à créer de la peur, de l'émotion, afin de bloquer les facultés de réflexion.

Il est difficile de concevoir que les horreurs qui ont été visibles sur la place de Grève aient pu ne pas être traumatisantes et que l'usage était de s'y rendre comme à un spectacle. Mais si on le considère il est aisé d'accepter le mot « aseptisé » employé par Emmanuel Taïeb lorsqu'il parle de la société française contemporaine. Effectivement, les atrocités de ce type seraient donc devenues difficiles, douloureuses à regarder. En exergue de sa pièce *Le Bruit des os qui craquent*, Suzanne Lebeau cite Primo Levi : « S'il est impossible de comprendre, il est impératif de savoir. »<sup>28</sup> C'est

---

<sup>25</sup> *Ibid*, p.99

<sup>26</sup> *Ibid*, p.100

<sup>27</sup> On peut le lire dans la présentation des adolescents que fait Michel Serres, Petite Poucette [en ligne] <http://forumfrancas2012.fr/wp-content/uploads/2012/06/Michel-serres-Petite-poucette.pdf> (consulté le 30/05/18)

<sup>28</sup> Lebeau, Suzanne, *Le bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales / Jeunesse, 2008, p.6

pour savoir qu'il faut voir. Les enfants également doivent savoir. Mais il faut les accompagner dans leurs lectures et leurs découvertes d'images, ainsi que leur en proposer d'autres que celles qui violentent le quotidien. Il faut les aider à s'ouvrir à tout, parler de tout, et se rendre disponible. Ce qui est important ce sont les mots choisis, les explications et images employées. Aussi dures soient-elles, si elles passent par le filtre de l'adulte, connu, rassurant, protecteur, elles seront plus faciles à comprendre. La difficulté c'est de ne pas comprendre ce que l'on voit. Et que devient-on alors ? Aveuglé ? Effrayé ? Idiot ? La réflexion, la compréhension de ce qu'on voit, la compréhension de ses propres émotions, voilà qui est primordial. Pour développer un libre arbitre. Un esprit d'analyse. Et cette nécessité de comprendre ne va pas à l'encontre de ce que dit Primo Levi, car on peut aussi, après avoir analysé et réfléchi, comprendre que ce que l'on voit est incompréhensible.

### c) Expliquer par la poésie, interview au Bataclan

À présent, penchons-nous spécifiquement sur le cas du Bataclan. Pour la plupart d'entre nous, la première information au sujet des événements graves qui était en train d'avoir lieu au cœur de Paris est passée à travers les réseaux sociaux, car outre le relais fait de plusieurs articles de presse numérique donnant des informations en direct (*Le Monde, Le Point, L'express*, etc), des images filmées étaient mise en ligne, des messages de personnes inquiètes apparaissaient, et très rapidement le réseau social facebook a mis en place un outil permettant d'indiquer qu'une personne se trouvait en sécurité. Après cela ce sont de nombreux avis de recherche et messages de soutien que l'on a vu fleurir, et se réactualiser régulièrement pendant toute la journée du 14 novembre. Le pendant de l'événement a donc été chargé d'émotions, entre terreur, angoisse, incertitude et confusion.

Ensuite, avec le calme revenu et le recul, des bilans ont été fait, les journalistes se sont attelés à relater les événements, à dénombrer et nommer les victimes, ainsi que les terroristes, tout en faisant un choix d'images pour illustrer leurs articles qui ne soit pas axé sur la violence mais plutôt sur la prise en charge des personnes par les secours : un blessé soigné par un pompier, des groupes de personnes qui se réconfortent, l'évacuation d'un corps, invisible car enveloppé dans un sac... Tout cela dans la lumière jaune permanente des lampadaires et l'omniprésence du bleu des gyrophares, dans ce qui semble une volonté de montrer l'entraide plutôt que le morbide. Les profils des utilisateurs des réseaux ont pris les couleurs de la France en signe de solidarité. De très nombreux messages de deuil, de soutien, puis petit à petit des témoignages de survivants ont été publiés. Certaines vidéos, deux en particulier, ont été particulièrement relayées et ont fait le tour du web. La première est l'interview d'une personne âgée, Danielle Mérian, venue se recueillir, et qui

appelle à ne pas faire d'amalgame, qui déclare son amour pour la communauté musulmane, et invite à lire *Paris est une fête* d'Hemingway : « Nous fraterniserons avec cinq millions de musulmans qui exercent leur religion librement et gentiment, et nous nous battons contre les dix mille barbares qui tuent soit disant au nom d'Allah »<sup>29</sup>. La seconde montre Martin Weill, le reporter du *Petit Journal* qui tend son micro à un petit garçon accompagné de son Papa en lui demandant s'il comprend ce qu'il s'est passé :

- *Tu comprends ce qu'il s'est passé ? Tu comprends pourquoi ces gens ils ont fait ça ?*
- *Oui, parce qu'ils sont très très très méchants. Les méchants, c'est pas très gentil les méchants. Et il faut faire vraiment attention parce qu'il faut changer de maison.*
- *Mais non t'inquiète pas, il n'y a pas besoin de changer de maison. C'est la France notre maison.*
- *Mais y a les méchants Papa.*
- *Oui mais il y a des méchants partout.*
- *Ils ont des pistolets ils peuvent nous tirer dessus puisqu'ils sont très très méchants, Papa.*
- *C'est pas grave, eux ils ont des pistolets, nous on a des fleurs.*
- *Mais les fleurs ça fait rien, c'est pour, c'est pour...*
- *Mais si regarde. Tu vois, tout le monde pose des fleurs. C'est pour combattre les pistolets.*
- *C'est pour protéger ?*
- *Voilà.*
- *Et les bougies aussi ?*
- *C'est pour ne pas oublier les gens qui sont partis hier.*
- *C'est pour nous protéger les fleurs et les bougies.*
- *Oui.*
- *Ça va mieux du coup ?*
- *Oui, ça va mieux.*<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> «Attentats de Paris : une mamie pleine de bon sens », 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=VJ81O049vtc> (consultée le 16/03/18)

<sup>30</sup> «Attentats de Paris : Brandon, 6 ans, les méchants, c'est pas très gentil », 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=W6YccPX-ak8> (consultée plusieurs fois depuis le 22/11/18)

(1) Vidéo de l'interview de Brandon au Bataclan  
le 16 novembre 2015



Attentats de Paris : Brandon, 6 ans, "Les méchants, c'est pas très gentil"

174 784 vues

PIERRE HAMMADI  
Ajoutée le 22 nov. 2015

S'ABONNER 143

La vidéo du petit garçon originaire de Courbevoie a fait le tour de nombreuses télévisions après les attentats de Paris.

Cet échange a été enregistré le lundi 16 novembre, à un moment où l'émotion était encore très présente. Sans chercher à faire de l'audience, la séquence a pourtant provoqué un engouement incroyable. Il s'en dégage une grande simplicité, et beaucoup de réel. Aucune mise en scène n'est perceptible, le micro a simplement été posé à côté de ce duo. C'est un peu comme si en expliquant les choses à son fils, le père l'expliquait également au spectateur. Ainsi le regard médiatique permet de véhiculer la poétisation de l'événement. L'adulte explique de façon très simple l'utilisation d'objets symboliques du deuil et du recueillement, et en fait une arme de défense et de protection. Est-il possible d'expliquer l'inexplicable aux enfants ? Dans cet exemple cela se fait très simplement, par le biais d'un regard poétique sur l'atrocité. Si cette vidéo a beaucoup touché et a été beaucoup relayée, c'est peut-être pour cet apport de poésie, rendu possible par le fait qu'il fallait expliquer ce qu'il se passait à un jeune enfant.

Cela peut faire penser à la démarche artistique d'un metteur en scène : le fait réel est traité en premier lieu par un regard médiatique, avant d'être mis en relief par son regard poétique. La poésie présente dans cette courte vidéo est celle qui est nécessaire pour apporter quelque chose -un objet, un sujet - sur le plateau. Elle ne contient évidemment pas tout le travail de réflexion réalisé par un créateur en amont d'un spectacle, mais plutôt l'émotion spontanée d'un spectateur qui le verrait pour la première fois. Les personnes ayant été touchées s'y sont ainsi peut-être identifiées.

Le travail artistique de représentation est l'une des façons d'aborder le réel pour tenter de l'expliquer aux enfants. Les histoires qui leur sont racontées, la poésie qui est utilisée pour pouvoir évoquer des événements horribles offrent des détours en douceur pour montrer les choses, en parler au lieu de les taire, et donc de les nier. Selon la philosophe Anne Dufourmantelle, au chapitre «intelligence» de son livre *Puissance de la douceur*, la douceur amène à une vérité par la compréhension de l'autre, et plus simplement la prise en compte de l'altérité.

*Son privilège est l'accord. Elle tient compte de la cruauté, de l'injustice du monde. Être doux avec les choses et les êtres, c'est les comprendre dans leur insuffisance, leur précarité, leur immaturité, leur bêtise. C'est ne pas vouloir ajouter à la souffrance, à l'exclusion, à la cruauté et inventer l'espace d'une humanité sensible, d'un rapport à l'autre qui accepte sa faiblesse ou ce qu'il pourra décevoir en soi. Et cette compréhension profonde engage une vérité.*<sup>31</sup>

Ici, Anne Dufourmantelle nous explique que c'est faire preuve d'intelligence de ne pas vouloir ajouter de la cruauté à la cruauté, de la souffrance à la souffrance, mais plutôt, lorsqu'on y est confronté, de les prendre en compte et d'y répondre avec douceur et compréhension afin de pouvoir entrer en dialogue avec autrui.

## B - La douceur des spectacles contre la dureté de la vie

Comme un a pu le voir en introduction de ce mémoire, malgré de nombreuses idées reçues sur le théâtre jeune public souvent perçu comme un simple divertissement de façon assez superficielle, son répertoire abrite autant de thématiques ayant trait à la dureté de la réalité que le répertoire de théâtre dit « généraliste » .

Il existe donc de nombreux exemples dans le répertoire contemporain pour la jeunesse de pièces qui traitent de sujets violents, d'événements traumatisants, de l'absurde cruauté qui nimbe la réalité dans laquelle nous évoluons. Pour se rendre compte de la façon dont il est possible de poétiser l'horreur et les traumatismes pour les rendre dicibles et entendables, nous nous pencherons spécifiquement sur trois œuvres en particulier. La première raconte la fuite de deux enfants-soldats d'un camp de rebelles pendant une guerre civile. La seconde narre le parcours de trois jeunes hommes belges qui décident de partir ensemble en Syrie faire le djihad. La troisième enfin trace le parcours de vie de Non, une fille, une femme rescapée et traumatisée de la Shoah (...). À travers ces exemples, nous brosserons un aperçu de ce qui existe déjà en terme de mise en mots, voire de mise

---

<sup>31</sup> Dufourmantelle, Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Manuels Payot, 2013, p.29

en scène de ces réalités, et je pourrai ainsi inscrire mon travail créatif dans un contexte d'œuvres, et décider de m'en inspirer ou de m'en démarquer.

a) La cruelle réalité des enfants-soldats, *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau

1) *La démarche de l'auteure : mise à niveau*

Suzanne Lebeau est une auteure québécoise qui écrit pour le jeune public depuis le milieu des années 1970. En 1975, elle a fondé avec le comédien et metteur en scène Gervais Gaudreault la compagnie du Carrousel dont la démarche artistique est entièrement tournée vers le jeune public, et dans le questionnement permanent de ce qu'il faut dire aux enfants<sup>32</sup>. Après 40 années d'existence, avec un rayonnement international et de nombreuses créations récompensées par divers prix, la compagnie du Carrousel est aujourd'hui très reconnue, et une référence incontournable de la création théâtrale pour le jeune public.

De nombreuses pièces de Suzanne Lebeau y ont été créées par Gervais Gaudreault. Ça a été le cas pour *Le bruit des os qui craquent*, parue en 2008 et créée en janvier 2009 par le Carrousel et le Théâtre d'Aujourd'hui<sup>33</sup> de Québec. Cette pièce a connu un grand succès et a beaucoup tourné au Canada et en France, mais aussi au Mexique, en Argentine et en Uruguay. Elle a connu depuis 7 autres mises-en-scène, dont celle d'Anne-Laure Liégeois à la Comédie-Française en 2010.

Lorsqu'elle parle de la genèse de cette pièce, Suzanne Lebeau évoque les difficultés qu'elle a eu, notamment de croire à une possible résilience des enfants au sujet desquels elle écrivait et qui avaient connu tant d'atrocités.

Tout a commencé par le visionnage d'un documentaire sur les enfants-soldats qui l'a profondément choquée et qui a fait naître chez elle le besoin d'écrire sur ce sujet, tout en étant confrontée à un problème majeur : elle écrivait pour les enfants. Elle a alors décidé de montrer le documentaire dans des écoles, et après avoir expliqué ce qu'elle comptait faire par courrier à chaque instituteur et institutrice, ainsi qu'aux parents, elle s'est rendue dans treize classes d'enfants qui avaient de 9 à 12 ans. Elle leur a dit qu'elle allait leur montrer « une réalité », avec des images difficiles à voir, parfois très violentes et très dures, et qu'ils en parleraient ensuite. Elle leur a d'ailleurs laissé un questionnaire auquel ils étaient en droit de répondre ou non, et aux questions

---

<sup>32</sup> Site de la compagnie du carrousel dont le travail est dédié au jeune public : <http://www.lecarrousel.net/fr/>

<sup>33</sup> Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui est un centre dramatique qui se consacre exclusivement à la création, à la production et à la diffusion de la dramaturgie québécoise et canadienne d'expression française.

qu'ils voulaient. À la question posée après le visionnage, «une seule, la même dans les treize groupes : « Est-ce qu'on a le droit, nous adultes, de vous montrer ces choses-là ? » (...) dans les treize groupes, la réponse a été identique : les enfants passaient eux-mêmes du « Non seulement vous en avez le droit » au " Vous en avez le devoir ". »<sup>34</sup> C'est ainsi que l'auteure raconte cette expérience et le fait que « les enfants m'ont permis de parler du monde dans toute son horreur, ils m'ont donné la légitimité de m'intéresser à un sujet qui semblait hors-norme. »<sup>35</sup>

Ayant obtenu en quelque sorte l'autorisation des enfants pour se lancer dans ce projet pour lequel elle avait besoin de se sentir légitime, Suzanne Lebeau s'est très longuement documentée, notamment en lisant les rapports officiels de l'ONU, de l'UNESCO et du GRIP, ainsi que de très nombreux textes sur l'Afrique. Après avoir rédigé les trois quarts de sa pièce, elle s'est alors retrouvée bloquée dans l'écriture par la réalité de ce qu'elle découvrait et qu'elle n'arrivait plus toujours à croire. Elle s'est donc rendue à Kinshasa, en République démocratique du Congo pour travailler avec deux anciens enfants-soldats ayant laissé derrière eux leur vie de crimes et d'horreurs. Aujourd'hui, l'un est sculpteur, l'autre fait du théâtre et des marionnettes. À leur côté, elle a été convaincue qu'il était possible de se reconstruire après avoir été victimes et bourreaux de ces atrocités, et qu'il restait de l'espoir pour tous ces enfants. L'espoir d'une possible résilience.

On peut retrouver dans la démarche de Suzanne Lebeau cette capacité à se mettre à genoux dont elle parle dans un entretien qu'elle a donné à Émile Lansman : elle y explique qu'il faut, selon elle, se placer au niveau de l'enfant, et la nécessité, pour faire du théâtre jeune public, de regarder le monde à la hauteur à laquelle les enfants le regardent. Le sujet qu'elle avait besoin d'aborder étant très délicat, elle a estimé ne pouvoir juger elle-même si elle pouvait montrer cela au jeune public, ni si celui-ci pouvait le voir. Il en va de même pour les enfants dont traite la pièce en elle-même. La dureté du réel était telle qu'elle ne pouvait plus, en tant qu'auteure, l'imaginer. C'est pourquoi elle s'est mise à la hauteur des deux ex-enfants-soldats rencontrés à Kinshasa pour pouvoir achever son travail.

## 2) *Le choix dramaturgique d'une binarité de la parole*

*Le Bruit des os qui craquent* raconte la fuite d'Elikia, treize ans, et de Joseph, huit ans, du camp de rebelles où il avaient été enrôlés comme soldats. En alternance, Angelina, une infirmière qui travaille dans l'hôpital où les deux enfants ont fini par arriver à l'issue de leur long périple,

---

<sup>34</sup> Lebeau, Suzanne, *Le vrai désespoir, c'est l'indifférence - Entretien avec Emile Lansman*, Belgique, Lansman éditeur / «chemin des passions», 2013

<sup>35</sup> *Ibid.*

raconte tout ce qu'Elikia a vécu d'atroce et qu'elle a retranscrit dans un cahier, faute de pouvoir l'exprimer avec des mots. « Elle disait que les mots de la bouche ne peuvent pas tout raconter, qu'ils sont trop près de la haine et de la vengeance. »<sup>36</sup>

Ce qui frappe en premier lieu, c'est cette utilisation par l'auteure de la double-énonciation à plusieurs degrés. Elle est annoncée dès la première page, puisqu'on y trouve des indications sur les personnages, puis les lieux, représentatifs de l'une des binarités (il y a l'espace des enfants et de la fuite, et celui de la comparution d'Angelina). C'est une indication de mise en forme qui est représentative de la seconde binarité : en effet, dans les scènes où les enfants sont en fuite, que l'on peut situer temporellement dans le passé, c'est la typographie qui permet de savoir à qui s'adresse le texte. Des mots en gras indiquent que le personnage de Joseph s'adresse à celui d'Elikia et réciproquement, et les mots en police normale indiquent un récit, comme on peut le voir dans cet exemple :

***Elikia : Chut ! Si tu veux retourner chez toi, en entier, lève-toi tout de suite.***

***Joseph : Au village ?***

***Elikia : Vite !***

***Joseph : Au village ?***

***Elikia : La nuit noire nous protège...***

*Josep : Je ne voyais pas celle qui me parlait dans l'oreille  
mais je devinais la ville aux bottes. J'ai eu confiance... tout de suite.*

***Elikia : Il faut partir... sans faire craquer les branches.***

***Sans laisser de traces.***

*La nuit noire pouvait aussi nous faire trébucher et tomber...*

*Je l'ai pris sur mon dos pour les premiers pas, les plus dangereux.*

*J'ai fait un pas...*

*Le petit avait l'instinct de la fuite.*

*Il mêlait sa respiration au vent et je l'entendais à peine.*

*J'ai fait un deuxième pas.*

*Un pied suspendu dans le vide et l'autre qui touchait à peine la terre.*

*Le temps pesait sur mes épaules comme une barrique d'huile.*

*Mon cœur battait comme un tam-tam.*

*J'avais peur que ses battements fous réveillent Killer qui me surveillait même en dormant.*

*Le petit a croisé ses mains sur mon cœur qui s'est calmé...*

*laissant la nuit au chœur de ronflements...*

---

<sup>36</sup> Lebeau, Suzanne, *Le bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales / Jeunesse, 2008, p.19

*J'ai fait quelques pas rapides plus assurés.*

*Nous étions partis.*<sup>37</sup>

Ces enfants racontent ce qu'ils ne se disaient pas entre eux, leurs impressions sur l'autre, leurs peurs, leurs sentiments... ou bien des événements déjà passés et qui ne sont pas montrés directement au spectateur.

Cette double prise de recul (celle de la parole indirecte, et celle de la parole de l'adulte par le biais du personnage d'Angelina) procède de la mise à distance de la violence qui permet d'en parler plus facilement. Effectivement, on constate que si aucune scène de violence n'est visible dans la pièce, de très nombreuses sont racontées dans les passages narratifs.

D'une part par le personnage d'Elikia. À certains passages, elle raconte des moments antérieurs à l'action, comme par exemple l'arrivée de Joseph dans le camp des rebelles : « À coups de kalachnikov dans les côtes, ils poussaient le petit pour prendre le riz du souper. Pour que moi je prenne le riz, puisque c'est moi qui faisais à manger. »<sup>38</sup> À d'autres moments, ce sont des émotions : « Pour la première fois depuis trois ans je sentais ma peur se calmer. »<sup>39</sup> Enfin, ces paroles rapportées peuvent également expliciter des moments de la fuite : « J'avais trouvé un arbre creux pour dormir la nuit, pour se cacher le jour. »<sup>40</sup> Ces indications-là, à l'instar des didascalies décrivent parfois des actions. Mais ce qui est notable, c'est que toutes ces interventions sont écrites au passé. Si les souvenirs du camp des rebelles sont narrés au plus-que-parfait, tout ce qui concerne la fuite est également au passé. C'est pourtant la fuite même à laquelle on assiste dans les scènes qui montrent les enfants. Cela nous montre bien que tout est terminé. L'issue est connue puisque le personnage de l'infirmière raconte l'histoire d'Elikia bien après leur arrivée, et après la mort de la fillette au sein de l'hôpital. Le fait de raconter une histoire, et non pas de montrer au présent de la narration, au présent de la représentation ensuite, le camp de rebelles, les tirs, les tortures, la violence subie ou causée permet de l'aborder de façon moins émotive et plus réflexive. Et dans un même temps la parole indirecte crée une relation différente au spectateur, auquel le personnage s'adresse pour lui raconter l'histoire, ou pour lui confier ce qu'il a éprouvé. Ce lien peut rassurer, ou aider à se sentir plus impliqué.

Il se ressent de façon différente dans les séquences de comparution avec lesquelles le texte alterne. En effet, dans un second temps c'est par le personnage d'Angelina que passe la parole-récit.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 28

Cependant, si pour les enfants il n'y a pas d'interlocuteur autre que le public, l'infirmière, elle, s'adresse à une assemblée imaginaire à laquelle elle livre ce qu'elle sait. Il est annoncé dès le début qu'elle parle à la place d'Elikia, qui lui a laissé un cahier où elle a couché toute son histoire d'enfant-soldat, et on apprend au fil du texte que la jeune fille est décédée des suites de son infection par le virus du SIDA.

*Angelina : Elikia n'écrivait pas pour dénoncer, traquer, punir.*

*Elle ne donnait pas de noms.*

*Au contraire, elle les taisait*

*pour couper la chaîne de la violence qui appelle la violence  
et empoisonne la vie.*

*Elle écrivait pour que les enfants de son pays ne voient pas ce qu'elle avait vu*

*n'entendent pas ce qu'elle avait entendu*

*ne vivent pas ce qu'elle avait vécu*

*kidnappée à 10 ans,*

*soldat jusqu'à 13 ans*

*et morte à 15 ans.*

*Elle m'a dit avant de mourir :*

*« Tu sais, Angelina, " Elikia " veut dire espérance.*

*Je n'avais qu'une vie à vivre, une seule et c'est déjà fini.*

*C'était court.»<sup>41</sup>*

Dans le texte, il n'y a pas d'indication selon laquelle Angelina s'adresse au public. En revanche, la première scène de comparution est introduite par une didascalie dans laquelle on peut lire « Les silences de l'infirmière peuvent être aussi bien des moments de respiration qu'elle prend entre deux parties de témoignage ou du temps pour des questions qui lui viennent de l'extérieur pour l'aider à poursuivre, des commentaires pour qu'elle revienne au cœur du sujet. »<sup>42</sup> L'indication scénique donnée par le texte laisse potentiellement la place à un interlocuteur, et la parole n'est *a priori* pas directement adressée au public, même si le personnage est seul à parler. Dans un entretien pour le *Journal de la Maison des Arts de Thonon*, on peut lire comment Suzanne Lebeau voit son personnage d'adulte : « J'ai imaginé un adulte pour créer la distance nécessaire pour le contexte et la compassion. Tout au long du texte, on suit les enfants Elikia et Joseph dans leur fugue dangereuse, ils sont dans l'action, en dialogue et voix intérieures. Ils n'ont pas l'espace imaginaire pour la distanciation. »<sup>43</sup> On peut constater que pour elle, la distance ne passe pas par la parole-récit

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>43</sup> Des extraits de l'entretien sont disponibles dans le dossier de présentation du spectacle créé par la Compagnie du Carrousel [http://www.lecarrousel.net/documents/44eBruit\\_dossierpresentation.pdf](http://www.lecarrousel.net/documents/44eBruit_dossierpresentation.pdf)

des enfants, qu'elle appelle « voix intérieures », mais bien par le personnage de l'adulte, qui est temporellement et spatialement très éloigné de toute l'action relatée par le texte. « Ses réflexions, sa compréhension permettent le rétablissement du nécessaire lien de confiance entre adultes et enfants sans lequel j'étais devant un trou noir et un avenir improbable. » Pour l'auteure, le lien est bien construit à travers le personnage de l'adulte malgré le fait qu'elle ne s'adresse pas forcément au spectateur. Il s'agit aussi du lien avec les autres personnages. Même s'ils ne se rencontrent pas sur scène, elle raconte ce qu'ils ont vécu ensemble, ce qu'ils lui ont raconté avoir vécu, les conséquences qu'elle a constatées elle-même et l'instauration de la confiance qui a permis, petit à petit, un retour à la vie normale. C'est le personnage qui dans la fiction matérialise cet espoir de résilience dont il a été si important pour l'auteure d'avoir une preuve lorsqu'elle écrivait. C'est elle qui défend Elikia dont elle connaît l'enfer qu'elle a connu, notamment à travers le cahier qu'elle lui a laissé. Et enfin c'est elle qui ouvre vers l'espoir, en conservant le cahier pour qu'il soit véritablement utile, à l'instar de la pièce de théâtre dont il fait partie. « Je le relis pour comprendre les enfants qui arrivent tous les jours plus nombreux et plus mal en point et pour comprendre comment soigner les blessures qui ne saignent pas »<sup>44</sup>. La dernière scène s'intitule « après la dernière comparution », et c'est à ce moment que le personnage est véritablement seul, puisqu'elle peut parler des membres de la commission qui l'ont entendue, et qui sont partis. On trouve dans cette scène le message important que l'auteure, à travers les mots d'Elikia, souhaite faire passer, sur un ton de confiance créant une plus grande proximité, peut-être accentuée par le fait que le spectateur ait été témoin de l'ensemble de la comparution, et qu'à présent, c'est lui l'interlocuteur direct.

### 3) Propositions de mise en scène

Comme évoqué précédemment, c'est la Compagnie du Carrousel qui a créé la pièce, avec la mise en scène de Gervais Gaudreault. En note d'intention, il s'exprime sur sa volonté d'être fidèle au texte de l'auteure, dans l'urgence et d'économie de la parole qu'il y lit. Il propose ainsi un espace aussi économe que le texte, afin de lui donner la place nécessaire pour résonner, et afin de ne pas parasiter avec du superflu ces mots importants à dire et urgents à entendre. L'espace est donc très simple et s'articule autour de la binarité dramatique avec laquelle la pièce est construite : « À jardin, une table, une chaise et l'univers sonore d'un micro me permettent d'évoquer le lieu où siège la commission. De cour à jardin sur le plateau, à mi-chemin et à mi-hauteur, entre deux écrans noirs,

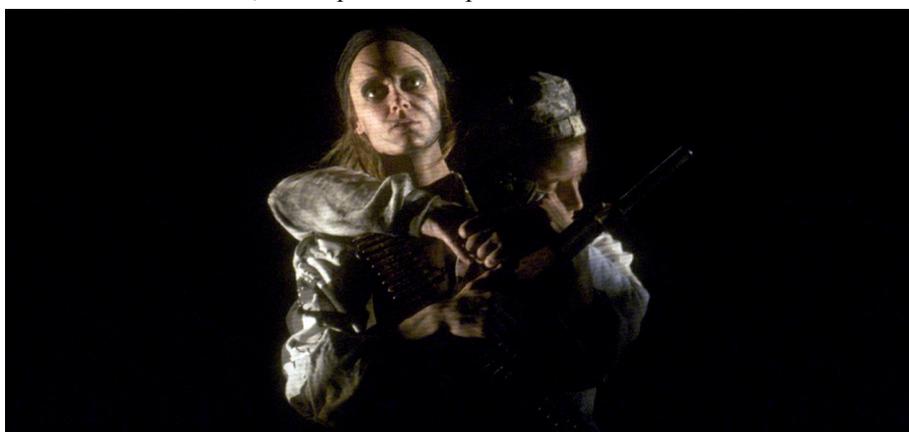
---

<sup>44</sup> Lebeau, Suzanne, *Le bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales / Jeunesse, 2008, p. 87

un corridor noir permettant de faire surgir de l'inconscient les deux enfants. Ils s'y dévoilent par fragments, sans pudeur, dans toute leur vulnérabilité et dans toute leur force. »<sup>45</sup> En effet, dans la vidéo de présentation du spectacle disponible sur internet, on peut voir cette organisation très marquée. L'espace d'Angelina est totalement isolé, fixé à un point précis marqué par une table avec un micro, et encadré par une lumière qui permet de se centrer sur elle. Le reste du plateau est dans le noir. En revanche, concernant les scènes des enfants, l'espace est plus large et plus flou. Le metteur en scène parle de deux écrans noirs. L'impression que cela rend à l'image est un éloignement, et l'isolement des personnages marqué par la séparation matérielle entre eux et le public par un écran. La lumière dans laquelle ils évoluent ne semble jamais très forte, et ses sources sont diverses, ce qui provoque des effets d'ombres et des contrastes, notamment avec le blanc sale de leurs vêtements. Comme l'écrit Gervais Gaudreault, ces enfants pourraient sortir de l'inconscient. Lorsqu'il parle de la temporalité dans la pièce, il place Angelina au présent, et les enfants en fuite au passé. Ainsi, avec sa proposition spatiale et scénographique, les enfants semblent comme sortis du cahier d'Elikia, dont se sert l'infirmière pour appuyer ses propos à la comparution. Ils seraient l'incarnation des souvenirs, et cette interprétation donne un appui de jeu pour aborder le double discours des personnages de Joseph et d'Elikia, qui passent de la parole directe à la parole récit, car si ces souvenirs sont tirés du cahier, alors peut-être y sont relatés des moments de narration et des moments de dialogue. Le metteur en scène quant à lui en parle en ces termes : « Elikia, la jeune fille, et Joseph, le petit garçon, alternent les moments d'action dramatique et les moments de récit tragique. Le dramatique raconte l'argument, fait battre la tension, développe la relation entre les deux. Le tragique dit l'inadmissible, l'inavouable,



(2) Mise en scène de Gervais Gaudreault, Angelina ci-dessus, Elikia portant Joseph sur son dos ci-dessous



<sup>45</sup> Extrait du dossier de présentation du spectacle [http://www.lecarrousel.net/documents/44eBruit\\_dossierpresentation.pdf](http://www.lecarrousel.net/documents/44eBruit_dossierpresentation.pdf) (consulté le 22/03/18)

l'inexplicable, crée la mise à distance nécessaire pour éviter le *pathos*. » L'économie laisse de la place, la place au texte, à la langue de l'auteure, et aux émotions partagées entre les comédiens et avec le public.

Cette importance du texte semble être un point de convergence entre les différents artistes qui ont décidé de s'en emparer. En effet, on l'entend aussi fortement dans la mise en ondes qui en a été faite sur France Culture d'après la mise en scène d'Anne-Laure Liegeois à la Comédie-Française<sup>46</sup>. Cela paraît évident dans une mise en ondes, mais on y note particulièrement peu d'utilisation de bruitage ou de musique, et on sent une attention portée sur la clarté du propos, avec un jeu très en finesse. Particulièrement pour les alternances entre les différentes paroles des enfants, où les passages de récit sont abordés avec une certaine neutralité qui laissent beaucoup de place à l'imaginaire de l'auditeur.

Même s'il est difficile de rendre compte d'un spectacle entier à l'aide d'une courte vidéo, plusieurs autres compagnies en ont mis en ligne pour présenter leur travail. Généralement, on n'observe jamais une lourde scénographie, mais plutôt une utilisation de la lumière pour marquer les espaces, ainsi que la récurrence de sons évocateurs, comme l'hélicoptère, ou quelques bruits de tirs de kalachnikov. On note également le choix de faire toujours s'adresser le personnage d'Angelina au public de façon assez directe. Enfin, dans des espaces non réalistes revient assez souvent de façon réaliste lui, l'accessoire de la kalachnikov (à part dans la mise en scène de la compagnie *Le Cri de l'Escargot*, où l'arme est fausse, et plate : elle ressemble à un jouet d'enfant).

Cette pièce s'empare d'un sujet extrêmement lourd et qu'on pourrait qualifier de « contre-nature »<sup>47</sup>, si tant est que la guerre soit quelque chose de naturel, même pour un adulte. L'enrôlement des enfants-soldats dans plusieurs pays en conflits est un sommet d'horreur et de cruauté tel qu'il en devient inimaginable, inmontrable, insupportable.

Dans le reportage de Chrystelle Maechler sur une mise en scène de la pièce au théâtre Passe-Muraille de Toronto<sup>48</sup>, on peut voir de nombreuses photographies d'enfants au regard droit, armes à la main. « J'ai hâte que les jeunes viennent voir ce type de violence, parce que c'est vrai et c'est humanisant. Ils vont voir ce qui arrive vraiment à des jeunes comme eux. En les sensibilisant, je

---

<sup>46</sup> Il est possible de ré-écouter cette version sur le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-fiction/le-bruit-des-os-qui-craquent>

<sup>47</sup> Pour aller plus loin on pourra également s'intéresser au spectacle *Compassion. L'histoire de la mitrailleuse* du dramaturge suisse Milo Rau « À travers les destinées de deux femmes, l'une témoin ou l'autre victime des génocides africains, il pointe les contradictions de nos sociétés mondialisées. La compassion peut-elle avoir des frontières ? » <https://www.festival-automne.com/edition-2017/milo-rau-compassion-lhistoire-de-la-mitrailleuse> (consulté le 31/05/18)

<sup>48</sup> « Les enfants-soldats au théâtre », 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=u6hKjj2NFGg> (consultée le 26/03/18)

crois qu'on va changer comment eux, plus tard, adultes, vont s'investir. » estime la comédienne Patricia Cano. On sent dans ces paroles que le désir de créer ce type de spectacle est non seulement celui d'un échange et d'un partage, mais également celui d'informer, de transmettre, de faire réagir et réfléchir. Pour une autre comédienne, Harveen Sandu : « c'est ça l'espoir, c'est possible de fuir notre épouvantable réalité pour retourner vers quelque chose d'innocent. » Il y a donc une volonté militante des artistes qui abordent cette pièce à changer le regard du public qui le recevra, ainsi peut-être que son comportement ou sa façon de réfléchir, voire même d'agir dans l'avenir.

Pour pouvoir aborder cette violence et la montrer à un jeune public, cette pièce et ses mises en scène font le choix d'une prise de distance, qui passe à travers plusieurs choses : le cahier d'Elikia, objet de médiation du discours de violence. Le personnage d'Angelina, figure d'adulte rassurante en qui on a confiance, et qui en même temps montre son humanité à travers sa faiblesse face à ces situations horribles qu'elle côtoie (elle est démunie et ne peut pas toujours tout comprendre des enfants mutilés et meurtris qui arrivent dans son hôpital, mais elle a la volonté de réussir à les aider de mieux en mieux). La pièce ne montre ni viol, ni torture, ni prise de drogue, ni assassinat, ni pillage... Tout cela est raconté comme une histoire, et les enfants, comme sortis du cahier, nous montrent davantage la sortie de l'enfer et le chemin vers la résilience plutôt qu'un enlèvement dans l'horreur.

## b) Le rire comme approche de l'incompréhensible, *Djihad* d'Ismaël Saïdi

### 1) *L'origine du projet*

Ismaël Saïdi est devenu scénariste et réalisateur après avoir passé quinze ans dans la police belge. La pièce *Djihad* est née après qu'il a entendu Marine Le Pen en 2014 lors d'une interview. Elle y disait, à propos des jeunes qui partent en Syrie, « Ça ne me dérange pas qu'ils partent tant qu'ils ne reviennent pas. »<sup>49</sup>. Cette négation totale non seulement d'une réalité, mais surtout des êtres humains qui la constituent a été un choc suffisamment violent pour pousser Ismaël Saïdi à écrire. En déclarant se moquer du fait que de jeunes français partent faire le djihad, mais s'assurant du fait qu'ils ne remettent pas les pieds sur le territoire français afin de « protéger les français de leur retour »<sup>50</sup>, c'est comme si la présidente du Front national avait ouvertement avoué que cela permettait de se débarrasser d'un problème face auquel elle prenait une position défensive, renfermée à l'intérieur des frontières de son pays et auprès de ceux qu'elle estime être « le peuple

<sup>49</sup> Propos cités par l'auteur dans le prologue de sa pièce éditée par Libro, p.7

<sup>50</sup> Marine Le Pen dans l'émission de RTL «Le grand jury» en septembre 2014 <http://www.rtl.fr/actu/politique/marine-le-pen-s-en-fiche-completement-que-des-francais-partent-faire-le-jihad-7774425272> (consulté le 06/05/18)

français ». Il semble évident que les jeunes dont il est question n'en font, pour elle, pas partie et qu'il lui paraît bon qu'ils aient quitté le territoire pour sévir ailleurs.

Ébranlé, l'auteur de *Djihad* préfère adopter une position réflexive. « De qui parle-t-elle ? De ces jeunes au même visage que moi ? Ils pourraient être moi ! Pire, ils pourraient être... je regardais mon fils qui dormait à côté de moi. (...) Il fallait raconter leur histoire, il faut qu'on sache qui ils sont, qui ils auraient pu être, qui ils sont devenus... (...) Cette histoire devait vivre, devait être vue. »<sup>51</sup> C'est donc avec une volonté de propager cette réalité niée par la présidente du front national que cette pièce a été écrite, afin d'en parler, d'essayer de la comprendre, de réfléchir à son sujet, et surtout de le faire auprès d'un public concerné de très près par elle, c'est-à-dire les jeunes. Alors qu'Ismaël Saïdi est avant tout scénariste et réalisateur, il a choisi de passer par l'écriture théâtrale et la mise en scène pour raconter cette histoire, et non par la réalisation cinématographique. On peut légitimement se demander pourquoi, puisqu'il semble évident que le cinéma est un média plus accessible et ayant un champ de diffusion plus large et peut-être un public plus varié. Pourtant, en se penchant sur ce qu'on pourrait appeler la « péri-représentation », ou plus simplement les éléments mis en place autour du spectacle, l'évidence de la réponse apparaît. L'auteur, également metteur en scène et acteur de ce spectacle a décidé d'aller au contact direct avec le public qu'il veut toucher. Chaque représentation depuis la première en 2014 a été accompagnée d'un échange avec la salle à son issue. Des échanges durant lesquels l'auteur a décidé de permettre une liberté totale de prise de parole, assumant le sujet qu'il avait abordé, et avec une réelle volonté de réflexion collective, d'échange et de partage. Dans l'épilogue de la pièce, où il relate la toute première rencontre avec le premier public, il espère pouvoir apporter quelques réponses à des jeunes gens parfois un peu déboussolés. Ce soir-là, il raconte avoir très vite compris que les élèves présents avaient préparé des questions en amont, avec des professeurs, et voilà comment il écrit s'être adressé à eux : « (...) vous allez prendre toutes les questions que vous avez préparées et vous allez les jeter à la poubelle. Et vous allez nous poser les questions que vous voulez, personne ne sera puni, personne ne sera réprimandé, aucune question n'est interdite. »<sup>52</sup> Cet appel à la liberté dans l'échange et la volonté de partage sincère avec les jeunes spectateurs est la raison même pour laquelle Ismaël Saïdi a choisi le théâtre comme tribune pour s'exprimer sur ce sujet en particulier.

On note également que le texte de sa pièce paru aux éditions *Librio* comporte un épilogue et un prologue, cités précédemment, narrant les raisons de son écriture et les contraintes de la création du spectacle, balayées avec autant de volonté que l'urgence était importante, puis le début du

---

<sup>51</sup> Saïdi, Ismaël, *Djihad*, Paris, Librio, 2015, p.7

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.68

premier échange avec les premiers spectateurs. Enfin on trouve dans cette édition un dossier pédagogique avec de nombreuses questions posées à l'élève lecteur pour l'amener à bien comprendre l'œuvre, à réfléchir sur ce qui y est dit, sur les personnages mis en scène, leurs raisons, leurs croyances, leurs souffrances, leurs parcours respectifs... Le dossier se clôt enfin sur deux textes de Voltaire à mettre en parallèle avec le texte de l'auteur belge. Un extrait du *Traité sur la tolérance* qui s'adresse directement à Dieu et qui appelle à la fraternité à la détestation de la tyrannie et de la violence, et un extrait de *L'ingénu* qui montre le regard neuf d'un indien d'Amérique sur les usages en France, notamment en ce qui concerne la religion qu'il trouve trop contraignante.

## 2) *Le parti pris de l'humour*

« Peut-on dire que la pièce est comique ? » « À quoi sert l'humour dans la pièce ? »

Ces questions sont posées à l'élève dans le dossier pédagogique qui accompagne le texte *Djihad*. Est-il possible de faire rire avec un sujet aussi grave, et cela est-il choquant ? Que permet le rire ?

La pièce raconte l'histoire de trois garçons, Reda, Ben et Ismaël, tous trois enfants d'immigrés qui se sentent stigmatisés, marginalisés, et qui trouvent leur place au sein de l'Islam, grâce auquel ils ont le sentiment d'appartenir à une communauté et celui de se faire respecter. Ils décident ensemble de partir en Syrie faire le djihad. Au fur et à mesure de la pièce, on connaît de mieux en mieux chacun des trois personnages. On apprend que chacun a une passion qu'il ne révèle pas, parce qu'elle est contraire à leur religion, selon ce qui leur a été inculqué. Le personnage de Ben a été fan d'Elvis Presley, allant jusqu'à partir aux Etats-Unis se recueillir sur sa tombe, à y lire son second prénom, juif, et à rentrer plein de honte. Ismaël adore dessiner et rêve de créer des mangas, mais il s'est arrêté lorsque son professeur à l'école arabe l'a vu faire et l'a giflé. Suite à cet arrêt, à force de désintérêt global, il s'est fait renvoyer de deux établissements. Reda enfin est fou amoureux d'une femme qui n'est pas musulmane, et qu'il a dû quitter sous la pression de sa mère, après quoi il a fait une dépression et une tentative de suicide. D'après la façon dont la religion leur a été enseignée, tout cela est interdit. Pourtant, on comprend petit à petit qu'aucun des trois n'a lui-même lu le Coran, et on peut se demander s'ils s'imposent ces contraintes qui les rendent malheureux par foi ou pour correspondre à ce qu'on attend d'eux. Ces histoires sont dramatiques, et énoncées ainsi, elles ne prêtent pas à rire. Le texte alterne les passages comiques et émouvants, allant de plus en plus vers une issue dramatique puisque seul Ismaël rentrera de Syrie, après la mort de ses deux camarades, pour passer une année en prison, puis être confronté à la peur et aux réactions violentes lorsqu'il entame ses démarches pour trouver du travail.

Les thématiques soulevées par la pièce sont très lourdes, et de surcroît très actuelles, puisque peu de temps après sa création ont eu lieu les attentats de Charlie Hebdo, puis plus tard ceux du Bataclan et en mars 2017 ceux de Bruxelles. Beaucoup de jeunes européens, et donc français et belges font le choix de la radicalisation et du départ en Syrie. Pour prendre du recul sur ces drames, Ismaël Saidi a décidé de passer par le biais de l'humour. Cela peut-il heurter une certaine bienséance et être considéré comme un manque de respect envers les victimes ?

Son humour n'est ni noir, ni cynique, ni moralisateur. Il a un aspect « bon-enfant » qui rend les personnages de sa pièce attachants. L'auteur ne cesse de jouer avec les interdits religieux pour créer des échanges cocasses, que ce soit en lieu sûr, ou au cœur d'un pays en guerre. Rien que dans la première scène, alors qu'ils préparent leur départ, on peut lire :

*Ismaël. - Tu sais très bien ce que ça veut dire chez nous, In cha Allah. Ça veut dire que tu vas pas le faire et que tu me fais espérer en remettant la faute sur Dieu.*

*Ben. - Ta foi est faible.*

*Ismaël. - C'est mon portefeuille qui est faible, là.<sup>53</sup>*

Ou bien beaucoup plus tard, au cours de leur périple, à Kilis, c'est dans un premier temps la nourriture qui prête à rire :

*Ismaël. - Comment ça elle est halal ? Comment ils l'ont rendue halal cette mayonnaise ? Ils ont égorgé la bouteille ?*

*Ismaël se met à rire. Les autres le regardent.*

*Reda. - J'en sais rien moi. Y'a écrit halal dessus donc je l'achète.*

*Ismaël. - J'achète halal donc je suis.<sup>54</sup>*

Puis dans un second temps, quelques pages plus loin, l'alcool :

*Ben. - Attends. C'est quand la dernière fois que t'as bu ?*

*Reda. - Ben, tu sais, là le gribouillis qu'il vient de faire, ça va pas l'envoyer en enfer !*

*Ismaël. - Pourquoi tu changes de sujet ?*

*Reda. - Réponds !*

*Ben. - Non, ça ne va pas l'envoyer en enfer.*

*Reda. - Eh bien, disons que j'ai fait un gribouillis d'alcool dans l'avion.*

*Ismaël. - Quoi ? T'as bu un verre sur la route du djihad ?*

*Reda. - Ben moi non plus j'arrivais pas à dormir et...*

*Ismaël. - C'est pas possible !*

*Ben. - C'est bon, c'est bon, on va pas en faire un drame. Tu t'es repenti ?*

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.32

*Reda. - Heu... ouais, ouais, là tout de suite, je me suis repenti.*

*Ben. - Alors c'est bon.*

*Reda. - J'ai toujours le droit d'aller tuer des mécréants ?*

*Ben. - Oui, oui ! T'as toujours le droit.*

*Reda. - Et j'irai pas en enfer ?*

*Ismaël. - Je ne mettrais pas ma main à couper.<sup>55</sup>*

Le personnage de Reda a souvent des réactions qui lui prêtent des caractéristiques enfantines. Il agit face aux règles de sa religion comme un gamin contraint pris en faute, et dont la récompense, comme un bon point à l'école, serait d'aller «tuer des mécréants». Au sein du trio, Ben a un rôle de leader, il semble au premier abord être le plus radical des trois dans ses croyances. Ismaël suit le mouvement, il a l'air d'être le plus raisonnable et assez pragmatique. Enfin, Reda représente l'élément comique, simplet qui met souvent les pieds dans le plat. On s'en forge d'ailleurs une image de garçon un peu bête, dont l'auteur profite pour créer plus tard un rebondissement drôlatique, au moment où il révèle qu'il a fait une grande école :

*Ben. - Tiens, tu nous as pas dit ce que tu faisais dans ton ancienne vie.*

*Reda. - Ben, j'étais à l'école supérieure en ingénierie industrielle.*

*Ismaël. - Quoi ???*

*Ben. - Attends, tu suivais des études supérieures ?!*

*Reda. - Ben oui, pourquoi, ça se voit pas ?*

*Ismaël. - Je dois vraiment répondre à cette question ?*

*Reda. - Oui bon, physiquement, c'est vrai que j'ai l'air jeune mais ça s'entend quand même que j'ai fait des études ?*

*Ismaël. - J'ai droit à combien de jokers parce que je crois qu'il ne m'en reste plus.<sup>56</sup>*

Ici, le rire est provoqué par le personnage d'Ismaël qui, montrant souvent qu'il ne supporte pas la bêtise de Reda, peine à croire ce qu'il entend. Les relations des trois personnages sont semblables à celles de trois jeunes adultes ordinaires, qui se chamaillent, se confient des choses, s'envoient des piques. La langue de l'auteur est très orale et contemporaine, ce qui accentue un réalisme probablement volontaire, afin que le lecteur, puis le spectateur puisse se sentir plus proche des personnages et les comprendre. Sans le contexte, cette pièce ressemblerait à une banale comédie pour adolescents. Le décalage est marqué par la situation dans laquelle ils se trouvent, qui parfois crée du comique, parfois de l'inquiétude, et de plus en plus au fur et à mesure que le danger grandit. Le spectateur suit plusieurs étapes, d'abord l'organisation du départ, puis le passage à l'aéroport, puis Istanbul, Kilis, Alep, Damas. Mais l'auteur ne nous donne pas à voir des jeunes gens aveuglés

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.35

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.50

de rage, antipathiques, ni de scène insoutenable de massacre. Il n'amène pas le spectateur à éprouver de la haine ou du dégoût pour ses personnages. Il nous montre trois garçons guidés par un idéal, heureux d'avoir trouvé une juste place, et d'être ensemble. Trois garçons parfois un peu perdus, qui réalisent petit à petit qu'ils ne savent finalement pas exactement pourquoi ils sont venus. Il y a un décalage entre l'idéal rêvé et ce qui se passe « réellement » pour eux. Et la confrontation entre les deux leur apporte de plus en plus de doutes. Le moment de bascule le plus important se situe à peu près au milieu de la pièce, à la rencontre avec un quatrième personnage, le temps d'une scène à Alep. Les trois camarades sont enfin sur le champ de bataille, en treillis, et armés. Ils arrivent dans une Église dévastée où un homme pleure sur le corps de sa femme. Ils lui témoignent de la compassion, puis partagent leurs vivres avec lui.

*Ben. - Je m'appelle Ben.*

*Reda. - Et moi, Reda.*

*Ismaël. - Moi, c'est Ismaël. On vient de Belgique.*

*Michel relève la tête et tend la main à Ismaël.*

*Michel. - Moi, c'est Michel, je suis d'ici.*

*Ismaël (souriant). - Ça va, on n'est pas en Belgique, tu passes pas un examen d'embauche, tu peux donner ton vrai nom.*

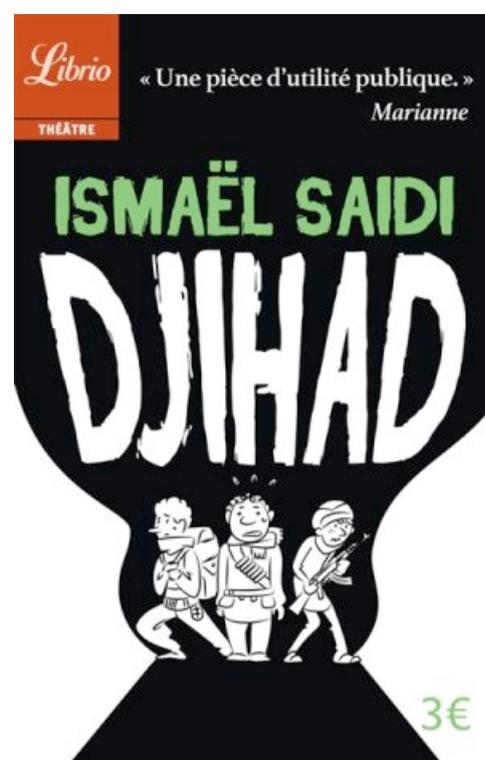
*Michel. - C'est mon vrai nom, Michel Sleiman.*

*Les trois se regardent.*

*Reda. - Attends, tu déconnes. T'as pas une tête à t'appeler Michel.*

*Michel. - Parce que vous, vous avez une tête à venir de Belgique ?<sup>57</sup>*

Michel incarne les doutes qui commencent à s'installer. Il est arabe, chrétien, et civil. Il est victime du conflit, et les trois garçons l'ont jugé à son apparence, exactement comme ils n'aimaient pas l'être en Belgique. Les trois garçons réalisent qu'ils ne savent pas à quoi ressemble l'ennemi qu'ils doivent tuer, ni pourquoi. Un clivage se crée, Ben et Reda se battent pour savoir s'il faut ou non tuer Michel. Et pourtant, dans toute cette séquence, le texte en lui-même garde un ton léger. Même la mort de Michel en fin de scène, tué par des tirs qui viennent de l'extérieur arrive d'un coup, au milieu d'une phrase, presque comme une blague. Ces trois personnages se retrouvent finalement au milieu d'un champ de bataille dont ils ne connaissent rien, auquel ils n'ont pas été préparés, et pour lequel ils ne sont pas faits. Ils ressemblent à trois petits



<sup>(3)</sup> Saïdi, Ismaël, Djihad, Paris, Librio, 2015

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.41

garçons apeurés comme on peut le voir sur la couverture du livre. Ils se trouvent bien loin du camp d'entraînement rappelant le jeu vidéo *Call of Duty* que Reda espérait plus tôt dans la pièce. « ...je croyais qu'on allait quand même s'amuser un peu dans un camp d'entraînement. Tu sais : entraînement le matin et bataille de polochons le soir entre potes. »<sup>58</sup>

### 3) *La pièce sur scène, un succès inattendu*

Le titre de la pièce pourrait effrayer, créer un imaginaire, des attentes, des préjugés sur le ton du spectacle. Quelque chose de violent, de triste, de documentaire ? Quelque chose de peu réjouissant et de malheureusement très actuel ? Pourtant, d'après le dictionnaire, le terme arabe « djihad » signifie « combat sur le chemin de dieu », et les deux définitions données sont « Effort sur soi-même que tout musulman doit accomplir contre ses passions. », et « Combat pour défendre le domaine de l'islam. »<sup>59</sup>, sachant que le premier est majeur, le second mineur. Il n'est donc pas question dans ce terme d'assassinat, de terrorisme, de violence. Il désigne avant tout un travail personnel pour les musulmans. Originellement, il est question de religion, et pas de radicalisation.

À sa création, la pièce d'Ismaël Saidi était faite pour être jouée cinq soirs. Cela fait aujourd'hui deux ans et demi qu'elle tourne, dans de nombreuses villes, dans plusieurs pays, avec des équipes différentes. « Aujourd'hui, « *Djihad* » est devenu plus qu'une pièce, c'est devenu un outil pour essayer de comprendre à travers le rire et les larmes. »<sup>60</sup> écrit l'auteur dans sa note destinée à l'édition du texte par Libro.

Ce succès s'explique par la grande accessibilité de son spectacle, la demande grandissante d'un échange sur ce sujet, et l'attention portée à la discussion, aux explications, à la réflexion collective. Effectivement, le texte est publié accompagné d'un dossier pédagogique et le spectacle est très souvent joué dans le cadre de représentations scolaires. À l'heure des amalgames et de la peur, le risque apporté par les attentats terroristes perpétrés « au nom d'Allah » est de renforcer les préjugés et l'islamophobie. Aux lendemains des attaques à la rédaction de *Charlie Hebdo* et du magasin *hypercacher*, certains élèves ont refusé de respecter la minute de silence nationale<sup>61</sup>, allant parfois jusqu'à approuver ce qui avait eu lieu. Comment aller vers ces enfants-là, alors qu'ils se

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.33

<sup>59</sup> Le Grand Larousse Illustré 2018

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p.29 ( p.9)

<sup>61</sup> Article de Claire Leconte paru dans L'Obs le 14/01/15 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1306128-minute-de-silence-pour-charlie-hebdo-refusee-par-des-eleves-on-est-tous-responsables.html> (consulté le 13/05/18)

sentent insultés et marginalisés ? Que leur dire pour qu'ils acceptent d'écouter ?

Afin de contrer la solennité, le sérieux, la lourdeur, la pièce utilise et déconstruit bon nombre de clichés sur toutes les religions. L'oralité de sa langue la rapproche du public qu'elle vise en priorité, et la mise en scène proposée est très sobre. Quelques chaises parfois, pour signifier un banc, ou la salle d'embarquement de l'aéroport, mais pas de gros décors, pas d'effets encombrants. Le spectacle a été créé sans moyen financiers. Les scènes sont séparées par des passages vidéos ayant à la fois le rôle utilitaire de localiser le trio, qui parcourt un long périple (les villes sont indiquées, ou c'est une image de fond qui situe la scène, comme à l'aéroport ou dans l'Église dévastée d'Alep), et également un rôle temporel, qui indique une durée indéterminée entre chaque séquence. Il peut s'être passé des choses que le spectateur n'a pas vues. Dans la scène de la rencontre avec Michel, Reda parle des drones qui leur tirent dessus, et des ennemis sur lesquels ils ont eux-même tiré mais sans les voir. Le spectateur non plus n'a pas vu ce passage de leur histoire.

Dans cette mise en scène, l'importance est portée sur le texte et le jeu des acteurs. La priorité d'Ismaël Saidi est placée dans les émotions véhiculées par ces personnages que l'on tente de comprendre, et dans le contact créé avec le spectateur. Sans artifice, avec une grande simplicité, les trois comédiens sont mis en avant et avec eux tous les questionnements soulevés par les décisions de Ben, Reda et Ismaël.

En conclusion, c'est encore l'auteur qui parle le mieux de ses intentions et de ce qu'il veut défendre, discuter, partager :

*Cette pièce est évidemment une auto-critique de la communauté dont je fais partie. Qui sont ces jeunes qui s'engagent?*

*Avant de les stigmatiser, je voudrais qu'on analyse d'abord les symptômes, pour pouvoir soigner le mal en amont. La problématique de l'empreinte identitaire est très importante chez les communautés immigrées, que ce soit en Belgique ou partout ailleurs en Europe.*

*Il y a une victimisation à outrance, hypocrite en somme, lorsque ceux qui disent de pas être tolérés, ne sont pas eux-mêmes tolérants envers les autres.*

*Le problème vient de nous, alors c'est notre rôle de faire le trait d'union entre l'islam du Moyen-Orient, et les enfants d'immigrés d'ici. L'islam est une religion « pâte à modeler » qui a toujours su s'adapter à un milieu, il faut donc en faire de même ici, avant de devoir faire face à une radicalisation. Je redis que mes enfants grandissent dans un « racisme des blancs ». Les enfants d'immigrés sont un mélange d'islam et de judéo-chrétienté, il faut l'assumer et avancer.<sup>62</sup>*

---

<sup>62</sup> Ce «Mot de l'auteur» sur sa pièce est consultable sur le site du spectacle <https://dijhadspectacle.com/le-mot-de-lauteur/> (consulté le 03/05/18)

c) Transmission d'une réalité traumatique, *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan

1) Une auteure comme matière première

Liliane Atlan, auteure d'origine juive a écrit de la poésie, du théâtre, des romans et de l'opéra. Ses œuvres sont plus connues aux États-Unis qu'en France, et ont été dans notre pays davantage mises en ondes sur France Culture que mises en scène. C'est le cas pour le roman *Les Passants* paru en 1987 et dont *Je m'appelle Non* est l'adaptation théâtrale. Elle n'a pas été spécifiquement pensée à destination du jeune public, mais il se trouve que c'est dans sa réédition en collection jeunesse qu'elle a connu davantage de notoriété.

Comme les deux pièces étudiées précédemment, les événements qui en sont à l'origine sont réels, mais la particularité de ce troisième exemple est qu'il revêt un caractère autobiographique. Effectivement, l'œuvre de Liliane Atlan est imprégnée de la mémoire de l'Holocauste et ce que vit le personnage principal de cette pièce, elle l'a traversé également. Née en 1932, elle a vécu la Seconde Guerre mondiale cachée avec sa sœur dans le sud de la France. La famille de sa mère a été entièrement déportée et assassinée, et en voyant ses parents chercher des rescapés des camps de concentration, elle fut prise d'un sentiment de culpabilité si fort qu'il ne la quitta jamais. Ses parents adoptèrent un jeune homme orphelin d'Auschwitz, tout comme la mère, *JE ME MEURS*, et le père, *DIEU FAIT MAL SON TRAVAIL, JE LE REMPLACE*, adoptent *JE ME CRÉERAI MOI-MEME* dans la pièce. Dans la réalité comme dans le récit, c'est lui qui raconta son expérience des camps à Liliane Atlan, alors âgée de 13 ans. L'anorexie du personnage est également un fait réel qui découle du traumatisme provoqué par ces récits. Jeune adolescente au sortir de la guerre, elle ne comprenait pas pourquoi elle avait survécu, alors qu'il y avait eu tant de morts. Le fait qu'elle arrête de se nourrir était probablement lié à son sentiment profond de culpabilité. Le personnage qui porte son histoire s'appelle *NON*. Dans la négation de tout, elle s'auto-condamne à une non-existence. Elle est dans la négation face à la nutrition, mais tout autant face à la mort. Coincée dans un entre deux, victime de la tension familiale, et la renforçant probablement par son attitude lors des repas, elle est finalement sauvée par le choix qu'elle fait de quitter sa famille pour étudier à l'école *J'étudie sur deux plans, l'avenir, l'archaïque*. C'est un personnage nommé *JE CROIS AUX CONTES DE FÉES, JE ME BATS POUR QU'ILS DEVIENNENT VRAIS*, un ami du père, qui lui en parle et lui fait découvrir ce lieu. Uniquement obsédée par les études, elle y déménage à l'internat. Dans la réalité, on peut mettre cet établissement en parallèle avec l'école Gilbert Bloch d'Orsay, établissement centré sur la culture juive. Elle y rencontra son mari, avec lequel elle eut deux enfants

et dont elle se sépara ensuite.

La vie de l'auteure, que l'on découvre en partie à travers cette pièce bien qu'il ne s'agisse pas d'un documentaire et qu'elle ne soit pas écrite de façon naturaliste, cherchant à retranscrire une réalité passée telle qu'elle s'est déroulée, a été vouée à la mémoire et à la cultivation de la culture juive. Enfant, elle a entendu les récits des horreurs qu'avaient vécus les déportés des camps, et le personnage lui-même comprend à la fin de la pièce que cela a impacté l'ensemble de sa vie.

*Pourquoi cette histoire a-t-elle été mise entre les mains d'une obscure petite fille qui n'avait presque pas souffert pendant la guerre ?*

*J'ai souvent pensé que je t'ai fait beaucoup de mal en te parlant, m'a souvent dit mon frère.*

*Je ne suis pas née pour moi. Je viens de le comprendre. (...)*

*JE NE SUIS PAS NÉE POUR MOI, tel est mon nom désormais, comme il est sans doute celui de beaucoup de personnes.*

*Alors, ce qui fait mal devient louange.<sup>63</sup>*

## *2) Dédoubllement du personnage principal*

La temporalité de la pièce illustre explicitement le recul pris par l'auteure sur les événements et sur sa maladie par un procédé simple : le dédoublement du personnage principal. En amont du texte, on peut lire en tête de la distribution :

*VIEILLE NON a la cinquantaine*

*PETIT NON : elle est la même personne, mais elle n'a que quatorze ou quinze ans.<sup>64</sup>*

Cela permet à l'auteure d'une certaine façon de dialoguer avec elle-même. C'est un dialogue qu'elle établit par le biais de l'écriture théâtrale, elles ne se parlent pas l'une l'autre en adresse directe. La Vieille Non a souvent une posture de narratrice, mais les temporalités se mêlent sans cesse. Elle raconte progressivement comment elle a refusé de manger, comme toute sa famille l'y a encouragée, comment elle s'est retrouvée dans une clinique en Suisse pour se guérir, puis comment elle a décidé de revenir chez elle. Enfin comment elle a découvert l'école *J'étudie* qui lui a offert une porte de sortie :

*PETITE NON : Je me sens miraculée.*

*Comme tout le monde, j'ai un idéal, un mari, des amis, et surtout, symbolisée par la roupa, une couronne.<sup>65</sup>*

---

<sup>63</sup> Atlan, Liliane, *Je m'appelle Non*, Paris, L'école des loisirs / Théâtre, 1998, p.91-92

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.84

La Vieille Non commente, présente les personnages, apporte des précisions. Elle met tout en place. Il lui arrive également d'expliquer l'évolution d'une situation en cours, en s'exprimant au futur : « Cette voix qu'il a pour raconter, il la perdra plus tard, elle s'adoucira, elle couvrera, comme un feu qui aura pris l'habitude de se tenir caché. »<sup>66</sup> ; ou en mettant en parallèle des situations temporellement éloignées : « Je vois NON de dos, assise sur son lit, tellement crispée, et la fille de OUI NON, NONETTE, trente ans plus tard, assise de la même façon sur un lit de maison de santé, où NON l'a emmenée. »<sup>67</sup> L'adaptation du roman se sent à travers ce procédé de narration qui permet de créer un lien avec le public, ce qui s'avère être un outil rassurant dans la perspective d'une représentation jeune public. Effectivement, avoir un point de repère fixe ancré dans un personnage permet de savoir à qui se raccrocher pour ne pas se perdre. De plus elle raconte ce qui a eu lieu, ce qui est achevé. Il est donc difficile de s'identifier à la Petite Non, ce qui peut être préférable étant donné le degré de souffrance dans lequel elle se situe. Puisqu'elle nous parle, on sait qu'elle ne meurt pas, il n'y a donc pas lieu de s'inquiéter, ce que le spectateur découvre, c'est la façon dont les choses arrivent. C'est également pourquoi la Petite Non ne se nourrit plus, d'où vient sa douleur.

Cette pièce de Liliane Atlan n'a à ma connaissance pas été mise en scène, mais on pourrait imaginer plusieurs façons de répartir ces personnages dans l'espace. Mettre la Vieille Non à part des autres par exemple, ou bien au contraire imaginer qu'elle puisse circuler parmi eux. Il serait également envisageable de créer des espaces-temps différents à l'aide d'un jeu de lumière créant un rapport le plus clair possible entre le passé raconté et le présent du personnage, qui semble similaire au présent de la représentation.

### 3) *L'universalité*

Loin de tout pathos, on a déjà pu constater que la langue du texte ne tirait pas vers une forme réaliste et n'amenait pas un excès d'émotions. L'élément qui met en valeur cette prise de recul avec la réalité, ce sont les noms des personnages. *NON, DIEU FAIT MAL SON TRAVAIL, JE LE REMPLACE, JE ME MEURS, JE ME CRÉERAI MOI-MEME, JE PARLE SEULE MAIS JE SUIS SAIN D'ESPRIT, SURTOUT PAS D'HOMME, J'EN FAIS MON AFFAIRE, FAITES MOI UN PRIX, JE CROIS AUX CONTES DE FÉES*, etc. Marie Bernanoce nous dit qu'on appelle cela des

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.32

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.22

noms « motivés »<sup>68</sup>, ils désignent le rôle ou le caractère du personnage, ils apportent des indications sur leur personnalité. Cela peut créer une certaine légèreté, voire parfois un peu d'humour.

*(...) Madame se remet à mourir : elle ferme tous les rideaux de sa chambre, elle s'enterre dans le noir, dans son lit, une compresse sur le front, et commence à gémir.*

*VIEILLE NON : Cette femme est une artiste du gémissement. Sa plainte, forcenée, rythmée, accusatrice, fait trembler la maison, elle interdit de vivre.*<sup>69</sup>

La mère se prénomme *JE ME MEURS*, et il est vrai que ces répliques apportent à l'imaginaire une image grandiloquente de femme se mettant en scène, qui peut prêter à sourire. D'autres noms bien choisis le peuvent, comme le professeur qui s'appelle *JE SAIS TOUT*, ou les psychiatres *J'EN FAIS MON AFFAIRE*, ou *JE FAIS FUIR LES MECS*.

Souvent, les phrases prononcées par les personnages restent assez simples, parfois factuelles. Encore une fois, ce qui pourrait apporter une forme de pathos est raconté et non joué. Les crises de NON, les morts des personnages, l'angoisse dans les regards... Il est dit qu'un personnage est nerveux. Il est dit qu'un personnage est dur. Il est dit qu'un personnage crie, a peur. Il n'est plus nécessaire de le jouer, et ainsi il est plus aisé de se concentrer sur le texte et sur les faits, afin de comprendre le trauma dont il est question. Cette mise à distance par la langue, par les noms renforce ce que Marie Bernanoce appelle l'« épiscisation » de l'écriture<sup>70</sup> et par conséquent encore une fois une volonté de s'éloigner d'un trop grand réalisme (auquel la pièce n'échappe pas totalement, puisque les faits sont réalistes, voire réels, les lieux également.)

Le fait de ne pas surcharger en émotions, la simplicité, permettent une ouverture à l'imaginaire. Ce qu'il faut ressentir, ce qu'il faut penser n'est pas imposé au spectateur, et toutes les clés de la narration ne sont pas données d'entrée de jeu. Raconter les choses sans forcément les montrer ouvre très largement le champ de l'imagination et permet également à chacun de se référer à ce qu'il souhaite. Il y a quelque chose d'universel dans l'expérience de la souffrance et du deuil, dans la question de comment survivre après avoir vécu un traumatisme. La Shoah n'est pas rappelée sans cesse dans le texte, ce qui est central, c'est la douleur du personnage de NON, l'épreuve qu'elle traverse pour dépasser son traumatisme, les rencontres qu'elle fait pour l'y aider et les solutions qu'elle trouve en chemin. L'amitié, l'amour, le savoir et la connaissance, l'ouverture aux autres.

---

<sup>68</sup> *op. cit.*, p.7 (p.42)

<sup>69</sup> Atlan, Liliane, *Je m'appelle Non*, Paris, L'école des loisirs / Théâtre, 1998, p.21

<sup>70</sup> Terme que l'on peut directement mettre en lien avec le théâtre épique défendu par Brecht, qui rejette tout psychologisme et le naturalisme de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle.

Le rapport au temps mis en place dans la pièce est aussi une question de références. Le public peut avoir connu les histoires de la déportation, ou pas. Peut encore avoir connu la guerre dans son enfance, ou pas. La différence d'âge égale une différence de vécu et donc différents niveaux de lectures et de perception. Faire découvrir ce texte à de jeunes adolescents peut les éclairer différemment sur le savoir qui leur est enseigné, et les faire réfléchir sur leur propre vécu. Il peut également provoquer le dialogue, et le partage.

En passant par l'écriture dans une volonté de transmission, Liliane Atlan a trouvé une mode de médiation qui concrétise le recul qu'elle a pris avec son histoire personnelle. Très impliquée dans la sauvegarde et la subsistance de la culture juive, elle s'est effacée dans ce sens, et y a consacré son œuvre. Elle a ainsi contrebalancé sa culpabilité de survivante par un dévouement complet, qu'on peut lire à la fin de sa pièce dans le changement de nom de son personnage principal, *JE NE SUIS PAS NÉE POUR MOI*.

Dans l'article du *Monde* qui annonce sa mort, on peut lire que « Toute sa vie aura été consacrée à «transformer l'horreur en émerveillement ». »<sup>71</sup>.

Dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous sommes arrêtés, on retrouve des points communs. Tout d'abord, le fait de prendre du recul avec la réalité dont elles parlent. C'est un élément primordial pour pouvoir proposer au jeune public les sujets délicats dont elles s'emparent sans l'amener vers une pensée particulière de façon émotive, mais en laissant une large place pour l'imaginaire, la réflexion, les questions, les émotions propres de chaque spectateur. Il y a ensuite une attention au discours, et à son adresse. Soit ce sont les personnages directement qui parlent en adresse public, soit un médiateur (l'infirmière, la Vieille Non) qui racontent l'histoire. Finalement on retrouve toujours une narration, ainsi qu'une conclusion qui laisse au moins une porte entre-ouverte vers un peu d'espoir, même si les sujets abordés sont lourds, et qu'à la fin de ces spectacles, ou de ces lectures, il reste toujours quelque chose qui nous a impacté.

---

<sup>71</sup> Article hommage à Liliane Atlan, par Brigitte Salino, paru le 28/02/11 [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/28/liliane-atlan-auteure-dramatique-et-poetesse\\_1486239\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/28/liliane-atlan-auteure-dramatique-et-poetesse_1486239_3382.html) (consulté le 21/05/18)

## II - Les détours fictionnels effacent-ils le réel ?

Pour faire une proposition scénique à partir du *Village aux Mille Roses*, c'est à mon tour de prendre du recul avec la réalité dont il est question. La matière textuelle que j'ai choisie m'y aide déjà fortement, puisqu'il s'agit d'un conte. Je me suis spontanément dirigée vers ce texte car il me semblait correspondre à ce que je voulais dire, mais n'aurais-je pas pu également décider d'utiliser la forme documentaire ? Que dit le conte, quel regard, quel angle de vue emprunte-il pour éclairer le sujet ? C'est ce que nous verrons dans un premier temps.

Le second sera consacré au théâtre d'ombres, forme scénique que j'ai choisi d'exploiter pour une partie de mon travail au plateau, qui ouvre l'imaginaire et permet, elle aussi, de se mettre à distance. Est-ce que cette superposition de filtres n'aurait pas pour effet de dissimuler le réel et, petit à petit, de trop s'éloigner du fond du sujet ?

### A - Le détour par le conte

En pensant à une création à destination du jeune public, la forme du conte apparaît comme l'une des plus adéquates. De nombreux cas peuvent être relevés dans le répertoire de théâtre jeunesse, chez Olivier Py par exemple avec *La jeune fille, le diable et le moulin*<sup>72</sup>, Jean-Michel Rabeux revisitant *Peau d'Âne* ou *La Belle au bois dormant*<sup>73</sup>, ou encore bien sûr chez Joël Pommerat, avec ses versions de *Cendrillon*, du *Petit Chaperon Rouge* ou de *Pinocchio*<sup>74</sup>.

Essence de l'enfance, c'est cette forme qui m'a touchée à la lecture. Cependant, *Le Village aux Mille Roses* a pour origine un fait réel d'actualité dont il me semble également important de parler. En quoi cette forme peut aider à entrer dans un sujet d'actualité, comment le regarde-t-elle et quelles sont ses spécificités pour amener à ouvrir le propos plus largement ? Quels détours permet la lecture de l'actualité à travers le conte et est-ce que cela transforme notre compréhension de celle-ci ? Le public peut-il percevoir les enjeux profonds mis en scène, même à travers une fiction, et n'y a-t-il pas un risque qu'un spectacle qui a la volonté de proposer une réflexion importante soit perçu de façon uniquement divertissante ?

---

<sup>72</sup> Py, Olivier, *La jeune fille, le diable et le moulin*, Paris, L'école des loisirs / Théâtre, 1995

<sup>73</sup> Rabeux, Jean-Michel *Peau d'Âne* et *La Belle au Bois Dormant*, il est possible de retrouver toutes les informations les concernant sur le site de la compagnie : <https://www.rabeux.fr/spectacles.html>

<sup>74</sup> Pommerat, Joël *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Acte Sud / Babel, 2014 / *Pinocchio*, Paris, Acte Sud Papiers, 2008 / *Cendrillon*, Paris, Acte Sud / Babel, 2013

Pour répondre à ces questions, il faudra d'abord se demander ce qu'est un conte, quelles sont ses origines et ses fonctions, et quels outils il emploie pour les remplir.

a) Le conte, tradition orale, pédagogie, transmission

Le conte est un genre littéraire dont il est extrêmement difficile de dater l'origine. Effectivement, avant de le devenir, il résulte d'une très longue tradition de transmission orale. Si on peut dater son appartenance à la littérature au XVII<sup>ème</sup> siècle avec Charles Perrault, de nombreuses histoires que ce dernier couche sur le papier sont pourtant issues de cette tradition de veillées populaires qu'on imagine à travers l'image d'une personne plutôt âgée, transmettant les histoires qu'elle connaît entourée de jeunes gens, voire d'enfants attentifs et émerveillés. Cette image de la personne âgée détenant la connaissance et la culture de ces récits est très importante, notamment dans les pays d'Afrique, où l'« ancien » est le sage et a le devoir de transmission de ce patrimoine culturel.

*(...) les vieillards étaient traditionnellement les seuls à pouvoir conter avec les sages, puis le genre s'est démocratisé : tous aujourd'hui peuvent conter, mais l'on fait encore la différence entre le conteur amateur et le griot, détenteur de l'art de la parole, du chant et de la musique, mais qui est également capable d'actualiser la tradition et de s'adapter à son public. Il est chargé de transmettre son savoir, mais surtout le patrimoine oral qu'il a acquis. Le conte africain est un reflet de la société, et se revendique vraiment comme enseignement, contrairement au conte européen. Les premiers écrits sont presque impossibles à dater, mais on peut constater que le conte africain va connaître une effervescence et un succès en Europe avec les indépendances africaines dans les années 1960.<sup>75</sup>*

Florine Sauvage évoque dans son mémoire les recherches de Laetitia Moisant pour parler de ces traditions africaines. Cette figure emblématique du conteur, calme, sage, comme un puits de connaissances est universelle et on l'imagine également en pensant aux *Contes des mille-et-une nuits*, dont des recueils en langue arabe sont datés du X<sup>ème</sup> et XI<sup>ème</sup> siècle. Elle est très importante car c'est par l'art de la parole indispensable à cette discipline que ce raconteur d'histoires saura créer une écoute nécessaire à la transmission du message qui se niche dans le conte, à la compréhension de la morale inhérente à ce genre. Car les contes délivrent toujours une morale, et s'il est très difficile de dater le passage de l'oralité à l'écriture, car il reste flou quel que soit le

---

<sup>75</sup> Sauvage, Florine, «Les adaptations contemporaines du conte à la scène : entre nécessité dramaturgique et impératif de réception», mémoire de recherches de master 1 en Lettres et Arts (spécialité Arts du Spectacle - Théâtre Européen), sous la direction de M. Martial Poirson, Grenoble, Université Stendhal, 2011, p.61-62

continent, on observe des similarités formelles dans leurs constructions rédigées que nous verrons un peu plus loin. Lorsqu'il décide de recueillir des contes, Charles Perrault le fait autour d'une figure fictive représentative du conteur ou de la conteuse : *ma mère l'Oye*. C'est un personnage populaire dont le nom en premier lieu signifie qu'elle vient de la campagne. Effectivement les inspirations de Perrault sont diverses car il écrit dans ce recueil des contes entendus provenant du folklore français, ou de plus loin car on y retrouve également des versions écrites dans *Le conte des contes* du napolitain Giambattista Basile<sup>76</sup>, recueil antérieur aux écrits du français et également appelé *Pentamerone* dont des auteurs comme Perrault ou les frères Grimm étaient admiratifs. De son recueil, *ma mère l'Oye* raconte par exemple *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* ou encore *La belle au bois dormant*. Les versions de Perrault sont les premières à être plus édulcorées par rapport aux anciennes versions des contes beaucoup plus crues. Chez les frères Grimm, cités précédemment, ou encore chez Andersen, qui vécurent tous trois au XIX<sup>ème</sup> siècle, tandis que le recueil de Perrault parut à la fin du XVII<sup>ème</sup> alors que son auteur avait déjà un âge avancé, on trouve des histoires contenant davantage de cruauté non dissimulée. Par exemple, à la fin de *Blanche-Neige*, chez les frères allemands, la méchante reine est condamnée à danser jusqu'à ce que mort s'ensuive sur des chaussures de fer chauffées à blanc. On peut également penser à *La petite fille aux allumettes* de l'écrivain danois, conte dans lequel l'enfant meurt de froid dans la rue sans avoir réussi à se réchauffer et sans avoir été aidée.

La tradition orale et la place du conteur permettent une grande liberté et un caractère unique à chaque nouvelle histoire racontée. En effet, c'est le conteur qui fait le conte, il peut improviser, jouer avec l'imaginaire et la réactivité du spectateur en choisissant soigneusement ce qu'il dévoile et ne dévoile pas, à quel moment et avec quel ton. Il a également un rapport direct avec l'auditeur, proche de lui, dont il doit capter l'attention tout au long de son récit. On retrouve à l'évidence dans cet art de nombreux points communs avec l'art de l'acteur, même s'il est important de ne pas les assimiler l'un à l'autre comme le souligne Soazig Hernandez dans *Le monde du conte*<sup>77</sup> où elle liste les similitudes et les divergences entre acteur et conteur. Effectivement, si l'acteur incarne un personnage dont l'existence est rendue possible par le biais de la représentation, le conteur quant à lui crée le spectacle dont il gère l'intégralité puisqu'il incarne l'ensemble de l'histoire tout en montrant bien, dans une posture omnisciente, qu'il n'en fait pas partie.

En revanche, dans la tradition écrite, le texte est fixe, il ne peut être modifié et c'est l'auteur

---

<sup>76</sup> Informations extraites de l'ouvrage dirigé par Olivier Piffault, *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil/Bibliothèques nationale de France, 2001

<sup>77</sup> Hernandez, Soazig, *Le monde du conte, Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 2006

qui a fait ses choix qu'il ne changera plus. C'est au début du XX<sup>ème</sup> siècle en Russie que Vladimir Propp théorise dans *La Morphologie du conte*<sup>78</sup> la structure narrative des contes merveilleux à travers l'analyse de contes écrits, en mettant de côté tout ce qui touche à l'art oratoire ou à la représentation.

*On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (A) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (W) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être la récompense (F), la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière générale, la répartition du méfait (K), le secours et le salut pendant la poursuite (Rs), etc. Nous appelons ce développement une séquence. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence.<sup>79</sup>*

Il s'agit vraiment de mettre en place une typologie de cette structure et pour ce faire il dissèque rigoureusement une centaine de contes du folklore russe et finit par proposer un découpage de la forme du conte en 31 fonctions, elles mêmes regroupées en 3 séquences qui décrivent donc assez précisément le type et l'ordre des actions qui doivent se trouver dans les contes. Par cette démarche, ce théoricien révèle la structure osseuse du conte et nous permet d'en comprendre les principaux enjeux. Propp catégorise également les personnages et leurs « sphères d'actions », au nombre de 7 chacun. On y retrouve le héros ou l'héroïne, mais aussi le méchant, ainsi que les différents types d'auxiliaires ou moteurs de l'action (le mandateur et l'objet de la quête).

Dans *Le Village aux mille roses*, on retrouve « le méchant » dans le personnage du chef, « le donateur » dans le personnage du vieux jardinier, mais il n'y a pas de héros unique. Si l'on considère le héros à travers les villageois, dans le sens où ils sont acteurs de la résolution de l'histoire de la même façon que le vieux jardinier, alors le héros est multiple. Il y a finalement moins de manichéisme dans ce conte contemporain que dans d'autres contes issus de différentes traditions, et c'est ce qui est intéressant par rapport à sa morale et au sujet dont il provient. Effectivement, à la fin du conte on comprend que le salut vient du pluriel et de la diversité, et à la base du conte il y a l'incompréhension devant des événements d'une abominable absurdité. Le personnage du chef, qui est à l'évidence le méchant, ne l'est pas dès le début : « Le chef du village, un homme rude mais apprécié de tous, était si fier de ses roses noires qu'il ne conserva que celles-ci

---

<sup>78</sup> Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique / Seuil, 1973

<sup>79</sup> *Ibid.* p.112

dans son jardin. »<sup>80</sup> Ce qui est intéressant c'est de comprendre le cheminement de ses émotions, d'essayer de comprendre pourquoi il deviendra plus tard le méchant. Nous ne sommes pas face à une posture dogmatique du méchant mais bien à une illustration de l'émergence progressive du mal au sein du personnage et ainsi à la naissance de la cruauté sur le plateau.

Ces réflexions sur la figure du conteur ou du narrateur (selon que le conte soit raconté à l'oral ou à l'écrit) m'ont confortée dans le choix de la présence d'un narrateur dans mon espace de représentation théâtrale. Effectivement, son omniscience rassure, et c'est lui qui tire les ficelles, à l'instar du conteur, même si avec des comédiens sur scène, la fascination ne sera cette fois-ci pas due à un savoir-faire narratif, mais plutôt à une utilisation de l'image.

#### b) L'universalité du genre : s'extraire de la réalité

Comme on l'a vu, le conte est une tradition ancestrale et universelle : Afrique, Europe, Asie, tous les peuples se racontent des histoires et se transmettent cette culture de génération en génération depuis des siècles. À croire que la fiction est nécessaire. Mais pourquoi ?

*À force d'avoir été répétés pendant des siècles (sinon des millénaires) les contes de fées se sont de plus en plus affinés et se sont chargés de significations aussi bien apparentes que cachées ; ils sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leurs messages d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte.<sup>81</sup>*

Dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim soulève le fait que si les contes sont parvenus jusqu'à nous, c'est précisément parce qu'ils s'adressent à tout un chacun et qu'ils sont indispensables à notre développement intérieur, et en particulier à celui des enfants. Illustrant nos émotions, nos fantasmes et nos craintes, ils nous proposent par un détour fictif des chemins à prendre pour se comprendre soi-même et se confronter au monde extérieur et à ceux qui nous entourent. Bettelheim explique que si les contes de fées sont particulièrement adaptés aux enfants, c'est parce qu'ils y retrouvent leur façon de concevoir le monde, qui n'est pas celle qu'ils entendent dans les raisonnements que leur apportent les adultes. « Sa pensée [à l'enfant] est animiste. »<sup>82</sup>, nous dit-il encore, mais cela signifie-t-il qu'il perçoit le monde de façon moins réaliste

---

<sup>80</sup> Nessmann, Philippe, *Le Village aux mille roses*, Paris, Flammarion, 2016

<sup>81</sup> Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse de contes de fées*, Paris, Hachette/Pluriel, 1976, p.18

<sup>82</sup> *Ibid* p. 99

que l'est ce dernier ? Que peut-on considérer comme réel ? Pour quelqu'un de rationnel, il est absurde d'imaginer que des objets ou des éléments soient animés d'une quelconque force, mais pour l'enfant, il s'agit simplement de la perception qu'il a de ce qui l'entoure. C'est pour cela que les contes de fées, mettant en scène des éléments surnaturels, comme des animaux qui parlent par exemple, constituent le langage idéal pour les enfants, car si du point de vue d'un adulte rationnel « les réponses fournies par les contes de fées sont plus fantastiques que réelles »<sup>83</sup>, ces réponses fantastiques sembleront réelles aux enfants.

L'auteur Olivier Piffault va dans le même sens que Bettelheim en considérant que le conte est une forme qui s'adresse d'abord à chaque individu ce qui lui permet un total décroisement.

*Ainsi, plus encore que le genre ou le thème, les motifs, les structures narratives du conte merveilleux semblent universelles. Les versions présentent bien sûr des différences, des particularités liées au milieu, au conteur, aux traditions locales, les motifs se combinent, les structures se croisent et se mélangent, s'additionnent parfois, mais leur soubassement est commun. Les chercheurs ont aujourd'hui abandonné cette quête d'une origine unique des contes, ce graal qui un moment put sembler pouvoir être identifié aux Indo-Européens. Et c'est tant mieux, car si le conte nous parle des origines et du passé, c'est d'abord à nous-mêmes qu'il parle, individus, qui en sommes le sujet, et cette universalité sonne comme un message partagé par l'humanité entière.*<sup>84</sup>

On peut aisément lire ici l'impossibilité d'écrire une histoire du conte ou du moins de lui définir une origine précise et unique. Personne ne peut en revendiquer la paternité, le conte vient de tous les pays du monde, et de chacun il tire des particularités et des motifs spécifiques. Mais avant tout il vient de l'être humain qui a toujours eu besoin de se raconter des histoires, et les contes apportent des clés fictionnelles et métaphoriques de construction intérieure.

Pourtant, Bettelheim l'explique longuement, certains parents craignent les contes de fées qu'ils ne souhaitent pas raconter à leurs enfants. Certains s'attendent probablement à ce que leur fils ou leur fille ne s'enferme dans les mondes fantastiques dessinés par les contes et ne soit plus capable de distinguer le réel et l'imaginaire. Il est également possible qu'ils soient en désaccord avec ce qui est raconté dans ces histoires, et qu'ils les trouvent trop violentes ou cruelles. Ils sont ainsi dans une démarche de protection, mais sans le savoir ils privent leur enfant de beaucoup de clés qui l'aideraient à grandir.

---

<sup>83</sup> *Ibid* p.78

<sup>84</sup> Piffault, Olivier (dir), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil/Bibliothèques nationale de France, 2001, p.33

(...) le monstre qui est le mieux connu de l'enfant et qui le concerne au premier degré : le monstre qu'il sent en lui-même ou qu'il a peur de découvrir et qui, parfois, le persécute. Les adultes, en ne parlant pas de ce monstre, en le laissant caché dans son inconscient, empêchent l'enfant de broder des fantasmes autour de lui à partir des contes de fées qu'il pourrait connaître. Sans ces fantasmes, l'enfant est empêché de connaître mieux ce monstre et il est privé de suggestions qui lui permettraient d'apprendre à le maîtriser. En conséquence, l'enfant est livré sans défense aux pires de ses angoisses.<sup>85</sup>

S'il y a de la violence au cœur des contes de fées, c'est qu'elle est présente chez l'enfant, qui a besoin de la comprendre. Le jeune enfant encore en construction laisse parfois libre cours à ses pulsions pour répondre à un désir immédiat, et celles-ci peuvent se montrer violentes. S'il veut obtenir quelque chose, il peut l'arracher, s'il est contrarié, il peut crier ou frapper. Mais de même que l'enfant et l'adulte ne perçoivent pas le monde de la même façon, ils ne perçoivent pas la violence de la même façon, puisque celle-ci est partie intégrante du monde. Chez l'adulte, la cruauté enfantine a été apprivoisée en grandissant et il a acquis des codes sociaux qui permettent de vivre en collectivité en maîtrisant ce monstre dont parle Bettelheim. L'enfant universel, qui a refusé de grandir et donc possède toutes ses caractéristiques, c'est Peter Pan. Dans le conte, adapté de sa pièce par James Matthew Barrie lui-même, on peut lire un parfait exemple de cruauté enfantine au moment où le narrateur présente le pays de l'imaginaire et ses habitants. Lorsqu'il explique qui sont les enfants perdus, dont Peter Pan est le chef, il décrit également les règles de vie instaurées dans leur groupe, et « [d]ès qu'ils semblent avoir grandi - ce qui est contraire au règlement - Peter les supprime. »<sup>86</sup> La cruauté au sein des contes est importante pour définir nettement le bien et le mal grâce au contraste qu'elle propose, mais également pour rassurer l'enfant sur l'existence de ce caractère et le libérer de ses angoisses de façon cathartique.

Dans *Les contes de la nuit*<sup>87</sup>, sorti en 2011, le cinéaste d'animation Michel Ocelot propose plusieurs court-métrages en ombres chinoises inspirés de contes aux provenances et époques variées. L'un d'entre eux, *Le garçon qui ne mentait jamais* raconte l'histoire d'un pari entre le roi du Tibet et son cousin pour savoir si le palefrenier du premier est capable de mentir. Ils organisent alors une mise en scène avec la fille du second qui a pour tâche de le séduire. Cette mauvaise et cruelle farce ira jusqu'au sacrifice du meilleur ami du jeune homme, un magnifique cheval qui savait parler. Ces court-métrages d'Ocelot sont toujours précédés d'une préparation des deux

---

<sup>85</sup> Bettelheim, *op. cit.*, p.188

<sup>86</sup> Barry, James Matthew, *Peter Pan*, Paris, Libro, 2010, p.41

<sup>87</sup> Film d'animation réalisé par Michel Ocelot comportant 6 court-métrages sorti en 2011

personnages qui le raconteront sur une scène de théâtre. Pour celui-ci, la fille qui doit jouer la manipulatrice refuse dans un premier temps de le faire, jusqu'à ce que la fable soit un peu modifiée. Dans tous les cas, c'est toujours le bien et la générosité qui sont victorieux. Car si Michel Ocelot est un conteur reconnu et apprécié, c'est parce qu'il traite de tous les thèmes ardu et crus que contiennent les contes, dans la douceur et la légèreté.

*(...) je peux trouver que, en général, mes héros sont des innocents qui ne se laissent pas faire. Ils savent résister à l'abus de pouvoir, à la méchanceté, à la sottise, à la superstition. Souvent, ils sont aussi généreux. Je souhaite faire du bien et transmettre de bonnes choses. Je vous transmets mes bonnes adresses, j'ai appris toutes sortes de choses, je vous les confie. Je fais également du bien en essayant de réaliser quelque chose de beau, de touchant et de rigolo. J'aime cela et je l'ai fait toute ma vie, depuis que je suis tout petit. Je fais des films avec toutes les leçons que j'ai collectées durant mon existence, dont je tire des fables.<sup>88</sup>*

La bonté, la simplicité des personnages sont aussi traduites par son esthétique à la fois simple et généreuse, puisqu'elle mêle décors chatoyants et sobres silhouettes noires. C'est par le contraste que les silhouettes ressortent davantage, de la même façon que la bonté semble accrue face à un excès de cruauté. Les ombres noires d'Ocelot vont à l'essentiel et rendent ses personnages universels. Tout comme dans *Le village aux mille roses*, il met son savoir faire poétique au service d'un conte dont le fond est assez dur grâce à une esthétique douce et efficace (les ombres focalisent le regard sur l'essentiel), apportant légèreté et même parfois... humour !



(4) Le garçon qui ne mentait jamais, court-métrage issu du film *les contes de la nuit* de Michel Ocelot, 2011

---

<sup>88</sup> Interview extraite du dossier de presse des *Contes de la nuit*, distribué par SudioCanal (URL du PDF : [http://www.michelocelot.fr/attachments/DP\\_CDN.pdf](http://www.michelocelot.fr/attachments/DP_CDN.pdf) )

### c) L'emploi de la parabole

Un conte est donc une fable, située dans un univers différent de celui de la réalité quotidienne, et apportant des clés à la construction interne de l'enfant. On peut qualifier ces clés de métaphoriques et donc de paraboliques, car on peut considérer la parabole comme une métaphore étendue. C'est-à-dire que là où la métaphore utilise une image comme façon détournée de parler de quelque chose, la parabole développera cette image en une fable plus étirée dans le temps.

Pour Jean-Pierre Sarrazac, la parabole est un pas de côté pour mieux penser le théâtre.

*La parabole a comme caractéristique d'aborder la vie par le détour d'une fable : sorte de réalisme diffractant où l'objet, passé par le prisme de la parabole, est déformé pour être mieux vu, mieux saisi. Vision oblique qui, comme la métis des Grecs, est une ruse de l'esprit (et de l'art), une supériorité du regard en biais qui permet d'éviter d'être pétrifié par le réel.<sup>89</sup>*

On peut lire ici que l'objectif de la transformation de notre regard sur le réel à travers le prisme de la parabole est bien de l'améliorer. Prendre de la distance avec la brutalité d'un réel qui nous impacte à tel point qu'il nous aveugle, et ne nous permet pas de réfléchir correctement, cela permet ensuite de mieux se rapprocher pour accéder, avec de nouvelles clés, à une vérité. Le conte est constitutif de la parabole, il est le récit qui définit cette figure rhétorique proche de l'allégorie même si celle-ci « diffère de la parabole dans le sens où cette dernière, malgré des apparences allégoriques, a une portée morale ou religieuse et se déroule davantage dans le temps. »<sup>90</sup> On l'a vu, le conte apporte à l'enfant des clés de compréhension du monde qui l'aident à mieux grandir, il a donc une vertu pédagogique qui est concrétisée dans l'histoire par la morale, écrite ou non.

Pour éviter tout dogmatisme, il est important de pouvoir regarder les événements sous différents angles de vues. Dans le conte, la narration guide l'auditeur ou le lecteur dans ce détour qui est « un réalisme allusif » selon Sarrazac. La réalité n'y est pas lisible explicitement mais on peut l'y retrouver en filigranes. C'est le cas dans *Le village aux mille roses*, la folie du chef représente la radicalisation, le saccage des jardins représente les attentats, mais il n'est pas besoin d'employer ces mots qui rapportent à la réalité immédiate et médiatisée pour comprendre. Si ces

---

<sup>89</sup> Villeneuve, R. (2003). SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre »). L'Annuaire théâtral, (33), 183–185. doi:10.7202/041531ar

<sup>90</sup> Archives InterroGE - Question / réponse sur le site de la ville de Genève cite *Lexique des figures de style* de Nicole Ricalens-Pourchot [http://www.ville-geneve.ch/index.php?id=16358&id\\_detail=1954](http://www.ville-geneve.ch/index.php?id=16358&id_detail=1954) (consulté le 19/05/18)

événements sont incompréhensibles dans la réalité, alors il ne sert à rien que le conte ré-écrive la même chose. Il faut trouver un autre moyen d'expliquer ce qui est incompréhensible.

*Mais le récit mis en œuvre par la parabole, loin de tendre à la transparence, s'appuie sur une comparaison ou une métaphore qui conservent une certaine épaisseur, une part d'opacité. Comme le montre La Parabole, ou l'Enfance du théâtre, de telles images ne provoquent la surprise, le saisissement du spectateur que parce qu'elles sont empruntées à la sphère du familier, celle qui provient de l'oralité ou de l'enfance.<sup>91</sup>*

Ici Hélène Kuntz, dans son analyse de Sarrazac, met en avant l'opacité de la parabole, qui dissimule des éléments pour créer de la surprise ou pour en mettre d'autres en valeur. Ce sont toujours les jeux de contraste qui permettent le mieux de montrer. C'est ce que propose de faire l'adaptation scénique du *Village aux mille roses* en utilisant le théâtre d'ombres.

## B - Le filtre du théâtre d'ombres

Le point de départ d'une création théâtrale peut avoir plusieurs formes, mais souvent le désir qui en est moteur donne corps à des idées, à des rêves, plus ou moins précis. À la lecture du *Village aux mille Roses*<sup>92</sup>, j'ai eu envie de théâtre d'ombres. Cela était dû en partie aux illustrations de l'ouvrage original, et à mes références et goûts esthétiques. Mais une envie, une idée, ne peuvent à elles seules créer un spectacle. Les premières confrontations avec le plateau et les discussions avec l'équipe ont montré des choses inimaginées, ouvert des pistes de réflexion et apporté de nombreux questionnements. Qu'est-ce que c'est, précisément, que le théâtre d'ombres ? Quel signe est-ce que je donne à travers lui ? Est-ce un révélateur ou bien un dissimulateur de la connaissance, une illusion, comme les ombres de la caverne de Platon ? Est-ce simplement esthétique et superflu, ou cela éclaire-t-il différemment le propos ? Qu'est-ce que le langage des ombres dit, et apporte dans ce cas précis ?

Il me semblait pertinent de réfléchir à l'aide de Platon et de l'allégorie qu'il emploie dans le livre VII de *la République*<sup>93</sup>, jusqu'à ce que je réalise que les ombres de la caverne sont une illusion

---

<sup>91</sup> Kuntz, Hélène, « LA PARABOLE OU L'ENFANCE DU THÉÂTRE (J.-P. Sarrazac) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le . URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-parabole-ou-l-enfance-du-theatre/>

<sup>92</sup> Nessmann, Philippe, *Le Village aux mille Roses*, Paris, Flammarion jeunesse, 2016

<sup>93</sup> Platon, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1966

de la réalité et représentent l'ignorance et les croyances. La relecture de ce texte m'a apporté des doutes plutôt qu'un éclairage. Les ombres que je veux mettre en jeu ne sont-elles pas finalement une facilité, une fuite face à des choses difficiles à montrer et que je ne sais pas comment aborder directement ? Si ce n'est pas le cas, qu'est-ce donc, et comment justifier qu'elles apportent une connaissance alors que chez Platon c'est en s'éloignant de l'ombre que l'on se rapproche de la vérité, car l'ombre n'est qu'une icône (d'après la sémiotique de Peirce<sup>94</sup>) et non pas l'objet lui-même ?

Dans un premier temps je parcourrai succinctement l'histoire du théâtre d'ombres afin d'y voir quelles représentations il a permis et quel rôle lui a été donné. Puis je reviendrai à Platon pour tenter de transformer les doutes en pensée constructive et pour comprendre le bénéfice d'une remise en question, avant de me poser la question de ce qui est montré, de ce qui est perçu, de ce qui est illusion ou réalité. Enfin je reviendrai à la scène, où le travail des ombres se trouvera changé à la suite de ces réflexions.

#### *a) Théâtre(s) d'ombres à travers le temps*

En France, chacun connaît ce qu'on appelle couramment les ombres chinoises, et a déjà joué à créer des images sur le mur à l'aide de l'ombre projetée par ses mains. Mais les véritables ombres chinoises relèvent d'une pratique différente. Il s'agit probablement de l'un, si ce n'est du plus ancien théâtre d'ombres que l'on connaisse. Très populaire à partir du XI<sup>ème</sup> siècle, ce sont des petites silhouettes réalistes en peau, peintes et vernies, positionnées de profil et articulées. Fixées sur des baguettes, elles sont manipulées et évoluent derrière l'écran de toile tendue, éclairées par une lampe à huile dont la lumière permet de projeter les ombres des silhouettes sur la toile. Accompagnées de musique, les pièces retracent les histoires traditionnelles, les légendes de la Chine, et représentent un très important patrimoine culturel.

On trouve également une pratique importante d'une forme de théâtre d'ombres sur l'île de Java. Les marionnettes, représentant des hommes, des dieux ou des esprits démoniaques, sont un peu plus grandes que les silhouettes chinoises. Elles sont faites d'une pièce et sont moins articulées ; on note surtout la longueur et la finesse de leurs bras. Ayant un caractère religieux, elles ont un espace dédié dans toutes les maisons, afin d'être accueillies en cas de cérémonie. Le

---

<sup>94</sup> Charles Sanders Peirce, sémiologue et philosophe américain de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle en partie père de la sémiotique moderne

manipulateur, appelé Dalang, a un rôle primordial dans la société javanaise. «En effet, le Dalang est à la fois prêtre et philosophe, poète et orateur, compositeur et chanteur, chef d'orchestre et musicien, metteur en scène et régisseur.»<sup>95</sup>

En Turquie, on retient avant tout un nom, celui de Karagöz. Personnage emblématique du théâtre d'ombres truc, il serait à l'origine un forgeron, condamné à la décapitation avec un camarade maçon pour avoir distrait ses compagnons de travail en racontant des histoires pendant la construction d'une mosquée. Il donne ensuite un caractère satirique aux ombres, ce qui leur vaut une grande popularité au XVIème siècle, et durant des décennies. C'est à la fin du XIXème que Théophile Gautier note l'existence en Turquie de deux sortes de théâtres d'ombres, l'un cultivé, et l'autre licencieux, alors que beaucoup d'enfants en composent le public. C'est également à la fin de ce siècle que des œuvres étrangères influencent le théâtre d'ombres turc, et c'est ainsi que le personnage de Karagöz rejoue à sa façon *l'Avare*, ou le *Tartuffe*.

Pour ce qui est de la France, on retient prioritairement un nom, celui de Séraphin. C'est lui qui importe à Versailles en 1772 cette forme alors peu connue. Il obtient un succès presque total. Avec un talent incontestable pour promouvoir son spectacle, il fait parler de lui jusqu'à la Cour, où il finit par jouer sur demande de la Reine. En 1781 il devient «Spectacle des enfants de France», et en 1784 il se dirige vers la capitale, pour s'installer au Palais-Royal. Le spectacle a lieu chaque jour, attirant un public très hétéroclite, et il est patronné par des personnages importants chez qui il avait apporté son théâtre portatif. Séraphin a le sens du spectacle et du rapport au public. Vu par de nombreux enfants, ses pièces sont courtes et varient fréquemment. Il s'adapte également à l'actualité de la Révolution. En 1790 il laisse sa place de direction, mais est forcé de revenir bien vite, car le succès n'est plus au rendez-vous. Son savoir «publicitaire» permet de remonter la pente. Après sa mort en 1800, plusieurs tentatives sont faites pour reprendre ses spectacles, mais sans succès. C'est en 1859 que le théâtre Séraphin du Boulevard Montmartre est inauguré. Ce sont surtout des pièces de marionnettes qui y sont jouées, mais chaque fois conclues par des ombres, dont certaines sont devenues incontournables comme le *Pont Cassé*. Rien n'égala par la suite ce que Séraphin avait créé et dont une part de magie était probablement due au caractère innovant de ses propositions.

Si les ombres sont majoritairement des marionnettes, plates ou en volume, il a également existé une pratique d'ombres humaines. Née dans les salons dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, elle est initialement une pratique amateur du public lettré qui souhaite s'exprimer sur la scène, à travers des improvisations. C'est dans ces improvisations qu'arrive la toile où sont

---

<sup>95</sup> Bordat Denis et Boucrot Francis, *Les Théâtres d'ombres : histoire et techniques*, Paris, l'Arche, 1956 , p.19

projetées les ombres, et des pièces sont ensuite écrites. Ce système permet beaucoup plus de libertés que le théâtre traditionnel : des effets fantastiques sont créés par jeu avec la source de lumière, et il est également possible de représenter sans choquer des scènes osées, ou encore des choses infaisables sur scène. Ce genre passe rapidement de l'amateurisme au professionnel, et plus récemment (dans les années 50) trouve sa place sur les scènes de music-hall ou au cinéma.



(5) *Je Pars*, par la compagnie Pupella-Noguès, création 2002

Enfin, il existe à l'époque contemporaine un certain nombre de compagnies dédiant en partie ou la totalité de leurs créations au théâtre d'ombres, que ce soit à l'aide d'objets et de marionnettes (à titre d'exemple on peut citer les réalisations de la compagnie *Les ombres portées*<sup>96</sup>, travaillant avec de très grande maquettes minutieusement confectionnées créant un monde très complet, ou encore la compagnie *Pupella-Noguès*<sup>97</sup>, qui mêle dans certains de ses spectacles ombres portées et théâtre d'objets) ou bien directement avec les ombres des interprètes. Si le théâtre d'ombres peut être très poétique et délicat, jouer sur des petites choses et rendre le moindre mouvement immense et lourd de significations, il peut également utiliser le spectaculaire et le démonstratif, toucher une population davantage populaire et accéder au statut de divertissement. En 2013, une troupe hongroise, *Attraction*, avait remporté l'émission de télé-crochet britannique «Britain's got Talent» en réalisant des performances dites en ombres chinoises, où de courtes histoires jouant avant tout

<sup>96</sup> Site de la compagnie Les ombres portées <http://www.lesombresportees.fr/>

<sup>97</sup> Site de la compagnie Pupella-Noguès <http://www.pupella-nogues.com/>

sur les émotions, voire sur le pathos (chanson américaine larmoyante et histoire dramatique) étaient montrées par les ombres portées de six danseurs. Ceux-ci matérialisaient tous les objets, animaux, bâtiments nécessaires à l'histoire à l'aide de leurs corps. Grâce à leur participation à cette émission, leur travail a été énormément relayé sur les réseaux sociaux et l'engouement provoqué a été important<sup>98</sup>. Le savoir « publicitaire » de Séraphin au XVIIIème siècle a pris une tournure différente avec les évolutions technologiques actuelles...

Cependant, à en croire l'acteur-marionnettiste reconnu Fabrizio Montecchi, si la fin des années 90/début des années 2000 ont vu poindre de nombreuses compagnies dédiées au théâtre d'ombres, cet engouement a été de courte durée et nombre de ces associations naissantes se sont rapidement délitées. Dans la rubrique «Trois questions à un créateur» du site de la compagnie *Pupella-Noguès*, l'une des réponses de Fabrizio Montecchi est assez sombre :

*Je souffre toujours beaucoup de l'état d'isolement qu'on ressent quand on pratique le théâtre d'ombres. On pourrait l'appeler une prison dorée, parce que moins on est nombreux, moins il y a de concurrence. Mais ce n'est pas vrai. Il y a beaucoup de solitude à cause du manque de confrontation avec des Compagnies qui utilisent les mêmes techniques et les mêmes langages, et qui contribuent à la construction de nouvelles dramaturgies, de nouvelles visions. Ils manquent des expériences à partir desquelles s'alimenter, se nourrir (et pourquoi pas les copier ?).*<sup>99</sup>

Pourtant, ce marionnettiste a à son actif un parcours long et riche : artiste et architecte italien, il commence à la fin des années 70 sa collaboration avec la compagnie *Gioco Vita*, compagnie née en 1971 et spécialisée dans le théâtre d'ombres. Depuis lors, il a participé à l'élaboration de l'ensemble de ses spectacles, ainsi qu'à plusieurs collaborations avec de grandes institutions lyriques comme la Scala de Milan ou la Fenice de Venise. Il a été metteur en scène de très nombreux projets, notamment pour la compagnie *Gioco Vita*, mais également avec des compagnies suédoise et finlandaise. Enfin il est une référence très importante en matière de pédagogie. Outre l'ENSAM de Charleville-Mézières, il a également donné des cours, des séminaires ou des stages dans de nombreux pays (Pologne, Finlande, Belgique, Canada, Allemagne, France, Norvège, Brésil...). Fabrizio Montecchi est actuellement un acteur majeur du genre et les limites qu'il met en avant dans sa réponse à *Pupella-Noguès* sont préoccupantes car une pratique artistique quelle qu'elle soit a besoin d'être nourrie d'échanges et de renouveau permanent pour progresser et continuer à se développer. C'est également pour cela que sa position de pédagogue est

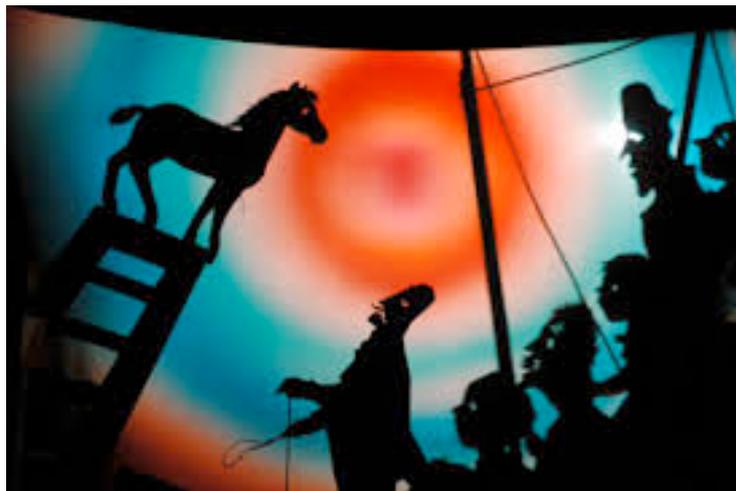
---

<sup>98</sup> Voici la performance de la troupe hongroise qui a été énormément relayée sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=1nNA1zha100> (consultée le 19/05/18)

<sup>99</sup> Les portrait sous forme de questions date de décembre 2009 <http://www.pupella-nogues.com/fabrizio-montecchi-teatro-gioco.html>

primordiale. Pourtant, grâce à ce bref historique on constate que le genre du théâtre d'ombres est vieux et a parcouru les époques et les continents. Il continuera donc probablement à se renouveler et à exister car en y réfléchissant, il a besoin de très peu pour exister. De la lumière et des corps, vivants ou non.

À travers ma propre création, je suis contrainte de m'inspirer des œuvres et artistes qui existent, proposent et se renouvellent, car je suis novice en théâtre d'ombres et ai donc besoin de me nourrir de l'histoire immense de cette forme autant que des créations contemporaines qui continuent à fleurir. Les inquiétudes de Fabrizio Montecchi m'interpellent et me motivent, car j'y lis une nécessité de dialogue et d'ouverture aux autres, et si j'ai été heureuse de pouvoir me rendre au Théâtre National de Toulouse pour y voir *Les somnambules*<sup>100</sup> de la compagnie *Les ombres portées* lorsque j'ai vu qu'il y était programmé, j'ai aussi à cœur de développer mes recherches esthétiques et artistiques et donc de les montrer. Pouvoir créer plus d'images, user de nouvelles techniques est une perspective stimulante dont j'ai besoin pour avancer, et en continuant mon parcours je revendiquerai alors la possibilité de voir du théâtre d'ombres, de me laisser toucher, et d'en parler.



(6) Spectacle de la compagnie Gioco Vita

Au fur et à mesure de cette chronologie, ont été relevés la mise en scène d'un important patrimoine culturel, la représentation de divinités, la satire publique, les spectacles pour enfants, la pratique amateur, les effets spéciaux, les télé-crochets, la pratique professionnelle... On note ainsi une grande multiplicité des représentations et des formes dans le, ou plutôt les théâtres d'ombres. Il est particulièrement intéressant de relever le rôle du *Dalang* javanais, qui en plus d'être représentant

---

<sup>100</sup> *Les Somnambules*, par la compagnie Ombres Portées, du 04 au 06 avril 2018 au Théâtre National de Toulouse <http://www.tnt-cite.com/content/fr/spectacle/220/Les-Somnambules>

religieux, artistique et technique, est un représentant de la pensée puisqu'il est philosophe. Il fait le lien à lui seul entre toutes les composantes de la représentation, que ce soit du point de vue de la cérémonie traditionnelle religieuse, ou du point de vue artistique, et on peut se demander si ce lien n'est pas justement la pensée elle-même.

Cette multiplicité des rôles nous montre l'importance de ce lien, entre artistique et pensée dans la création théâtrale. L'élaboration théorique nourrit et apporte à la scène des pistes et des hypothèses de travail afin de ne pas partir de rien, tandis que la pratique concrète permet de ne pas se perdre dans trop de « belles idées » .

#### b) Distancier pour mieux voir (vers une multiplicité du réel)

La première référence philosophique qui vient à l'esprit à l'évocation du jeu d'ombres, c'est l'allégorie de la caverne. Platon y suppose des hommes enchaînés depuis toujours au fond d'une caverne, face à un mur sur lequel sont projetées des ombres, grâce à un feu qui se trouve dans leur dos et qu'ils ne peuvent donc pas voir. Un jour l'un d'eux est détaché et forcé à sortir hors de la caverne. D'abord fortement ébloui il découvre peu à peu le monde réel et acquiert la connaissance. Platon s'interroge sur ce qui se passerait alors si, conscient de l'étendue de son savoir, l'homme décidait de redescendre dans les ténèbres afin de le faire partager. Il serait moqué par ses anciens compagnons, dans un premier temps ébloui par les ténèbres, incapable de distinguer les ombres, puis méprisé par ceux qui ne peuvent pas deviner tout ce qu'il a vu.

Dans cette allégorie où les chaînes qui retiennent les hommes symbolisent les croyances et les idées reçues, les ombres sont l'illusion du réel. Elles sont fausses. Elles mentent. La réalité se situe à l'extérieur de la caverne. Celle-ci est l'univers des sens, par opposition à celui de l'intelligible, au monde des idées, qui n'a pas besoin du sensible.

À travers les images qu'il emploie, Platon peint une ignorance ancrée dans des habitudes dont les hommes refusent de sortir. Cette préférence des illusions face à la connaissance proposée par l'homme qui revient n'est-elle pas assimilable à un déni de réalité ? Il est vrai que les ombres ne sont pas la réalité, elle ne font que la représenter à l'aide de la lumière, d'un support, ainsi que d'un corps ou d'un objet. En terme d'exactitude, l'élément original sera toujours supérieur à son ombre. Cependant, le but de celle-ci est-elle de représenter cet élément tel qu'il se trouve dans le monde intelligible ? Dans le discours de Platon, la réponse est sans nul doute positive, c'est pour cela qu'il méprise cette illusion et qu'il réserve à la pensée le monde intelligible, laissant de côté le sensible, et dans un même temps l'artistique.

Si la pensée appartient forcément à l'intelligible, dont fait également partie le réel, alors montrer une illusion du réel serait en un sens le fuir. Mais n'y a-t-il qu'une seule vision possible de la réalité ? La réalité est-elle unique ? Si on le postule, alors cela signifie une vision et une pensée uniques du monde intelligible, de la même façon que les habitants de la caverne avaient tous le même regard. Et si on postule le contraire, à savoir que la réalité est multiple, alors elle peut aussi bien être transformée, par exemple dans ce jeu d'ombres. Une réalité est-elle plus légitime et plus juste si elle est partagée par un grand nombre d'individus, est-ce que la création n'est pas justement l'illustration d'une lecture personnelle et subjective de «sa» réalité ou en tout cas, d'une perception particulière du monde ? La philosophie se veut absolument objective et universalisante dans l'élaboration de ses notions et rejette le subjectivité comme toutes les formes d'affects. L'ombre de Platon n'est donc pas un symbole. C'est une métaphore de la réalité, une façon d'illustrer son propos. L'ombre n'est que l'image déformée et appauvrie d'une réalité concrète et idéale. Au contraire, l'ombre du théâtre est une forme d'ouverture et de parabole. L'ombre est un objet en soi, il constitue une forme qui détient son propre langage et son propre registre de signes.

Le spectateur de théâtre peut choisir de regarder ou de ne pas regarder (contrairement à l'homme de la caverne, il peut détourner le regard, à moins qu'il ne soit enfermé dans certaines habitudes ou certaines croyances, qui seraient alors des fers qu'il se serait posé lui-même), de croire ou de ne pas croire. Et si l'illusion est annoncée, alors il peut sans être dupe regarder les ombres en sachant qu'elles ne sont qu'une des visions possibles de la réalité.

### c) Une esthétique de l'essentiel ou la place laissée à l'imaginaire

On ne peut nier que dans le théâtre d'ombres, la prise de distance avec la réalité est concrète et se matérialise à travers plusieurs objets : l'écran, les marionnettes, et parfois le texte. Qu'apporte donc cette distance ? Que permet cette déformation du réel par les ombres ? Quelle nouvelle perception en a-t-on ?

Les techniques et l'histoire du théâtre d'ombres montrent son appartenance à plusieurs formes de spectacle : les marionnettes, le folklore, le music-hall, le cabaret, les cafés-concerts, et plus moderne, le cinéma.

*Par l'écran qui les supporte et la lumière qui les fait naître, les ombres appartiennent au cinématographe. Les «montreurs d'ombres» avaient inventé, bien avant nos metteurs en scène, et*

*dans une forme à peine différente, ce qu'on appelle aujourd'hui, en langage cinématographique, les travellings, les fondus enchainés, etc...*<sup>101</sup>

On a vu précédemment qu'en plus des ombres marionnettiques, une forme d'ombres projetant directement les corps des comédiens existe. Et c'est dans cette forme qu'ont directement été expérimentés pour la première fois ce qu'on appellerait peut-être aujourd'hui au cinéma les effets spéciaux. En effet, il suffisait de savoir se mouvoir autour de la source de lumière pour créer des apparitions/disparitions miraculeuses, ou encore pour s'envoler, et l'écran qui dissimule les acteurs construit la fiction. Il fait apparaître le comédien totalement différent de ce qu'il est réellement. L'image renvoyée est si incomplète qu'elle laisse une place immense pour développer l'imaginaire du spectateur. Plus on cache de choses, plus on en révèle.

Cette forme est assez paradoxale : elle a le pouvoir de représenter à la fois quelque chose de concret et d'impalpable. L'ombre est bien là, mais si elle existe c'est grâce au support, l'écran, et grâce à la lumière. On ne peut la toucher mais on la voit clairement. Et même si on la voit elle ne représente pas le corps réel mais une déformation de celui-ci. C'est cette figure qui attise la curiosité, et développe les fantasmes. Si le comédiens saute par-dessus la flamme, d'un côté on voit son acte, de l'autre ... peut-être s'envole-t-il, peut-être s'évapore-t-il ... Comment savoir ? Libre cours est laissé à l'imagination et aux envies du spectateur. Toute la magie est dans le pouvoir de cette forme artistique de représenter l'irreprésentable, tout en ayant toujours lieu de manière vivante, devant le public, en direct. C'est avant tout du théâtre, dont les ombres esthétisent le réel, ne nous en laissant voir que ce qui est essentiel. La toile dissimule les subterfuges, pour mieux révéler les rêves.

Ces rêves sont propres à chaque spectateurs et l'épuré de la silhouette noire dont l'intérieur nous est inconnu, dont seuls les contours sont distinguables les porte mieux que quoi que ce soit d'autre. Quoi de mieux qu'un vide pour alimenter l'imaginaire ? Et celui-ci, animé par la silhouette, est nourri par la culture et les connaissances du spectateur. Par ses références. Son Histoire. C'est par exemple ce que convoque William Kentridge dans son *Shadow Procession* en 1999, à savoir la mémoire collective de l'Apartheid. Par certains mouvements significatifs de soumission et de souffrance, on peut reconnaître des corps esclavagisés, dominés, marginalisés. Pourtant, dans sa conférence sur le théâtre d'ombres en tant qu'instrument de la mémoire, Andreas Huyssen utilise des tournures comme «suggère», «sans doute», «à moins que», «peut-être». Il n'y a pas d'absolu certitude.

---

<sup>101</sup> Bordat Denis et Boucrot Francis, *Les théâtres d'ombres : histoire et techniques*, Paris, l'Arche, 1956, p.7

*La musique ainsi que les images expriment une situation d'apartheid dont la fin a déclenché une migration, une marche vers un avenir inconnu et dangereux. À moins qu'il ne s'agisse des ombres de ceux qui n'ont pas survécu à l'apartheid ? Une sorte de marche funèbre d'ombres fantomatiques vers l'au-delà ? En tout cas, un mineur pendu à une potence suggère quelque chose de ce genre. Deux autres silhouettes portent un corps, alors que d'autres marchent avec des prothèses, peut-être à cause de blessures à la suite de la guerre avec l'Angola. La fin de la première partie montre un groupe de personnes au dos courbé sous le poids de la ville qu'elles portent. Ce sont sans aucun doute les travailleurs noirs qui ont construit Johannesburg pour les colonisateurs dirigeants.<sup>102</sup>*

La force des ombres est donc de «suggérer», d'évoquer, de rappeler à la mémoire, de faire appel à des connaissances, des références, voire à un vécu. Une forme aussi évocatrice n'en provoque que davantage d'émotions, car l'imagination a un pouvoir très important et absolument incontrôlable pour l'artiste. S'il choisit de lui laisser le champ libre, il ne peut prévoir quelles seront les réactions des spectateurs.

Il peut cependant vouloir en provoquer. L'autre artiste évoquée par Huyssen, Nalini Malani, travaille elle sur une temporalité cyclique. C'est-à-dire que tout en faisant des appels à la mémoire, à un passé connu, commun, elle montre la façon dont les choses se répètent sans cesse, et donc pourront à nouveau se répéter. On pourrait le lire comme une mise en garde, comme une façon de montrer les erreurs du passé afin de ne plus les reproduire. Pourtant, tout en évoquant la partition du Bangladesh du Pakistan, elle propose des figures de la mythologie grecque (comme Cassandre), ou du Mahabharata, en allant jusqu'à la modernisation de ces figures chez Christa Wolf ou Heiner Müller. Le fait d'aller chercher des références si lointaines dans le temps et l'espace universalise son propos, afin que chacun puisse se sentir concerné et ressentir ce que j'ai nommé plus haut une mise en garde. Mais Malani réalise des objets extrêmement plastiques et qui me semblent expérimentaux, faisant appel à une perception sensorielle. Quelle assurance a-t-elle alors que la perception intellectuelle des références qu'elle convoque ait lieu ? C'est une question qui pourrait s'élargir à de très nombreuses formes artistiques.

*Dans les compositions de Kentridge et de Malani, la mémoire des traumatismes historiques et celle de la politique contemporaine sont mises en place esthétiquement de façon à ce que les structures profondes de domination et de conflits sociaux dans notre monde soient illuminées pour le spectateur. Dans ce sens, leur réalisation est politique du début à la fin. Le fait qu'ils utilisent des techniques de représentation traditionnelles, voire obsolètes, marque une opposition forte au triomphalisme technologique actuel qui privilégie uniquement la numérisation.<sup>103</sup>*

---

<sup>102</sup> Andreas Huyssen, « Le théâtre d'ombres : un instrument de la mémoire dans l'art contemporain », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 117 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://temoigner.revues.org/799> ; DOI : 10.4000/temoigner.799

<sup>103</sup> *Ibid.*

Ces deux artistes ont donc en commun une utilisation traditionnelle du théâtre d'ombres, même s'ils créent des petites formes filmiques. Des matériaux, de la lumière, des ombres... et non pas une utilisation du numérique.

En partant de l'idée que la liberté vient de la contrainte, on découvre dans le théâtre d'Ombres une forme extrêmement libre dans ce qu'elle représente. Si elle a d'énormes contraintes techniques (la source lumineuse, les manipulations, l'angle, les textures, etc.) cela n'offre que plus de possibilités de jeu. Avec les silhouettes, on peut créer une infinité de situations. Avec les corps, et le jeu en lumière/hors lumière (en scène/hors scène, d'une certaine façon), on a également une très large palette de possibles. On peut mettre en scène des éléments que la bienséance et les difficultés techniques obligeaient auparavant à dissimuler, et découvrir de nouvelles choses à montrer à travers toute cette technique.

L'art du théâtre d'ombres aboutit à une véritable transformation, qui précisément en crée la force fascinante. L'image subjugué toujours, elle attire l'oeil, et se suffit souvent à elle-même. Les mots parfois parasitent notre perception, et s'ils ont pu se montrer nécessaires dans certaines formes de ce théâtre, beaucoup sont également muettes et empreintes de magie.

Dans son livre *L'Eloge de l'ombre*<sup>104</sup>, Junichiro Tanizaki parle également de la « magie de l'ombre » qui selon lui sublime la réalité dans notre quotidien. Lorsqu'il évoque le théâtre *Kabuki* et le théâtre *nô*, il considère que la mise en lumière du premier, éclairé de façon moderne, est trop brutale et qu'elle gomme tout esthétisme. Aussi il enjoint le théâtre *nô* à ne pas l'imiter afin de ne pas perdre sa beauté qui apparaît dans l'obscurité car pour lui « ... *le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses.* »<sup>105</sup> Ce sont les jeux entre l'obscurité et la lumière qui révèlent des éléments invisibles d'une réalité et qui en la transformant nous la font percevoir différemment. Mais qui dit révélation dit également dissimulation, ce qu'on constate aisément dans le théâtre d'ombres car à l'intérieur des silhouette qui nous fascinent, il n'y a que du noir, pas de détails, de même que rien de superflu n'apparaît sur l'écran qui commence par être vierge de toute image, avant que des silhouettes n'arrivent et ne focalisent l'attention. « Mais en fait nous oublions ce qui nous est invisible. Nous tenons pour inexistant ce qui ne se voit point. »<sup>106</sup> Dans l'obscurité comme sur un

---

<sup>104</sup> Tanizaki, Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Éditions Verdier, Traduit du japonais par René Sieffert, 2011

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.* p.64

écran où projeter des ombres, ce qui est mis en lumière ressort à tel point que cela focalise toute l'attention, et donc fait oublier ce qui est dissimulé.

Pour le cas particulier du *Village aux mille roses*, la réalité que je dissimule derrière un écran, ou que je transforme à travers des ombres, est celle d'une certaine violence. Si elle était montrée à nue, sans filtre, le spectateur ne serait-il pas aveuglé de la même façon que l'homme sortant de la caverne pour la première fois ? La durée de représentation serait trop courte pour qu'il puisse s'y habituer, et il n'en retiendrait donc que l'éclat, et pas la réflexion nécessaire. D'où la nécessité du filtre.

Ce filtre, ce sont donc les ombres projetées sur un écran, et selon Platon, des illusions. Moins que des mensonges, elle seront une vision de cette réalité, une transformation, qui sera de surcroît à nouveau transformée dans l'oeil de chaque spectateur.

L'ensemble de ce cheminement me permet de repenser les ombres dans leur globalité, et non plus uniquement dans l'aspect théâtre d'ombres de la représentation. Effectivement, dans mon dispositif l'écran crée une séparation entre deux espaces exploitables, il n'est pas lui-même l'unique espace de représentation visible par les spectateurs. Le second est une avant-scène où évoluent les comédiens, sans intermédiaire. Cependant la transformation de la réalité de leur corps par le jeu d'ombres m'amène à réfléchir au rôle de la lumière au cœur de cette avant-scène.

Car dans la caverne, les hommes ne perçoivent que les ombres et sont entravés, mais s'ils voyaient en même temps les objets manipulés et leurs ombres, le travail de réflexion serait différent. Aussi je pense qu'un jeu d'ombres simultané à la présence des acteurs sur scène (par un éclairage de face, en utilisant l'écran à revers par rapport à son emploi durant les séquences de théâtre d'ombres) proposerait une nouvelle déformation du réel afin de faire apparaître les personnages sous différents jours. Ces multiples jeux d'ombres et de lumière, ces facettes des personnages offriraient à la fois une clarté sur leurs évolutions, une ouverture à plusieurs visions d'une même réalité (celle d'un corps sur le plateau et des actions qu'il propose) et à une pluralité de portes vers les imaginaires des spectateurs.

Je crois que cette attention à la multiplicité est primordiale. On a vu que de la même manière qu'il y a *des théâtres* et non pas *un théâtre*, il y a également *des théâtres d'ombres*. Mais il y a aussi des spectateurs pluriels et divers, qui ne me semblent pas correspondre aux hommes enchaînés dans la caverne de Platon, et à qui je pense il faut proposer une multiplicité de pistes de réflexion et de réalités.

Me confronter à la parole de Platon m'a d'abord remplie de doutes. J'aurais pu la laisser de côté, songeant qu'elle ne correspondait pas à mes réflexions. Mais cela n'aurait probablement pas été très pertinent. Au contraire, se heurter à une pensée qui visiblement ne peut pas coïncider avec le travail en cours, voilà qui est intéressant, car c'est précisément elle qui permettra de mettre en perspective un chemin peut-être déjà trop tracé, et une pensée qui n'avance plus, face à trop de consensus.

Une idée, un désir, voilà la racine d'une recherche théâtrale. En la confrontant au plateau, en la partageant avec d'autres (une équipe, un public), elle se déforme, se transforme, parfois se brise, mais c'est ce qui permet au cheminement de se faire. Une simple image proposée à un public restreint lors d'une expérimentation a provoqué plusieurs visions différentes auxquelles je n'aurais pas pu penser moi-même. Suite aux essais sur le plateau, voire aux échecs, aux questionnements, aux échanges, je me suis dirigée vers la philosophie pour essayer de résoudre les questions qui bloquaient. Pourquoi les ombres, et que disent-elles ? Mentent-elles en enjolivant la réalité, ou la transforment-elles afin de la rendre regardable ?

Michel Ocelot qui m'inspire beaucoup sur le plan esthétique parle de vérité, ce qui de nouveau me pose question. «Je me renseigne beaucoup avant de créer. Je ne mens jamais et j'essaie de transmettre le vrai. J'ai la conviction que, même quand on n'est pas renseigné sur un sujet, le vrai sonne toujours juste. Il faut ainsi les bons costumes, les bons décors...»<sup>107</sup> Son média à lui est le cinéma d'animation. Je me suis interrogée sur la réalité, mais qu'est-ce que la vérité ? Michel Ocelot utilise également le verbe «transmettre», ce qui me ramène à nouveau à l'allégorie, car le monde des idées chez Platon contient le vrai, et l'homme qui le découvre a une volonté de transmission. Cependant Platon cherche la science qui couplée à la connaissance permettra la possibilité de diriger sa République, mais il nie l'art comme médiateur. De son côté, c'est précisément l'art qu'Ocelot utilise pour transmettre. Ce dernier parle de la musique, des images, du sensible. Le monde du sensible est celui de la caverne, et le vrai se trouve à l'extérieur.

Peut-on assembler les sens et la vérité ? Peut-on user d'illusions sans mentir ? Peut-on transformer la face sombre d'une réalité pour la montrer, sans lui faire perdre sa puissance ?

---

<sup>107</sup> Propos tenus par Michel Ocelot lors d'une interview pour un journaliste de la chaîne LCI le 28 septembre 2016

### III - Journal de création

Ces questions, je n'ai cessé de me les poser tout au long de mon travail de création, et encore à l'heure de la présentation à un public et un jury, qui en verront une maquette.

Comme je l'ai expliqué en introduction de ce mémoire, ayant pour point de départ un débordement émotionnel, j'ai eu besoin, avant de me lancer dans ce travail, de prendre le temps et le recul nécessaires à une réflexion claire et à des choix censés. Aurais-je pu produire quoique ce soit de pertinent et d'intéressant pour un potentiel public uniquement guidée par mes émotions propres ? Au regard de ces choix, développés précédemment, je constate qu'ils sont cohérents avec cette nécessité de recul, puisqu'ils consistent tous deux en un éloignement du réel pour parvenir à mieux le comprendre, le montrer, l'expliquer. Cependant ces choix et leur mise en place, ainsi que les réflexions théoriques qui les ont entourés, parallèlement à la mise en place concrète du projet artistique, ont pris du temps et ont découlé de rencontres, d'échanges, de questionnements, de rêves. Je vais à présent vous proposer de suivre les étapes du cheminement qui m'a menée de la solitude vers le groupe, du fantasmé vers la réalité concrète.

#### A - Le Village aux Mille Roses

##### *a) Naissance du conte : échange avec l'auteur*

J'ai donc eu ce conte entre les mains le 24 septembre 2016, dans le parc du Château de la Bourdaisière, non loin de Tours (domaine connu pour les très nombreuses variétés de tomates qui y sont cultivées, et dont j'ai appris ce jour-là qu'elles pouvaient être, elles aussi, de toutes les couleurs !). Nous y plantions un arbre, en hommage à une jeune femme de 24 ans qui n'avait pourtant pas la main verte, loin de là, mais qui avait trouvé un emploi en CDI à la rédaction du magazine de jardinage *Rustica* quelques mois plus tôt, au sortir de son master en édition achevé par un stage dans la maison d'édition *Urban Comics*. Passionnée par l'univers des Super Héros, c'est spécifiquement dans la collection «kids» de cet éditeur qu'elle aurait aimé un jour travailler, elle aussi très attirée vers le jeune public, dans son domaine. La notion d'héroïsme fait écho avec mes propres questionnements sur mon utilité et le pouvoir de ma parole et de ma création. À qui pourrai-je finalement m'adresser, le ferai-je de façon suffisamment pertinente pour que cela ait un quelconque retentissement, et puis-je espérer ouvrir des regards et donner des espoirs, apporter

quelques clés ? Souvent pétrie d'idéaux utopistes, je répète à qui veut l'entendre que l'éducation est la base de tout, et la solution universelle. Qu'il faut expliquer le monde aux enfants, leur montrer les bons chemins à prendre, leur faire toucher à l'ouverture d'esprit, à la tolérance, à l'acceptation de l'autre et à la curiosité et l'émerveillement permanents. En théorie, cela semble si simple, et me paraît tellement évident. Ça n'est que mon regard, mon point de vue. Comprendre que je ne vais pas changer le monde avec mon petit théâtre, mais accepter de pouvoir toucher «seulement» -déjà !- quelques personnes avec est un enjeu important en ce qui me concerne. Quand Ariane lisait *Wonder Woman* ou *Power Girl*, rêvait d'éditer *Lumberjanes*<sup>108</sup>, c'était également une manière de défendre certains idéaux à son échelle en donnant à lire des personnages féminins forts auxquels s'identifier.

En cette fin d'année 2016, je cherchais une pièce à faire jouer aux enfants à qui je donnais des ateliers de théâtre. J'ai pensé que ce conte serait un bon matériau pour parler de tolérance, d'entraide, pour tâcher de comprendre d'où peut venir la radicalisation et réfléchir sur ce sujet. Mais je me suis rapidement rendu compte qu'à nouveau, ça aurait été imposer mes émotions aux très jeunes avec lesquels je travaillais, sans avoir de réelle idée sur la façon d'aborder un tel laboratoire, dans le cadre d'un atelier amateur qui ne s'y prêtait pas. Je l'ai gardé dans un coin jusqu'au jour où j'ai dû faire le choix d'un projet à défendre pour accéder au master d'écriture et création de Toulouse. Plusieurs mois avaient passé, j'ai relu le texte dans une perspective différente, dans un temps différent, et j'ai cherché comment m'en emparer.

Dans le projet d'écriture qui a constitué mon dossier de candidature, je relis : «En transposant cet aveuglement de façon poétique, il est simple d'expliquer aux plus jeunes d'où vient une telle violence, comment elle se crée, et son absurdité. Et surtout face à elle, c'est une action citoyenne collective qui se met en place, lorsque, dans un système de résistance nourri par l'espoir, les villageois se rendent en secret chez le vieux jardinier, et finissent par planter, encore en secret, des boutures de rosiers magiques aux quatre coins du village. Ainsi, le spectateur entend aisément que l'entraide, le respect de la différence, la bienveillance et la douceur sont des états d'esprit qui permettent de vivre ensemble. De plus lutter avec des fleurs face à la violence est chargé de symbolique et rend à mon sens le discours encore plus fort et émouvant.» Je pense que j'avais dorénavant et déjà les idées claires et une bonne base de travail.

Le dernier élément qui m'a confortée dans l'idée de me lancer réellement dans ce projet a été l'échange avec l'auteur, Philippe Nessmann. J'ai obtenu son contact grâce à Viviane Theiller,

---

<sup>108</sup> Féminisation du terme «lumberjack», le bûcheron. Il s'agit d'une série pour adolescents retraçant l'histoire de 5 copines aventureuses en camp de vacances en pleine nature. <http://www.urban-comics.com/lumberjanes-integrale-volume-1/>

l'admirable mère d'Ariane, qui m'avait également fait cadeau du livre. J'ai donc écrit à l'adresse indiquée, et ai rapidement reçu une réponse accueillante et chaleureuse. Philippe s'est tout de suite montré très ouvert quant au fait que je veuille utiliser son texte, et même heureux que je le fasse. Il m'a même assuré qu'il écrirait à Flammarion pour des questions de droits dans le cas où je veuille poursuivre ce projet professionnellement, ce qu'il a fait, et je suis donc dorénavant et déjà soulagée de savoir qu'il n'y aura aucun problème de ce côté.

J'ai également pu lire les premières versions du conte avant qu'elles ne soient retravaillées sur conseil de son éditrice. J'ai pu y lire exactement ce qui m'avait fait renoncer à utiliser ce conte avec mes élèves (également grâce à des conseils extérieurs), à savoir la différence entre une version écrite «à chaud», et une autre avec plus de recul, moins dans l'émotion première et l'actualité. Cela conforte à nouveau le constat que j'ai pu faire précédemment par l'analyse de trois pièces du répertoire jeune public, que la distance est nécessaire lorsque l'on traite d'une réalité, ainsi que la pose d'un filtre qui la transforme pour pouvoir passer dans la fiction.

Le fait d'être en contact avec Philippe Nessmann est très important et encourageant, d'autant que son ouverture d'esprit et sa réceptivité sont vraiment agréables, et que le conte en tant que tel grandit de son côté. Je suis donc avec attention ses péripéties par le biais de son auteur.

#### b) Imaginaire de la scène : écrire la version plateau

Admise dans le master, je suis arrivée à Toulouse, et lors de notre premier cours il a fallu parler de nos projets de création. L'écrire était une chose, en parler était plus difficile. Mais rencontrer douze camarades qui partageaient ma promotion et se situaient dans les mêmes problématiques que moi était réconfortant. La première chose qui m'a été demandée : un texte. Je devais me lancer dans l'adaptation du conte. Mon premier problème s'est posé : ce qui avait d'abord retenu mon attention à la lecture de cette histoire, c'était l'écriture, simple et limpide de son auteur. Je la trouvais juste, et ne me jugeant pas auteure moi-même, j'avais peur de tenter une réelle adaptation. Ça n'était pas exactement ce que j'imaginai, le texte me plaisait comme il était et je souhaitais le faire entendre, et le donner à voir sur scène. Il s'agissait pour moi d'une mise en images. L'adaptation telle que je me la représentais se situait sur le plateau, dans les recherches corporelles, les essais de mise en lumière, les recherches sur les ombres que j'imaginai déjà un peu. Mais pour pouvoir constituer une équipe, proposer mon projet à des comédiens, il me fallait un support à leur soumettre.

J'ai donc procédé avec méthode. J'ai ouvert deux traitements de texte dans mon ordinateur, ai recopié intégralement le conte dans le premier, l'ai copié dans le second et ai commencé mon découpage. D'abord sélectionner les paroles, les faire apparaître sous forme de dialogues, puis faire le choix de la présence d'un narrateur, et enfin m'atteler à la rédaction de didascalies. Je l'ai finalement relu pour arranger des détails, corriger quelques tournures, mais j'avais mon matériau de base à soumettre à une équipe que je n'avais pas encore.

Ce qui m'a posé le plus problème était le choix d'un narrateur présent ou d'une voix enregistrée racontant l'histoire. Mon avis penchait d'abord très favorablement en faveur d'une voix off, notamment pour des questions pratiques (quant à la taille de l'équipe, mais également sur une question spatiale de positionnement du narrateur sur un plateau à la scénographie déjà imaginée), je n'arrivais pourtant pas à arrêter mon choix. La distance mise par la voix seule m'inquiétait et me faisait craindre un décrochement de l'attention du spectateur, une perte des informations données dans le texte. J'ai donc imaginé qu'un narrateur soit présent, et me suis demandé qui il serait (il est intéressant de noter que je me suis posé la question en cas de présence physique, mais pas en cas de présence uniquement vocale, comme si l'identité était conséquente à la présence).

Dans mon carnet de bord, je me suis interrogée par écrit :

*Qui parle ? Le chef ? Non, il n'y aurait pas suffisamment de recul.*

*Un villageois lambda, pourquoi lui donner une importance particulière ? Qu'est-ce que ça signifierait ?*

*Le vieux jardinier : c'est lui qui apporte involontairement l'élément perturbateur. Position de responsabilité. Il est effrayé par ce qu'il a créé. Il n'a jamais voulu ça. Difficile de parler de son isolement s'il le fait en même temps. Donc il faudrait un jardinier qui aurait du recul, donc un plus vieux que le vieux... Non. Le jardinier, «vieux magicien», est une figure du conte, il faut qu'il le reste.*

J'ai finalement décidé que le narrateur aurait vécu au village. Mais son identité a-t-elle tant d'importance ? Ce qu'il fallait surtout savoir, c'était quelle adresse au public il avait, quel espace sur la scène, et s'il avait un regard particulier, un jugement sur les événements qu'il racontait.

Après plusieurs changements de distribution, une féminisation globale du texte par voix de conséquence, et quelques arrangements mineurs, voilà à quoi ressemble mon adaptation du Village aux Milles Roses sur le papier (les indications en bleu ont été ajoutées en dernier lieu à l'attention du régisseur avec lequel je travaille, en anticipation d'un rendez-vous) :

# Le Village aux Mille Roses

D'après le conte de Philippe Nessmann

La Régente : Juliana Mejia Dominguez

La Jardinière : Gabriela Acosta Bastidas

Les Villageois : Charly Despeyroux

et les gardes Isabelle Gaspar

Flora Ricadat

Anita Schultz-Moskowski

La narratrice : Louise Morel

Dramaturgie : Salomé Michaux

## SÉQUENCE 1

À l'entrée des spectateurs, la narratrice est assise à cour, entourée de la console lumière et d'objets divers qui serviront pour faire des bruitages. Elle est éclairée par une douche, seule source de lumière.

*En fond de scène, un grand drap blanc est tendu, sur lequel seront projetées des ombres. La serre et le jardinier, les gardes et leurs couteaux, et la montagne où s'enfuira le chef. Au devant du drap, le plateau est parsemé de roses de couleurs : roses, rouges, oranges, jaunes et blanches.*

**La narratrice** : Quand j'étais petite, je vivais dans un village perdu dans les montagnes, que l'on appelait le Village aux Mille Roses.

Des roses y fleurissaient de toutes les couleurs : roses, bien sûr, mais aussi rouges, oranges, jaunes et blanches.

Les amoureux s'offraient des roses rouges, les grands mères préféraient les blanches, les enfants les aimaient toutes.

La régente était une femme rude mais appréciée de tous, et l'harmonie régnait parmi les villageois.

La narratrice se tourne vers le plateau en opérant une bascule de lumières : la douche disparaît pendant que les faces s'allument (couleur chaude).

*Plusieurs personnages traversent la scène, tranquillement. Là, une vieille dame, ici un couple, le boulanger, l'instituteur, quelques enfants, la régente. Cette dernière ne peut pas passer seule, et on distingue sa position de régente à travers ses confrontations avec les autres personnages. Tous*

*portent des fleurs, sur eux ou en bouquet, panier... Il y en a sur le sol, et sur le drap, qu'ils peuvent toucher, sentir, ramasser.*

*À l'arrivée du troubadour, nouvelle bascule lente pour passer des faces à un contre à jardin sur le drap, qui permet l'arrivée de la jardinière en ombres.*

**La narratrice** : Un peu à l'écart du village vivait une jardinière. Elle passait beaucoup de temps dans sa serre, à soigner ses fleurs. Et comme elle était aussi un peu sorcière, elle fabriqua un jour une rose d'une couleur tout à fait nouvelle : noire et mystérieuse comme la nuit, elle était magnifique.

*Pendant que le narrateur présente la jardinière, l'ombre de la serre apparaît sur le drap, ainsi que la jardinière, qui se livre à ses expériences.*

## SÉQUENCE 2

*Une succession de villageois passe d'un côté à l'autre du drap, pour découvrir la rose noire, puis quitter la serre avec une bouture et venir la planter sur scène. Les roses noires se mêlent aux roses d'autres couleurs déjà présentes sur le plateau.*

**La narratrice** : Bientôt, des roses noires fleurirent aux quatre coins du village. Elles faisaient la fierté des habitants, et en particulier de la régente, si fière de ses roses noires qu'elle ne conserva que celles-ci dans son jardin. Plus elle les regardait, plus elle les adorait.

*Après avoir découvert la rose noire en ombres, la régente passe à l'avant du drap, à jardin, et une bascule s'opère de nouveau : disparition du contre et arrivée d'un latéral depuis cour. (idée à tester : éclairage du tapis de fleur à la main par la narratrice en rasant avec des petites lampes ikéa)  
Quand la régente découvre les fleurs de couleur, elle est horrifiée et sort en milieu de scène, à reculons. NOIR*

**La Régente voix off** : Le noir est une couleur si pure ! *Arrivée d'un nouveau contre central en contre-plongée pour une ombre plus grande. Danse de la régente.* Pourquoi continuent-ils à cultiver d'autres roses ? Les noires sont tellement plus belles ! Elles sont tellement belles que ce sont les seules que l'on devrait planter. Ces couleurs vives me piquent les yeux. Elles ne devraient plus

exister. Pourquoi, pourquoi ne se rendent-ils pas compte par eux-même que les roses noires sont cent fois supérieures aux autres ? Pourquoi suis-je la seule à le voir ? Comment puis-je les aider à ouvrir les yeux ?

*Durant tout ce monologue, l'angoisse et la colère de la régente augmentent. Elle tourne en rond, comme prisonnière de son petit carré de jardin fleuri du noir qu'elle juge si pur, sans savoir comment agir. Lorsqu'enfin elle «explose», elle placarde l'affiche suivante :*

*Les mots apparaissent sur le drap, ligne par ligne, aussi gros que possible.*

SUR ORDRE DE LA RÉGENTE  
IL EST DÉSORMAIS  
INTERDIT  
DE CULTIVER DES ROSES COLORÉES  
DANS TOUT LE VILLAGE.

### SÉQUENCE 3

*Ici, il faut allumer la face pour voir les villageois, sans perdre les lettres sur le drap... à voir comment on allume le village pour ne pas complètement effacer le reste.*

*On assiste à une nouvelle série de passages de différents villageois, parfois seuls, parfois à plusieurs, ils découvrent l'affiche placardée par le chef.*

**Les Villageois :**

- Mais pourquoi fait-elle ça ?
- J'aime bien les roses noires, mais les blanches sont mes préférées.
- Plus de roses colorées... quelle tristesse !
- Moi je vais garder mon rosier rouge.
- Moi aussi, c'est mon droit !
- Qui croit-elle être pour nous interdire de cultiver des roses de couleur ?
- ...

*Dans un coin de la scène, on aperçoit la régente qui entend les dernières réactions des villageois (idée d'une oreille en ombre, à essayer). Elle entre dans une colère noire et disparaît derrière le drap pour réunir ses gardes : on entend le son des lames distribuées à chacun qui glissent hors de leurs fourreaux, et on perçoit les ombres des gardes, tranchant les rosiers. (ici il aurait peut-être un*

*travail vidéo. C'est à cet endroit que j'imaginai des fleurs suspendues en ombre, voire en ombres colorées, à cour, qui tomberaient avec les mouvements des lames des soldats). Et en même temps comme les soldats à priori nombreux, je voulais tester d'avoir plusieurs sources pour les dédoubler... tout cumuler, je ne sais pas si c'est trop possible.) Sur la scène, les dernières roses colorées disparaissent, et le plateau n'est bientôt plus couvert que de noir. Lorsque les ombres se taisent, de nouveau, les villageois apparaissent. (là, ce seront seulement leurs têtes aux différentes jonctions entre les draps et aux extrémités)*

#### **Les Villageois :**

- Notre régente est devenu folle !
- J'ai essayé de lui parler, mais elle m'a rejeté !
- Ses gardes me font peur.
- Moi c'est pour mes enfants que j'ai peur !
- Comment faire pour lui rendre la raison ?
- Ils sont armés jusqu'aux dents, il ne faut pas chercher la confrontation.
- Et pourquoi pas ?
- Si nous répondons à la violence par la violence, tout ça finira très mal !
- Mais alors... que faire ?

*Peu à peu, chacun rentre chez soi. Les villageois sont inquiets, ne restent pas trop longtemps à l'extérieur et affichent des expressions de désespoir. En fond de scène, la jardinière les voit. La lumière baisse peu à peu pendant qu'apparaît la serre sur le drap.*

#### SÉQUENCE 4

**La narratrice :** Dans sa maison un peu à l'écart, la jardinière était effrayée par ce qu'elle voyait. Plus aucune fleur colorée ne poussait dans le village, et les habitants semblaient terrorisés et malheureux. Ce n'était vraiment pas ce qu'elle avait imaginé en créant la rose noire. Elle se retira dans sa serre. Elle y avait mis à l'abri ses rosiers de couleur, les derniers du village. Des semaines durant, elle les tailla, les greffa, les ligatura, à la recherche d'une solution. Et comme elle était un peu sorcière, elle fabriqua un rosier tout à fait nouveau : il avait une fleur rose, une rouge, une

orange, une jaune, une blanche et une noire. Et lorsqu'on coupait une fleur, une autre de la même couleur repoussait immédiatement et la remplaçait.

C'était magique !

*Pendant que résonne la voix de la narratrice, de façon similaire au début de la séquence 2, on voit des silhouettes de villageois, furtivement, entrer puis sortir de chez la jardinière. Lorsqu'ils quittent l'arrière du drap pour revenir sur la scène, ils y plantent la bouture d'un rosier magique.*

*Après le dernier villageois, la jardinière quitte sa serre, passe de l'autre côté du drap, muni d'une petite lanterne (idée d'une lumière dans son manteau, comme si en ouvrant un pan pour prendre les fleurs, ça s'illuminait de l'intérieur), et s'approche des spectateurs pour s'adresser à eux.*

**La jardinière** : Si vous voulez redonner des couleurs au village, armez-vous de courage : emportez chacun un bout de tige, bouturez-le, plantez-le discrètement et attendez le printemps.

*Après avoir fait cadeau de boutures aux spectateurs, elle disparaît à nouveau derrière le drap. Lorsque la lumière se lève, très doucement, on peut voir sur le plateau de nombreuses roses colorées parmi le tapis de roses noires.*

## SÉQUENCE 5

*Lorsque la lumière est revenue, la régente apparaît. Elle découvre très vite les roses colorées, et de nouveau, dans un accès de rage, fait appel à ses gardes. On entend le son des lames et on perçoit les ombres des gardes, tranchant les roses. En vain, car celles-ci repoussent instantanément.*

**La Régente** apparaissant en avant du drap : Déracinez tout ! Saccagez-tout !

**Un Garde** : Même la rose noire qui fleurit sur chaque rosier multicolore ? Je croyais que vous les aimiez...

**La Régente** : ARRACHEZ TOUT ! PIÉTINEZ TOUT !

**Les Gardes** apparaissant tour à tour, laissant tomber leurs armes :

- Non ! Jamais je n'abîmerai une rose noire !
- Moi non plus, et je ne massacrerai plus de fleurs !
- C'est vous qu'on devrait découper !

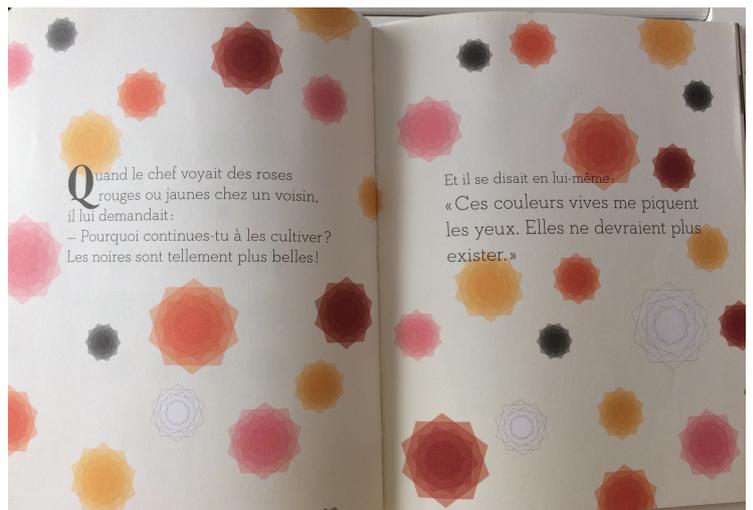
- C'est de la folie !
- Nous ne vous suivrons plus !

*La régente recule. On voit qu'elle a peur. Elle finit par s'enfuir en contournant le drap. Sur celui-ci, apparaît alors l'ombre de la montagne, et on aperçoit sa toute petite silhouette qui y court, très loin du village, où elle ne reviendra pas.*

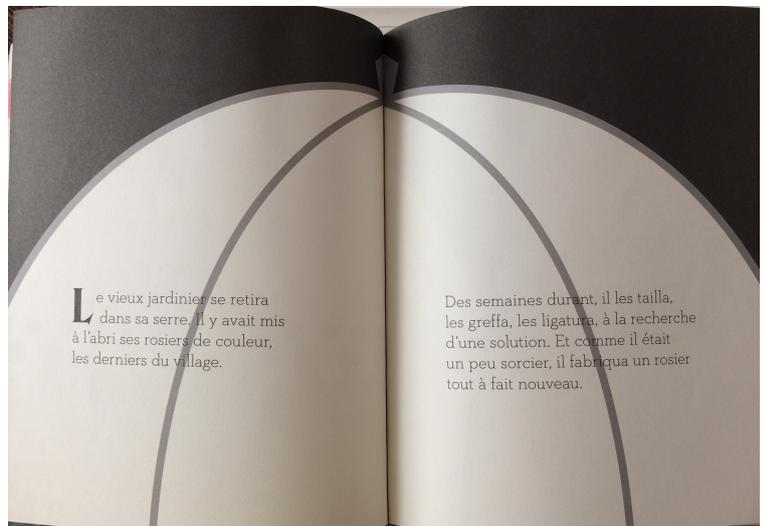
**La narratrice** : Depuis ce jour, les rosiers multicolores font la fierté du village. Tout le monde les aime, car chacun y trouve sa couleur préférée : les amoureux apprécient les roses rouges, et les grands-mères les blanches. Les enfants quand à eux, cueillent pour leur maman de gros bouquets multicolores, car ils savent que rien n'est aussi beau que le mélange des couleurs.

### c) Penser l'espace et les corps

Au moment de réaliser ce montage textuel, j'avais déjà des idées et envies scénographiques, notamment conséquentes à mon envie de jouer avec les ombres. Effectivement, qui dit théâtre d'ombres dit support de projection. Cette idée même du théâtre d'ombres m'est venue de l'esthétique de l'album dont les illustrations sont épurées et géométriques. Elles m'ont amenée à rêver deux choses, d'abord un espace privilégié projeté pour le jardinier, avec une silhouette de sa serre similaire à celle que l'on peut voir dans le livre et qui m'a rapidement rappelé les contes animés de Michel Ocelot. Cet espace serait central, car le lieu de naissance des roses noires, donc de la fascination et des problèmes qui en découlent. Ensuite, j'ai commencé à vouloir que les roses soient omniprésentes sur scène. Grimpantes, suspendues, sur le sol, je



(7) Sur ces pages du conte, mes inspirations en terme d'ombres et de fleurs



les imaginai partout. Ma première idée était de les réaliser en origami, mais après quelques essais peu fructueux, j'ai cherché une autre solution. Après avoir pensé au tissu, je me suis finalement tournée vers la feutrine, et en m'inspirant de la géométrie des illustrations du livre, j'ai réalisé des fleurs très simples en en assemblant des carrés. J'ai réalisé que ma démarche de toujours vouloir me rapprocher de l'œuvre d'origine, comme si je cherchais à sortir du livre les images qui s'y trouvent pour les poser sur scène en trois dimensions, avait comme un parfum de manque de confiance en soi. Était-je en train de fuir les responsabilités des choix que je faisais, de porteuse de projet et de metteuse en scène ? Il est vrai que je voulais être très fidèle au conte, et craignais de m'en éloigner et d'en perdre l'essence. Mais en m'en éloignant, j'avais également la possibilité de trouver ma propre façon de dire les choses, à travers mon regard personnel qui était aussi légitime que celui de l'auteur. C'est d'ailleurs ce que prône ce conte, «rien n'est aussi beau que le mélange des couleurs», que le mélange des points de vue, que le mélange des expériences, des cultures, des idées, des désirs.

Enfin ce qui était primordial pour moi en terme d'espace dès le début, c'était d'être proche du public à qui s'adresse l'histoire. C'est cette certitude-là qui a motivé le choix de la présence physique du narrateur. C'est également ainsi que s'est dessiné l'espace de jeu en arc de cercle, afin que les spectateurs englobent l'histoire en étant assis tout autour. Ils font presque partie du jardin du village, assis parmi les roses. Il me semble que la proximité d'un espace intimiste, qui selon moi se prête bien à l'ambiance du conte que je voulais installer, favorise l'écoute et l'échange entre la scène et la salle (qui très concrètement sont ici au même niveau).

J'avais finalement rêvé deux espaces en lien avec les illustrations du livre et qui sont importants dans la narration : celui où se trouvent les fleurs, donc les jardins, et la serre du jardinier. Sorte de grande cloche, prison ou lieu sécurisé, elle est le lieu de l'arrivée du malheur, mais aussi celui de la naissance de l'espoir.

J'avais également des envies quant au travail corporel avec les comédiens. Mais pas encore de comédiens avec lesquels travailler. En m'interrogeant sur le nombre, et sachant que je ne voulais pas une équipe trop conséquente pour de nombreuses raisons (la circulation sur scène et hors scène dans un petit espace et avec la contrainte d'une lumière devant laquelle ne pas passer pour ne pas boucher une ombre projetée, la difficulté de se réunir pour travailler avec un grand groupe, le coût d'un spectacle avec une équipe conséquente, en cas de poursuite professionnelle du projet...), je me suis tournée vers mes camarades de master. Il y eut des départs, des recrutements tardifs, des changements, mais j'ai finalement réussi à m'entourer d'une jardinière, d'une cheffe du village

(terme que j'ai fini par changer en «régente» après une longue incapacité à employer ce mot, pour des raisons esthétiques) et de 4 villageois/gardes. J'avais l'intention de travailler avec eux à la fois une certaine choralité, à l'image de la représentation du peuple dans les pièces antiques, dont la voix s'exprimait par le chœur, et à la fois une multiplicité des personnages. Ils n'étaient que 4, mais je ne souhaitais pas que le village soit sous-peuplé ! Pour le faire vivre, il faudrait que chacun assume au moins 2 personnages différents. Pour cela je voulais prêter une attention particulière à la façon que nous aurions d'appréhender les corps. Dans l'idée d'un travail chorégraphique, je voulais que nous soyons attentifs aux mouvements des personnages, à leurs gestuelles propres, qui créeraient leurs individualités. En prenant en compte qu'ils seraient à la fois vus directement et en ombres portées, cette attention me semblait d'autant plus importante. Il faudrait qu'ils soient reconnaissables. Mais je ne crois pas les avoir imaginés réalistes, même avant de monter sur le plateau.

## B - Confrontation des désirs au réel de la scène

Tout ce que j'ai décrit jusqu'ici était un ensemble de fantasmes sur ce que deviendrait le conte une fois adaptée à la scène avec l'équipe que j'avais réunie. Je n'avais pas créé l'espace concrètement, nous n'avions pas répété, rien construit, je n'avais donc aucune certitude. L'étape suivante serait de parvenir à donner envie aux comédiens dont je m'étais entourée de me suivre jusqu'au bout, de leur transmettre l'envie que j'avais de ce projet et la joie que je me faisais de le mettre en scène. Malgré tout, même si je prône la confrontation et le mélange des points de vue, ceux-ci entraînent une remise en question de nombreux points, et une évolution du travail que je n'aurais pu anticiper puisqu'il relève de la présence d'autres personnes. Il a donc fallu accepter de revenir sur des choix, de se poser de nouvelles questions et de beaucoup douter.

Enfin, à l'approche d'une échéance, ici universitaire mais il en serait exactement de même si elle avait été professionnelle, les décisions deviennent peu à peu définitives par nécessité, mais cette urgence et ce besoin de déterminer une forme pour une date donnée stimulent également le travail.

### a) La transmission des désirs de la metteure en scène aux comédiens

Avant de voir l'ensemble des comédiens, j'ai pu faire une répétition avec Juliana qui tiendrait le rôle de la régente. Dans un sens cela me rassurait de commencer à travailler avec une

seule personne avant de me jeter face à plusieurs, étant dans l'appréhension du regard des personnes que je comptais entraîner dans mon sillage. Pour ce faire, il fallait donc que je me montre intéressante et convaincante dans ce que je proposais. Je lui avais demandé de tenir ce rôle pour ses qualités corporelles de danseuse, car je voulais pouvoir faire passer les émotions qui me semblaient les plus complexes à traduire dans la pièce, celles de la régente, en grande partie par le corps. De son côté, n'étant pas comédienne, c'était le texte qu'elle appréhendait. Nous avons discuté de la pièce, puis spécifiquement du personnage que je lui proposais de porter, et nous avons fait des essais physiques. De démarches. De postures par rapport à d'autres personnages : j'évoluais avec elle dans l'espace, usant moi-même de plusieurs façons de me mouvoir, afin que nous recherchions ensemble à faire naître cette régente. Cette façon de me mettre en jeu au cœur de mes propres recherches aux côtés de mes compagnons de route me permet d'éprouver moi-même ce que je demande à l'autre, et ainsi d'être plus précise dans mes demandes. Même si je dirige et prends les décisions finales, je souhaite pouvoir faire des demandes claires, donnant suffisamment de matière aux comédiens pour qu'ils aient la possibilité de me faire des propositions qui partent d'eux-mêmes, tout en se dirigeant vers ce vers quoi je tends. À la suite d'improvisations autour de la fascination, nous avons finalement dessiné dans un espace imaginaire l'ensemble de son parcours tout au long de la pièce, en incluant les spectres de la jardinière, de la narratrice, des villageois et des gardes, dans une énergie joyeuse et enfantine, enthousiasmées par ce bourgeon de création théâtrale, prêt à éclore à tout moment. Il s'agissait de la toute première étape concrète de l'arrivée sur le plateau du *Village aux milles roses*. Cette séance a solidement préparé le rendez-vous qui a suivi et a permis de mettre sur de bons rails les prémices de ce spectacle.

Courant décembre, j'ai pu réunir l'équipe que j'avais constituée pour une lecture collective du texte, une explication de mes intentions de metteure en scène, l'établissement d'un premier planning, et enfin pour raconter aux comédiens l'espace dont je rêvais. S'est alors improvisé, sur un coin de la table du café/librairie où nous nous trouvions et avec les moyens du bord (carnet, stylos, tasses...) un petit théâtre d'objets pour raconter le déroulé de l'ensemble de la pièce dans le dispositif scénique dont j'ai parlé plus haut. L'ayant écrit concrètement lors de la précédente répétition, c'était un bon moyen d'avoir une vision d'ensemble en matérialisant immédiatement le texte qui venait d'être lu. Ces exercices ont mis en avant les passages de choralité, à savoir les moments de texte où je n'avais pas défini de personnages, où l'ensemble des villageois ou des gardes avait à se départager des répliques signifiées par des tirets, ou à inventer autour de ces répliques. Ils m'ont montré que j'allais devoir les guider correctement pour les amener à cette liberté de proposition que j'évoquais. Il m'a semblé que pour créer un village cohérent où régnait

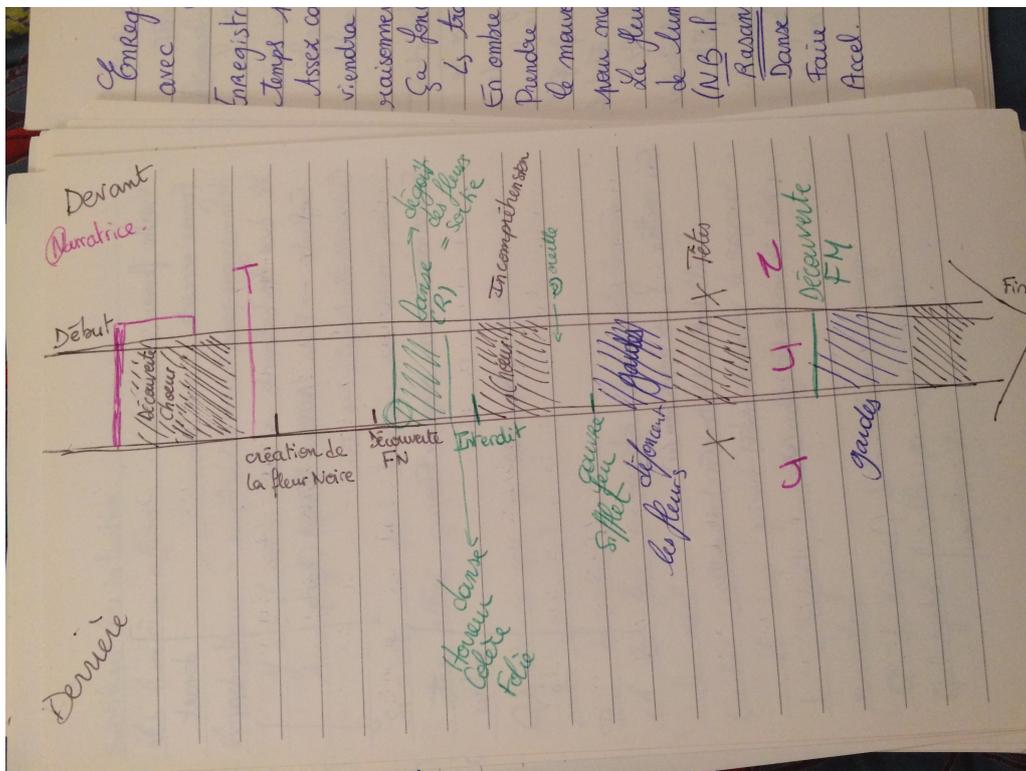
l'harmonie, comme le dit la narratrice en préambule, une attention particulière devait être apportée au groupe. Il me semblait qu'ainsi les personnages peuplant le village seraient plus vivants, interagiraient avec pertinence et nous donneraient envie de les suivre. L'avantage du groupe c'est que pour réfléchir ensemble, proposer, solutionner les problèmes, plusieurs cerveaux, plusieurs sensibilités, plusieurs regards valent mieux qu'un, et pour un metteur en scène savoir bien s'entourer est un gage de sérénité car il s'agit également d'établir une confiance avec les personnes auprès desquelles on s'engage. Mais c'est également une contrainte, surtout dans le cas d'un engagement bénévole dans un cadre pédagogique, puisque chaque membre du groupe a ses propres impératifs et trouver du temps ensemble, de surcroît dans un lieu adéquat au travail n'est pas toujours chose aisée. Et le travail n'avance bien que quand on peut compter sur une certaine régularité de répétitions.

Je me suis demandé s'il était possible de transmettre mon désir de création à l'équipe et si c'était le mouvement pertinent à rechercher. Était-il juste que je cherche à ce qu'ils aient le même désir que moi ? C'était impossible, car mes raisons de travailler sur cette création ne sont pas les leurs. Peut-être était-il davantage question de fédérer le groupe autour d'un même objet artistique. Je suis convaincue qu'une joie est nécessaire pour faire du théâtre, et que très souvent les bons spectacles sont montés dans de bonnes conditions relationnelles.

Lorsque nous avons commencé à travailler au plateau, je proposais des exercices en début de séances. Des exercices simples, que j'appelais plus volontiers des jeux, mettant en jeu l'écoute, la collaboration, la réactivité, la précision, et plus concrètement, le corps. Dynamisés ensemble, nous avons commencé à faire vivre le village à l'aide d'improvisations. J'ai demandé aux comédiens, dans un espace figuré par les objets que nous avions sous la main, de tenter des passages, des traversées du plateau en testant différents personnages. J'ai parfois lancé l'improvisation avec de la musique pour créer diverses ambiances et impacter l'imaginaire des interprètes. Les personnages se sont dessinés assez rapidement. Il m'a semblé que chacun avait saisi à peu près ce que je recherchais. Mais cette construction collective était le premier élément totalement indépendant du texte d'origine, puisque les personnages n'y sont pas écrits et que la première séquence que nous avons construite est là pour les présenter, il n'y a pas de dialogues, simplement des gimmicks sonores propres à chaque personnage qui aident à les caractériser. Cet éloignement du texte à travers une première incarnation a provoqué un renouvellement de mes questionnements, car il est évident que rêver et dire n'ont rien à voir avec faire et voir (faire et ressentir/éprouver ?).

b) La remise en question

Lors de la constitution de mon équipe de travail, j'ai choisi de m'entourer d'une personne dont le regard est très précieux. Salomé a assisté aux répétitions et est donc d'une part un regard extérieur permanent pouvant témoigner de l'évolution du travail, et d'autre part un regard réflexif, celui de la dramaturge. Je crois que le fait de toujours travailler avec un second regard sur le travail en cours est important : il permet d'être rappelé à l'ordre en cas de déviation, d'avoir un appui en cas de doute, de légitimer une proposition en cas d'hésitation et d'apporter du relief et du renouveau en cas de besoin. De plus, Salomé ayant un esprit d'analyse très pointu, elle m'a permis de ne pas perdre de vue le travail de la pensée qui doit me nourrir autant que celui de la pratique. Quelques discussions en dehors des répétitions m'ont aidée à raccorder les expériences de plateau avec les enjeux que je voulais mettre en scène. Essayer de déterminer ce que je voulais montrer exactement, la violence elle-même ou son résultat ? Quelle est la place de la narratrice, est-elle omnisciente, peut-elle devenir personnage, est-elle dans l'accompagnement de l'action, quelle adresse au public utilise t-elle ? Qu'est-ce que je veux que l'on retienne de mon spectacle ? Toutes ces questions semblent basiques et évidentes et pouvaient pourtant se montrer vertigineuses.



(7) frise chronologique

Mais se rappeler des bases en cours de route peut s'avérer extrêmement constructif et motivant. Pour y répondre nous avons structuré la pièce à travers une frise chronologique griffonnée rapidement mais permettant d'avoir une vision d'ensemble et d'y resituer les événements scéniques. À travers elle on peut remarquer que ce qui est le plus violent se situe forcément caché derrière l'écran et est visible par le prisme des ombres portées. Lors de la rencontre avec Joëlle Noguès, celle-ci s'est effectivement interrogée sur les deux espaces que je mettais en dialogue dans ma création et sur leur signification. Ne pouvais-je pas n'en conserver qu'un seul ? Pourquoi en utiliser deux ? J'ai réalisé que le fond de scène ne comportait que des espaces privés, tandis que l'avant-scène représente l'espace public, la place du village où les habitants se rencontrent. La lumière leur permet d'échanger entre eux sur leurs émotions et plus directement avec le public, alors que les ombres dévoilent à la fois la magie de la jardinière et la violence de la régente et de ses gardes qui relèvent toute deux d'une sorte de fascination. Ainsi on a une contamination des espaces : le public envahit le privé, puisque la régente viole l'intimité des villageois en détruisant leurs jardins, et la place publique accueille le privé puisque les villageois y confient leurs craintes et leur révolte.

En mettant mes idées à l'épreuve du plateau, ces questionnements se sont révélés être des failles bien présentes dans ma pensée, qu'il me fallait combler. Autant que la pratique et la recherche en jeu, les échanges avec des personnes extérieures m'ont permis de transformer mes doutes en questions constructives et de comprendre qu'il ne fallait pas avoir peur des tentatives qui ne fonctionnent pas, mais s'en servir pour rebondir, et même en profiter pour se diriger vers des endroits que l'on n'aurait peut-être pas explorés autrement. La remise en question est angoissante et difficile, mais à mon avis nécessaire. N'y a-t-il rien de plus agaçant et de plus effrayant que les certitudes inébranlables ? C'est d'ailleurs précisément ce que raconte *Le village aux mille roses*.

L'autre suivi régulier qui a été une aide importante est celui de Cyril Monteil. En me lançant avec ambition dans un art que je ne connais que très en surface, le théâtre d'ombres, j'ai fortement eu besoin de conseils, et son expérience en matière de travail de la lumière a été extrêmement bénéfique. M'interroger sur la matière de mon écran de projection, sur le type de projecteur que je souhaitais utiliser, sur les angles d'inclinaison de ces derniers et sur l'incidence que cela aurait sur la taille et la forme de l'ombre obtenue... tout cela a nécessité de faire des essais, d'échouer, de s'interroger, de recommencer. Les premiers tests ont été réalisés dans un coin de salle lors d'une séance où de nombreux groupes partageaient l'espace. Sur un morceau de tissu blanc, nous avons pu essayer d'obtenir des ombres en utilisant plusieurs projecteurs différents pour déterminer lequel fonctionnait le mieux. C'est également ce jour-là que nous avons réellement confronté les ombres

des corps et de petits objets (des figurine de soldats) et que nous nous sommes rendus compte que nous avons un problème d'échelle non solutionnable dans notre dispositif. Nous hésitions à représenter les gardes grâce à des objets ou à des corps d'acteur, mais la technique a décidé pour nous.

Lorsque nous avons eu un premier « vrai » écran, à savoir un drap suffisamment grand pour aller du sol au plafond, nous avons fait de premiers essais de projection des ombres dans l'espace réel de la représentation. C'était à la fois extrêmement enthousiasmant, et à la fois terrorisant puisque ces expériences ont soulevé une marée de doutes. Nous réalisions que pour distinguer et faire vivre les personnages, il fallait que les postures des comédiens soient accentuées à l'extrême. Cela posait la question de la possibilité-même de leur apparition en avant-scène. Fallait-il garder des figures extrêmement caricaturales, ou bien le fait de faire apparaître en trois dimensions et en couleurs un personnage rêvé par le biais de sa silhouette n'allait-il pas simplement le tuer ? Fallait-il différencier les personnages vus en ombres des personnages vus en avant-scène ? Ou conserver le passage de la silhouette à l'acteur en assumant de jouer sur les costumes pour ne pas perdre leur aspect loufoque et assumer le grotesque de ces personnages. Ce jour là nous nous sommes sincèrement posés la question de ne conserver que les ombres ou non, et peut-être que la fascination de leur découverte a participé de cette hésitation. Car effectivement, les silhouettes noires apportent très vite une beauté qui accroche le regard et qui se suffit à elle-même. De très petits mouvements prennent une très grande ampleur, car les ombres portées permettent une focalisation directe dessus. Le détachement de la silhouette sur le fond clair, paradoxalement, la met en lumière et le moindre geste est visible et signifiant.

Enfin, au fur et à mesure de l'avancé du travail, Cyril m'a fait des demandes organisationnelles très pragmatiques et indispensables à une bonne organisation, comme la réalisation d'un rétroplanning, mais également d'un plan de feu. Il m'a encouragée à dessiner des plans et des petits croquis pour me rendre compte à la bonne échelle de l'espace que je voulais bâtir. Et ce très concrètement, puisqu'après avoir fait des tests avec des objets provisoires, il fallait petit à petit se diriger vers la construction d'une scénographie définitive.

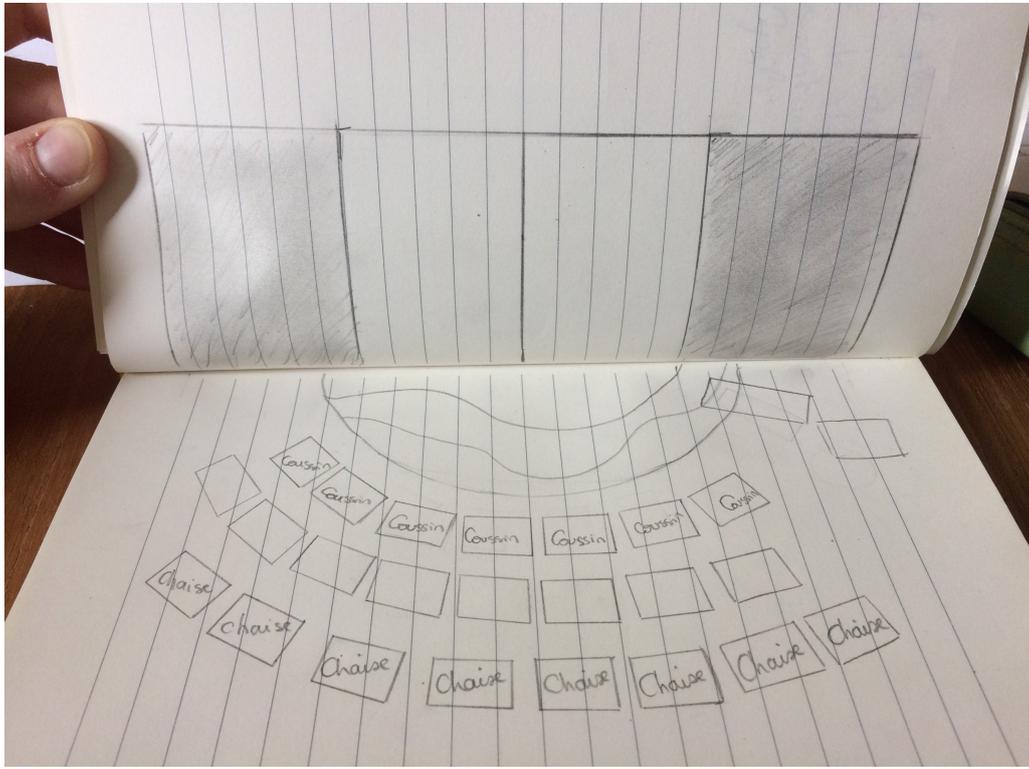
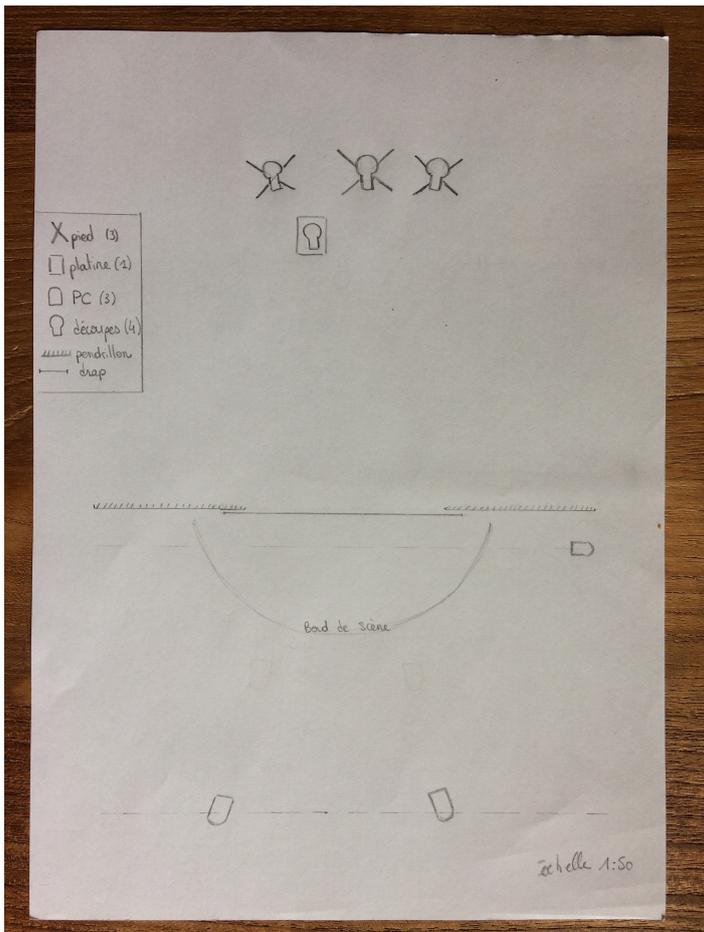
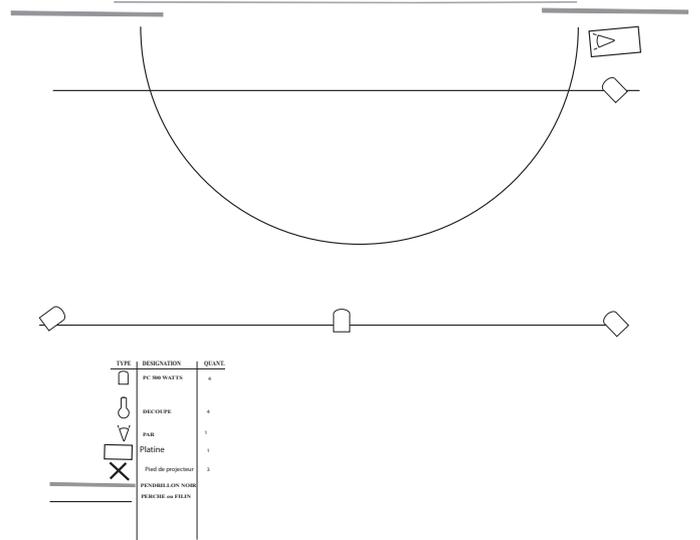
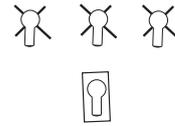


Schéma de l'espace de jeu à l'échelle 1:50



Plan de Feux Louise Morel  
Soutenance Master 2



Plans de feu fait à la main (à gauche) puis rectifié par Cyril (à droite)

### c) Faire des choix en vue d'une échéance donnée

En effet, comme dans le monde professionnel, le master recherche et création propose une échéance à laquelle il est demandé de montrer un moment de plateau à un potentiel public, ou au moins à un jury qui se trouve dans cette position le temps que dure cette présentation pratique.

Le rapprochement progressif de la date butoir incite à une certaine efficacité. Ce qui est primordial est de montrer le plus fidèlement possible le fruit du travail qui a été accompli. Cela peut nécessiter de faire des concessions, et donc provoquer de la frustration, mais en vue de ce passage devant le public, il vaut mieux réduire ses ambitions et travailler correctement et avec rigueur et exigence ce qui sera montré.

Avec les comédiens, nous avons écrit précisément à partir du plateau les différentes séquences de choralité des villageois. L'accès à du matériel technique et à des locaux adaptés au travail spécifique de la lumière ayant été compliqué, nous sommes allés au plus simple dans la partie théâtre d'ombres, laissant ainsi des portes ouvertes à des expériences et découvertes futures. Nous avons cherché à utiliser les moments où nous ne pouvions avancer les répétitions de la pièce de façon efficace, par exemple en se réunissant pour coudre des fleurs en feutrine, ou bien pour faire des essais de costumes.

Toutes les contraintes pratiques auxquelles nous avons été confrontés m'ont fait réaliser que l'université nous offrait un cadre de création plutôt confortable, avec la possibilité d'avoir accès à des salles de répétition et à du matériel, mais que dans le monde professionnel, les difficultés seront les mêmes que celles que nous avons traversées cette année, et d'autres s'y ajouteront. La recherche de salles, l'emprunt ou la location de matériel, la mise en place de solutions alternatives lorsqu'il n'est véritablement pas possible d'avancer la partie scénique de la création.

De mes désirs initiaux je me suis dirigée vers une forme où beaucoup de ces envies se retrouvent, mais où beaucoup restent également à réaliser. Rattrapée par le temps j'ai laissé mes grands rêves de côté pour m'ancrer un peu plus dans la réalité des échéances universitaires, effectuant le mouvement contraire de celui de la pièce, qui part de la réalité pour s'inscrire dans l'imaginaire.

## Conclusion

Dans un monde submergé par les images, où la violence se banalise et où les attentats sont trop fréquents, de très nombreuses personnes luttent chaque jour contre la désinformation, contre le manque de culture, contre l'intolérance et les discriminations, mais aussi contre la gravité et la rancœur.

On l'a vu, beaucoup d'artistes s'emparent des sujets d'actualités, des événements graves qui se produisent et les transforment, les distordent, les rêvent, pour nous amener à les percevoir différemment, nous proposer une autre lecture, un échange, une réflexion, et pour se demander comment il est possible d'éviter de reproduire les mêmes erreurs. Même si l'impact de ces actions reste mineur chacune est primordiale.

Le théâtre « jeune public » est une tribune idéale pour expérimenter de nouvelles formes, et pour aborder tous ces sujets épineux, la preuve en est avec Suzanne Lebeau, avec Ismaël Saidi, avec Karin Serres qui m'a dit lors d'un entretien en 2016 que pour elle, dans un sens, « à partir du moment où vous ne considérez pas que vous faites un sous-métier quand vous travaillez pour eux [les enfants], c'est du militantisme ». Parce que cet univers est encore décrié mais son développement et son impact sont nécessaires.

C'est dans cette optique que je tente d'inscrire mon travail, car le métier vers lequel je me dirige n'est pas un « sous-métier ». Je reste convaincue du caractère primordial de travailler avec des enfants, car si cela peut permettre de planter des graines dans l'espoir de voir germer des lendemains plus lumineux, c'est également une source inépuisable d'apprentissage, d'humilité et d'émerveillement.

## Bibliographie

### **Ouvrages**

- Atlan, Liliane, *Je m'appelle Non*, Paris, L'école des loisirs / Théâtre, 1998
- Barry, James Matthew, *Peter Pan*, Paris, Librio, 2010
- Barthes, Roland, *Mythologies*, éditions du seuil, 1957
- Béïs, Anne-Paule, et Planson, Cyrille, *Spectacle vivant jeune public, réseaux et coopération internationale*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Bernanoce, Marie, *À la découverte de cent et une pièces, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse (1)*, éditions théâtrales/Sceren CRDP de Grenoble, 2006
- Bernanoce, Marie, *Vers un théâtre contagieux, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse (2)*, éditions théâtrales, 2012
- Bernanoce, Marie, *LE THÉÂTRE POUR LES JEUNES : histoire, répertoire et didactique, perspectives pour le théâtre à l'école*, texte de conférence, Université Stendhal Grenoble 3 (<http://mediatheque.seine-et-marne.fr/library/texte-conference-theatre>)
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976
- Bordat Denis et Boucrot Francis, *Les Théâtres d'ombres : histoire et techniques*, Paris, l'Arche, 1956
- Dufourmantelle, Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Manuels Payot, 2013
- Faure, Nicolas, *Le théâtre jeune public*, PUF, 2009
- Hernandez, Soazig, *Le monde du conte Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 2006
- Tanizaki, Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Éditions Verdier, Traduit du japonais par René Sieffert, 2011
- Lebeau, Suzanne, *Le Bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales / Jeunesse, 2008
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. Tome 1, 1891-1917*, Edition L'âge d'homme, Collection Th xx: Série Écrits théoriques, 2001
- Nessmann, Philippe, *Le Village aux mille roses*, Paris, Flammarion jeunesse, 2016
- Piffault, Olivier (dir), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil/Bibliothèques nationale de France, 2001

- Platon, *La République*, Paris, GF-Flammarion, 1966
- Pommerat, Joël, *Pinocchio*, Paris, Acte Sud Papiers, 2008
- Pommerat, Joël, *Cendrillon*, Paris, Acte Sud / Babel, 2013
- Pommerat, Joël *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Acte Sud / Babel, 2014
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique / Seuil, 1973
- Py, Olivier, *La jeune fille, le diable et le moulin*, Paris, L'école des loisirs / Théâtre, 1995
- Tsimbidy, Myriam et Rezzouk, Aurélie (dir.), *La jeunesse au miroir; Les pouvoirs du personnage*, Paris, l'Harmattan, «critiques littéraires», 2012
- Recherches et travaux, *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement* 2015, n°87
- Registres, la revue des études théâtrales, *Les dramaturgies du jeune public, Bande dessinée, dessins animés, spectacle vivant*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, n°16
- Ryngaert Jean-Pierre, et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : composition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006
- Saidi, Ismaël, *Djihad*, Paris, Librio, 2015
- Sarrazac, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé / Penser le théâtre, 2002
- Tanizaki, Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Éditions Verdier, Traduit du japonais par René Sieffert, 2011
- Villeneuve, R. (2003). SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre »). L'Annuaire théâtral, (33), 183–185. doi: 10.7202/041531ar

## **Mémoires et Thèses**

- Lesourd, Sibylle, *L'enfant protagoniste, naissance, mouvances et paradoxes d'une figure clé du théâtre contemporain pour la jeunesse en France et en Italie (1959-2015)*, Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Henriette Levillain, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016
- Sauvage, Florine, «Les adaptations contemporaines du conte à la scène : entre nécessité dramaturgique et impératif de réception», mémoire de recherches de master 1 en Lettres et Arts (spécialité Arts du Spectacle - Théâtre Européen), sous la direction de M. Martial Poirson, Grenoble, Université Stendhal, 2011

## Articles

- Article de Claire Leconte paru dans *L'Obs* le 14/01/15 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1306128-minute-de-silence-pour-charlie-hebdo-refusee-par-des-eleves-on-est-tous-responsables.html> (consulté le 13/05/18)
- Andreas Huyssen, « Le théâtre d'ombres : un instrument de la mémoire dans l'art contemporain », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 117 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://temoigner.revues.org/799> ; DOI : 10.4000/temoigner.799
- Kuntz, Hélène, « LA PARABOLE OU L'ENFANCE DU THÉÂTRE (J.-P. Sarrazac) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le . URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-parabole-ou-l-enfance-du-theatre/>
- Article du dailymail sur les attentats du bataclan <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3319244/Video-reveals-horrific-moment-terrorists-opened-fire-crowd-music-fans-Bataclan-killing-89-people-shows-musician-hiding-drums-escape.html> (consulté le 11/03/18)
- Article du *Monde* par Soren Selow paru le 19/06/14, « Jeune Rom lynché : la presse anglaise publie deux photos interdites en France » [http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/06/19/jeune-rom-lynche-la-presse-anglaise-publie-deux-photos-interdites-en-france\\_4441795\\_3224.html](http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/06/19/jeune-rom-lynche-la-presse-anglaise-publie-deux-photos-interdites-en-france_4441795_3224.html) (consulté le 09/03/18)
- Briand, Luc, « Photojournalisme. Les frontières du montrable sont sans cesse bousculées. », article paru dans *Courrier International* le 09/03/18 <https://www.courrierinternational.com/article/photojournalisme-les-frontieres-du-montrable-sont-sans-cesse-bousculees> (consulté le 11/03/18)
- Article du *Courrier International*, « Revue de presse. Pour l'Europe, que vaut la mort d'un enfant migrant ? », 03/09/15 <https://www.courrierinternational.com/article/revue-de-presse-pour-leurope-que-vaut-la-mort-dun-enfant-migrant> (consulté le 11/03/18)
- Asselot, Céline, « Photos choc : faut-il publier pour dénoncer ? », 20/06/14 [https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/infos-medias-le-week-end/photos-choc-faut-il-publier-pour-denoncer\\_1763363.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/infos-medias-le-week-end/photos-choc-faut-il-publier-pour-denoncer_1763363.html) (consulté le 11/03/18)
- Taïeb, Emmanuel, 7/07/15, « Faut-il montrer les images de violence ? » <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence.html> (consulté le 11/03/18)
- Article de Claire Leconte paru dans *L'Obs* le 14/01/15 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1306128-minute-de-silence-pour-charlie-hebdo-refusee-par-des-eleves-on-est-tous-responsables.html> (consulté le 13/05/18)
- Villeneuve, R. (2003). SARRAZAC, Jean-Pierre, La parabole ou l'enfance du théâtre, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre »). *L'Annuaire théâtral*, (33), 183–185. doi: 10.7202/041531ar

- Article hommage à Liliane Atlan, par Brigitte Salino, paru le 28/02/11 [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/28/liliane-atlan-auteure-dramatique-et-poetesse\\_1486239\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/28/liliane-atlan-auteure-dramatique-et-poetesse_1486239_3382.html) (consulté le 21/05/18)

## Entretiens

- Lebeau, Suzanne, *Le vrai désespoir, c'est l'indifférence* - Entretien avec Emile Lansman, Belgique, Lansman éditeur / «chemin des passions», 2013
- Entretien avec Olivier Letellier, Propos recueillis par Anne-Lise Vinciguerra « Quelle liberté de création pour le théâtre jeune public ? », *L'Observatoire* 2015/1 (N° 46), p. 31-34.

## Webographie

- Site de la compagnie *Ombres Portées* <http://www.lesombresportees.fr/>
- Site de la compagnie Pupella-Noguès <http://www.pupella-nogues.com/>
- site de la compagnie du Carrousel <http://www.lecarrousel.net/fr/>
- site de la compagnie Jean-Michel Rabeux <https://www.rabeux.fr/>
- site de Michel Ocelot <http://www.michelocelot.fr/>
- site du spectacle *Djihad* <https://djihadspectacle.com/>

## Filmographie

- Ocelot, Michel, *Les contes de la nuit*, StudioCanal, 2011
- La parole de Danielle Mérian après les attentats de novembre <https://www.youtube.com/watch?v=VJ81O049vtc>
- La parole du petit Brandon après les attentats, recueilli par Martin Weil <https://www.youtube.com/watch?v=W6YccPX-ak8>
- Performance de la troupe hongroise *Attraction* <https://www.youtube.com/watch?v=1nNA1zha100>
- *Les enfants-soldats au théâtre*, <https://www.youtube.com/watch?v=u6hKjj2NFGg>

## Iconographie

- (1) Vidéo de l'interview de Brandon au Bataclan le 16 novembre 2015
- (2) Mise an scène de Gervais Gaudreault, Angelina ci-dessus, Elikia portant Joseph sur son dos ci-dessous
- (3) Saidi, Ismaël, Djihad, Paris, Libro, 2015
- (4) *Le Garçon qui ne mentait jamais*, Michel Ocelot, 2011
- (5) *Je Pars*, par la compagnie Pupella-Noguès, création 2002
- (6) Spectacle de la compagnie Gioco Vita
- (7) Sur ces pages du conte, mes inspirations en terme d'ombres et de fleurs

## **ANNEXES**

1) Répétition technique du 31/05/18 en salle Régy





2) Dossier de production

Le Village aux Mille Roses  
D'après le conte de  
Philippe Nessmann

Mise en scène  
Louise Morel

Photo : Rémi Morel

à Ariane



## La petite graine...

Le désir de ce projet est né à la fois de l'histoire récente collective, et d'une histoire personnelle, puisque les attentats du 13 novembre 2015 qui ont secoué Paris et le monde m'ont arraché ma meilleure amie, assassinée à l'intérieur du Bataclan. Outre la douleur évidente de cette perte, la question de mon impuissance face à ce type d'événements s'est répandue en moi. Un peu plus forte à chaque nouvelle annonce d'acte terroriste, chaque massacre, chaque information sanglante à la radio. Soit invraisemblablement souvent. Je menais un master de recherches en études théâtrales à Paris, et me demandais à quoi cela pouvait bien servir, quand d'autres sauvent des vies dans des hôpitaux, font de l'humanitaire dans des pays en guerre, ou se démènent dans les camps où s'entassent des migrants dans des conditions inhumaines. Dans quel but, au milieu d'un monde aussi ardu et brutal, continuer à faire du théâtre, sans trouver cela futile ? Comment pouvais-je participer, à faire que le monde soit un peu meilleur (pour utiliser une formule naïvement utopiste) ?

Au moment de sa mort, Ariane travaillait à la rédaction de Rustica, magazine de jardinage. Un an plus tard, en octobre 2016, ils ont décidé de planter un arbre à sa mémoire au château de la Bourdaisière, non loin de Tours. On peut lire sur la plaque qui accompagne le Ginkgo Biloba «Chaque fois que j'ai rencontré un de ces gestes premiers (comme jeter un gland dans la terre tendre), je lui ai trouvé une force considérable (...) et on se dit toujours, devant ces choses si assurément bonnes et franches : «les hommes vont s'en servir.»» Jean Giono. / À Ariane, pour accomplir en ton nom un geste premier de civilisation.» Le jour de la plantation, la mère d'Ariane a donné aux personnes présentes un exemplaire du *Village aux mille roses*. Dès la première lecture, j'ai été séduite. Par la simplicité de la forme du conte, par l'esthétique de l'ouvrage, et surtout par les mots, justes, que Philippe Nessmann avait trouvés pour parler de tout ça aux enfants.



# L'histoire

C'est celle d'un village. Un village de conte, perdu dans les montagnes, qui pourrait se situer dans n'importe quel pays, à n'importe quelle époque.

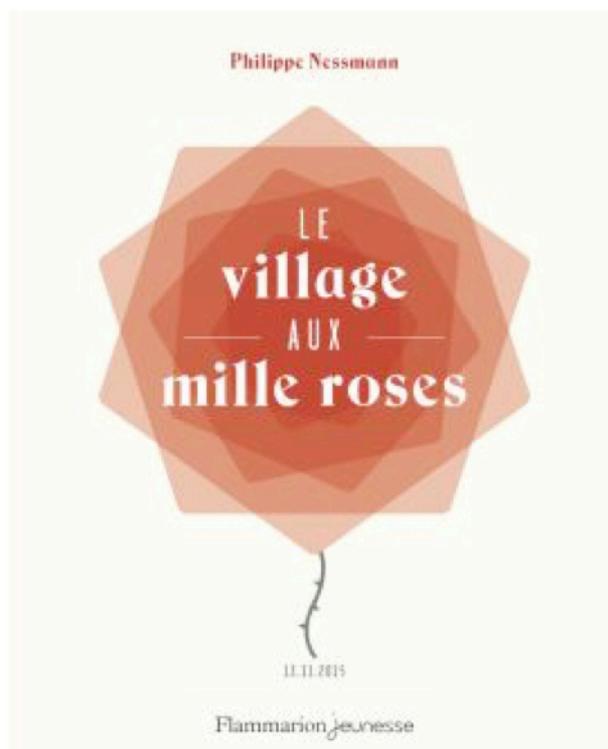
Sa particularité est d'être fleuri de roses de toutes les couleurs, qui en font sa fierté. Mais le jour où une jardinière, un peu magicienne, invente une nouvelle variété de roses noires, la régente devient fascinée par la fleur, au point d'interdire à tout-un-chacun de cultiver des roses de couleur. Et lorsque ses concitoyens se refusent à une interdiction aussi absurde, elle n'hésite pas à employer la force pour se faire obéir, instaurant un climat de terreur.

La jardinière, n'ayant pas imaginé de telles conséquences à son invention met tout en oeuvre pour trouver une solution. Elle finit par concevoir un rosier magique sur lequel toutes les couleurs de roses cohabitent, et dont les fleurs repoussent lorsqu'elles sont coupées. Les villageois, émerveillés, emportent chacun secrètement une bouture qu'ils plantent un peu partout dans le village. Au printemps, des rosiers multicolores fleurissent.

La régente devient folle de rage, et ordonne de tout, absolument tout arracher. C'est sans compter sur la rébellion de ses gardes, qui refusent de poursuivre ce carnage.

Seule face à tous, la régente prend peur et s'enfuit dans les montagnes pour ne jamais revenir. La paix revient au village, grâce à l'action collective et à l'acceptation de la diversité. La narration se conclut ainsi :

*Depuis ce jour, les rosiers multicolores font la fierté du village. Tout le monde les aime, car chacun y trouve sa couleur préférée : les amoureux apprécient les roses rouges, et les grands-mères les blanches. Les enfants quand à eux, cueillent pour leur maman de gros bouquets multicolores, car ils savent que rien n'est aussi beau que le mélange des couleurs.*



## Parole d'auteur

Le village aux mille roses est un conte imaginé par Philippe Nessmann, journaliste, auteur, et directeur de la collection d'expériences scientifiques *Kézako* pour les éditions Mango, et de la collection de romans historiques *Découvreurs du Monde* chez Flammarion.

Voici ses propres mots pour expliquer son appréhension des attentats de novembre, événements initiateurs du conte, de son besoin d'agir, et de la naissance de cette histoire :

*Je ne connaissais personnellement aucune victime, mais je connaissais personnellement plusieurs personnes qui, elles, connaissaient une victime blessée ou tuée.*

*Parmi elles, Ariane Theiller. Âgée de 24 ans, Ariane était au Bataclan lorsque les terroristes l'ont assassinée. Son parcours me touchait particulièrement parce que, d'une part, elle avait fait un stage chez Flammarion Jeunesse, mon éditeur historique, et, d'autre part, elle travaillait au moment de son décès chez Rustica, revue de jardinage où travaille mon frère.*

*Les jours suivants les attentats, totalement abasourdi, j'ai ressenti le besoin d'agir, de « faire quelque chose », pour reprendre l'expression de Lucie Aubrac au moment d'entrer en Résistance. Je voulais écrire quelque chose pour tenter de dire l'indicible, d'expliquer l'inexplicable aux enfants. C'est ainsi qu'est né le Village aux mille roses.*

*L'idée de parler de roses pour raconter la naissance d'une dictature et la montée du terrorisme m'est venue en découvrant, sur Internet, le message laissé par la rédaction de Rustica pour annoncer le décès d'Ariane. Un Internaute a émis l'idée de créer une nouvelle rose et de la baptiser Ariane. J'ai trouvé l'idée très belle et, comme je ne suis pas jardinier mais auteur, j'ai écrit un conte autour d'une rose noire.*

Philippe Nessmann dit de ce livre qu'il l'a écrit non pas par envie ou commande, mais par nécessité, et également qu'il a l'impression qu'il s'agit du seul, parmi tout ses écrits, qui soit véritablement utile.



## Pour qui ?

Ce conte est édité chez Flammarion Jeunesse, et c'est bien en tant que spectacle tout public que je veux l'adapter. Je ne dis pas «jeune public» qui est souvent perçu comme réducteur, car si un spectacle pour les jeunes est un bon spectacle, il le sera également pour les adultes. Je tiens à ne fermer de porte à aucun type de public. De plus ces thématiques sont tellement universelles qu'il me semblerait absurde de n'en faire part qu'à certaines personnes. Elles sont au contraire nécessaires à faire entendre au plus grand nombre. Et je tiens ardemment à créer un spectacle accessible aux petits, car je suis profondément convaincue que le jeune public est l'un des meilleur public de théâtre. Pour les artistes, à travers ses réactions spontanées et son attention plus mouvante que celle des adultes, mais également pour eux-mêmes, car l'ouverture à l'art est une part de l'éducation extrêmement importante et je pense que tous les enfants devraient pouvoir y accéder.

Je crois qu'il est absolument primordial de s'adresser aux enfants. Je crois qu'il est à la fois le spectateur idéal et le spectateur à toucher. Les enfants grandissent, et les «grandes sociétés» dans lesquelles nous évoluons ne sont que la continuité des «petites sociétés» dans lesquelles ils évoluent. Personnellement, si action il doit y avoir, c'est celle auprès des enfants qui est pour moi la plus motrice. Car leur proposer le dialogue, leur expliquer les discordes, leur permettre de s'exprimer et ouvrir leur imaginaire en leur faisant découvrir mille choses, voilà qui les aidera à mieux grandir, dans des valeurs de tolérance, de respect, de curiosité et de bienveillance. À mieux grandir, puis à construire une société fondée sur ces valeurs.

J'aimerais mettre en place des résidences d'une semaine dans plusieurs écoles, en ponctuant les répétitions d'ateliers hebdomadaires en abordant chaque jour un thème différent : la fabrication de fleurs en tissus, la botanique, à travers un atelier où nous sèmerions des graines, l'éducation civique, autour d'un débat sur la violence, le jeu avec les ombres et les arts de la scène. Nous conclurons la semaine par une sortie de résidence, et un échange avec les enfants.



*Le jardinier : Si vous voulez redonner des couleurs au village, armez-vous de courage : emportez chacun un bout de tige, bouturez-le, plantez-le discrètement et attendez le printemps.*



Les premières roses en feutrine réalisées.



# MONTREZ L'INMONTRABLE

*Dire l'indicible. Expliquer l'inexplicable.* Ce sont les mots de Philippe Nessmann. Moi qui ai décidé de porter sa parole au plateau, et de la mettre en images, je veux tenter de montrer l'inmontrable.

Je pense qu'il ne faut pas établir de tabou. On peut -et il faut !- parler de la guerre et des attentats aux plus jeunes, l'important est de trouver les mots, à la fois pour qu'ils comprennent, et pour qu'ils s'y intéressent.

Dans cette mise en scène, je propose qu'une narratrice amène les images à travers sa parole. Elle est la figure de la conteuse, symbole d'enfance, qui narre les événements en en restant éloignée et sans les tâcher de trop d'affects. Elle a une adresse public, qui noue un lien et renforce l'ambiance intimiste déjà installée par la scénographie.

En avant-scène, un tapis de roses multicolores en feutrine dessine un arc de cercle, autour duquel sont assis les spectateurs, sur des petits coussins, dans une ambiance douce propice à l'écoute du conte. En fond de scène, un rideau blanc qui occupe toute la largeur de la salle, qui servira d'écran où seront projetées des ombres.

Les comédiens évolueront principalement sur la place du village, espace public délimité par les fleurs au sol (dont l'évolution colorimétrique montrera celle du régime politique et de la vie des habitants.) Le chœur des villageois, composé de 4 comédiens, verra apparaître bien davantage de figures. Par des changements d'accessoires et d'éléments de costume, ainsi que par un travail net de postures corporelles et de changements d'énergies, le village au mille roses se peuplera de nombreux personnages. Nous ne sommes donc pas dans un espace et une représentation réaliste, car les corps sont travaillés de façon marquée afin d'être immédiatement identifiables, et cette distance avec le réel, déjà présente dans la forme du conte est primordiale pour aborder nos thématiques.



# À TRAVERS LES OMBRES

Les ombres sont une distance supplémentaire. En reculant derrière le drap, les comédiens se dissimulent pour nous donner à voir les images autrement. Cet univers poétique est rempli de suggestions et laisse bien davantage libre court à l'imaginaire. Les silhouettes qui se dessinent sur le drap sont simples et précises dans leurs mouvements, afin que rien ne vienne parasiter l'image et que celle-ci gagne en puissance. L'inmontrable est ainsi plus aisé à révéler, par le biais d'évocations, d'effets sonores et visuels, et de l'apparition d'images que l'on ne pourra bien entendu pas contrôler. Cet outil qui esthétiquement m'interpelle (je suis particulièrement sensible aux contes de Michel Ocelot) permet à la fois de faire jaillir sans heurt ce qu'il y a de plus difficile à montrer, et également de trouver des astuces pour créer des effets visuels nous rapprochant de la magie du conte.



Essai de naissance d'une fleur en ombres portées.



## Avec qui ?

### La régente

Juliana Mejia

### La Jardinière

Gabriela Acosta

### Les villageois

Charly Despeyroux

Isabelle Gaspar

Flora Ricadat

Anita Schultz-Moskowski

Sous le regard bienveillant  
de Salomé Michaux

### La narratrice

Louise Morel



Résidences envisagées :

- 4 jours fin avril / début mai 2018 à l'espace Allegria
- Une semaine fin août 2018 à l'espace Roguet

Contact  
[louize@noos.fr](mailto:louize@noos.fr)  
06.67.61.59.34

«L'avenir, tu n'as pas à le prévoir, mais à le  
permettre.»

Antoine de Saint Exupéry



3) Feuille de salle

a) Extérieur du livret

« L'avenir, tu n'as pas à le prévoir, mais à le  
permettre. »

Antoine de Saint Exupéry



Le Village aux Mille Roses  
D'après le conte de Philippe Nessmann

Mise en scène de Louise Morel

Proposée dans le cadre de la soutenance du master 2  
Écriture dramatique et création scénique



13 Juin 2018  
14h  
Salle Régy

## b) Intérieur du livret

### Note d'intention

Le Village aux Mille Roses est un conte écrit juste après les attentats du Bataclan, au sujet duquel l'auteur dit qu'il «voulais écrire quelque chose pour tenter de dire l'indicible, d'expliquer l' inexplicable aux enfants.» En m'en emparant pour le placer sur une scène de théâtre, il ne s'agit plus seulement de dire, mais également de montrer. Ce conte traduit poétiquement à travers la métaphore des roses la montée d'un terrorisme d'état au sein d'un village (ni localisé ni daté), la terreur qu'il suscite chez les villageois, puis la résistance engendrée et enfin la rébellion.

Si je l'ai choisi, c'est parce que j'y ai trouvé des mots que je n'aurais su écrire. Je me suis souvent demandé comment agir, en tant que faiseuse de théâtre, et quelle utilité je pouvais bien avoir face à tant d'atrocités. Il se trouve que j'ai eu ce conte entre les mains car il a été écrit en hommage à l'une des victimes en particulier, dont j'étais très proche, et le biais emprunté par son auteur m'a décidée à enfin agir, à ma façon.

Je crois qu'il est absolument primordial de s'adresser aux enfants. Mes expériences passées en matière de création et de recherches se sont déjà centrées sur l'enfance et l'enfant, précisément parce que je crois qu'il est à la fois le spectateur idéal et le spectateur à toucher. Les enfants grandissent, et les «grandes sociétés» dans lesquelles nous évoluons ne sont que la continuité des «petites sociétés» dans lesquelles ils évoluent. Personnellement, si action il doit y avoir, c'est celle auprès des enfants qui me semble la plus motrice. Car leur proposer le dialogue, leur expliquer les discordes, leur permettre de s'exprimer et ouvrir leur imaginaire en leur faisant découvrir mille choses, voilà qui les aidera à mieux grandir, dans des valeurs de tolérance, de respect, de curiosité et de bienveillance. À mieux grandir, puis à construire une société fondée sur ces valeurs.

Je pense qu'il ne faut pas établir de tabou. On peut -et il faut !- parler de la guerre et des attentats aux plus jeunes, l'important est de trouver les mots, à la fois pour qu'ils comprennent, et pour qu'ils s'y intéressent. Ici je souhaite naviguer entre un théâtre d'ombres, et un espace de scène avec des corps d'acteurs, évoluant parmi les fleurs d'un jardin dont l'évolution colorimétrique montrera celle du régime politique et de la vie des habitants. La figure emblématique du conte, le narrateur, fera le lien entre tous les éléments scéniques. C'est la voix qui prend le recul nécessaire pour montrer les choses sans affect trop important, et en même temps, le symbole de l'enfance en cette figure : le conteur, le parent qui le soir vous raconte une histoire et dont la voix vous berce.

D'après le conte original de Philippe Nessmann

### Avec

Gabriela Acosta Bastidas

Charly Despeyroux

Isabelle Gaspar

Juliana Mejia Dominguez

Flora Ricadat

Anita Schultz-Moszkowski

### Régie

Benjamin Bouteille

Salomé Michaux

### Dramaturgie

Salomé Michaux

### Mise en scène

Louise Morel

« Il faut cultiver notre jardin. »

Voltaire, Candide