

Des théâtres par objets interposés

Je viens d'examiner de plus près ma table de travail et j'ai compris qu'on n'y peut rien faire de bon.. Tant de choses y traînent, qui forment un désordre sans symétrie et dépourvu de cette humeur accommodante des choses désordonnées qui, d'ordinaire, rend tout désordre supportable. Qu'il y ait du désordre sur le drap vert, passe encore, il en était peut-être ainsi au parterre des anciens théâtres. Mais que du fond des promenoirs...(suite au lendemain).

Kafka, dans les Récits et fragments narratifs, La Pléiade, 1980, p.142

Il est souvent question, ces derniers temps, dans les rencontres de marionnettistes, des *fondamentaux de la marionnette*. Ce terme désignerait, d'après ce que j'ai pu comprendre, la *substantifique moelle* de la pratique des marionnettes, ses assises, la base de toute manipulation.

Fondamental résonne désagréablement aux oreilles. Les tourments du monde actuel lui donnent des échos sinistres, le rendent difficile à manier, même avec des pincettes. Il est pénible de se souvenir que le terme de « fondamentalisme » est apparu en 1920 et désignait un courant conservateur protestant, aux Etats-Unis. Le pire ennemi est souvent celui que l'on a nourri...

J'espère, en tout cas, que cette volonté de définir, de marquer quelques repères n'aboutira pas à consolider une frontière. Gérard Lépinois a déjà souligné que la vitalité d'un art ne se manifeste pas dans la vigueur à défendre ses limites mais dans l'audace à chercher jusqu'où elles s'étendent.

Pourquoi les marionnettistes éprouvent-ils la nécessité de se pencher ainsi sur les fondations de leur art ? Veulent-ils en souligner l'identité à un moment où les cloisons entre les diverses formes théâtrales deviennent de plus en plus poreuses ? Veulent-ils appliquer le dicton togolais : *si tu ne sais pas où tu vas, n'oublie jamais d'où tu viens ?* Se soucient-ils de redessiner la spécificité de leur pratique afin de pouvoir en assurer la transmission ?

Plutôt que de se focaliser à nouveau sur le terme de marionnette, je préférerais voir la réflexion s'étendre sur l'utilisation de l'objet dans le théâtre

actuel. Cette méthode éviterait deux écueils : celui d'avoir à considérer, une fois de plus, la marionnette comme hors du champ du théâtre ; celui de séparer artificiellement la marionnette des autres objets utilisés sur scène, particulièrement par le théâtre d'objet, apparu sous ce vocable il y a maintenant plus de vingt ans.

Comment est-il possible de découvrir les traits singuliers d'une chose *en soi* ? Ils ne peuvent émerger qu'en regard d'autres choses. Un mot n'existe que parce qu'il y a d'autres mots. Pour échapper au ressassement dans l'étroit cagibi de la marionnette, il me paraît plus stimulant et enrichissant de se demander ce qui fonde un théâtre où l'acteur utilise des objets ou marionnettes, comme partenaires de jeu, à la différence de celui où le jeu repose exclusivement sur le corps et la voix de l'acteur.

Dans un film qui lui était consacré, Peter Brook expliqua qu'il y avait deux façons de faire travailler les acteurs. Il demanda à un de ses comédiens de s'asseoir sur une chaise puis l'invita à improviser une petite scène. Avant qu'il ne commençât, Peter Brook lui raconta que son personnage avait eu un père alcoolique, une mère orpheline, que lui même vivait seul, etc... Ca, c'est la première manière, précisa Peter Brook. La deuxième, la voici. Il enleva une de ses chaussures, la posa sur une table et dit à un autre comédien : vas-y !

Peter Brook pose ainsi, de façon provocatrice, la question : que se passe-t-il quand, dans le jeu théâtral, un objet vient s'inter-poser entre l'acteur et le public ? Un objet et non pas un « accessoire » qui dans le théâtre utilisant ce qualificatif désigne toujours un faire-valoir du jeu du comédien. Cet accessoire n'existe pas en tant qu'objet, l'acteur ne le voit pas, n'a aucun souci de lui donner une présence concrète : il s'en sert mais n'en joue pas. Il n'y a que l'accident qui l'oblige à prendre acte, comiquement ou catastrophiquement, de la présence de ce morceau du réel, à devoir *faire avec*.

L'acteur occidental ne manie aucun objet ayant trait à son corps, tandis que le clown, comme le comédien oriental, joue avec des outils qui n'existent que pour lui et par lui. Grâce à eux, l'un comme l'autre évite d'avoir à puiser seulement dans les ressources subjectives : l'outil théâtral réclame une adresse corporelle et non pas une exploration du je. C'est d'ailleurs là qu'intervient Brecht, pour qui aucun je ne peut résister correctement au régime de la répétition théâtrale : la distance n'est que le substitut du masque. Cette remarque de Georges Banu (Théâtre années vingt : du cirque au théâtre, L'âge d'homme, 1983, p. 69) n'était déjà plus entièrement pertinente à l'époque, en 1983, où elle avait été écrite. De plus en plus d'acteurs et depuis longtemps (parallèlement aux marionnettistes dont Georges Banu semble ignorer l'existence et qu'il aurait pu citer comme exemple aux côtés du clown et du comédien

oriental) s'étaient mis à manier, manipuler des objets sur scène. Le théâtre, suivant en cela les arts plastiques, s'était à nouveau intéressé aux objets après les avoir ignorés pendant des décennies, reléguant dans les formes « mineures », destinées aux mineurs non cultivés, le « populo » et les enfants, les spectacles persistant à les mettre en scène : le cirque, le théâtre de marionnettes.

Les arts plastiques au début du XXe siècle, s'inspirant des arts *premiers* (adjectif recommandé par Levi-Strauss dans son magnifique texte sur le bricolage dans *La pensée sauvage*), mais aussi des œuvres de malades mentaux ou des *inspirés du bord des routes* comme les a nommés Jacques Lacarrière, avaient été les premiers à redonner une place à l'objet dans leurs créations. C'est par son truchement que les cubistes, dadaïstes, surréalistes, futuristes bouleversèrent les rapports de l'art et du réel. Le collage et le *ready-made* demeurent les inventions esthétiques les plus marquantes du siècle dernier.

La pensée occidentale, dans son questionnement sur le réel, semble arriver lentement au *parti pris des choses*, comme l'observe ironiquement François Dagognet (Eloge de l'objet, Vrin, 1989, p. 11), citant Alain Robbe-Grillet : *dans le roman initial, les objets et les gestes qui servaient de support à l'intrigue, disparaissaient complètement pour laisser la place à leur seule signification : la chaise inoccupée n'était plus qu'une absence ou une attente,... les barreaux de la fenêtre n'étaient que l'impossibilité de sortir. Et voici que maintenant on voit la chaise, la forme des barreaux. »*

Voilà, j'écrivais ce texte, et peu à peu, j'écrivais de moins en moins. Tout devenait laborieux .

Au départ, j'avais l'intention de mettre par écrit quelques réflexions sur l'objet, son utilisation par le théâtre, parler aussi et surtout du plaisir que j'éprouve à jouer avec des objets, et insensiblement je me retrouvais en train de rédiger une sorte d'exposé universitaire, un pâté d'ennui.

Cela m'arrive de temps à autre. Une sorte de rechute d'une maladie ancienne.

Comme si pour parvenir à penser en jetant des mots sur le papier, je devais les faire à nouveau passer par l'étroit défilé du discours imposé pendant les années scolaires.

Comme si j'oubliais que dans la tête ça ne se passe pas comme ça. La pensée ne part pas d'un point A pour aller majestueusement, irrésistiblement au point Z. Je l'imagine plutôt comme un bourdon ivre, zigzagant d'une fleur à l'autre. J'oubliais qu'elle pratique effrontément le collage. Elle prend une idée qui l'intéresse et la met en lien, la ficelle, la colle, la cloue avec une autre idée (*Je suis peintre, je cloue mes tableaux.* . K. Schwitters, Merz, écrits choisis et présentés par Marc Dachy, Editions Gerard Lebovici, 1990, p. 15)

L'école, l'université nous apprend à enrober ce bri-collage par une gangue de discours longuement limée, poncée, afin que la pensée ainsi livrée paraisse homogène, en pur marbre. Masquer à tout prix l'hétérogène, le disparate, la multiplicité, l'immense bazar de la pensée, toujours en mouvement, derrière les paravents laqués de la parole ou de l'écrit.

Deleuze parle d'*agrégats sensibles*. *Le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles.* (Pourparlers, Les éditions de Minuit, 1990, p. 168) J'aime beaucoup ces deux mots. Agrégat : *assemblage hétérogène de substances ou éléments qui adhèrent solidement entre eux*, selon le cher Robert. Et l'adjonction de *sensible*, venant souligner que cet hétérogène parle aux sens, fabrique du sens...

Alors je ne vais plus m'évertuer à tisser mes lignes comme un beau voile jeté sur une mosaïque de citations qui m'ont nourri, de réflexions, de rêveries autour de la notion de l'objet au théâtre. Je vais vous livrer tout ça en vrac, mais pas totalement en désordre, tout de même.

Je le ferai à la manière du peintre Bernard Pras.

Il dispose sur le sol un bric-à-brac invraisemblable d'objets, étoffes, débris, matières diverses. Une sorte de vomis de choses comme on peut en voir dans les décharges. Puis, selon un angle très précis, il prend une photo. Sur cette photo agrandie va merveilleusement émerger une image de visage, très habilement composée. Si l'on se rapproche trop du cliché, le visage s'efface, notre œil s'égaré à nouveau dans l'accumulation insensée d'objets. La démarche est semblable à celle d'Arcimboldo mais ici a disparu le rapport avec les choses naturelles, les animaux, les objets du quotidien.

Bernard Pras travaille avec ce qui nous submerge, le déferlement des babioles, interchangeables, reproductibles à l'infini, très vite condamnées au rebut. Il y fait réapparaître le visage de l'homme.

Un magistral rappel que le sens est toujours une question de point de vue. Le sens et donc pas forcément la vérité, nuance que justement les fondamentalistes de tout crin ne veulent pas entendre.

...l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance. Claude Levi-Strauss, *La science du concret*, La pensée sauvage, Plon, 1962, p. 33.

La science manipule les choses et renonce à les habiter... Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Folio Essais, 1994, p.9 et 19.

Jouer avec des objets sur une scène, c'est se souvenir que les choses sont *une annexe ou un prolongement* du corps de l'être humain, donc jamais complètement du non-moi ou du non-humain. Redécouverte douloureuse. Il faut renoncer à l'illusion de toute puissance, à l'euphorie narcissique. L'objet, comme le réel, résiste. Nous remet obstinément le nez contre *l'insignifiance* du réel (Clément Rosset).

*Les objets qui nous entourent n'ont pas seulement une fonction utilitaire, une fonction narcissique et divers rôles de satisfaction sexuelle substitutive. Ils sont un instrument permanent de médiation pour l'assimilation psychique de nos expériences du monde... La reconnaissance du rôle médiateur des objets dans tous les dispositifs humains permet de comprendre que les faits sociaux et les faits psychiques ne sont que deux regards différents portés sur les relations que nous entretenons avec l'ensemble des objets qui nous relient à la fois à nous-mêmes et à nos semblables... Comme nous l'avons vu, la reconnaissance du rôle que jouent les objets dans la vie psychique engage à repenser les bases traditionnelles de l'humanisme, et notamment la fâcheuse tendance à confondre le monde physiquement inanimé avec le monde « non-humain ». Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, 1999, p. 180 et 220*

Toute thérapie (y compris la psychothérapie) est action sur la matière dans le but de modifier l'être....Car ce que nous appellerons désormais « thérapeutiques », dont un cas particulier se trouve être les psychothérapies, construit toujours la vérité en référence à des objets. J'utilise le mot »objet « dans son sens banal : « objet du monde sensible », fait de matière dont l'existence ne doit rien à la perception ou à l'imagination d'un quelconque « sujet ». L'objet est donc ce contre quoi bute la perception. Tobie Nathan, *Nous ne sommes pas seuls au monde, Les empêcheurs de tourner en rond*, 2001, p.120 et 121.

L'objet en scène oblige aussi les acteurs à avoir des mains. Un théâtre manuel, enfin ! Alors que depuis des années le théâtre s'intéresse au corps, l'implique fortement, l'*engage*, j'ai souvent l'impression que cet intérêt ne concerne pas les mains. Elles sont pourtant la partie la plus intelligente du corps. En tout cas, celle dont la projection cérébrale est la plus étendue. Dans notre schéma corporel elle occupe autant de place que la face et plus que le reste du corps humain. Ce qui souligne combien la manipulation des choses, des objets, s'avère constitutive de la pensée de l'être humain.

Les artistes plasticiens du début du XXe siècle furent de grands joueurs. En se référant aux arts non savants (primitifs, naïfs, voire enfantins), ils ont redonné une valeur et une présence manifeste, dans l'art, à la pratique du bricolage et à celle du jeu. Comme celui de l'enfant, leur jeu était d'un sérieux terriblement dérisoire et rieur. Encore trop d'imbéciles, de nos jours, estiment cette occupation futile et immature, destinée à s'effacer devant la rigueur du travail adulte.

2. Quelles sont les choses que vous aimez le plus ?

- Jouer avec les choses jusqu'à ce qu'elles forment une œuvre d'art. K. Schwitters, Merz, écrits choisis et présentés par Marc Dachy, Editions Gerard Lebovici, 1990, p. 291

A la différence de la langue française qui n'a qu'un mot pour désigner l'activité de jeu, la langue anglaise, comme l'a finement souligné D.H. Winnicott, permet de différencier les jeux organisés (*games*) du jeu proprement dit (*playing*), *le jeu de ceux qui n'ont pas encore entendu parler de jeux*. Selon cet auteur, les expériences culturelles sont en continuité directe avec le jeu (*playing*). Et il précise : *on peut tenir les jeux, avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative de tenir à distance l'aspect effrayant du jeu*. Car le jeu est toujours précaire. La magie qu'il instaure, l'intimité au sein d'une relation entre la réalité psychique personnelle et l'expérience de contrôle des objets réels, demeure fragile, n'est jamais totalement à l'abri de l'irruption du réel. Le jeu n'esquive pas le risque de la rencontre avec le réel comme les jeux tentent de le faire. Je ne peux m'empêcher de penser à ces foules dans les stades et à ces maigres assistances dans les théâtres...

Pour contrôler ce qui est au dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses, cela prend du temps. Jouer, c'est faire... C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. D.H. Winnicott, Jeu et réalité, Gallimard, 1975, p. 59 et 75

L'art comme jeu permet en tout cas de rendre compte non d'une activité artistique particulière, mettons : le théâtre, la littérature ou la peinture, mais bien de tous les arts, de l'art, ce que parvenait si mal à faire la vieille esthétique et à quoi les programmes d'enseignement ont carrément renoncé. M. Picard, La Tentation, Essai sur l'art comme jeu, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 180.

Le théâtre, lui aussi, à l'aube du siècle dernier, éprouva la nécessité de se présenter plus manifestement comme un jeu. La *distanciation* invoquée par Brecht permet finalement au spectateur de voir à nouveau l'acteur jouant un personnage. Il assiste à la fabrication de l'illusion. L'histoire se passe à trois, entre l'acteur, le personnage, le spectateur. L'illusion de la fusion entre le spectateur et le personnage, si elle reste possible, se trouve toujours menacée par la présence affirmée de l'acteur jouant. Il est donné au spectateur la liberté, et le plaisir, de faire et défaire l'illusion, plaisir aigu et parfois effrayant, de l'ordre de la *douleur exquise* qu'on éprouve en appuyant sur un point précis d'une fracture.

En fait le théâtre n'avait pas le choix . Pour survivre devant la déferlante du cinéma il lui fallait réaffirmer ce qui le fonde : un jeu dans *l'ici et le maintenant*. Le cinéma sait en virtuose entraîner le spectateur dans la fascination fusionnelle. Il n'est devenu un art que lorsqu'il a commencé à fabriquer des images ne faisant pas exclusivement appel à l'identification massive.

Cela nous rappelle que l'acteur ne disparaît jamais derrière le personnage, qu'il ne doit pas trop y viser, que les rôles dits de composition sont souvent de second ordre, en un mot qu'on va au théâtre pour voir jouer, et que chez les spectateurs il y a identification à l'acteur en tant qu'acteur en même temps qu'au personnage, dans une combinaison originale qui est propre au théâtre et qu'on ne retrouve pas telle dans les autres modes de spectacle. O. Mannoni, Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène, Seuil, 1969, p. 305

Les théâtres de marionnettes ont suivi le mouvement général du théâtre. L'abandon du castelet remet à ciel ouvert l'action du manipulateur, ne permet plus au spectateur de se projeter uniquement sur le personnage. Les marionnettes n'étaient devenues que des personnages, presque plus des objets. Soumission au comédien : le théâtre de marionnette singeait celui d'acteurs. D'ailleurs quand ce dernier était bâillonné, on faisait appel aux marionnettes. Et quand on n'avait pas les moyens de monter un véritable opéra, on le faisait avec des marionnettes.

Le fait d'être visiblement manipulée, permet à la marionnette d'être autre chose que la « poupée » comme des marionnettistes aiment encore l'appeler. Elle pouvait être présentée et vécue comme un objet. Une séparation s'opère entre le personnage et l'objet qui le manifeste. Objet conçu spécialement pour la représentation théâtrale, destiné à créer de l'illusion, certes, mais n'évoquant plus nécessairement des êtres humains ou animaux.

Dans notre art théâtral, l'acteur feint d'agir, mais ses actes ne sont jamais que des gestes : sur la scène, rien que du théâtre, et cependant du théâtre honteux. Le Bunraku, lui, (c'est sa définition), sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture... Tout cela rejoint, bien sûr, l'effet de distance recommandé par Brecht. Cette distance réputée chez nous impossible, inutile et dérisoire, et abandonnée avec empressement... Roland Barthes, L'empire des signes, Skira, 1970, p. 71 et 74.*

Le théâtre occidental de marionnettes , avant l'arrivée du cinéma et de ses sidérants truquages, excellait dans la fabrication du merveilleux. C'était son fonds de commerce. Car la marionnette peut tout se permettre : voler, se transformer, changer de taille, bref, faire tout ce que le comédien ne peut réaliser qu'à l'aide de machineries lourdes et coûteuses. Pour créer l'illusion enchanteuse, il fallait masquer à tout prix la machinerie : cacher le manipulateur de façon à ce que sa présence ne vienne pas rappeler que le personnage n'est qu'un pantin manipulé ; diriger le regard du spectateur, l'orienter vers le cadre de la scène à l'italienne. Le castelet du théâtre de marionnette est la solution spatiale à cette volonté d'illusion. Je m'amuse souvent à le voir comme une sorte de préfiguration de nos actuels

* Un des théâtres de marionnettes traditionnels du Japon où les marionnettes sont manipulées à vue.

téléviseurs, une grosse boîte avec une ouverture où des images viennent s'agiter miraculeusement, nous entraînent vers d'autres mondes. Méliès, qui inventa le spectacle cinématographique et les truquages, ne vit dans l'écran qu'une ouverture d'une scène à l'italienne. Il filma du théâtre : caméra fixe située à la place du spectateur ; tournages exclusivement en studio, sur une scène de théâtre. La technique cinématographique lui a permis de réaliser des effets impossibles à concevoir même dans un théâtre de marionnettes, mais ne l'a pas invité à sortir de la logique théâtrale comme le cinéma l'a fait par la suite.

Animisme est une théorie selon laquelle certains peuples attribueraient une intention aux choses, aux objets, aux végétaux, etc. Or tout le monde attribue une force, une intention aux objets et aux végétaux, et c'est normal.....Mais peut-être qu'on pourrait donner des mots plus adaptés, plus...enfin, qui respectent davantage la complexité des choses. Moi, je préfère « attachement ». Une pensée attachée serait une pensée qui ne se prétendrait pas libre des objets du monde où elle a pris naissance. Tobie Nathan dans ses entretiens avec Catherine Clément, Le Divan et le Grigri, Odile Jacob, 2002, p. 141 et 142.

Ce que je cherche, c'est à sortir de cet insipide manège dans lequel tourne l'homme sous prétexte de rester fidèle à l'homme, à l'humain et où l'esprit (du moins mon esprit) s'ennuie à mourir. Et cela n'importe quel objet me le procure. Francis Ponge, Méthodes, Gallimard, Idées, 1961, p. 261.

Le théâtre d'objet, en utilisant des objets tirés du quotidien sans même les modifier, des ready-mades, a porté à un paroxysme le jeu de l'acteur avec l'objet . Il n'est pas né de la pratique des marionnettes mais issu des recherches des arts plastiques. En fait ces deux pratiques peuvent actuellement échanger, s'enrichir mutuellement, parce qu'elles partagent certains traits : mise en scène du jeu d'un acteur avec des objets ; exploration d'espaces scéniques et de rapports avec le public autres que ceux imposés par le théâtre à l'italienne.

On pourrait également dire qu'elles manifestent, chacune à sa manière, une pensée *attachée*. Les marionnettistes par leur souci *d'animer* les objets singuliers qu'ils appellent marionnettes, leur donner vie, leur insuffler la vie. Ils y parviennent par l'art de la manipulation qui crée l'illusion de l'existence d'une autonomie de mouvement, d'une capacité d'avoir des intentions propres. La marionnette est conçue à cet effet. Les « objecteurs » (*Je suis et me déclare « objecteur »* . François Dagognet, Philosophie d'un retournement, Encre marine, 2001, p. 12) en faisant, si je peux dire, objet de tout bois et en explorant toutes les pistes de jeu que peut susciter la présence, la réelle présence des objets (ready-mades ou créés) dans un espace théâtral. Ils peuvent les animer ; mais aussi les manier de façon absurde ou poétique, en contradiction avec leur usage ou leur signification habituels ; les montrer, simplement, en polarisant ainsi, par leur présence soulignée, l'espace de la représentation.

Je n'ai pas parlé du texte, ou plus exactement de la place de la parole dans ces théâtres par objets interposés. Il me faudrait encore écrire bien des pages mais

j'entends des objets s'impatienter dans mon atelier... Ca sera donc pour une prochaine fois.

Pour terminer, plutôt que conclure, j'aimerais glisser cette dernière citation qui m'a toujours très fortement intrigué. Ce qu'elle me dit me paraît évident, sans que je puisse décrire exactement ce qu'elle m'éclaire. Elle désigne une direction que je n'ai pu jamais emprunter délibérément. J'ai parfois la sensation de suivre un instant, un court instant, le chemin qu'elle m'indique puis je me perds à nouveau dans le brouillard ...

Casser une noix n'est vraiment pas un art, aussi personne n'osera-t-il jamais convoquer un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant, et que son intention se voie couronnée de succès, c'est qu'il s'agit au fond d'autre chose que d'un simple cassement de noix. Ou bien, s'il ne s'agit que d'un cassement de noix, c'est qu'il est apparu que nous n'avions jamais pensé à cet art parce que nous le possédions à fond, et que le nouveau casseur de noix nous en a révélé la véritable essence, et pour cela il peut être nécessaire qu'il soit un peu moins adroit que nous. Kafka, Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris, dans les Récits et fragments narratifs, La Pléiade, 1980, p. 773.

Roland Shön, juin 2003

Pour une rencontre organisée par l'Office de Diffusion Artistique de Haute Normandie, à Deauville, sur le thème du théâtre de marionnettes et d'objets.