

***Les mercredis de La Comédie***

**Mercredi 23 mai 2001**

**&**

**LE THEATRE D'OBJETS**

***La Comédie de Reims, service éducatif, Rébecca Piednoir, Daniel Durchon,  
3 chaussée Bocquaine, 51100 Reims – tél. 03 26 48 49 10***

Rencontre dans le cadre des *Mercredis de La Comédie* du 23 mai 2001 en présence d' André Parisot, scénographe et professionnel du théâtre d'objets.

## LE THEATRE D'OBJETS

### Présentation générale :

Le théâtre d'objets est, comme le théâtre d'acteurs en chair et en os, attaché au dire et au voir. Il permet ainsi un voyage dans la fiction interpellant aussi bien le vécu réel des spectateurs que leur imaginaire réactivé, rajeuni par les plaisirs du jeu et de la surprise. Il peut faire appel à plusieurs arts et mêler dans un même spectacle le théâtre, la chorégraphie, les marionnettes, les arts plastiques... Mais que sont ces objets ? Des marionnettes, des figurines, des silhouettes, des automates, de faux pantins, des ustensiles, des objets récupérés et réemployés à d'autres fins – comme le phare de voiture devenu une tête humaine –, des formes abstraites, des accessoires, des constructions... de tailles variées, de la miniaturisation au gigantisme, envisagés pour le castelet des spectacles pour enfants ou pour le grand plateau d'un théâtre tous publics ou pour l'espace de la rue ouvert à tous et à tout.

Dans la réalisation pour les plus jeunes *Bulle ou la voix de l'océan* ( 1988 ), René Fallet de la compagnie Morisse utilisait un coquillage lumineux par intermittence, doué de la parole humaine pour faire entendre sur terre la voix de la mer – la bulle créée dans son histoire par Neptune –, des marionnettes à baguettes – une pieuvre, des crabes et des sirènes –, des marionnettes à fils – des corsaires, d'autres marins –, un modèle réduit de bateau, des ombres lors d'un combat maritime, des voix d'acteurs.

Ces moyens sont assez importants, mais la technique apparaît plus impressionnante dans des structures complexes bâties et animées par un homme seul, véritable homme-orchestre, maître d'œuvre au pouvoir divin. Comme **le théâtre d'objets n'est pas récent**, prenons un exemple du début du vingtième siècle se servant des possibilités de cette époque-là. *Victoire sur le soleil* d'El Lissitzky ( 1923 ) s'adressait à tous les publics qu'il laissait admiratifs :

« Sur une place, ouverte et accessible de toute part, nous construisons un échafaudage qui est la machinerie du spectacle. Cet échafaudage offre aux éléments de jeu toutes les possibilités de déplacements. Chacune de ses pièces doit pour cela pouvoir se déplacer, tourner, se dilater, etc. Les hauteurs différentes doivent pouvoir rapidement glisser l'une dans l'autre. Toute la construction a l'aspect d'une charpente, afin de ne pas dissimuler les mouvements des éléments en jeu. Les formes des éléments eux-mêmes sont déterminées par les besoins ou les envies. Ils glissent, roulent, flottent sur, dans ou bien au-dessus de l'échafaudage. Toutes les parties de l'échafaudage et tous les éléments du jeu sont mis en mouvement par des forces et des appareils électro-mécaniques, et cette centrale est entre les mains d'un

seul individu. Celui-ci est le constructeur du spectacle. Son emplacement est au centre de l'échafaudage, au tableau de commande de toutes les énergies. Il dirige les mouvements, le son et la lumière. Il actionne le radiomégaphone, et l'on entend sur toute la place le tumulte des gares, le vacarme des chutes du Niagara, le martèlement d'un laminoir. Le constructeur du spectacle parle à la place de chacun des éléments du jeu dans un téléphone, relié à une lampe à arc, ou bien dans d'autres appareils qui transforment sa voix en fonction de chaque personnage. Des phrases électriques s'allument et s'éteignent. Des rayons lumineux suivent les mouvements des éléments du jeu, brisés par des prismes et des miroirs. Ainsi le constructeur du spectacle peut-il porter l'action la plus élémentaire jusqu'à la plus haute intensité. »

El Lissitzky, « La composition plastique du spectacle électro-mécanique *Victoire sur le soleil* », 1923.

**Qu'il soit jeune ou plus âgé, le spectateur utilise grandement son imagination, d'autant qu'il se trouve devant un « tremplin à rêves » ( Gaston Baty, *La Néranie*, 1939 ) sur lequel il va prendre plaisir à se mouvoir et à s'émouvoir. Le théâtre d'objets, c'est la conservation du monde de l'enfance.**

« Le dérèglement des événements que les esprits enfantins si étrangement imaginatifs substituent, avec un sérieux, inconsciemment comique, à la réalité. »

Emile Verhaeren, « Les Marionnettes », in *L'Art moderne*, 19 juillet 1896.

« Il y a quelques années – lorsqu'est venu pour moi l'âge où l'on commence à sentir le besoin de se raccrocher à son enfance –, j'ai voulu retrouver quelque chose du théâtre Joly. Je savais qu'il avait disparu en 1903 alors que depuis belle lurette je ne m'asseyais plus sur son velours rouge. »

Gaston Baty, « Souvenirs du théâtre Joly », in *Le Figaro*, 28 septembre 1937.

« Tu passes ici une vraie soirée de théâtre sincère, naïf et pur, simple comme une chanson populaire et tu rentres chez toi heureux. »

Carl Schröder, lettre de ce marionnettiste à un ami, publiée en 1967.

Dans *Le premier silence* ( joué en 2000 à La Comédie de Reims ), le spectateur vit le jeu, la fête, les plaisirs de l'enfance, du simulacre dans une rivalité pleine de tendresse, de drôlerie et d'humour, dans un duo entre un danseur en chair et en os – Hervé Diasnas – et une marionnette à baguettes.

**Ce qui n'empêche en rien le questionnement sur l'homme, sur l'humanité.**

Philippe Genty, dans *Passagers clandestins* ( joué à La Comédie de Reims en janvier 2001 ), explore l'homme, ses désirs, ses pulsions, ses rejets, sa perversité, sa cruauté. Comme un psychiatre, il cherche à travers les rêves nos nombreuses personnalités cachées. Auteur et metteur en scène, il veut révéler l'inconscient de quelqu'un pour marquer celui des spectateurs :

« un personnage (...) explose en une multitude. (...) Des yeux le fixent, des yeux de freaks... des yeux de nains, de bossu, d'un colosse familier, d'une femme sensuelle et sans bras... Monstres de foire qui lui ressemblent, en fait ils sont lui. Ils surgissent pour entraîner Ernest dans un voyage à travers leurs abîmes, à la recherche de mémoires ensevelies... »

Bruno Boëglin a mis en scène en 1999 *Pinocchio* de Collodi, le pantin étant incarné par l'acteur Philippe Bianco. Il a révélé son choix à la journaliste Fabienne Pascaud :

« Collodi dépeint à merveille ces subits revirements qui se passent parfois dans nos têtes sans qu'on sache pourquoi, et sans qu'on en soit coupable. »

« *Pinocchio* me fait songer au film *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner : on y voit un grand industriel suisse que sa famille décide de faire interner parce qu'il a soudain choisi, comme le héros de Collodi, de vivre. »

*Télérama* n°2569 du 7 avril 1999.

*Le premier silence* d'Hervé Diasnas est une pièce sur la naissance et la mort, sur la faiblesse de l'homme face aux éléments, sur son combat pour la vie.

« La marionnette du *Premier silence*, qui est le double tendre et moqueur du danseur, semble vouloir nous rappeler que nous sommes aussi, dans nos efforts vers l'autonomie et la liberté, le jouet de forces qui nous habitent et nous dépassent. »

Jacques Goorma, présentation du spectacle, 1999.

**L'objet, dans ce type de théâtre, prend une expressivité inattendue et marquante à tel point que le spectacle offre une puissance poétique et émotionnelle fort appréciée :**

« Cette figure, largement ébauchée et peinte d'un ton mat et assez terne, prend peu à peu dans son mouvement l'apparence de la vie. Si je vous montrais une belle marionnette allemande, vernie, enluminée, couverte de paillons et remuant avec des ressorts, vous ne pourriez pas oublier que c'est une poupée, un ouvrage mécanique, tandis que mon *burattino*\*, souple, obéissant à tous les mouvements de mes doigts, va, vient, tourne la tête, croise les bras, les élève au ciel, les agite en tous sens, salue, soufflette, frappe la muraille avec joie ou avec désespoir. Et vous croyez voir toutes ces émotions se peindre sur sa figure, n'est-il pas vrai ? D'où vient ce prodige, qu'une tête si légèrement indiquée, si laide à voir de près, prenne tout à coup, dans le jeu de la lumière, une réalité d'expression qui vous en fait oublier sa dimension réelle ? »

\*petite figurine de bois garnie de chiffon.

George Sand, extrait de son roman *L'Homme de neige*, 1859.

« Toutes générations, tous milieux confondus : tous yeux écarquillés par cette poésie offerte là, dans le cadre du quotidien, tout à coup sublimé. Qu'elles sont belles, ces girafes\* ! En bois clair et poli, articulées et mues par une force hydraulique que les manipulateurs dominent avec doigté : la précision légère de la marionnette alliée à la puissance de la machine. Elles sont tirées par des tracteurs ( qui les masquent un peu de face, c'est dommage ), mais leurs membres bougent au centimètre près.

Quand elles clignent de leurs yeux tendres, quand elles allongent leur cou en d'élégantes arabesques, elles semblent danser... A la fin, la petite tribu s'embarque sur une barge pour disparaître au fil de l'eau. C'est beau à couper le souffle. »

\*La mère girafe atteint dix mètres de haut.

Emmanuelle Bouchez, *Télérama* n°2646 du 27 septembre 2000, à propos du spectacle de théâtre de rue *Les chasseurs de girafes* par la compagnie Royal de Luxe.

**C'est bien l'illusion qui touche le spectateur et l'objet magique le frappe dès son apparition.**

« Réfléchissez, par exemple, à combien peut être séduisante la représentation sur la scène du développement d'une fleur fantastique, depuis l'apparition d'un germe presque invisible jusqu'au maximum de splendeur que pourrait atteindre cette fleur dans une zone tropicale imaginaire, si elle était mécanique, électrique et pyrotechnique. »

Fortunato Depero, « Théâtre plastique Depero – Principes et applications », in // *Mondo*, Milan, 27 avril 1919.

Dans *Passagers clandestins*, une toile se gonfle et ondule. Des ouvertures permettent aux acteurs, émergeant des profondeurs, d'apparaître et de disparaître comme par enchantement.

« Mes personnages doivent naître littéralement de la scène. Ce qui arrive de côté provient de l'extérieur. Et, dans les rêves, rien n'arrive comme ça. Les choses surgissent et se diluent... »

Philippe Genty à Alain Spira, 1996.

**L'objet magique frappe aussi beaucoup l'esprit par sa mise en mouvement : il devient l'inanimé animé.**

Dans *Passagers clandestins*, un automate kangourou s'agite et chante le blues, hochant la tête en cadence, une maison de poupée ouvre sa porte puis prend feu.

Le sculpteur allemand Harry Kramer a défini son travail sur la dynamique du déroulement de l'action dans « Théâtre mécanique », *Puppentheater*, 1986 :

« Il est au fond indifférent que les objets soient mus par la main, tirés par des fils ou bien mis en mouvement par un mécanisme d'horlogerie. Ce qui importe, c'est que la pulsation d'une bielle mise en mouvement par le moteur trouve un contrepoids dans la calme respiration d'une flèche tournant lentement sur elle-même, que l'harmonie des deux mouvements soit interrompue à intervalles irréguliers par le claquement nerveux d'un point lancé au bout d'un fil invisible. »

« Le théâtre mécanique se distingue nettement du théâtre de marionnettes. Les machines ne sont pas des horloges abstraites, et les figurines ne représentent ni Prince Igor ni garde forestier Etzel. Sur la scène de mon théâtre, chaque chose est exactement ce qu'elle est. Chaque objet se représente lui-même. Il peut être échangé contre un autre, mais il reste incompréhensible. »

« Illuminées avec violence par la lumière rasante des projecteurs et déshabillées de leurs ombres, les machines roulent et tournent sur elles-mêmes, nues dans un espace nu, puis s'éteignent brutalement, à l'improviste. Une figurine faiblement éclairée par la tache de lumière d'un spot, et qui fixe le néant de ses yeux vides, devient visible pendant quelques secondes, puis disparaît à nouveau. Dans le choc soudain de tous les projecteurs, les machines sont brusquement ramenées à la conscience et tournent, pilonnent, roulent, de manière absurde et contrainte, selon des lois fixées à l'avance, mais oubliées depuis. Des scènes se fondent dans l'obscurité, disparaissent dans le noir de la nuit et libèrent des doigts de lumière tâtonnants pour d'autres objets. Les scènes tombent dans le néant, mais elles continuent d'exister, ce sont des fragments d'une action qui n'a pas de fin, amenés pour quelques secondes à la surface par le tourbillon rapide de la lumière.

Les objets se tiennent à distance, étrangers à eux-mêmes et aux autres, dans le paysage vide et brûlé par une lumière aveuglante. Tout est d'une puissance égale dans cet espace, parce que rien n'y possède de sens ni de poids.

Ce peuvent être des symboles et des chiffres. Mais, dépouillés de toute intention et de toute signification, ils ne seront jamais symboliques. Ces choses n'ont rien à voir avec « l'Homme et la Machine ».

Ce sont des processus dont la durée, le mouvement et le rythme ont été fixés avec précision. Le dévidement régulier de la bande sonore sur le magnétophone ne laisse pas de temps aux improvisations. Tout choc de lumière, toute impulsion est pré-déterminée.

Aucun dialogue ne peut s'établir dans un tel paysage. Seuls sont possibles des phrases morcelées, des lambeaux de mots, des ordres dénués de sens.

Des figurines humaines et des formes abstraites, empruntées à la géométrie, des membres isolés ( yeux, mains ), des objets ( restes à peine identifiables de machines, d'ustensiles ) se fondent sans difficulté les uns dans les autres.

Seules les formes et les parties de mouvements purement géométriques sont ici réellement abstraites. Tout le reste ne vient en rien de l'abstraction, ni ne s'y dirige, mais est donné dans sa simplicité et sa singularité de phénomène. Lorsque des figures humaines entrent en jeu, elles sont raidies et gelées comme des monuments, partiellement déformées mais non abstraites, données et oubliées comme des mannequins dans l'atelier d'un tailleur. »

« Le théâtre mécanique produit le déroulement d'éléments tournants, rebondissants, vibrants ; des machines entraînées par des forces mécaniques et pseudo-mécaniques ; un paysage de stèles, de monuments, de choses brisées, perdues, oubliées, qu'une lumière tâtonnante aspire dans le champ de vision ; un état dans un mouvement qui ne finira jamais, sans sommeil, tourmenté, privé de sens. »

**Le théâtre des objets est lié au mystère, en premier lieu à celui du passage de la mort à la vie.**

La marionnette du *Premier silence* ( Hervé Diasnas, 1999 ) possède d'abord la fixité de la statue rapportée d'un voyage, puis la vie paraît y naître et y demeurer. C'est tout l'art de la manipulation des marionnettes si cher à Gwenaël Le Boulluec.

« Immobiles autant qu'une branche d'arbre, et pourtant toujours prêtes à s'animer si le vent apporte ce désir avec lui. Mortes, car elles ne sont que matière, et pourtant soudainement esprit, du seul fait que notre volonté les traverse. »

Wijdeveld, éditorial de la revue *Wendingen*, juillet-août 1921.

### **Et le théâtre des objets montre aussi le passage de la vie à la mort.**

Les lacets des chaussures montantes d'un voyageur deviennent les fils qui l'articuleront un moment comme un pantin avant de le retenir prisonnier et de l'immobiliser à jamais, dans la mise en scène de *Sur le théâtre des marionnettes* de Kleist par Stéphane Braunschweig en 2000.

### **L'objet se révèle également étonnant par ses métamorphoses.**

« La déformation de la figure dans la danse peut devenir incroyablement complète ; par exemple une danseuse, dans le tourbillon de ses tours de plus en plus rapides, devient elle-même un tourbillon floral et, au moyen d'appareils lumineux très simples, elle peut prendre d'innombrables couleurs qui se succéderont rapidement. »

Fortunato Depero, « Théâtre plastique Depero – Principes et applications », in // *Mondo*, Milan, 27 avril 1919.

« Kasperl entre en dansant avec une belle dame. Tout à coup, lorsque la musique est justement en train de jouer le morceau le plus tendre, la dame se plie et se transforme en ballon qui enlève Kasperl dans les cieux parce qu'il s'accroche à son amour. »

Walter Benjamin, Berlin, début des années 1920, souvenir de 1918, du spectacle *Kasperl* du théâtre de marionnettes de Schwiegerling.

Dans *Passagers clandestins* de Philippe Genty, une danseuse cul-de-jatte retrouve ses jambes que d'autres lui fixent.

### **Le théâtre d'objets joue volontiers sur l'anthropomorphisme.**

Cela semble évident pour la marionnette, « un homme diminutif entre nos mains » affirmait Paul Claudel ( essai sur le « bounrakou », *Mes idées sur le théâtre*, 1966 ).

Les marionnettes « prennent vie d'une manière absolument convaincante ; parfois nous oublions complètement qu'elles sont plus petites que nous ». Alors, « les nains de bois, en jouant, s'approprient en quelque sorte notre vie. Ils deviennent plus réels que nous-mêmes, et cela produit des instants de véritable magie ; nous sommes, littéralement, hors de nous. »

Max Frisch, *Journal*, 1947.

Jean-Marie Gourreau, dans *Saisons de la Danse*, a rendu compte en avril 1999 du spectacle *Le premier silence* d'Hervé Diasnas :

« L'œuvre met en scène, outre lui-même, une marionnette qui, à force de cohabitation, est devenue son double, son reflet, sa complice. Au point que, par

moments, on pourrait croire qu'il lui a donné une âme. Tout comme Gepetto tombé amoureux de Pinocchio, Diasnas a créé avec elle un univers poétique, magique, mystérieux. Mi-homme, mi-animal sauvage, il a établi avec elle une relation ludique qui, petit à petit, devient affective, puis philosophique. Communiquant avec elle comme Mowgli avec ses animaux, il semble lui faire perdre progressivement son apparence, lui insufflant la vie. Tout comme lui, elle paraît traverser plusieurs étapes dans l'échelle animale, de l'insecte primitif au reptile puis au félin avant de devenir humain, ce que traduit sa gestuelle si particulière, chargée d'une émotion croissante de minute en minute. »

Mais la marionnette ne devient évidemment jamais un homme :

« Aussi bien, à quelque perfectionnement que l'on atteigne dans le mécanisme de la marionnette, et quelles que soient la dextérité et l'ingéniosité de ses manipulateurs, on ne peut espérer lui enlever toute apparence de raideur dans les membres ou, à tout le moins, une certaine lenteur de réflexes. »

Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », in *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1933.

**Parfois, l'objet dans ce type de théâtre est employé comme objet de désir.**

Un costume sur un mannequin de couturier identifie l'individu qui le porte. C'est Achille, dans *Penthésilée* de Kleist mise en scène par Stéphane Braunschweig en 2000, la proie que convoite la reine des Amazones. C'est l'homme-objet qu'elle aspire à posséder et à détruire.

**Mais l'objet donne toujours l'illusion de sa propre vie. Il paraît même exprimer les secrets de l'intérieur que l'homme essaie de percer par besoin de se connaître.**

On pense à l'émerveillement du metteur en scène Antoine Vitez : « des objets ordinaires deviennent mystérieux, profonds, inquiétants, dès que la main pas du tout magique mais seulement habile ( seulement ? ) du montreur s'en empare pour raconter une histoire. »

*Le théâtre des idées*, 1991.

On pense surtout à Maurice Maeterlinck, poète et auteur dramatique symboliste : « Il semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires. »

Article de la revue *La Jeune Belgique*, septembre 1890.

« Ces formes tranquilles qui nous représentent avec des gestes merveilleux, comme si elles existaient en dehors de notre monde, comme si elles ne savaient rien d'autre que l'essence de nos mouvements les plus caractéristiques ».

Wijdeveld, éditorial de la revue *Wendingen*, juillet-août 1921.

**De plus, l'objet semble disposer de capacités supérieures à celles de l'homme. La gravité vaincue, tous les mouvements, toutes les déformations deviennent possibles.**

« Ce merveilleux moment qu'on appelle le *point mort*, ce petit instant où les forces d'ascension sont égales aux forces d'attraction de la terre », où l'objet n'a véritablement pas de poids, où la gravité n'existe pas. « Instant du *point mort*. Instant de *présence absolue*. »

Voici accompli le rêve humain « d'échapper à la mort », d' « échapper à la pesanteur par la magie de l'art, du spectacle, du théâtre et du cirque ».

Nikolaus-Maria Holz, *A propos de la jonglerie*, 2000.

« La marionnette n'est pas comme l'acteur humain prisonnière du poids et de l'effort, elle ne tient pas au sol, elle manœuvre avec une égale facilité dans toutes les dimensions, elle flotte dans un élément impondérable comme un dessin dans le blanc, c'est par le centre qu'elle vit, et les quatre membres avec la tête, en étoile autour d'elle, ne sont que ses éléments d'expression, c'est une étoile parlante et rayonnante, interdite à tout contact. »

« La jambe et le pied ne sont plus simplement des moyens d'avancement et de support, mais l'instrument et le ressort de toutes les attitudes, démarches et intrications spirituelles, ce qui sous nous exprime l'inquiétude, l'élan, la résistance, le défi, la fatigue, le réveil, l'envie de partir ou de rester. »

Paul Claudel, essai sur le « bounrakou », *Mes idées sur le théâtre*, 1966.

« La poupée articulée, même dans sa forme la plus primitive, est capable d'exécuter des mouvements interdits au corps humain : telles les distorsions des membres, qui peuvent être d'un comique grotesque ou d'une grâce envoûtante ; que l'on pense aux effets de surprise dus au déplacement du centre de gravité et au fait – simple mais capital – que la poupée tirée par des fils ne connaît pas la pesanteur et peut se mouvoir sans peine à travers l'espace. Elle peut exécuter des sauts que lui envierait le plus grand génie de la danse. »

Oskar Schlemmer, « Ballet mécanique », *Théâtre et abstraction*, 1978. Les marionnettes sont « *antigravitationnelles* ». « Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse : car la force qui les soulève dans les airs est supérieure à celle qui les retient au sol. »

Ainsi s'exprimait en 1810 Heinrich von Kleist dans son essai *Sur le théâtre des marionnettes*. Il y rapportait également sa rencontre avec un premier danseur d'Opéra, passionné par ces objets :

« Il sourit et me dit qu'il osait prétendre que, si un mécanicien acceptait de lui construire une marionnette selon ses exigences, il saurait lui faire exécuter une danse que ni lui, ni aucun autre danseur talentueux de l'époque, sans exclure Vestris lui-même, ne serait en mesure d'égaliser. »

« – Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur les danseurs vivants ?

– Quel avantage ? Avant tout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne ferait en effet *jamais de manières*. Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, au moment où l'âme ( *vis motrix* ) se trouve en un point tout autre que le centre de gravité du mouvement. Et comme le machiniste ne dispose, par l'intermédiaire du fil de fer ou de la ficelle, pas d'un autre point que celui-ci, les membres sont comme ils doivent être, morts, de simples pendules, et se soumettent à la seule loi de la pesanteur ; une propriété merveilleuse, qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs. »

Cette rivalité a été vécue sur scène par le danseur Hervé Diasnas face à la marionnette manipulée par Gwenaël Le Boulluec dans *Le premier silence* pendant la saison 1999 – 2000.

Daniel Durchon