

LES ÉLÉMENTS CRÉATEURS ET RÉCRÉATIFS DE *LA BOÎTE À JOUJOUX*

LY LAN MAGNIAUX



Fig. 1 : A. Hellé, *La Boîte à joujoux*, présentation, 1913, Paris

Dans son article intitulé « Du comparatisme dans la transdisciplinarité » publié en 2009 dans la série de cahiers de l'Observatoire musical français dirigé par Danièle Pistone sur *Les musicologies d'aujourd'hui* (à laquelle j'ai eu le privilège de contribuer), l'historien d'arts et musicologue Gérard Denizeau écrit à propos de Michèle Barbe : « Figure de pionnière [du] champ exploratoire de l'interdisciplinarité dont elle n'a cessé de reculer les limites et d'élargir les perspectives [...] », notre directrice de thèse a apporté son regard précieux et bienveillant sur le processus de notre démarche analytique transdisciplinaire dont nous proposons ici un témoignage à travers une analyse de *La Boîte à Joujoux* d'Hellé [Fig. 1] et Debussy par la Compagnie du Théâtre du clair de lune¹ et

¹ Scénographe, plasticien-marionnettiste, le biologiste-musicien Damien Schoëvaert-Brossault, Maître de Conférences HDR à Paris XI s'est initié à l'art de la marionnette en 1972 dans la troupe de Vincennes d'André Verdun. Travaillant sur le vivant de par sa profession principale, il fonda ensuite en 1981 avec son épouse, la biologiste, Maître de Conférence HDR à Paris XI, plasticienne-marionnettiste Anne-Marie Courtot, Le Théâtre du Clair de Lune, théâtre de marionnettes et objets qui sollicite comme animateurs d'objets-marionnettes également des comédiens de théâtre d'acteurs, conteurs et graveurs. Il conçoit et réalise une trentaine de spectacles originaux mettant en scène des transformations d'objets (comme *L'Orgue aux images*). Depuis 1999, il présente son travail sur les marionnettes musicales avec l'ensemble Carpe Diem et réalise des objets marionnettiques pour des spectacles lyriques à la Péniche-Opéra pour la metteuse en scène Mireille Larroche (comme *Zémire et Azor* de Grétry ou *La Flûte enchantée* de Mozart), conçoit des objets scénographiés à travers *Le Livre des Anges*, « spectacle théâtral et musical » sur

l'ensemble Carpe Diem².

Au sujet de la transdisciplinarité, nous souhaitons préciser que, comme l'indique l'étymologie du substantif, le recours au principe du leitmotiv de l'élément musical figuré plastiquement par un personnage par Hellé et représenté en marionnettes par Damien Schoëvaërt, atteste de la dimension interdisciplinaire du spectacle d'une part, et avec les compétences polyvalentes de la Compagnie et ses artistes associés d'une transdisciplinarité dans les rôles de chacun, d'autre part, que nous allons considérer.

À propos de sa musique de scène *La Boîte à joujoux* qu'il composa pour le dessinateur et plasticien Hellé, le compositeur Debussy déclare : « Seules des marionnettes auront l'esprit du texte et l'intelligence de la musique³ ». Cette assertion nous a conforté dans notre intuition d'un langage commun, voire fusionnel ou bien complémentaire entre la musique et la marionnette, dans lequel notre écoute de la musique et notre perception visuelle d'éléments langagiers marionnettiques (gestuels, plastiques, scénographiques mis en scène) concourent à signifier le propos dramatique du ballet.

Notre choix de la version instrumentale transcrite pour ensemble de chambre s'est fait en raison tout d'abord du sujet de notre thèse qui porte sur les effets de perspectives de la musique pour le théâtre de marionnettes, et qui sont en général plus facilement décelables aussi pédagogiquement pour le jeune public par la présence d'un ensemble de chambre avec des timbres bien différenciés, d'autant

un texte de Thierry Lenain, mis en scène par Pierre Blaise du Théâtre sans toit sur des musiques d'Alain Huteau, Patrick Laviron, Bernard Leuthéreau et Jocelyne Sgard et représenté à l'Opéra Bastille du 4 au 7 mars 2006). Sur le plan musical, Damien Schoëvaërt a étudié pendant plusieurs années la flûte traversière avec Roger Bourdin à l'École César Franck. Il est ainsi aisé de comprendre combien la question des articulations du phrasé comme celle des rythmes séquentiels d'un spectacle.

² Fondé en 1993 par le hautboïste Jean-Pierre Arnaud, Carpe Diem est un ensemble de 3 à 20 musiciens dont le répertoire symphonique d'opéra et de ballet fonde l'identité. Le répertoire est choisi sans restriction de genre avec « Transcription, adaptation, réduction (ici de la flûtiste Marine Perez) [...] exploitées par les plus grands [...elles] donnent l'accès à l'œuvre, en soulignant l'écriture, en communiquant l'essence. » (Florence Badol-Bertrand, programme de la Cité de la musique de 2009.)

³ Claude Debussy, citation des *Correspondances (1878–1918)*, *op. cit.*, émission du 27 décembre 2017 diffusée sur France Musique.

plus que Debussy avait esquissé une orchestration du ballet dès le printemps de l'année 1914.

Cette histoire s'est passée dans une boîte à joujoux



Les Boîtes à joujoux sont en effet des sortes de villes dans lesquelles les jouets vivent comme des personnes. Ou bien les villes ne sont peut-être que des boîtes à joujoux dans lesquelles les personnes vivent comme des jouets



Des poupées dansaient : un Soldat vit l'une d'elles et en devint amoureux : mais la Poupée avait déjà donné son cœur à un Polichinelle paresseux, frivole et querelleur



Alors les soldats et les polichinelles se livrent une grande bataille au cours de laquelle le pauvre petit soldat de bois fut fâcheusement blessé



Abandonnée par le vilain Polichinelle, la Poupée recueillit le Soldat, le soigna et l'aima : ils se marièrent, furent heureux et eurent beaucoup d'enfants.



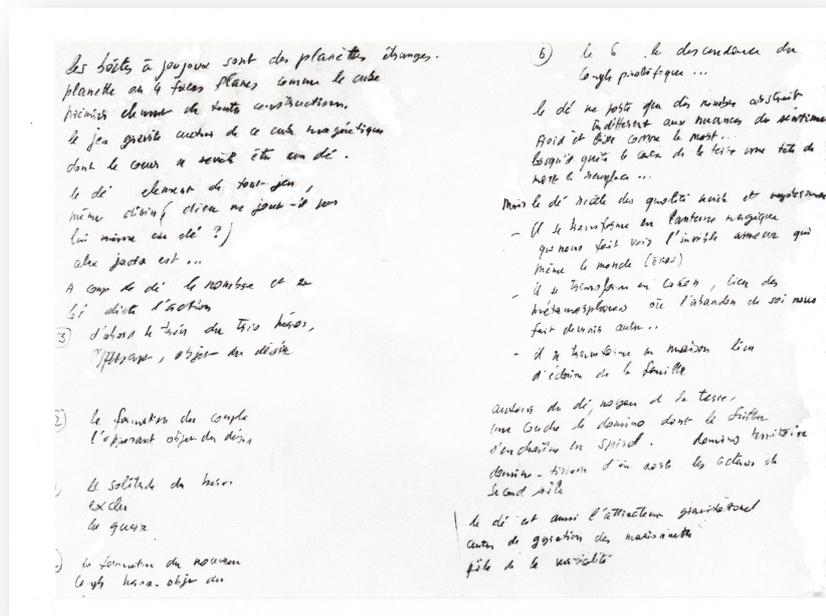
Le Polichinelle frivole devint garde-champêtre



Et la vie continua dans la boîte à joujoux



Ex. 1 : Hellé, Scénario de *La Boîte à joujoux*, ms.



Ex. 2 : D. Schoëvaert, Scénario de *La Boîte à joujoux*, ms.

Le choix audiovisuel enfin de la représentation publique du 4 avril 2001 de la Compagnie⁴ du Théâtre au Clair de Lune de Damien Schoëvaert et Anne-Marie Courtot s'est imposé à nous naturellement, en raison de la mise en jeu d'une partie des marionnettes et de leur dispositif par le concepteur et créateur du spectacle, Damien Schoëvaert, car, depuis l'époque de notre objet d'étude dans le monde du théâtre de marionnettes de répertoire écrit, tant sur le plan littéraire que musical, les constructeurs des marionnettes ou objets ainsi que les peintres et décorateurs, les scénographes, les metteurs en scène et les auteurs du texte théâtral ne sont pas de façon obligée les marionnettistes du jeu en présence, mettant en évidence ainsi le phénomène artistique transdisciplinaire de la compagnie et de ses artistes associés, à travers lequel s'opère une adaptation, d'où une réécriture de l'histoire littéraire implicite [Ex. 1 et 2] en didascalies.

Dans la scénographie de Damien Schoëvaert que nous allons observer, la matière de l'habit de la danseuse provient d'un simple pompon de rideau en guise de jupe, autrement dit de l'art marionnettique de matériau de couture récupéré [Fig. 2].

⁴ La classification ensuite des compagnies professionnelles ou amateurs (et légitimement sans aucune distinction de valeur esthétique) s'est faite pour désigner des artistes qui n'auraient pas une autre activité professionnelle spécialisée en parallèle, sans considération économique. Ce dernier label permet peut-être plus facilement d'associer aux compagnies des artistes pluridisciplinaires.

Nous souhaitons explorer à ce sujet l'animation des objets du Théâtre du Clair de Lune inscrite dans le mouvement de la musique au préalable inspirée par le texte d'Hellé.

I - L'ESPACE SCÉNIQUE DU SPECTACLE DE DAMIEN SCHOËVAËRT

La considération de l'échelle visuelle du spectacle de marionnettes vis-à-vis du spectateur est d'une grande importance. C'est pourquoi un premier plan de travail architectural [Fig. 3] avec les mesures de l'espace scénique du spectacle sur le plateau et de la disposition des musiciens du spectacle a été écrit par Damien Schoëvaërt, compte tenu du lieu de représentation. En effet, en l'absence de coulisses et surtout parallèlement au principe de marionnettiste « à vue », la musique étant une composante indispensable du spectacle, il est donc naturel que les musiciens soient visibles aux yeux des spectateurs, à partir du moment où ils n'accaparent pas à travers leur jeu toute l'attention du récepteur, dont le champ visuel doit être axé sur l'espace du plateau, comme dans la représentation dont nous allons analyser des séquences où les musiciens interviennent juste à un moment du jeu marionnettique, mais de grande intensité, puisqu'attestant d'une performance transdisciplinaire remarquable.

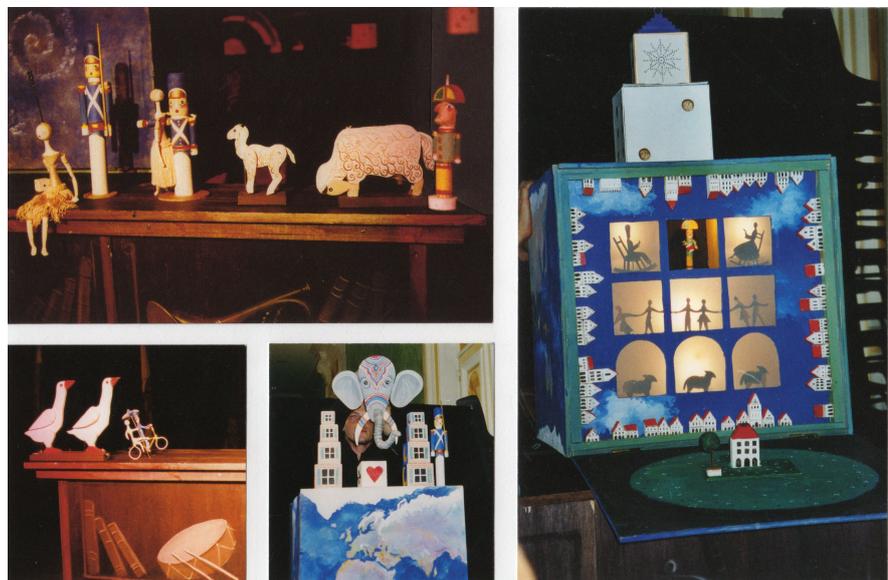


Fig. 2 : Personnages de *La Boîte à joujoux* de Damien Schoëvaërt.

phénomène de distanciation produit. Les instruments guerriers relèvent donc du gadget, et dans cette minimisation, ne peuvent que rassurer le spectateur si jeune soit-il sur la fiction de l'événement.

Le talent transdisciplinaire des artistes se fait jour dès le commencement de l'adaptation de la très belle histoire de son créateur Hellé pour lequel « les boîtes à joujoux sont en effet des sortes de villes » [Ex. 2]) qui connaissent dans l'adaptation de Damien Schoëvaërt une transformation planétaire : « Les Boîtes à joujoux sont des planètes étranges [...] en 4 faces planes comme le cube [Fig. 2 et 4]. »

Dans cette scène, le créateur a construit « un jeu de dominos géants de 4 pièces [qui] dessinent des territoires » « avec au centre un dé », symbole du jeu par excellence avec le dispositif marionnettique. La transformation des villes « en planètes » dans le scénario du Théâtre du clair de lune [Ex. 2] permet au spectateur de s'attendre à un jeu marionnettique circassien également aérien, dont les formes plastiques des personnages blancs acrobates [Fig. 5] en volutes, avec une boule sans visage pour une neutralité certaine, ni pieds ni mains dirigent le regard du spectateur non pas vers une entité du mobile sur lequel ils évoluent dans l'air, mais bien vers l'ensemble du dispositif. Nous allons voir enfin comment du dessin en volutes à la réalisation des corps marionnettiques en mouvement naît une nouvelle création.

II - ANALYSE DU SPECTACLE DU THÉÂTRE DU CLAIR DE LUNE

Le Tableau n° 1 s'ouvre sur l'unique personnage principal féminin de l'œuvre, dont l'éveil à la vie est décrit par Hellé comme suit : « une des poupées [se réveille et marche en cadence, se dirigeant vers l'avant scène » [Ex. 3]. Ce choix de matériaux souples sert à merveille le motif musical de la danseuse. Le scénario d'Hellé est bien concis, permettant ainsi au créateur metteur en scène une grande liberté imaginative comme le démontre le texte adapté de Damien Schoëvaërt sur

celui d'origine de l'artiste suisse [Ex. 1 et 2]. Nous avons vu l'importance du développement des possibilités de la lumière grâce à l'électricité. Hellé en parle donc à travers la didascalie du système 2. Puisque dans sa scénographie, Damien Schoëvaërt a substitué aux villes des planètes, l'interrupteur image dans notre monde du XXI^e siècle évidemment ordinaire devient la lune, qui invite naturellement plus au propos poétique d'une plastique. La « marche en cadence » [Ex. 3] demandée par Hellé devient une marche marionnettique dans le contexte qui nous occupe, autrement dit, il ne s'agit pas pour l'objet de lui faire faire un pas sur chaque noire piquée des temps forts (mes. 1-4), mais d'avoir le pas « marionnettique » moderne, d'autant plus justifié qu'il y a des silences de respiration après chaque premier temps soit en anticipation de la musique, soit légèrement à retardement, et parfois seulement sur celle-ci. Ce procédé d'évolution des mouvements par rapport au discours musical permet de n'être pas imitatif par rapport au pas humain, et de ce fait, d'être une raison supplémentaire à considérer ce type de spectacle à destination d'un public de tous âges.

57 **Modéré** (d'abord hésitant, puis en animant beaucoup)

61 **Très animé**

Vc *pp* 1^e pas 2^{em} 3^{em} 4^{em} *p* *poco a poco cresc.*

65 *molto cresc.* *ff* *ff* *gliss.*

73

mox. ADAT 02'39

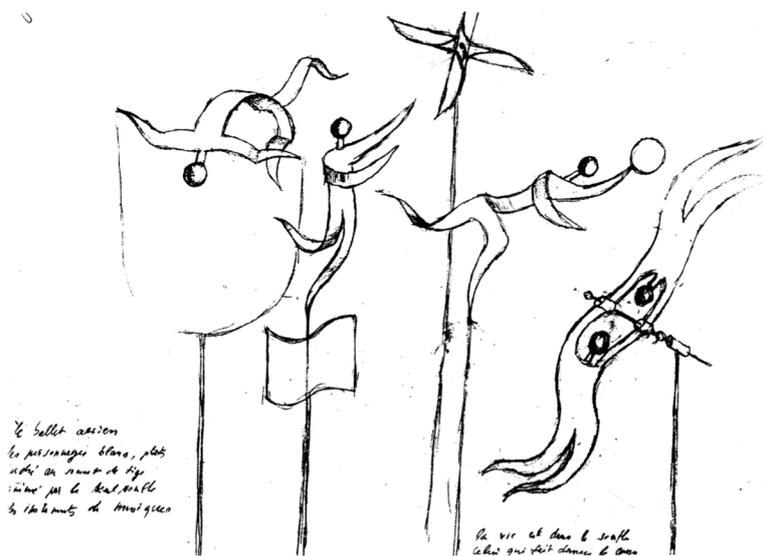
Elle touche un interrupteur: Lumière, la lune tombe sur la tête

la poupée touche la lune

Elle touche ensuite le

Ex. 3: Debussy, Marche en cadence de la poupée dans *La Boîte à joujoux*

Fig. 5 : D. Schoëvaërt, *Les acrobates*, dessin et texte pour *La Boîte à joujoux*, inédit



La texture de la jupe de la poupée, faite sur un pompon de rideau [Fig. 3] est en adéquation parfaite avec les possibilités de fluidité des mouvements de la main de son animateur, grâce à la multiplication de rotations de fils à l'intérieur du corps du

personnage (constitué de pâte légèrement durcie) qui développent des capacités d'articulations maximales [Ex. 4] (mes. 405-421), en mouvement de « Ronde générale » *vif et gai*. L'indication « modéré » est indiquée dans la conduite de la mise en scène « très modérée », compte tenu de la contrainte manipulative des matériaux en présence. Il est précisé en effet à côté du tempo « d'abord hésitant, puis en animant beaucoup ».

Comme dans une ouverture, la musique précédant le Tableau n° 1 nous a fait entendre le motif du soldat « gentiment militaire » [Ex. 5] dans sa rectitude même dans différentes tailles pour différentes séquences de la pantomime, pareil à un rouleau vertical mais à la face plaisante, ainsi que le début du thème de la poupée. Mais, dans la conduite dramaturgique [Ex. 6] écrite par Damien Schoëvaërt, le soldat en personne apparaît pour la première fois après l'animation des jouets [Ex. 5] mes. 134-135) dans une nuance et un accompagnement bien plus ténu (*p et pp staccato* en contretemps) que lors du premier énoncé de son motif *staccato* au hautbois *p* « léger et lointain », dans le cadre d'une mesure, qui plus est, longue de 4 temps, soutenu par un long accord en pédale aux autres instruments, au jeu *legato*, dans un pentatonisme complémentaire du *si* bémol du motif du soldat, lequel, de ce fait, rend la carrure rigide à 2 temps du motif quelque peu adoucie.

Sa brève apparition (constituée de 2 mesures) est fidèle au texte original d'Hellé : « [...] une tête de soldat de bois est apparue dans l'entrebâillement et regarde *curieusement* ». Il est vrai que ce dernier adverbe (d'autant plus important à la fin de la phrase en l'absence d'un complément d'objet qui lui succède) prête au personnage de bois muet un sentiment d'un être vivant, qui se traduit donc dans ce cas présent autrement que par la parole.

Ronde générale (Vif et gai)

405

f léger *dim.* *p*

danse sur le dc

finettaque

17

Ex. 4 : C. Debussy, Mouvement de Ronde générale (*Vif et gai*) mes. 405-421

Gentiment militaire

PO

p léger et lointain

Ex. 5 : C. Debussy, Apparition du Soldat « Gentiment militaire »

Synopsis

La boîte à joujoux de Claude Debussy

Marionnettes mise en scène et réalisée par Damien Schoëvaërt

D'après la boîte à joujoux, ballet pour enfant de Claude Debussy et André Version intégrale
avec notation de Claude Debussy,
Version orchestrale avec l'ensemble Carpe Diem
transcription de Marine Perez,
Version originale pour piano avec Kaï Ueno

Comédie pour cubes emboîtés et jouets en bois manipulés à vue.

*Face au public une boîte en bois posée sur une table,
à droite et à gauche les musiciens...*

Premier tableau *Le magasin de jouet*

Le sommeil de la boîte

*ouverture de la boîte,
coucher de lune sur une terre cubique.*

Prélude, très modéré, Le réveil de la poupée

*Chute d'une étoile cubique sur la terre;
l'étoile se déboîte en étoiles de plus en plus petites
Les étoiles s'empilent...
puis se retournent en maison d'où sort une poupée.
Chute d'une lune cubique sur la terre.
Frayeur et curiosité de la poupée;
le cube lune se déboîte en lunes de plus en plus petites.
Les lunes s'empilent...*

Le réveil de polichinelle

*Chute d'un as de pique cubique.
Rebond, polichinelle sort de sa boîte,
aperçoit la poupée et se replie en coeur...
La poupée moqueuse s'assoie sur le coeur
les lunes empilées se retournent;
Entrée du petit soldat...*

Le pas de l'éléphant

La danse de l'éléphant mélancolique...

Ex. 6 : Damien Schoëvaërt, Conduite dramatique de *La Boîte à joujoux*, p. 1

C'est en effet le processus mental actif du spectateur qui peut déduire la curiosité du soldat à travers les mouvements d'inclinaison du corps de ce dernier contrôlés dans un espace et un temps choisis en conscience par l'animateur de la figurine. La force des éléments toutefois peut parfois échapper à la volonté humaine et fait alors naître un « surgissement créateur⁵ ».

⁵ Monsieur Marc-Mathieu Münch, auteur en 2004 d'une « théorie de l'effet de vie » à travers des traits de l'écriture littéraire (éditée dans l'ouvrage *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004) mais qui

En effet, Damien Schoëvaërt a choisi de suivre par le geste rythmique (de manière intentionnelle et donc humoristique) le rythme du chromatisme énigmatique en *crescendo* dans un processus de dilatation du temps une progression agogique avec une augmentation de valeurs de la basse au violoncelle, préfigurant l'apparition du soldat [Ex. 5] (mes. 130-133). La fermeté également en *crescendo* de force dans sa préparation à l'assise de la poupée sur l'ultime note du chromatisme à la basse (*la* bémol mes. 135) engendre comme par attraction terrestre, un déportement du poids du corps de la poupée qui s'incline alors selon les lois de la physique contre le cube sur la gauche de notre vision, comme si l'apparition précédente du soldat l'avait faite « chavirer ».

Cet événement « d'inclinaison » du corps marionnettique important dans le déroulement de l'histoire, non inscrit dans la conduite p. 1 et non repris dans les représentations de 2004 (avec il est vrai une autre animatrice) nous laisserait à penser qu'il s'agit d'un événement fortuit, mais qui, sur le plan dramatique fait sens, d'autant plus qu'il vient à merveille une fois le motif du soldat apparu énoncé, lequel précède en bas de page une nouvelle séquence avec le pas de l'éléphant « lourd et aimable ». De surcroît, le fait de filmer le regard de l'auteur de l'impulsion du mouvement déclencheur d'un autre mouvement cette fois « naturel » car propre à la poupée nous interroge, en raison des lois de la physique que les chercheurs scientifiques connaissent particulièrement. Néanmoins, pour demeurer dans notre plaisir de spectatrice authentique, semblable à celui de tout le public qui se laisse prendre au jeu, nous avons souhaité que l'énigme de ce moment dramatique unique demeure.

peut trouver son corollaire dans l'écriture scénique également, comme la parution de l'ouvrage collectif dirigé par la directrice fondatrice du séminaire Langarts du CREOPS sur les langages artistiques d'Asie et d'Occident, la chercheuse Madame Véronique Alexandre-Journeau, intitulé *Le surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient* publié en 2011 aux éditions L'Harmattan le montre.

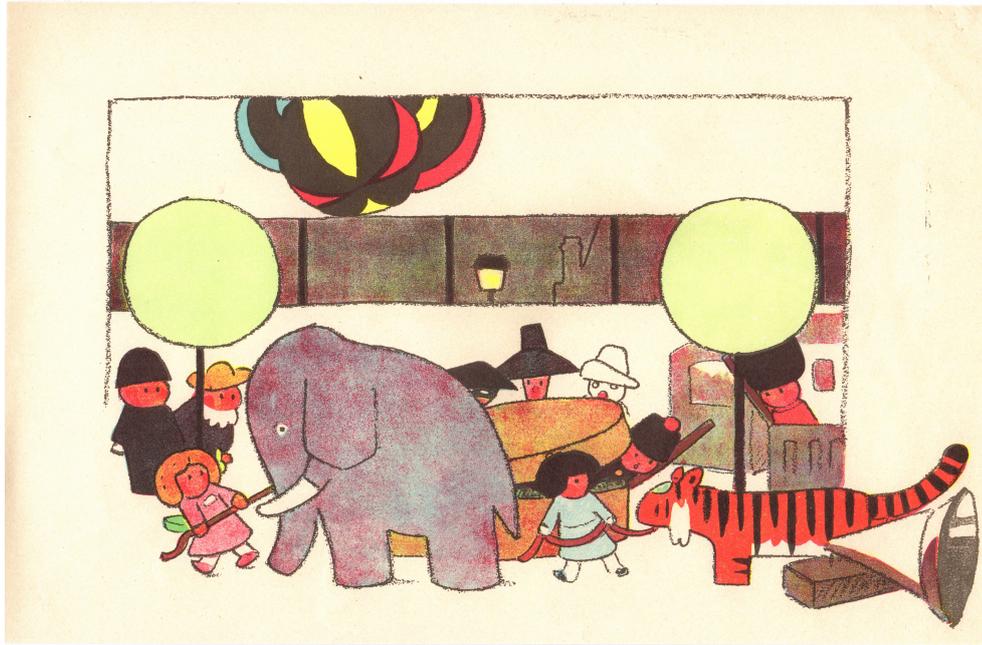


Fig. 6 : André Hellé, L'éléphant de *La Boîte à joujoux*, 1913

(*) Vieux chant hindou qui sert, de nos jours encore, à apprivoiser les éléphants. Il est construit sur la gamme de "5h du matin" et, obligatoirement, en 5/4.

D. & F. 8935

Ex. 7 : C. Debussy : Pas de l'éléphant « vieux chant hindou »

Dans le *Pas de l'éléphant* [Fig. 6 sq. et Ex. 7], l'étonnement du lecteur de la première édition de la partition est légitime : en face de cette section avec, en bas de la page, dénommé par Debussy « vieux chant hindou [...] construit sur la gamme de 5 heures du matin et, obligatoirement à 5/4 », il devrait en effet découvrir tout naturellement

l'éléphant d'Hellé, ne serait-ce que du point de vue pédagogique, pouvant l'inviter ainsi à s'initier au déchiffrement de la lecture des mots, et aussi de l'initiation au principe pentatonique (mes. 144) en rapport avec le texte en astérisque.

Dans l'édition Durand de 1913, une page de garde aurait donc été justifiée comme le montre la double barre (mes. 135) qui clôt la fin de l'énoncé du motif du soldat, et qui coïncide avec le changement de tempo (*très modéré*). Il est vrai cependant que les éléments (jouets et animaux), qui fourmillent à proximité de l'éléphant, semblent appeler une musique plus allante que celle indiquée « plus lent » que très modéré.

Le dessin préparatoire de l'éléphant de Damien Schoëvaërt [Fig. 4] montre la trompe du pachyderme en forme de toboggan, faisant apparaître ainsi un jeu de courbes essentiel pour rendre compte du jeu mélismatique de l'écriture musicale, qu'il reprend dans la confection définitive de la marionnette [Fig. 2], en adoptant le principe d'une trompe en forme de balancier, qui puisse se mouvoir facilement jusqu'à tourner sur elle-même comme une hélice, comme pour rappeler au spectateur complice le propos théâtral de marionnettes, jouets et objets reposant sur des jeux d'illusions qui ne traduit pas moins un effet de vie, comme pour mieux refléter une vérité profonde cachée.

La photo de la marionnette atteste de la fidélité aux couleurs de l'éléphant d'origine d'Hellé [Fig. 6], mais, ici, avec la trompe recourbée du masque de la tête, qui laisse deviner que celle-ci puisse épouser l'écriture mélismatique du « chant hindou » allusion aux danses traditionnelles orientales du pays, mais peut-être aussi avec humour aux prouesses extraordinaires d'un éléphant de cirque rendues possibles de cette manière dans le monde des marionnettes. Il suffit de penser seulement au propos de Gaston Baty à ce sujet : « à la frontière où s'arrête le pouvoir d'expression du corps humain, le royaume de la marionnette commence »⁶.

⁶ Gaston Baty, « Les arts du temps » dans *l'Encyclopédie française*, vol. 17, Paris, Larousse, 1936, p. 116.

La simplicité marionnettique du balancement plastique de la trompe du masque de l'animal rejoint de manière analogique le mouvement de bras d'une danse hindoue, alors que les pattes de l'éléphant inexistantes paraissent, dans l'imaginaire du spectateur, immobiles, comme pourraient l'être les jambes d'une danseuse hindoue à l'encontre de la gestuelle des autres membres périphériques du corps.

Le bref texte poétique commenté de Damien Schoëvaërt sur son dessin préparatoire des acrobates [Fig. 5], précédant sa mise en scène des marionnettes, permet au lecteur d'imaginer la représentation qui suit : « le ballet aérien des personnages blancs, plats, perchés au sommet de tiges animées par le vent [...] la vie est dans le souffle, celui qui fait danser le corps⁷. »

En préambule au thème de la poupée [Ex. 8] (mes. 315 sq.), commence, dans une nuance *pp* et un caractère « doux gracieux et souple » une introduction de 7 mesures aux cordes (mes. 298-304). Il y a là, dans la mise en scène des cubes de lunes et d'étoiles qui s'envolent par le geste des marionnettistes, une façon paysagère symbolique de codifier visuellement par deux éléments célestes l'introduction pour laisser place ensuite à l'exposition du thème féminin des *leitmotives* des personnages, à savoir celui de la poupée en *Si b. Majeur* (à partir de la mes. 305). L'instrumentation par l'ensemble Carpe Diem de ce thème avec *solo* au cor anglais pour l'exposition du thème (mes. 305-312), puis à la flûte traversière pour sa reprise va de paire avec le choix des matériaux du propos marionnettique : pour le son médium du cor anglais, une locomotive passe devant nos yeux de manière bien terrestre sur la surface de l'espace scénique, et pour le son plus aigu de la flûte traversière roule alors un wagon, mais surmonté d'un mobile en forme de balancier qui se met donc à dessiner un doux balancement au gré de l'air et des vibrations terrestres.

⁷ Texte inédit ajouté au dessin.

Comme pour rejoindre ce wagon, apparaît, de façon complémentaire, de l'autre côté du castelet, la sculpture féminine en volutes du dessin préparatoire d' « acrobates animées par le souffle » sur un dispositif roulant également, lui permettant de tourner grâce au souffle de l'animateur.

Pour l'ultime mélisme du thème de 4 mesures « très également doux » (mes. 354-357), et « avec charme » (mes. 348), comme dans un souffle, faisant tourner sur elle-même par deux fois une sculpture de papier (puisque le motif fait entendre en progression ascensionnelle le cor anglais sur *do bémol* (mes. 350), puis *ré bémol* (mes. 352), le spectateur, parallèlement au climax phrastique, pourrait s'attendre naturellement à voir la sculpture, relayée enfin par la flûte traversière vers le ciel des hauteurs vertigineuses du *si bémol 5* (mes. 354) mais noté « très également doux » tourner deux fois sur elle-même, ou bien alors dans un mouvement simultané à celui de la sculpture que le mobile à bascule sur la gauche du spectateur tourne à ce moment précis sur lui-même. Car, rappelons-le, il s'agit d'acrobates. Se dessine alors un thème en mélodie accompagnée, semblable aux lignes gracieuses féminines de la poupée avec, autour d'elle, les autres jouets et le décor dans l'espace.

298 *envole des étoiles et des lunes*
Doux, gracieux et souple

306 *entrée locomotives*

entrée wagon 1

D. & F. 8035

Ex. 8 : C. Debussy, Thème de La Poupée « Doux, gracieux et souple »

Cédez - - - - - 329 *accrobata 1*

Mouv^t
326
p expressif

338 *simile* *pp* *p* *p* *poco*

accrobata 2
avec charme
cresc. *m.g.* *simile*

accrobata 3
très également doux *p*

Ex. 8 : C. Debussy, Balancement puis tournoiement acrobatique (m. 350 sq.)

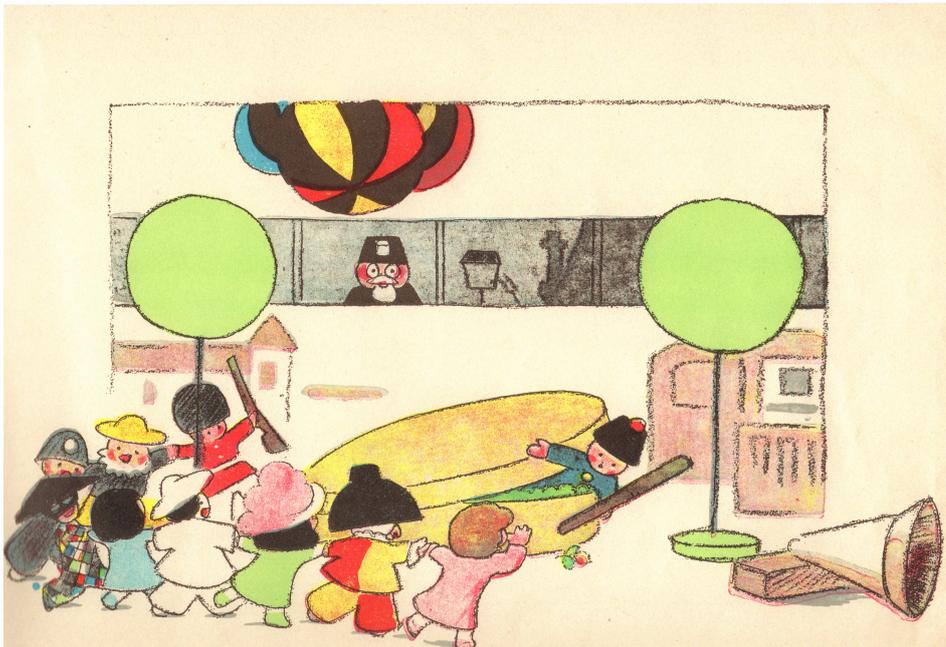


Fig. 7 : A. Hellé, Ronde générale de *La Boîte à joujoux*, 1913

Ronde générale (Vif et gai)

405

danse sur le sol

17

f léger

dim.

p

f

dim.

Ex. 9 : C. Debussy, Mouvement de Ronde générale (*Vif et gai*) mes. 405-421

Il est évident que la forme de la valse, très régulière dans sa métrique, induit souvent si ce n'est une imitation des courbes musicales (qui risqueraient un pléonasme), du moins un parallélisme des deux arts (marionnettique et musical) comme à ce moment précis dans cette scénographie. C'est sans doute pour éviter tout effet de redondance que le souffle n'a pas été guidé ici par celui de la phrase de la flûte traversière.

Il faut dire qu'une partie de la matière marionnettique aime parfois plier son créateur sous son effet, ce qui du point de vue du surgissement créateur est souvent propice à un moment créatif unique. S'ensuit le mouvement endiablé d'une ronde générale (au *tempo vif et gai*) [Fig. 7 et Ex. 9] où, à nouveau, la poupée fait preuve d'une agilité du corps (parfois invraisemblable) égale à la souplesse du matériau dont elle est faite, la faisant se retourner les genoux plus d'une fois sans encombre. Il y a donc réellement encore un jeu sur la matière car, selon le mouvement de rotation des poignets du marionnettiste, la poupée se présente de manière plus ou moins réaliste. Ce moment principalement rythmique à 6/16 est repris peu après surmonté de cette phrase d'André Hellé : « Mais la poupée fait un pied de nez au soldat et vient très vite retrouver le polichinelle ». Sans même ce texte récité ni celui ajouté en 1925 dans une deuxième version augmentée par André Hellé, le spectateur sait en conscience que cette situation ne durera pas. Le symbole de la rose d'amour jonchant sur le sol est d'une force dramatique intense, car tous les personnages (y compris la poupée habillée de rose) semblent commencer un défilé devant la rose abandonnée dans une pleine insouciance.

Dans une autre séquence musicale, l'effet de surprise à travers la transformation d'un canon en un gendarme [Fig. 8], qui ouvre soudainement la bouche [Ex. 10 (m. 577-581)] de manière effrayante parce que gigantesque et mécanique pour la refermer ensuite, correspond au miroir de l'indication littéraire de l'auteur de l'Arche de Noé : « frayeur des jouets qui se dispersent ». Il faut noter que dans cette partition à destination principalement des enfants, ce sont certains moments dramatiques stratégiques comme celui-ci qui privilégient le propos théâtral au détriment du propos mélodique.

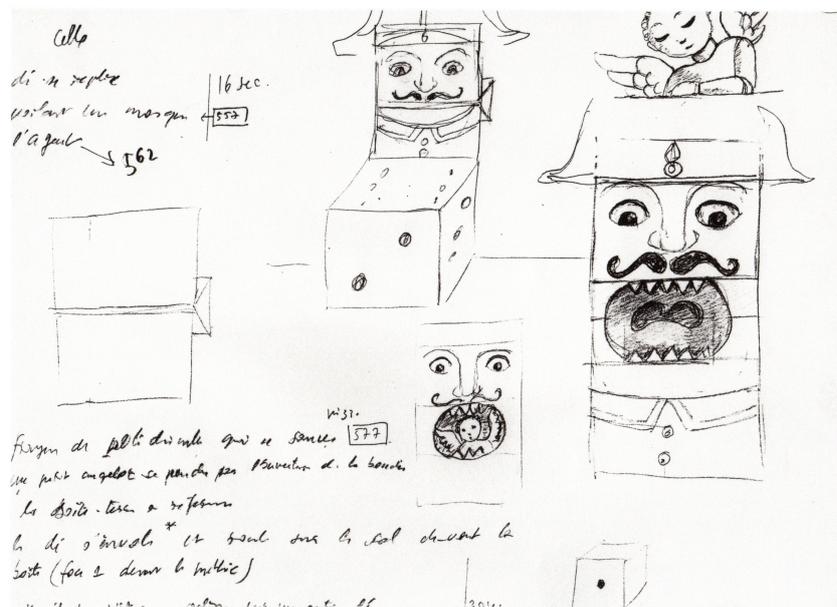
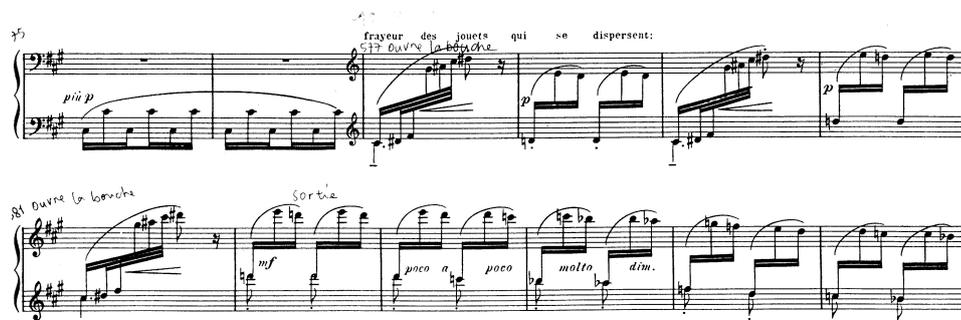


Fig. 8 : Damien Schoëvaert, Le gendarme, dessin et scénario pour *La Boîte à joujoux*



Ex. 10 : C. Debussy, Motif du gendarme effrayant (m. 577-581) de *La Boîte à joujoux*

Effectivement, l'événement dramatique se remarque, soit par un rythme particulier, soit par un simple intervalle en *crescendo*, ici le ton ou seconde majeure sur les temps avec des signes expressifs marquants comme un accent sur la deuxième valeur du motif perçu en 6/16 (m. 577, 579 et 581), et correspondant à l'ouverture de la bouche de la marionnette. La précision des numéros de mesures de la partition musicale par rapport à la manipulation marionnettique rappelle celle d'une écriture chorégraphique.

La reprise de l'*incipit* du motif rythmique de la « ronde générale » annonce la fin du tableau n° 1 qui précède le tableau n° 2 [Ex. 9] où il est écrit (m. 619-622) : « Une grande plaine verte : deux arbres de Nuremberg au milieu de la scène [Fig. 11]. » Le choix du nom de cette ville témoigne de l'inspiration d'André Hellé puisée ici dans ces jouets naïfs de bois tourné, dits « de Nuremberg », en raison du nom de la ville de Bavière, dont l'industrie du jouet allemand dominait alors le marché français⁸.

Là encore, le symbole des deux arbres du plasticien en forme de lampadaires modernes, prête à sourire pour peu de temps, car, dans ce dessin, la poupée et le polichinelle débordant du cadre graphique aux deux coins opposés du bas de la page sont isolés par rapport à l'armée de soldats qui défilent et dont le dernier, la rose au bout du fusil (image qui allait donner naissance vers 1918 à l'expression que l'on connaît pour signifier la bravoure), est bien le vaillant soldat qui a séduit la poupée en lui apparaissant. Autant l'isolement des deux personnages est en

⁸ Note 2 du préambule à la réédition de *L'Arche de Noé* sous le titre « Drôles de Bêtes » avec les textes et dessins d'André Hellé, Paris, éditions Memo, 2011.

correspondance avec le motif de la phrase à l'unisson qui ouvre le tableau n° 2, autant la marche très droite et donc binaire des soldats n'est pas en accord avec cette décantation du chant.

Remarquons d'ailleurs à ce propos que l'image d'Hellé dans l'édition Durand de 1913 évoque le principe du dessin animé dans la superposition de deux événements dramaturgiques différents : la poupée solitaire, qu'on a assise au coin droit de l'image, dans une attitude plutôt d'inertie, et, en contraste, dans le coin gauche de l'image, le dynamisme alerte de Polichinelle dont les membres périphériques latéraux évoquent quelque peu une démarche de pantin, qui complète le pas dans la direction opposée des soldats prêts à la bataille dans la scansion de leur marche et qui va se faire entendre peu après.

Le discours des vents à l'unisson est évidemment très linéaire, et pourtant, le spectateur peut percevoir la dimension paysagère de cet énoncé d'essence modale qui peut suggérer, malgré tout, une perspective du paysage, en raison, d'abord, du propos littéraire d'Hellé, par la transcription pour deux instruments, mais aussi par un langage d'allure modale qui ne se rapporte pas de manière motivique à un personnage précis comme le procédé d'écriture thématique en leitmotiv peut le faire.

Ex. 9 : C. Debussy : Tableau n° 2 : Lent et mystérieux (mes. 1-4)

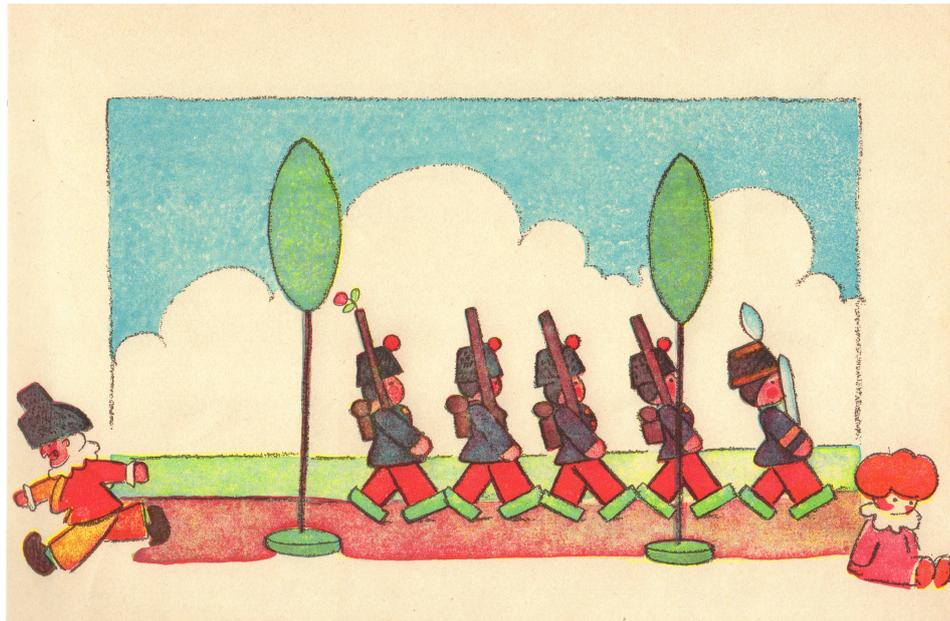


Fig. 9 : Paysage désolé puis bataille contre Polichinelle, Tableau n° 2

L'unisson aux vents est comme la marque de la musique qui peint un paysage désolé avec une absence de décor derrière la poupée et le soldat au dessus du cube des continents en raison du drame à venir, où la poupée, très souple, frôle le petit soldat de sa robe à pompon, puis aussitôt après comme « en coup de vent » se détourne en virevoltant sur un groupe mystérieux d'appoggiatures brèves en intervalles de tons (m. 622).

La deuxième présentation de cette même phrase est mise en scène fort heureusement avec l'arrivée de Polichinelle sur la lune, mais qu'on voit à peine, comme il se laisse porter au gré de l'air par le mouvement de son animateur. La dimension géographique signifiée par le corps céleste ainsi que le déplacement géographique du corps du marionnettiste a nécessité un éloignement de la caméra, puisque Clément Schoëvaërt se trouvait hors du champ du cube, donnant un effet de profondeur, de vision paysagère dans un axe donc vertical. Comme ce chant ne semble pas spécifiquement motivique et qu'il est exposé dans un grand dépouillement, compte tenu de l'indication littéraire originale, la présence de la lune, appartenant à l'univers d'un cadre géographique est tout à fait appropriée pour l'exposition de la phrase musicale. Hellé écrit, après cette section d'une page

« Rideau » afin de laisser place à l'épisode de séduction de Polichinelle qui « lui conte *fleurette*⁹ » (au tempo « Modérément animé »), ce qui bien entendu déclenche la déclaration de guerre de l'armée de terre dont fait partie le soldat, et où l'élément terrestre prévaut.

La tête de mort du jeu de dominos qui annonce la couleur jaune égyptien de l'espace castellaire [Fig. 2], amplifié par l'éclairage à proximité du décor de deux simples lampes électriques de part et d'autres de celui-ci, prépare dans un climat d'appréhension le spectateur au terrible événement de la bataille et de ce qui s'ensuit. La scansion martelée en croches *staccatos* de l'accompagnement de ce « Mouvement de Marche » [Ex. 9], dans lequel « les soldats se rangent en ordre de bataille » prouve bien que le combat se passe sur la terre, autrement dit ancré dans la réalité du spectacle.

29

Ex. 9 : C. Debussy, Mouvement de Marche

De façon subtile, l'Ensemble Carpe Diem joue certains accords légèrement décalés, afin que l'effet d'appoggiature brève précédant un accord anime de l'intérieur le discours, en provoquant de ce fait une tension rythmique bienvenue en ce climat guerrier comme un rebond de pas sur le sol.

Ainsi, les accords, faisant résonner le pas rebondissant des soldats, est symbolisé

⁹ Le champ sémantique autour de la fleur, entre la rose qui unit la poupée au soldat et l'expression de « conter fleurette » à propos du Polichinelle est probablement intentionnel de la part d'André Hellé et pourrait évidemment donner lieu avec bonheur à une étude sur le champ lexical de « fleur » en rapport avec le texte musical et la proposition audiovisuelle.

par Hellé dans les accessoires de guerre des soldats qui ne sont pas tenus de façon identique, pour donner plus de vie au dessin dans la différence, malgré une semblable apparence de tous les guerriers : le soldat de la poupée, refermant le peloton, est reconnaissable au symbole de la fleur trônant au bout de son fusil ; à la tête du groupe, le chef des soldats se distingue avec son sabre par une armure différente de ses subordonnés. La bombance du torse des deux suivants, faisant apparaître un bouton rouge rosé, puis pour le troisième, deux boutons, fait penser au poids de la vaillance et donc au martellement encore plus fort des accords terrestres. Enfin, celui qui précède le soldat, semble tourner très légèrement sa tête vers la gauche pour se différencier des autres.

III - LA TRANSDISCIPLINARITÉ DES ARTISTES

Dans le tableau suivant (n° 3 « Très modéré ») [Ex. 10] vient une autre séquence dramatique importante, d'autant plus que le texte littéraire d'Hellé est récité par un des musiciens, lequel, l'espace de quelques minutes, devient à son tour comédien en disant conformément au texte de la seconde édition : « Par le coteau, ils montent légers vers le soleil [...] Les moutons frileux s'endorment autour du soleil [...] des rayons dans leur laine ».

Pour centrer l'attention des spectateurs sur cet événement sonore plutôt inattendu, Damien Schoëvaërt a choisi de laisser son décor en suspens, excepté à un moment où un léger nuage glisse sur le côté gauche du dé en forme de castelet pour symboliser, en réalité, la toison d'un mouton, dont les confrères (autrement dit, les autres musiciens) vont s'exprimer à leur tour par une onomatopée « mê » en guise de parole. Par résonance phonétique, le propos conclusif « il n'y a pas de mais ! » du premier interlocuteur est très humoristique dans ce jeu en homophonies et revêt une force dramatique certaine, étant donné que ce sont les seules paroles du texte d'Hellé, ajouté après la création du ballet, qui sont énoncées à haute voix au cours du spectacle. D'autre part, la volonté de la part du metteur en scène de

prolonger le propos théâtral hors plateau, jusque dans le corps sonore de tous les musiciens permet de bien souligner la cohérence du propos dramatique dans toutes ses composantes.

37)

21.52 *le Texte*
entrée symbolique
maître

3^e **TABLEAU.** - Un paysage désolé: dans le fond, une bergerie cassée avec des barrières démolies et un écriteau:
 "Bergerie d'occasion à vendre."

Très modéré (♩ = 54)

p 93

PIANO

p *doux et mélancolique*

Ex. 10 : Tableau n° 3 (Très modéré), *incipit*

Dans ce nouveau et avant-dernier tableau qui s'ouvre sur la chanson populaire « Il pleut bergère » (mais en mineur en écho à un « paysage désolé »), Hellé a écrit un peu plus loin [Ex. 11] (m. 926-935) : « Un pâtre qui n'est pas d'ici joue du chalumeau dans le lointain ». L'instrument, pouvant être à anche double s'accorde bien avec une transcription pour cor anglais, dont le souffleur endosse un bref moment dans ce passage un rôle de manipulateur de jouet, étant visible avec son instrument dans le champ visuel de la caméra.

L'énonciation de la phrase unique d'Hellé montre l'importance qu'il accorde à ce moment précis à la musique. Schoëvaërt choisit donc fidèlement une grande sobriété dans le décor de cette séquence, en faisant rouler un simple soleil sur les côtés (ouest puis nord) du cube des continents, parallèlement à la première phrase du cor anglais. L'intervention manipulative du musicien durant ses trois soupirs de silences (m. 929-930) lui donne le temps de pouvoir faire apparaître dans l'histoire un mouton.

Ce moment est important dans le spectacle, car, après avoir entendu pour la première fois un des musiciens dans la théâtralité de sa parole au début du Tableau n° 3, le spectateur, pour la première fois, peut le découvrir dans une théâtralité du geste marionnettique et donc expressif. Si le temps musical de pause est

évidemment parfaitement respecté, le mouvement d'élan initial en *arsis*, pour amener le mouton sur le castelet, semble quelque peu hâtif avant sa pose sur la terre en revanche très bien rythmée. Des contraintes techniques de jeu d'un instrument à deux mains accroît évidemment la difficulté de ce type d'intervention hybride, musicale puis gestuelle, même si la musique et le geste théâtral sont indissociables. Cette séquence nous rappelle l'importance de la gestion du temps musical avec le déploiement du geste marionnettique (et qui plus est, lorsqu'il s'agit de forme à l'origine chorégraphique). Parallèlement à la deuxième phrase musicale dans une nuance *piano*, Clément Schoëvaërt s'empare du bateau qui emmène la poupée et le soldat avec le soleil qui les suit de l'autre main.

Le corps du marionnettiste fait office de rideau pour la fin du « voyage autour de la terre » comme l'indique le synopsis, parallèlement à l'indication « retenu », pareil au mouton solitaire, resté seul en scène, pour signifier symboliquement, comme au début de ce troisième tableau selon les mots d'Hellé : « Bergerie à vendre ». Le « tempo lent et mélancolique » du passage est déterminant pour la mise en scène, qui ne fait pas montre de facilité à suivre par le geste imitatif, qui pourrait paraître redondant, le principe de l'agrandissement intervallique dans le récit mélodique de la seconde phrase thématique (mes. 933), comme aurait pu le faire une chorégraphie classique.

RIDEAU!
Le soldat, avec un bras en charquo et tenant la fleur de l'autre main est seul avec la poupée.

945 **1^{er} Mouvt** **Modéré**
doux toujours très doux p

↓ coup de tam-tam

920 **Animé (sombre)** **Retenu**
pp pp p

932 **Un pâtre qui n'est pas d'ici joue du chalumeau dans le lointain.**
Lent et mélancolique (♩=54)
librement expressif pp p

931 **Retenu**
mf p

Ex. II : Debussy,
« Il pleut bergère »
pour un Paysage
désolé puis Lent
Le « Changement

à vue » (indiquée sur la partition mes. 1048), écrit par Hellé peu avant le dernier Tableau n° 4 entre en parfait accord avec ceux du Théâtre du Clair de Lune qui a bénéficié aussi du regard du Théâtre sans toit de Pierre Blaise¹⁰. Le spectateur privilégié peut ainsi entrer dans le savoir-faire du dispositif marionnettique, comme il entrerait dans le secret de la mécanique théâtrale. La conclusion du dernier tableau [Ex. 12] est évidemment, comme quasiment toutes les histoires enfantines, heureuse avec « les enfants enthousiasmés », lesquels indique Hellé « dansent une polka célèbre avec un évident irrespect pour la pensée de l’auteur ». Cette phrase tendre et son œuvre entière montrent bien combien Hellé, pareil à Debussy affectionnait l’univers de l’enfance, et comment Damien Schoëvaërt restitue cette fin heureuse, grâce à l’originalité de son théâtre final d’ombres et de marionnettes et jouets.

En miroir à la lettre de Debussy du 25 juillet 1913 à son éditeur, dans laquelle il écrit qu’il était occupé à « apprendre à jouer du tambour¹¹ », et comme Morach avec une de ses marionnettes, Damien Schoëvaërt a perçu l’importance de faire jouer du tambour à Polichinelle, de manière un peu mécanique, mais voulue.

Cette mécanique du petit polichinelle et son tambour bat son plein au début de l’indication « Même mouvement » que le *Tempo de Polka* précédent, dans un caractère « Joyeux et éclatant ». Les lumières ce théâtre d’ombres [Fig. 2], ainsi que les couleurs du Polichinelle et la frénésie de ses petits gestes sur son tambour concourent à rendre l’éclat de fête de ce dernier tableau se déroulant sur l’air de la chanson populaire « Fais Dodo » [Ex. 12 et Fig. 2], mais totalement éloigné de tout contexte de berceuse, bien au contraire, en raison du tempo vif et de la vivacité de mouvement des enfants et du petit Polichinelle.

¹⁰ Entretien de l’auteur avec le graveur et animateur Clément Schoëvaërt le 29 septembre 2013.

¹¹ Claude Debussy, *Correspondance (1878-1918)*, *op. cit.*, p. 1647.

Le choix de ne pas ajouter de nouvelles formes en silhouettes à voir sur la répétition de l'air populaire, amplifié par une instrumentation plus dense [Ex. 13] dans l'orchestration de Caplet, permet de porter plus d'attention à la texture de l'étoffe de la musique elle-même. Pour la suite de la musique énoncée *piano* en revanche, avec 4 double croches en anacrouse (m. 1103 de l'exemple), le contraste de nuances avec l'exposition de la chanson *forte* (m. 1095 sq.) se traduit par la légèreté en ombres des sauts des moutons, presque comme si leur mouvement était perçu en ralenti filmé.

Ex. 12 : C. Debussy : Épilogue « Joyeux et éclatant » sur « Fais Dodo »

Le coup de dé qui conclut le spectacle sur les dernières notes du ballet nous réaffirme le sens du jeu sur la matière et, comme nous l'avons vu plus en détails à propos de l'élément de l'air, présent autant dans le mouvement ou impulsion des marionnettistes sur les marionnettes, jouets et objets, que dans la musique au souffle des vents et du phrasé de l'ensemble, musical au travers des instruments comme de la parole. Nous avons vu à travers un extrait de l'œuvre comment la musique peut accroître la possibilité de profondeur ou de verticalité d'un espace à travers son instrumentation à plusieurs voix, le geste du marionnettiste en regard de son objet. Il s'agit donc de créer un espace augmenté en regard du dispositif théâtral en présence parallèlement à la faculté transdisciplinaire de l'écriture pour marionnette qui devient « expression » directe « de la musique » et l'écriture

musicale, laquelle à travers des procédés comme les leitmotifs souligne la codification d'un langage transdisciplinaire, mettant sur le même plan les langages sonore et visuel.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

L'ensemble des figures et exemples présentés dans cet essai sont issus de « *La Boîte à joujoux* » de Hellé et Debussy, Paris, Durand, 1913, ouvrage tombé dans le domaine public. Certains croquis sont publiés avec l'autorisation de l'auteur.

- Fig. 1 : A. Hellé, *La Boîte à joujoux*, présentation, 1913, Paris
Fig. 2 : Personnages de *La Boîte à joujoux* de Damien Schoëvaërt
Fig. 3 : Damien Schoëvaërt, Plan scénographique pour *La Boîte à joujoux*, 2001
Fig. 4 : Damien Schoëvaërt, L'éléphant et le dépli du dé, dessin et texte (mes. 1-44)
Fig. 5 : D. Schoëvaërt, *Les acrobates*, dessin et texte pour *La Boîte à joujoux*, inédit (avec l'aimable autorisation de l'artiste)
Fig. 6 : André Hellé, L'éléphant de *La Boîte à joujoux*, 191
Fig. 7 : A. Hellé, Ronde générale de *La Boîte à joujoux*, 1913
Fig. 8 : Damien Schoëvaërt, Le gendarme, dessin et scénario pour *La Boîte à joujoux*
Fig. 9 : Paysage désolé puis bataille contre Polichinelle, Tableau n° 2

-
- Ex. 1 : A. Hellé, Scénario de *La Boîte à joujoux*, ms.
Ex. 2 : D. Schoëvaërt, Scénario de *La Boîte à joujoux*, ms.
Ex. 3 : C. Debussy, Marche en cadence de la poupée dans *La Boîte à joujoux*
Ex. 4 : C. Debussy, Mouvement de Ronde générale (*Vif et gai*) mes. 405-421
Ex. 5 : C. Debussy, Apparition du Soldat « Gentiment militaire »
Ex. 6 : Damien Schoëvaërt, Conduite dramatique de *La Boîte à joujoux*, p. 1
Ex. 7 : C. Debussy : Pas de l'éléphant « vieux chant hindou »
Ex. 8 : C. Debussy, Thème de La Poupée « Doux, gracieux et souple »
Ex. 9 : C. Debussy, Mouvement de Marche
Ex. 10 : Tableau n° 3 (Très modéré), *incipit*
Ex. 11 : Debussy, « Il pleut bergère » pour un Paysage désolé puis Lent
Ex. 12 : C. Debussy : Épilogue « Joyeux et éclatant » sur « Fais Dodo »