

## Le théâtre d'objet : mode d'emploi

*Christian Carrignon*



Château ruiné  
Ne vaut pas  
Chaumière comblée

### 1- Modernité ?

Le théâtre d'objet fait-il partie de la modernité ? Si l'on entend par modernité un état de crise dans l'art et les réponses formelles qu'y apportent les artistes du XXe siècle (déstructuration, collage, montage, mode d'emploi, enquête), alors oui, la réponse est oui.

Le théâtre d'objet se trouve à la rencontre :

1- du montage au cinéma,

2- de la Grande Histoire,

3- et de gens nourris plus par le cinéma et la bande dessinée que par le théâtre.

- Revenons au 1- Le cinéma, dans sa forme même est l'art du montage, il éclate le temps et l'espace du récit.

- Puis au 2- La rupture mémorielle, provoquée par les deux guerres et la société de consommation, nous fait oublier nos ancêtres, nous sommes la première génération orpheline. La société de l'objet est, de fait, la société sans racines. Les objets = nos seules racines ? Si c'est le cas, je comprends notre attachement collectionniste aux objets.

- Et au 3- Et notre question d'adolescents était : pourquoi les arts de la rupture sont-ils populaires, et pas le théâtre ? D'une certaine façon, nous posons la question du public, partie prenante de la représentation.

Voici un collage de différents articles neufs et vieux, un résumé de ce que représente le théâtre d'objet pour moi le 18 août 2011, début de millénaire (la fonction copier-coller est une constante chez les *objecteurs*). Les coutures du texte sont visibles, c'est un patchwork, et tant pis tant mieux, c'est un choix. J'ai pensé ce collage de la même façon que je construis un spectacle, en laissant l'échafaudage sur la façade. J'aime ça, le tableau avec un coin blanc, ou Godard qui commente en voix off. L'article n'est pas fini, ça sent la peinture dans l'atelier. C'est le jeu du comédien de

théâtre d'objet, qui joue un peu en dessous, un peu désinvolte dans ses habits de tous les jours. Processus de création, allons-y pour les lieux communs. *Mémoire de Mammouth* était un spectacle qui parlait de la fabrication d'un spectacle. Plein de papiers étalés par terre, je déplaçais des petites idées, j'en faisais des continents pour en tirer cinq ou six grandes idées, une cartographie, le dessin d'une carte mentale. En écrivant l'article, je me suis rendu compte que je n'avais rien inventé. Ça s'appelle une carte heuristique, une représentation [arborescente](#) de [données](#). Découverte du fil à couper le beurre par un autodidacte. Écrire c'est donner des noms aux choses, c'est un travail de mémoire. Pour cela, quand j'écris pour Agôn, j'écris pour moi. J'ai appris que le groupe Bourbaki de mathématiciens travaillait par cartes heuristiques, que les talmudistes aussi. La science, le sacré et l'art dans les mêmes structures mentales. Cet article est une carte heuristique, vous êtes devant votre écran, faites la fonction recherche dans *Word*. Sélectionnez un mot en bleu et cliquez pour allez voir ailleurs si il y est, sautez du coq à l'âne. Cette introduction est bourrée de mots clé. Cherchez *charger* par exemple. Mais pas *charger*, plutôt *charg*, pour les verbes conjugués. Pas *consommation*, mais *consommat*, vous êtes plus habitués aux ordis que moi.

## 2- Territoire

Pourquoi dans les plaquettes des théâtres, fait-on si souvent référence à l'objet ?

Pourquoi l'expression théâtre d'objet s'étend-elle plus loin que le territoire du théâtre d'objet ? Que contient-elle qui nous concerne tous plus largement ? (voir la fin de Territoire et la fin de tout le texte).

J'étais là, tout près, lorsque l'expression a été inventée. Je peux même donner la date, ça ne pouvait être que le 2 mars 1980 (à proximité de l'événement tu endosses l'importance du conteur). Je pense que le théâtre d'objet, par ses objets reconnaissables par tous, nous met en état de nous reconnaître les uns les autres.

Le 2 mars, dans la maison de la nuit, nous étions Vélo Théâtre : Tania Castaing, Charlot Lemoine, Théâtre Manarf : Jacques Templerault, Théâtre de Cuisine : Katy Deville, Christian Carrignon. Nous parlons de nos jeunes spectacles, le Pêcheur, le Petit Théâtre de Cuisine, Paris bonjour. Spectacles de table sur lesquels nous n'arrivons pas à coller de nom. Minuscules bricolages, à raconter des histoires, avec objets trouvés, pour 50 personnes au plus.

Filent les associations d'idées. Katy dit : *théâtre d'objet*, et nous faisons la moue parce que *théâtre* résonne grands textes qui nous font peur, et qu'*objet* est froid, il manque de vie. *Théâtre d'objet* fait son chemin tout seul et s'impose dans toutes les langues. Entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l'objet, existe un précipice. Il en faut, de l'énergie poétique pour refermer les lèvres rhétoriques de l'abîme.

Les objets submergent le comédien, souvent solitaire sur le plateau. D'un côté l'innombrable, de l'autre la solitude. Le consommateur apparaît dans les années 70, et remplace progressivement le citoyen. Un objet doit se casser, pour en racheter un autre. L'homme évacué de la cité. Jean-Luc Mattéoli parle d'obsolescence des objets de la société de consommation. Avant 1914 il n'y avait que très peu d'objets dans les intérieurs, tous utiles, destinés à un usage précis. Je parle de l'intérieur des petites gens. Quand les hommes ne sont pas rentrés de la guerre ou en morceaux, on a accroché leurs outils au mur de la salle à manger, en guise d'autel, le lieu de mémoire du mort. Dernière génération d'outils qui avaient été légués cinq fois. L'industrie de guerre s'est convertie en objets de consommation, avec nécessité qu'elle tourne, qu'on achète pour avoir du travail. Nos objets qui ne servent à rien : des fantômes d'outils.

Les objets manufacturés sont les mythes de la société de consommation. Les Égyptiens avaient Râ le Soleil, un bel emblème, les Grecs nous ont donné la Tragédie, etc. Nous laisserons dans les couches géologiques nos objets plastique imputrescibles. Du boulot pour les futurs archéologues. De belles épopées à réinventer à partir de nos rebuts. Quand je suis devant un spectacle de théâtre d'objet, ces greniers éventés de Bakélite, de Turak, un bout de mon cerveau est projeté 1000 ans en avant. Ils me mettent en état d'enquête archéologique. Peut-être les créateurs se fichent de cette

dimension mythologique, pourtant tout spectacle avec objets parle d'une civilisation perdue. Une des réponses à l'angoisse du morcellement, apportée par les artistes, est le collage. Et plus le collage est provoquant, plus il a de chance de marquer l'imagination. Ouvrir un livre sur le surréalisme, il est difficile de se dispenser dès la première page du fameux cadavre exquis.

Sur les scènes de théâtre d'objet, on peut voir ce genre de collages : une goutte de gouache rouge déposée sur le doigt qui actionne la sonnette de vélo, Sandrine est cachée derrière (Sang Dring). Mais Sandrine saigne, elle appelle, elle va mourir. Le théâtre d'objet produit du langage. L'objet démodé avant d'avoir terminé sa vie est métaphore de l'homme consommateur de masse. Nous sommes des statistiques, des numéros. Nos deux guerres ont permis cela. Le morcellement est bien une question que le monde moderne pose, et dont l'art est complètement traversé. Ce n'est pas pour rien que les plasticiens parlent de puzzle, de rébus, de montage, de collage, d'enquête. Francis Bacon peint des étales de boucher de viande humaine. Il y a eu l'Âge du feu, du fer, de l'écriture, de l'imprimerie, des Grandes Découvertes. Nous sommes ici en Occident dans l'âge de l'objet. Nous faisons baver de jalousie ceux qui n'y sont pas encore entrés. Et quand ils y seront, ils auront eux aussi perdu leurs appuis sur terre. Nous serons tous égaux, tous pareils, tous nuls. Enfin libérés des grandes questions de l'existence. Nous sommes les enfants de la société de l'objet, nous pensons à travers l'objet. Il est simple lisse beau pas cher et il nous fascine sous son apparente innocuité. L'objet est un ogre aux yeux doux, il va nous avoir, il nous aura. Les artistes s'intéressent à lui, parce que nous sommes faits de lui.



Pas d'iceberg  
Dans la conversation.  
Ce soir c'est whisky  
Et calme plat

### 3- Définir l'objet ?

Un objet, bon pour le théâtre d'objet, c'est en fer, en plastique, en céramique... C'est utile, ou inutile. C'est brillant, lisse, froid. C'est attirant. C'est un trésor de l'instant, car très vite, on remarque la ligne de séparation des deux parties du moule, c'est de la daube, l'envie est fugitive, mais on a le même désir que tout le monde (on s'en défend). Un *objet* est immédiatement identifiable, parce que manufacturé en millions d'exemplaires. Sur scène, on traite l'objet avec désinvolture, il n'est pas précieux.

L'objet est fait pour la main. Ou plutôt sa taille est copiée sur celle de l'outil, faite pour la main. L'objet porte la mémoire de l'outil. Un jouet, par exemple, un ustensile de cuisine, ou un bibelot, sont faits pour être rêvés au creux de la main. Ça ne prend pas de place. Le couple du berger et de la bergère en plâtre très coloré qu'on a posé dans la coupelle à clés de la maison. Les amoureux sont là, modestes et gardiens du foyer, propres à la rêverie. On les oublie. Si on s'en débarrasse, le petit creux qu'ils laissent est plus certain que leur présence. Ces amoureux-là ont un poids dans la permanence des choses. Ils ont une *charge*. Leur taille affective est plus grande que leur taille réelle.

Et si de leur place, les spectateurs ne distinguent pas les détails, leur propre connaissance de l'objet le reconstitue dans son intégrité.

Le spectacle se déroule et la rêverie des uns et des autres vagabonde : l'objet vient la plupart du temps de la maison (le rêve se développe dans l'intérieur des maisons). Pour voir un spectacle de théâtre d'objet, il faut être aussi bien installé qu'à la maison. Avec les autres, et en intimité avec soi-même. Laisser fleurir les émotions mineures suppose que l'espace théâtre, spectateurs compris, a été pensé pour. Chantal Guinebault est une scénographe penseuse des espaces de l'intimité.

## 4- Généalogie

D'où venions-nous, et donc quelle légitimité cela nous donnait-il ? Je me suis bricolé une petite galerie des ancêtres. Elle vaut la parole d'un autodidacte. Mais elle entre dans la vision de Jean-Luc Mattéoli, et elle me fait avancer...

- L'art moderne commence (pour moi) avec l'invention des frères Lumière. La bande pellicule, si fragile qu'elle casse tout le temps. On recolle. On élimine des scènes. On s'aperçoit qu'on invente l'art de la *rupture*. Le cinéma et la bande dessinée qui apparaît à peu près au même moment, sont les premiers arts du montage. Le cinéma est l'art de l'ellipse. Il manipule le temps et l'espace.

- Cinéma. Le théâtre d'objet explore l'ellipse cinématographique. Ruptures, montage, ellipses au théâtre supposent que le comédien va sauter instantanément d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre. C'est un conteur qui ne s'installe pas dans un jeu subjectif, il ne s'embarrasse pas des détails. Le comédien *objective* les espaces, les personnages, il regarde ça de loin. Il a intérêt à être dans un jeu désinvolte. Sinon toutes les malchances du contre-sens.

- Puis il y a Marcel Duchamp, en pleine guerre, qui expose son urinoir. Duchamp reprend le déplacement de sens, aussi vieux que le jeu, et le fait entrer dans le domaine de l'art. Sa grande invention est de mettre un nom dessus, le ready made. Le théâtre d'objet jouant avec des ready made, voilà une perspective qui nous replace dans l'histoire de l'art. De bricoleurs orphelins, nous devenions des artistes avec nos ancêtres.

- Freud invente l'inconscient et va le débusquer avec la méthode du laisser dire. Les artistes lui volent le lapsus poétique. Encore un collage.

- Dada, les Surréalistes collent des coupures de journaux sur la toile, la peinture parle du quotidien en même temps qu'elle sort de sa surface et entre dans le volume du réel. Avec les Nouveaux Réalistes on parle d'installations, de dispositifs, on parle objets. Boltanski expose les objets d'un mort par accident...

- Queneau, Perec explorent l'infra-ordinaire, dernier territoire vierge de nos vies sans gravité. Ils nous restituent notre histoire faite de souvenirs qui ne seront pas dans les livres d'histoire. Je les aime ceux-là, parce que ce sont des joueurs de mots (OuLiPo).

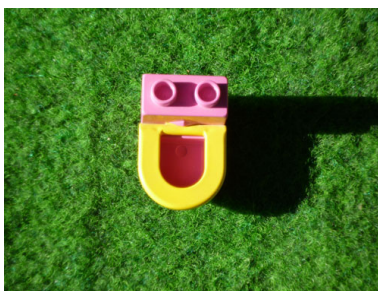
- Bachelard, poète des lieux ordinaires, j'aurais aimé qu'il soit mon grand-père. *La poétique de l'espace* est pour moi le mode d'emploi du théâtre d'objet.

- Replongez dans Franquin, Hergé. Les cases séparées par le no man's land blanc de papier non imprimé, rupture où le lecteur écrit la continuité.

- Les faux raccords de la Nouvelle Vague qui me disent : la technique foutraque c'est aussi l'errance des personnages : la forme contient le fond. Les commentaires off avec la voix nasillarde de Godard. Commenter, c'est mettre à distance. On revient au jeu désinvolte de Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg.

- Allez voir du côté de Plonk et Replonk, Suisses tellement bien, qu'on dirait des Belges. Présence Panchouette, collectif de plasticiens à Bordeaux qui refusent de se démasquer. Quand on est autodidacte, on se cache derrière l'imposture.

Le théâtre d'objet se nourrit des ruptures et du collage. Il naît dans l'Europe occidentale, auto récit de sa propre généalogie. Le théâtre d'objet porte la mémoire de ceux qui ont possédé ces objets.



Ready-Made  
Pour pipi de Poupée

## 5- Fonctionnement

Pierre Lacq, quand je l'ai connu, était astronome au Pic du Midi. Il prenait le téléphérique et partait en campagne d'observation. Il restait là-haut une semaine en parfait décalage horaire. Un soir, il nous avait fait une conférence rien que pour nous dans une maison posée sous les étoiles. Il nous avait parlé du système solaire avec une orange. C'était le Soleil. Jupiter, la plus grosse des planètes, était ce noyau de cerise (nous étions au début de l'été). La Terre était cette tête d'épingle, non, pas la tête, la pointe ! Pierre, en montrant ses bidules, vivait dans son immensité.

L'extraordinaire, ce fut quand il mettait les distances entre l'orange et ses planètes. Là, sur le mur, il plantait l'épingle. Il nous laissait regarder en silence. Il connaissait la force du silence. Puis les planètes extérieures, il sortait dans le jardin, on le voyait par la fenêtre dans la nuit qui sentait le lilas, il arpentait les salades, comptait ses pas, ici il y a Neptune, disait sa silhouette, Pluton est à la crête du clocher, et la vraie Pluton est exactement dans le même axe, à six milliards de kilomètres. Nous avons mangé l'orange. Quand on me plonge dans les espaces enchâssés, je souris tel un bébé. Nous étions une grappe de petits enfants, nous écoutions l'histoire de nos origines, ainsi que le font les contes. Sur l'orange et l'épingle, je rêvais beaucoup plus librement que sur des photos de la NASA. L'absolue banalité des exemples de Pierre nous avait fait tomber dans le puits des songes. Je l'aimais. En décrivant l'univers, il nous parlait de lui.

Le pouvoir de suggestion de l'objet *pauvre* est d'une autre nature que la belle photo. En stage, je dis : l'objet représente-t-il ou signifie-t-il ? Est-ce que je suis en face d'une image informative, au plus proche de la réalité, ou un signe qui fait langage poétique ?

Malgré l'apparente naïveté de notre ami, il se jouait de nous, il jouait à faire du théâtre avec nous qui étions comédiens. Ma part d'enfance marchait dans l'univers, et ma part adulte souriait du kitsch. Mes deux moitiés réunies faisaient un spectateur dans sa plénitude. La conférence au théâtre est de notre temps, elle est effigie du théâtre brechtien.

Il faut être très respectueux de l'espace, dans un théâtre épique. Un théâtre scénographique, où les endroits de la scène sont marqués d'un lieu dans la fiction. La distanciation est un dessin avec des lignes de force. On a tout intérêt à dessiner le déplacement des comédiens et des choses quand on est metteur en scène. Une dramaturgie brechtienne est une scénographie. Il m'est impossible de confier la scénographie d'un spectacle à un tiers. Scénographie et dramaturgie sont étroitement liées, les deux faces d'une même pensée. Me vient la comparaison saugrenue avec le temps et l'espace d'Einstein. Ils étaient de nature différente avant lui, ils deviennent de même nature avec lui.

Le comédien conteur, désigne avec l'index tendu les lieux, il montre la forêt de Macbeth, (un sapin en plastique), prend le temps de la regarder, tombe dedans, devient personnage une seconde, et de son regard, revient à nous, il nous donne l'image qu'il a dans la tête. Le conteur est un écran où l'on voit ce qui n'est pas sur scène. Le conteur est l'ancêtre du power point. On se laisse volontiers fasciné par la technologie sur les scènes contemporaines.

Essayez cette gymnastique de l'espace, désignez vraiment du doigt avec un beau geste affirmé. Constatez le plaisir que vous éprouvez, et l'ouverture de l'espace et du temps que vous offrez aux



spectateurs.

Offrez vraiment la forêt de votre enfance qui flotte dans vos souvenirs.

## 6- Scéno,

On a pu parler de changements d'échelle, d'espaces enchâssés (Bachelard nous dit qu'il y a de la grandeur dans la miniature), de théâtre scénographique. Umberto Eco écrit dans la préface du roman *Le Nom de la Rose* : Le roman, comme fait cosmologique. J'ai découvert qu'un roman n'a rien à voir en première instance avec les mots. Ecrire un roman, c'est affaire de cosmologie. Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. Les mots viennent ensuite presque tout seuls.

Je voudrais rapidement évoquer ici deux autres fonctionnements du théâtre d'objet (cf. Chapitre XIV sur le site Théâtre de cuisine).

## 7- Langage,

Lors d'un stage, nous travaillions sur le Petit Poucet (remarquons qu'un conte connu de tous, ou la comptine du Grand Cerf d'Agnès Limbos, sont des objets de reconnaissance de l'assistance, la culture commune de la 4L, des cachous Lajaunie et des contes de Perrault). La situation proposée était celle-ci : Le Petit Poucet est poursuivi par l'Ogre. Comment se servir de l'écriture du théâtre d'objet pour jouer la scène?

Une jeune femme propose une très belle chose: elle pose en bord de scène un chalet tirelire en bois, le genre de souvenirs qu'on ramène de la montagne à vaches. Le chalet évoque tout de suite le confort rassurant d'une maison de grand-mère.

La stagiaire se noue un bout de laine rouge à la cheville et à l'autre bout un ridicule tyrannosaure en plastique bien campé sur ses pattes de cinq centimètres.

L'installation terminée, elle se relève, "découvre" d'un air affolé le jouet derrière elle, pareil que si elle passait instantanément des coulisses à la scène. Elle court en rond, la laine se tend, le tyrannosaure suit, brinquebalé au bout de sa ficelle, la stagiaire tombe, tend la main vers le chalet...

Tout le monde éclate de rire: elle nous propose une image à la lecture immédiate.

La rhétorique a à sa disposition tout un système de déplacements divers.

1°- La jeune femme utilise le tyrannosaure jouet pour l'Ogre. Pour elle, le tyrannosaure a la même mâchoire que l'Ogre et/ou la même taille... Le tyrannosaure est donc métonymie de l'Ogre.

2°- Il y a bien sûr un renversement de taille entre elle et le jouet : nous suivons le point de vue du Petit Poucet, plus que celui de l'Ogre : un plan large, un plan serré.

3°- L'Ogre ne poursuit pas le Petit Poucet. C'est la stagiaire qui tire la ficelle. Il y a inversion entre poursuivant et poursuivi. Une métalepse jouant sur le préalable et le résultat.

4°- Et coup de théâtre: la jeune femme soulève le toit du chalet, en sort des ciseaux et coupe le cordon rouge. La poursuite ne peut plus avoir lieu. Magnifique allégorie de l'autorité du père, et/ou du cordon ombilical que le père coupe...

Le poète cadre son écriture, mais il laisse l'interprétation de chaque image aux soins de chaque lecteur.

On a ainsi dans une scène très courte, au moins quatre figures de rhétorique, dont peut-être l'anacoluthie du Capitaine Haddock.

J'aime à penser que ce théâtre d'objet, est un théâtre qui joue sur les structures du langage, sur les grandes figures de construction de l'écriture poétique.

Et s'il est si peu bavard, c'est qu'il parle déjà beaucoup sous le silence de ses images.

## 8- et palimpseste

L'objet de théâtre ne vient pas de chez soi. Il a été acheté à petit prix chez Emmaüs, qui est le Bureau des Mémoires Perdues. Nous venons chez Emmaüs rechercher des substituts à nos mémoires effacées. Ces objets, ce ne sont pas ceux qui ont appartenu à notre famille, et pourtant ce sont les mêmes objets. Les objets d'Emmaüs n'ont pas de charge familiale. Ce ne sont pas des fétiches, ils sont déchargés d'émotions : on peut jouer avec. Et les recharger d'autres sentiments, d'autres récits, inventés ceux-ci. Manufacturés et obsolètes.

L'objet redevient une puissance fondatrice. Les objets sont les ruines d'une histoire réécrite : une mythologie.

« Les grandes images ont à la fois une histoire et une préhistoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance. Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières. » Bachelard, *La poétique de l'espace*.

L'objet trouvé chez Emmaüs est une boîte vide. Presque vide. Elle résonne encore d'échos. Et je peux reconnaître une voix qui est presque la mienne. Le théâtre d'objet est un théâtre du souvenir, un théâtre de la mémoire, un théâtre familial.

L'objet vidé de sa charge émotionnelle peut être re-rempli de faux souvenirs, de fausses histoires, de fausses émotions : nous sommes au théâtre et pas en cure. L'objet faussement personnel est une boîte à s'inventer des rêves. C'est un objet qui a eu son usage, sa fonction. Il a été utilisé, mais pas par moi.

C'est un palimpseste. Heureux est le moine copiste qui efface le manuscrit pour le recouvrir d'un autre texte. Que se disent ces deux textes ? Là, se situe la rêverie.

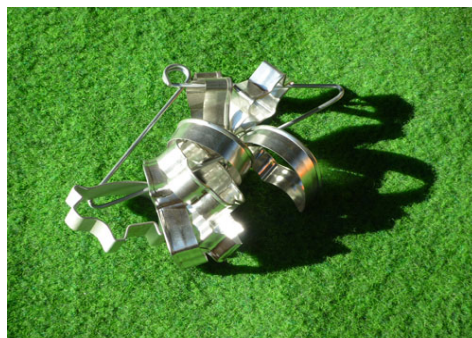
Cette quête de l'objet presque désamorcé a à voir avec mes origines oniriques et la mort réelle de l'ancien propriétaire. Entre ces deux temps passés l'image poétique est d'ici et maintenant.

L'objet contient un bout de mon histoire personnelle ; il contient une mort anonyme, toujours. Il contient la force d'une image nouvelle, l'irruption spontanée de la vie.

Le palimpseste est un des ouvre-boîtes du théâtre d'objet.

L'objet contient de la mémoire, bien sûr, mais par la distance qu'on prend avec lui, c'est aussi une machine à écrire. L'objet produit un texte nouveau. « L'image poétique n'est pas l'écho d'un passé ». Bachelard.

La mort, présente dans le théâtre d'objet. Il y a de la peinture rouge et des écrasements définitifs de pâte à modeler. On rit beaucoup, parce que nous ne sommes plus dans les caves de Kantor. Pourtant nous sommes ses enfants oublieux. Quel est notre combat ? Est-il encore possible de construire l'avenir ?



Parole à l'emporte pièce

Ne fait pas pensée

**Les deux textes qui suivent sont extraits de *À la recherche du théâtre d'objet*, éditions Théma. Le second est de Jean-Luc Mattéoli, présent sur *Agôn*.**

## 9- Banlieue

Quand on est né en banlieue  
Partout est la banlieue  
On n'est jamais chez soi.  
Naître en 1948.

Dugny : un village de maraîchers coupé en deux par une piste d'atterrissage, Le Bourget, Aéroport International de Paris. Les Super Constellations passaient sur les toits de nos HLM, faisaient cliqueter les couverts, trembler la soupe en cercles concentriques.

Après guerre, tout était cassé autour de l'aéroport, sauf la piste.

La nuit du 16 août 1944 les Américains ont bombardé à 8000 m d'altitude, pour être plus haut que la défense anti-aérienne des Allemands. Alors forcément avec les étoiles, le vent, le 16 août, les bombes de 500kg sont allées exploser, sur les fermes, les pavillons. Cette nuit la moitié des habitants de Dugny sont morts dans leur sommeil, au bout de la piste, intacte.

En 52, j'arrive à Dugny tout cassé. Sur les ruines, on construit de flambantes HLM en briques rouges. Dans la cuisine : peinture laquée qui sent térébenthine. Papier peint dans les chambres, à motifs hallucinatoires qui m'embarquent dans le sommeil, et me font peur les nuits d'orage.

Le bombardement, on ne m'en a jamais parlé, même pas à l'école. Dugny était mon terrain de jeu. Le Petit Bois cachait des ruines d'aventures.

Quelquefois le Petit Bois était fermé parce que les pompiers ne voulaient pas qu'on aille y jouer. Ils désamorçaient une bombe qui n'avait pas explosé (comment une bombe qui tombe de huit mille mètres n'explose-t-elle pas ?). Les détonateurs et le bon fil à couper étaient des questions techniques qui nous intéressaient beaucoup. Nous aurions bien aimé nous pencher sur l'épaule des pompiers.

Les jeudis, nous jouions avec les emballages vides des frigos qui commençaient à arriver dans la cité. Ce n'était pas encore notre tour de l'avoir, le frigo, mais nous passions des après-midi entières dans le Nautilus en carton plein de hublots découpés à observer les jambes des filles.

Il y a eu les vieux d'avant-guerre, et nous, les jeunes d'après la guerre. Les enfants, aux repas de famille nous n'étions pas invités au festin des souvenirs. Nous glissions de nos chaises en passant sous la table dans la caverne des jambes grasses des tantes. Je crois que c'est ce souvenir magnifié, qui m'est remonté pour fabriquer la table du Théâtre de Cuisine où je suis assis dessous.

Les adultes nous envoyaient dans la cuisine ultramoderne en formica, qu'ils puissent se raconter leurs morts, leurs maladies. Nous on jouait avec les figurines historiques Mokarex qu'il fallait peindre, mais que personne jamais n'a peintes. Ou quand il n'y en avait pas (ce qui était le plus probable) on prenait dans le tiroir fourre-tout de la table les quantités de bouchons précieusement gardés. Pour quel usage mystérieux ? Il n'y avait jamais qu'une bouteille à reboucher... On faisait des armées d'Allemands et d'Américains. On faisait le Mur de l'Atlantique en morceaux de sucre. On démolissait le tout à coup de boulettes de pain. Un adulte passait la tête : On ne joue pas avec la nourriture ! Il paraît qu'ils avaient eu faim. Je suis fait de mon enfance plus que du reste.

J'ai vu quelques pièces de théâtre au TNP. Il y avait des processions de cars communistes face à la Tour Eiffel. Nous sortions de l'un d'eux, foule sentant Monsavon, petites gens, un parmi d'autres au Temple Civique. Nous étions invités au festin de la Culture, sans savoir comment se comporter. Il y en avait quelques-uns en chemise ouverte qui parlaient plus fort que nos chuchotements. Eux devaient savoir, dans leurs habits de la semaine. Maintenant je sais, je suis en T-shirt au théâtre et j'ai un regard tendre pour les endimanchés. J'ai envie de les serrer fort.

Nous étions perdus au milieu du noir de la salle, je ne voyais pas les visages des acteurs. Je m'ennuyais un peu. Les costumes, par contre, qu'est-ce que c'était beau. C'était tellement imposant ces destins, Galileo Galilei, Arthur Ui. Je ne savais pas que ce petit homme vu de loin deviendrait Jean Vilar.

Le théâtre était loin en car municipal. Notre vie de banlieusards ne valait pas la peine que quelqu'un en parle.



Le théâtre m'est tombé dessus à 23 ans, tellement plus tard... Je faisais une école d'animateurs. Dans cette école, nous apprenions l'expression corporelle, pour que les banlieusards dont nous allions nous occuper prennent conscience de leur corps. Eux étaient importants, on s'occupait d'eux, nous n'avions pas eu d'animateurs.

L'expression corporelle me réconciliait avec le théâtre. On pouvait voir un spectacle sans paroles, et c'était un spectacle. On entendait les comédiens sauter sur les praticables en contreplaqué en faisant des tremblements d'orage. On était près des comédiens, ils transpiraient en collants couleur pastel. Quand j'ai enfilé mon premier collant, je me sentais de la maison. Je pouvais bouger, sauter, plonger. À plusieurs nous faisions la mer, c'était magnifique, c'était la vie en sueur.

Il a fallu des années avant que j'ose un mot sur un plateau. Le théâtre c'était jouer, pas jouer la comédie. Je détestais la comédie, la fausse vie, tous ces personnages secondaires, pauvres acteurs qui devaient s'emmerder en coulisses pendant que les deux meilleurs tenaient la scène.

L'expression corporelle donnait une place pour chacun des comédiens, tout le monde était sur le plateau du début à la fin. Je croyais que nous étions interchangeable. À bas les coulisses bourgeoises, vive les régisseurs à vue. L'expression corporelle était démocratique. Et on se touchait ! On n'avait pas peur du contact physique entre filles et garçons. Et si j'avais la trouille de la peau des filles, je ne le montrais surtout pas, j'avais l'impression d'être le seul coincé d'après 68 !

Formé à tel point par ce théâtre gymnique, que voir maintenant deux personnes sur scène qui ne se touchent qu'avec les mots, j'ai l'impression qu'on me vole la part physique du théâtre.

Quand j'ai fait mon premier spectacle 7-8 ans après, je n'ai pas cherché, c'est venu. Les bouchons, les tables, le gros œuf de Pâques de la tante sans enfant, avec un truc en plastique rouge dedans, c'était un ventre, un enfantement. Des heures de jeu. Tout était précieux, parce que les bouchons dans le tiroir, ça avait un sens, même si on l'avait oublié. On sortait de la pénurie et l'on entraînait dans la consommation. Au début on n'avait pas compris, on conservait les choses au-delà du raisonnable. Quand c'était cassé, on le gardait encore, on ne jetait rien. Un tiroir fermé sur une mine d'objets : Au secours, c'est un théâtre mort.

Paris a une histoire : Henri IV, La Fronde, La Bastille. La banlieue ne raconte rien, ne repose sur rien, juste de la terre grasse et noire à maraîchage, on se dit que le plastique a été inventé en banlieue, pour mettre de la couleur dans notre vie de novembre. Profusion naissante, et inutilité naissante.

Mon théâtre, c'était du théâtre pauvre, au pied de la lettre, de la récup'. Tout faire avec rien, c'était mon orgueil d'autodidacte, face au théâtre, qui lui, repose sur une histoire et des textes.

Je ramassais des trucs. Même, j'ai piqué le vieux sac à dos d'une copine. Il était chargé, le sac à dos de scout d'après guerre.

Je ne transformais rien, pas mettre des yeux sur une cafetière (pitié, plus de cafetière-marionnette, allez chercher des idées ailleurs, plus celle-ci !). J'avais envie de parler du quotidien de ces objets, et de moi qui m'en servais, et de tous ceux qui s'en servent, forcément ! De tous ces petits gestes sans importance, et des pensées qu'on a en les faisant. Les épluchures de patates de l'histoire qui glissent sur la feuille de journal. Mais pas plus.

Sur scène j'avais envie d'être moi, trop ma claqué d'être rien. Entouré d'objets pauvres, que je connaissais, un pays de reconnaissance. Avoir un chez soi enfin, au théâtre.

Les dimanches d'enfance, où il n'y avait pas repas-souvenirs, mon père nous emmenait au cinéma. Des films de guerre américains. Avant le film, il y avait le dessin animé, mon père se marrait aux larmes. Ça me faisait du bien de l'entendre rire, il s'emmerdait un peu dans la vie. Je me sentais responsable de son ennui. Qu'étais-je venu faire dans sa vie ?

Alors, quand au théâtre, j'ai voulu être en haut et en bas de la montagne, c'était facile, le cinéma m'avait tout raconté du montage, du champ, contre-champ, du passé après le présent, du plan large, du plan serré. Du collage ! Et des changements d'échelle instantanés qu'il produit. Sans me rendre compte qu'au cinéma, le comédien joue et ensuite le monteur monte. Dans notre théâtre à quat'sous,

Manarf, Vélo, Bricciole, nous faisons tout en même temps, jeu, cadre, montage. Et c'était ça, ce régal de réinventer le cinéma au théâtre. La Montagne : je suis perché sur une table, une corde rouge, une bleue descendent le long de mon corps jusqu'au sol. Un big-Jim, poupée en plastique pour garçons est accroché par les mains aux cordes. Il escalade la montagne : plan large. Je tire sur les cordes en lui parlant : je suis le plan serré, premier de cordée. Le spectateur fait le montage en direct dans son cinéma, parce que je lui donne des signes pour regarder là plutôt que là. Mais contrairement au cinéma, les deux plans sont simultanés, on voit les ficelles du montage. Et le Big-Jim n'est pas une marionnette à fils, ainsi qu'une marionnettiste me l'a dit. C'est un jouet d'enfant pour l'assistance qui le reconnaît pour tel.

Si le montage cinéma s'appliquait au théâtre, je pouvais faire l'ellipse d'un tas de temps morts, d'un tas de comédiens, puisque j'étais et l'un et l'autre, à un endroit et à un autre en même temps. Le point de vue changeait à chaque personnage, telle la caméra qui change d'angle de vue, un changement de position dans l'espace, simplement : un conteur, qui saute *cut* d'un personnage à l'autre, d'un temps à l'autre. Le conteur, solitaire, qui fait revivre ce qui a disparu. Qui embellit le passé, qui le mythifie.

Poser des objets sur scène qui donnaient l'échelle du cadre, le théâtre s'en trouvait objectivé, démonstratif. C'était objectiver les personnages, les lieux, le temps. Mettre hors de soi les personnages, les objectiver ! Charger un objet d'endosser pendant un temps une part du récit. L'objet est là, posé : un signe du décor, ou de l'action, ou du personnage, ou du temps. Surtout pas un décor, surtout pas un personnage incarné. Bordel ! quel temps perdu à être banlieusard. Aucune école après mon bac 68 au rabais, où on m'aurait appris la distanciation : donner un nom à ce que nous faisons. Mettre à distance, et garder son quant à soi de conteur... Le théâtre d'objet est furieusement du côté de Brecht, et même parfois plus.

Un costume aurait attiré l'attention sur tel personnage et pas sur un autre. Peur du costume. Habillé sur scène pareil que dans la rue. J'étais moi, nous étions tous nous-mêmes. On ne s'habillait plus en dimanche, ni dans le public ni sur scène.

Mon père de 17 ans et ses copains fabriquaient des ailes d'avions pendant la guerre. L'un ou l'autre laissait traîner un marteau à l'intérieur de l'aile avant de la riveter. Quand le Stuka piquait, le marteau crevait l'aile. Le Stuka rentrait au Bourget au ralenti comment un corbeau offusqué, quelle rigolade !

Avant-guerre, on n'écoutait pas les enfants, on talochait. L'enfance n'existait pas. Après guerre nous étions la première génération d'enfants. L'enfance et les objets en plastique reproduits à l'identique apparaissent en même temps. Va essayer d'affirmer ton identité dans l'Âge de Plastique !

Je me régala à faire du théâtre brocante, submergé par les trucs et les bidules, le nez sur le détail. Mais le vrai théâtre m'impressionnait terriblement. Je n'avais rien à dire, le texte, le texte ne sortait pas de ma bouche. Je construisais des univers avec des morts, du sang, de l'épique... Je suivais cette nécessité sans la comprendre. Maintenant je sais : nous sommes tous noyés dans les détails et nous ne comprenons plus rien à l'ensemble.

Ces objets pauvres en plastoc ont appartenu à des petites gens, peut-être pas pauvres, mais pauvres de goût. Des gens que j'ai connus, des proches, moi. Ces objets me touchent parce qu'ils ont été achetés, aimés, oubliés. Je les touche sur scène : je touche la vie. Ils ont appartenu à des gens vivants. On parle des gens dans le théâtre d'objet. Pas d'autre chose. Michel Laubu dit que nous sommes les enfants de la classe ouvrière, ça me plaît ! J'aime que mon théâtre soit théorisable par des pensées compliquées qui me coûtent à mettre sur le papier, mais j'aime jouer devant les gens qui viennent pour la première fois au théâtre. Que voir mon spectacle soit du plaisir d'abord, simple à voir pour des petites gens. Parce que trop souvent le théâtre me fait souffrir, je suis un parmi les petites gens. Et pour une fois ce n'est pas une métaphore, je me sens tel. Je revendique la survivance malgré tout, des classes. Mon enfance était en plastique. Ça ne tient pas les années ces trucs-là, ça casse, la couleur passe. Mon éducation était série B. Je fais du théâtre en plastique de série B. Qui fait sourire et qui laisse un petit goût kitsch d'amertume.

Mon père était un petit Résistant. Je suis un petit résistant. Roland Schön dit que nous sommes des « objecteurs ».



Jambe droite  
Mais main gauche

## 10- Ce texte de Jean-Luc Mattéoli suit *Banlieue* dans *À la recherche du théâtre d'objet* (éditions Théma)

« L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets, ou aux inventions purement fantaisistes et imaginaires » (Fernand Léger, 1925)<sup>1</sup>.

### *pourquoi j'aime Banlieue*

« Le théâtre d'objet est de notre temps et de notre société. C'est un théâtre né à la fin du XXe siècle, dans l'Europe envahie par les objets "made in China" » (Christian Carrignon)

J'aime Banlieue parce que j'ai eu, en lisant ce texte bref d'une dizaine de pages, le sentiment que le théâtre d'objet venait de là. Tout le théâtre d'objet.

Ce qui n'est pas vrai, car il y a autant de metteurs en scène de théâtre d'objet qu'il y a de théâtres avec des objets, maintenant je le sais. Mais comme, à l'occasion de notre première rencontre, chacun d'entre nous a trouvé en l'autre la formulation de ce qu'il présentait, il nous a paru intéressant d'essayer de mettre en mots nos points de vue : l'un comme l'autre, depuis nos horizons respectifs, nous éprouvons en effet le sentiment que le théâtre d'objet, les querelles auxquelles son apparition a donné lieu à la fin des années 70 et au début des années 80, les malentendus qui entourent toujours ses rapports avec la marionnette, tout cela relève d'une approche qui nous paraît aujourd'hui pouvoir être relayée par d'autres. Seule l'absence de recul empêchait de percevoir peut-être combien le théâtre d'objet est susceptible d'autres éclairages, voire d'autres généalogies, étant lui-même, par nature, propre à remettre en cause certaines barrières (entre « genres ») ou à interdire d'en poser.

Nous voudrions simplement, à deux, remonter le Nil<sup>2</sup> du théâtre d'objet, depuis aujourd'hui jusqu'à la banlieue originelle.

---

<sup>1</sup> Fernand LÉGER, *A propos de cinéma*, Séguier, Carré, p. 29-30.

<sup>2</sup> Ce fleuve a, on le sait, plusieurs sources.

Lorsqu'on date d'aujourd'hui, on a la sensation d'être moderne (par exemple les metteurs en scène du TO ont pu avoir cette impression par rapport à l'histoire de la marionnette) ; mais, corollaire souvent oublié, tout moderne est, en même temps que de son temps, profondément sensible aux signes du passé, à leur survivance, à leur « correspondance » avec le présent – il a acquis une conscience historique. « Conscience de l'histoire, émerveillement devant les avancées du monde moderne », dit Jacques Aumont. Comment hériter, donc, dans un monde qui va (de plus en plus) vite ? Et de quoi hériter lorsqu'on se sent « vilain petit canard », puisque Christian Carrignon fait le parallèle entre le personnage d'Andersen et les metteurs en scène du théâtre d'objet à leurs débuts ?

Les ancêtres sont recherchés du côté des fondateurs de la modernité. Ce qui signifie, au-delà du fait générique d'être « de son temps », du côté de ceux qui, à des degrés divers, ont témoigné d'une conscience critique, c'est-à-dire d'une réflexion accompagnant l'acte, et d'une prédilection pour le mineur, là où l'on se ressourçait des académismes de l'art « majeur » au contact du populaire, du kitsch et du bricolage ; ils y ont ajouté, revenons-y, le souci d'hier dans le lieu même d'aujourd'hui, l'attention aux traces, aux restes, aux ruines, aux formes dépassées, oubliées parfois, au « “suranné”, dans les premières constructions en fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître... »<sup>3</sup> : une manière d'inventer aujourd'hui le dos tourné à lui. C'est cela être moderne, à la manière de l'*Angelus novus* de Paul Klee<sup>4</sup>.

Le cinéma des frères Lumière : enregistrement direct de la peau du monde. Duchamp : prélèvement dans le réel le plus trivial de l'objet industriel devenu œuvre. Perec : attention à l'infra-ordinaire. Queneau : jeu avec la langue française, histoires a-romanesques. Des adeptes du réel et des joueurs : tels sont les ancêtres fondateurs que se choisit CC. Ne pas oublier CCzmarti, l'ancêtre imaginaire, dont les œuvres aux titres emblématiques – *La Gymnastique des objets*, *La Mémoire des objets*, *La Théorie de l'absence évidente*, *Forcément*, *par hasard*, *par enchantement* – révèlent un authentique moderne. C'est à ce « professeur » que l'on doit une marionnette de la Mort qui aurait été possédée par Jarry, Brecht et Calder ; il aurait lui-même fréquenté Artaud et Breton, co-écrivain avec ce dernier le premier *Manifeste du Surréalisme*.

Banlieue est le premier texte que CC m'a fait parvenir, comme si le théâtre avec des objets s'enracinait dans l'existence ordinaire d'un enfant ordinaire des années 1950, à l'aube d'une évolution sensible : le passage de la France à la société de consommation et la rupture mémorielle que le nouveau tempo finit par engendrer dans la société française.

Le passage à la société de consommation (« Le théâtre d'objet se trouve au point de convergence de plusieurs langages : le cinéma, les arts plastiques, le théâtre, les marionnettes, la société de consommation »<sup>5</sup>) enrichit le spectre des objets auxquels la mémoire s'est attachée (bouchons de cuisine, tiroirs du même lieu) : les objets en plastique, promotionnels ou simplement achetés en supermarchés, en priorité adressés à la jeunesse (cadeau Bonux ou gadgets de Pif le chien), participent de la constitution des histoires familiales et individuelles. La vie quotidienne commençant (ou plutôt continuant de plus belle) à être environnée d'objets plus nombreux que naguère : « A proprement parler », écrit Jean Baudrillard dans la première page de *La Société de consommation*, « les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par d'autres hommes que par des OBJETS »<sup>6</sup>. Avec la société de consommation, l'après-guerre se termine tandis que disparaissent avec elle les réflexes et usages dictés par une économie de pénurie remontant à bien avant la guerre – usages d'économie d'où tout gaspillage est banni, où tout est récupéré « parce que “ça peut toujours servir” ». Le crédit se développe tandis

3 W. Benjamin II, p. 119

4 Voir W. Benjamin, *Œuvres* III, p. 434.

5 Christian Carrignon, « Théâtre d'objet mode d'emploi », p. 2.

6 Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, p. 17.

qu'est réalisée l'utopie du pays de Cocagne : le manque cède devant l'abondance. Les objets, eux, prolifèrent, mais selon une loi qui en régule d'une certaine manière la durée : « La société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de les *détruire*<sup>7</sup> ». Peut-être est-ce là le centre d'une réflexion à mener : le théâtre d'objet naît dans un siècle où l'on a beaucoup détruit, et il naît en même temps que s'opère dans les sociétés européennes une évolution qui précipite non à proprement parler le déclin d'un monde ancien, mais une véritable rupture dans la manière d'envisager l'existence : maintenant, et tout de suite, il s'agit de jouir sans entraves, dans un vertige de possession dont tout prédit l'accroissement. Les paradis promis par la religion ou la politique ne sont rien devant la force de conviction que peut revêtir la promesse du paradis, ici et maintenant, tel qu'il est promu par la marchandise (avec laquelle l'objet, souvent, dans un premier temps au moins, se confond<sup>8</sup>).

Car rupture mémorielle aussi. Elle n'est pas nouvelle : c'est Chateaubriand qui en parle le premier, lui qui a vingt ans en 1789. « Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue ». Mais ce sentiment de l'Histoire qui se met en marche et du temps qui s'accélère met longtemps à se démocratiser. Les années 1970 marquent à cet endroit un seuil important : toute « une société [est] saisie par la croissance et brusquement coupée de ses racines », écrit Antoine Prost avant de citer Pierre Nora : « Le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés »<sup>9</sup>. Avec l'accélération de l'Histoire, le monde et les manières de l'habiter changent : les supports traditionnels du souvenir que sont les paysages ou les environnements se modifient sous la pression de phénomènes divers (transports, urbanisation, etc.) dont l'origine (ou la raison) échappe de plus en plus aux citoyens. Le basculement mémoriel consiste en cette prise de conscience : le « régime d'historicité » a désormais changé. L'avenir devenu sombre ou à tout le moins incertain, le passé se mue en refuge : l'objet qui revient de sa frange fantômale est le fragile chemin de cailloux qui paraît y conduire. L'objet éphémère de la société de consommation, lui, est peut-être ce qui parle le mieux du temps : le grand, et celui d'une époque, l'âge d'or (que ce soit celui de l'enfance ou des origines de l'humanité) et la fin des années 50 en France métropolitaine. « Dans l'univers de la consommation et du renouvellement permanent, l'avalanche de biens toujours nouveaux promise par la modernité [...] signifie, dans le même mouvement, une accumulation sans précédent de restes et l'omniprésence de la désuétude, qui enveloppe chaque promesse de fraîcheur d'un parfum mortifère »<sup>10</sup>.

L'objet du *TO* est à cheval sur ces ruptures de l'Histoire, comme pour Schwitters, Brecht ou Kantor, nous allons le voir.

La destruction au XXe siècle mériterait en effet une étude à elle seule, et nous sommes loin de prétendre en proposer une image totalisante (ni même forcément satisfaisante) pour les besoins de cette étude. Nous sommes également conscients du caractère restrictif (voire abusif) de l'adoption d'un tel point de vue, et de la simplification qu'il provoque dans l'approche d'un phénomène avant tout théâtral. Mais le lecteur voudra bien se rappeler que nous cherchons, Christian et moi, à définir le théâtre d'objet depuis un autre endroit que la scène marionnettique, et que nous entendons par « définir » simplement tracer un périmètre d'influences ou de confluences, un champ de forces...

Il est donc impossible de ne pas se rappeler que Kurt Schwitters et Tadeusz Kantor, à vingt-cinq ans d'intervalle, prononcent à peu près la même phrase (dans une situation d'urgence provoquée par l'Histoire, prendre l'objet qu'on a « sous la main » pour se rendre maître de cette histoire en la représentant). Brecht, dès 1936, conseille d'aller prendre les objets du théâtre sur un « chantier de démolition », là où les objets sont dotés d'une « biographie sociale ». Qu'espère-t-il de la présence sur le plateau de ces objets « d'occasion » ? Il nous semble, vu le contexte de l'article (il s'agit de présenter au lecteur ce que pourrait être la scénographie d'un théâtre non aristotélicien), que dans la

7 *Id.* p. 56.

8 L'évolution des sociétés capitalistes libérales a conduit évidemment à faire peu à peu de tout une marchandise, jusqu'à l'être lui-même que guette la déshumanisation.

9 Antoine PROST, *Douze leçons sur l'histoire*, p. 298.

10 Olivier LUGON, *Le Style documentaire*, Paris, Macula, 2001, p. 346.

pensée de Brecht l'objet théâtral « bien solide, bien épais » dût être prélevé dans la réalité où il a déjà « vécu » (bio-graphie), le théâtre représentant alors pour lui l'opportunité d'une seconde vie dans laquelle le souvenir de la précédente ne serait pas aboli, au contraire : c'est justement cette vie-là (cette « expérience sociale ») qui irradie sourdement sur le plateau. Mais le projet dans lequel s'inscrit ce prélèvement dans le réel est avant tout théâtral : l'illusion s'accroîtra en effet de cet élément de décor, si différent d'un objet fabriqué pour les besoins du spectacle parce qu'il a déjà vécu (l'acteur, le spectateur peut-être, s'en apercevront) ; elle sera en revanche combattue par son caractère indicial : le châssis de porte désigne « tout un mur ». Le choix de Brecht n'est donc pas mémoriel, il est dialectique et politique. Il est surtout théâtral et propre à servir les choix scénographiques du théâtre non aristotélicien, pour lequel la *mimesis* n'est pas première car trop hypnotique. C'est le spectateur qui est premier, et c'est donc son activité que l'on recherche. Et la scénographie incomplète favorise la construction de l'espace dans l'imaginaire du spectateur.

(Il faut passer un peu de temps avec Brecht. Le théâtre d'objet est, aussi, non aristotélicien. Littérisé, au sens où il se construit comme un texte avec des notes de bas de page, ce théâtre ne cesse de démonter les ressorts de l'illusion tout en les faisant jouer à plein.)

C'est ainsi au sein de ce qui est détruit que certains artistes viennent chercher le matériau de l'œuvre nouvelle ; c'est dans cet envers de l'objet où le temps s'est inscrit, l'objet « incapable de servir dans la vie, bon à jeter aux ordures, débarrassé de sa fonction vitale, protectrice, nu, désintéressé, artistique ! »<sup>11</sup>. La destruction, des valeurs matérielles comme spirituelles, est à l'œuvre depuis l'aube des Temps modernes : c'est le revers du progrès – il faut faire place au nouveau. Les guerres du XXe siècle ont à la fois accéléré le mouvement et rendu plus sensible cette évidence : la destruction accompagne la marche du Progrès. Nature, peuples, villes – le mouvement est devenu la règle, la disparition une autre, moins apparente. Les bombardements de villes durant la Seconde Guerre mondiale. L'homme devenu monstrueux ou fou, l'homme moderne, naît dans l'épouvante des combats de 14<sup>12</sup> : c'est là qu'il apprend à entendre parler de « matériel humain » et fait l'expérience de la mort technologique, la mort de masse. Kantor origine à deux reprises son travail dans les événements des guerres, faisant de ces foyers de sauvagerie et de destruction comme de massacres organisés ce qui a motivé sa « réponse », comme celle des Dadaïstes en 1917 :

La cruauté que véhiculait cette guerre était trop étrangère à cette idée puriste.

La réalité était plus forte.

Toute idéalisation devint également impuissante, l'œuvre d'art, l'esthétisante reproduction devinrent impuissantes.

La fureur de l'homme traqué par le monstre humain

A exclu l'art même

nous n'avions assez de force que pour attraper

CE QUI ÉTAIT SOUS LA MAIN, L'OBJET RÉEL

et le proclamer œuvre d'art !

ANNÉE 1914

Première Guerre mondiale :

des millions de cadavres

dans une hécatombe absurde

[...]

Un quart de siècle s'est écoulé.

Deuxième Guerre mondiale

Génocide,

Camps de concentration

Crématoires,

Bêtes sauvages,

Mort,

Tortures,

Le Genre humain transformé en boue, en savon, en fumée,

11 T. KANTOR, *Leçons de Milan*, p. 19.

12 « La poursuite, dans la paix, des attitudes agressives de la guerre entraîna une "brutalisation" de la vie politique et accentua l'indifférence à l'égard de la vie humaine » (G. L. Mosse p. 181).



Avilissement,  
Le Temps du mépris  
Et voici ma (notre) réponse :

IL N'Y A PAS D'OEUVRE D'ART<sup>13</sup>



Boîte fermée  
Est plus belle  
Que trésor ouvert

De manière éclatante ce qui hier couvrait encore : « Tout disparaîtra ». Non cependant du fait du temps biologique inscrit dans l'horloge humaine, mais par la folie d'une histoire que nourrissent les progrès techniques. Les objets pauvres de Kantor sont d'abord les témoins de mondes ou de villages engloutis dans la tourmente de l'histoire.

Prétendre que l'objet dans l'art trouve quelques-unes de ses origines à Ypres ou à Verdun, ou dans les effets que les déportés abandonnent sur les quais d'Auschwitz serait erroné : les premiers objets, dans le domaine de la peinture, apparaissent sur les toiles de Picasso et Braque dès l'automne 1912, et si l'on songe à quelques œuvres isolées (la *petite danseuse* de Degas) ou à ce qui se passe dans l'art populaire, sans doute bien avant (voir Vlaminck). Mais il est non moins vrai que ce mouvement qui pousse les artistes à remplacer les matériaux nobles par d'autres plus courants voire « pauvres » (Aragon à propos de Picasso) doit beaucoup à la manière dont les objets ont été peu à peu perçus comme occupant une place à part dans l'imaginaire des hommes modernes – et d'abord par la littérature.

Balzac ou Flaubert les promeuvent, l'un pour rendre compte de la personnalité de leurs propriétaires et construire un référentiel réaliste à un roman en mal de respectabilité, l'autre pour déceler avec sûreté le degré de bêtise de certains personnages : dans *Madame Bovary* par exemple, Rodolphe, l'amant fat d'Emma Bovary, chausse, la première fois qu'il vient la chercher pour une promenade à cheval, des bottes dont il se dit que « sans doute elle n'en avait jamais vu de pareilles » ; et « en effet », enchaîne cruellement le narrateur, « Emma fut charmée de sa tournure »<sup>14</sup>. Maupassant leur confère une vie inquiétante dans *Qui sait ?* Rompant ainsi le pacte tacite qui conditionnait l'objet romanesque à son rôle de faire-valoir de l'humain, il médite sur la possible autonomisation des objets, et la perte consécutive de maîtrise qui en affecte l'homme. Nul mieux que lui n'aura non plus analysé combien l'objet possède à merveille un réel pouvoir, mémoriel et obscur (*Vieux objets*). Comme un personnage, l'objet acquiert de « l'épaisseur » alors même qu'il ne peut avoir guère de prix : l'objet décoratif, la babiole kitsch sont souvent ceux dans lesquels s'investissent certains pouvoirs du romanesque.

Les littérateurs ont donc enregistré très tôt le mouvement qui porte l'objet depuis le début des Temps modernes :

« Les études en culture matérielle se développent à un rythme accéléré [...]. Cet intérêt pour les objets matériels n'est que le reflet de leur place grandissante dans nos pratiques

<sup>13</sup> Tadeusz KANTOR, *Leçons de Milan*, pp. 18-19 et 78-79.

<sup>14</sup> Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, p. 213.

sociales contemporaines. Depuis l'avènement du colonialisme, du capitalisme et de l'industrialisation, nous produisons, échangeons et consommons un nombre toujours plus important d'objets matériels »<sup>15</sup>

L'objet et sa prolifération sont perçus déjà par André Breton dans *Crise de l'objet* en 1936 puis à nouveau repérés par Jean Baudrillard en 1968 et finalement par Christian Carrignon en 2000. C'est quand l'objet « envahit » le monde des hommes que la nécessité s'impose d'en faire servir quelques-uns à autre chose : Breton suggérait que l'on mît en circulation, pour faire pièce aux objets quotidiens, des objets « oniriques » - c'est ainsi qu'il demande à plusieurs reprises à Giacometti de lui fabriquer une pantoufle de verre telle qu'elle lui est apparue en rêve.

## 11- Prendre en main

La taille de l'objet faite à la grandeur de la main, le souvenir d'un outil. L'objet, fantôme de l'outil. 1- Un objet est utilitaire, il a une fonction. 2- Ou c'est un jouet, on joue à faire semblant, le jouet, fantôme de l'outil. 3- Ou c'est un bibelot, et là aussi je crois qu'il a une fonction de souvenir dans l'organisation de la maison. Les objets trouvent leur juste place d'année en année : c'est ma maison. Le rêve se développe dans la maison.

Manipulation vient de main. Ce mot évoque la marionnette, et par glissement sémantique on le projette sur l'objet qu'on assimile à une marionnette, donc un personnage, une belle manipulation, un savoir faire. L'objecteur est un comédien qui a un rapport particulier aux objets, mais il n'accomplit aucun exploit technique qui nous ferait croire à un souffle de vie. On ne demande pas au spectateur de croire en l'illusion, on lui demande d'être complice, de faire semblant d'y croire, pareil que dans un jeu d'enfant.

Les objecteurs ne sont pas des manipulateurs professionnels d'objets, ce sont des *amateurs*, sans apprentissage technique de la manipulation : nous savons tous utiliser nos objets quotidiens. Utiliser renvoie à outil. Prendre en main un outil. Et pas de vidéo dans mon théâtre d'objet, ni de power point, parce que toute cette électronique nous éloigne de la main et de l'outil, du bricolage. Mon théâtre d'objet est un théâtre fait à la main.

## 12- L'objet alphabet

Jacques Templerault disait au moment de *Paris Bonjour* : J'utilise des petits jouets, ou des bricoles cassées trouvées dans les poubelles. Chaque objet est une lettre et le spectacle un poème écrit à partir de cet alphabet.

Je trouvais l'idée jolie, une belle image pour journaliste, mais je ne voyais pas comment elle fonctionnait concrètement dans les spectacles. Je l'utilisais à mon compte sans trop y croire.

Le temps a passé, notre regard s'est aiguisé. La petite phrase m'a longtemps turlupiné, il y avait quelque chose là-dessous, mais de plus complexe, peut-être.

Le théâtre d'objet, à quelques exceptions près (*Gagarine* ou *Mémoire de Mammouth*) est très peu bavard. Et pourtant, maintenant je peux le dire et y croire : c'est un système langagier.

Cette affirmation me semble extrêmement importante et être au cœur de ce qu'est réellement aujourd'hui mon théâtre d'objet.

Essayons d'abord de rassembler quelques exemples :

- Dans le Renard à La Fontaine, le Corbeau-chaussette noire, qui tient en son bec un fromage-boîte de cirage, face au Renard-chaussure rouge, se retrouve à lui "cirer les pompes".

- L'Opéra Bouffe qui raconte une histoire où il est question que de "manger et être mangé", est entièrement construit de légumes frais, appétissants.

- Dans le petit *Théâtre de Cuisine* :

---

15 Laurier TURGEON « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », *Objets & mémoires*, p. 13.

- le moulin à café posé sur la table est le café du village,
- la boîte de thé est le thé âtre,
- le bouchon de vin, rougi, abîmé, est celui qui a trop bu (normal pour un bouchon de vin): "il est pété",
- le marron se bat avec tout le monde: "il donne des marrons".

Le jeu de mot est souvent une expression imagée. L'humour va se nicher dans le déplacement de la chose (le marron) vers l'expression de la chose (donner un marron). L'image humoristique est du domaine du langage.

### *Le parcours du marron*

Dans les exemples ci-dessus, on donne à voir le jeu de mot : un vrai marron monté sur une tige tape sur les autres bouchons, habitants du village. L'expression imagée, propre au langage, est évacuée pour ne laisser la place qu'à l'image. On assiste là à un nouveau déplacement humoristique : de l'expression à la chose elle-même. Retour à la case départ, le marron est un marron, figure tautologique qui ne produit rien. Sauf du déplacement et donc de l'humour.

Le marron suit un trajet complexe :

1° De chose naturelle, il entre

2° dans une expression où il est utilisé pour ce qu'il signifie: rond, dur, marron : tout pareil qu'un gant de boxe. L'expression devient métaphore du marron.

3° Le marron, personnage cogneur se retrouve lui aussi métaphore de l'expression. Il redevient en l'absence des mots, image de l'expression. (Margaret Bradshaw appelle ces déplacements des calembours visuels).

Ainsi le marron, origine de l'expression, traverse deux déplacements, et se retrouve métaphore de l'expression. Une métaphore au second degré, en quelque sorte.

Dans ces exemples le théâtre d'objet est donc bien au cœur du langage, une appropriation poétique du langage.

Des années après on retrouve l'intuition qu'avait eu Jacques Templeraud, et je suis en complet accord avec lui : le théâtre d'objet est un système qui produit du langage, alors qu'un poème produit des images. Un Latin dit : *On peut voir physiquement dans l'image ce que l'esprit conçoit, mais que l'œil ne perçoit point.*

Osons nous répéter, c'est primordial pour s'y retrouver : Ce théâtre d'objet, dans ce qu'il a de spécifique, est un théâtre qui joue sur les structures du langage, sur les grandes figures de construction de l'écriture poétique.



Cyclope assoupi  
Ne dort que d'un œil

## 13- Le théâtre d'objet, théâtre rhétorique

I - Une vieille valise sur un plateau. Moi à côté. Un départ, de l'intérieur vers l'extérieur. De la

maison quotidienne vers l'exceptionnel. Elle évoque les vacances en famille, à la mer plutôt, des parents, des enfants, promesse de jeux. Elle parle de déplacement, d'un lieu à un autre. Je l'ouvre. Vide. Je la remplis de sable. Le sable de la plage est dans la valise pour aller à la plage, la plage est dans la valise. Une inversion extérieur-intérieur. La valise contient l'attente des vacances. En rhétorique, une espèce de métalepse, une inversion entre la valise, signe de départ, qui contient le sable, signe de l'arrivée. Le signe valise porte le départ et l'arrivée. Un déplacement dans l'espace, un changement de lieu.

Je pose un jouet dans le sable, un petit camion rouge. Je regarde au loin : d'un seul coup l'échelle change, le camion est perdu au milieu de l'immensité. Camion + sable = le camion est dans le désert. Encore un changement de lieu : plage vers désert.

Je joue avec le camion, il avance avec difficulté, il s'ensable. Je bruite les efforts du camion, des sons de bouche de vitesses qui craquent au loin. Si une caméra filmait, ce serait un plan large.

Je passe derrière la valise, j'appuie le coude sur le bord du couvercle : je regarde en arrière, penché à la fenêtre de la cabine. Mêmes sons que tout à l'heure, mais volume plus fort. Efforts du chauffeur sur les pédales, sur le volant. Si une caméra filmait, ce serait un plan serré sur le comédien. Changement d'espace du loin au près. Changement de point de vue de celui qui regarde. Cette fois-ci, c'est le spectateur qui change de lieu. Mais au théâtre, contrairement au cinéma, les deux plans sont simultanément au vu des spectateurs. C'est le comédien, en portant son attention sur tel plan, qui fait le *montage*.

Quand je suis à l'extérieur du camion, que je le déplace à la main, je suis à l'extérieur de l'histoire. J'ai le statut du conteur, celui qui raconte, qui connaît le début et la fin, celui qui sait, la position du destin. Nous sommes dans une tragédie.

Quand je suis dans la cabine du camion, à me battre avec les éléments, j'ai le statut du personnage, je ne sais pas la suite de l'histoire. Je suis dans le présent. Je suis dans un drame.

Les deux statuts, conteur et personnage, se frottent, se tuilent, s'éclairent. On n'arrête pas de sauter de l'un à l'autre. Incarnation, distanciation. Jeux contradictoires, pas le même style dans la même pièce. À chaque changement brutal de statut, de coupure de style, le spectateur se trouve transporté d'un style de théâtre dans un autre : changement métaphorique de théâtre.

Quand je pousse le camion, je joue à l'enfant ? Pourquoi pas. Je maîtrise le jeu. Dans le jeu, l'enfant cherche à maîtriser le monde. C'est une des fonctions du jeu d'enfant, maîtriser le monde. Quand je suis dans la cabine, je me bats avec le monde, je suis un adulte. Enfant – adulte : un autre changement de statut, autre saut métaphorique de lieu.

À partir de cet exemple (j'aurais pu en prendre d'autres), j'ai pu dire que dans le théâtre d'objet, les objets provoquent des changements de lieux, concrets ou métaphoriques. Ou pour faire plus court :

### **I - l'objet est un lieu.**

**II - Or** (qui annonce un syllogisme) : En rhétorique, le lieu est l'endroit là où trouver telle figure, tel argument. Je retrouvais le mot lieu. Était-ce le même lieu que l'objet ?

Les Grecs, qui avaient inventé la rhétorique, mais pas le papier bon marché, avaient développé des méthodes mnémotechniques pour retenir des discours entiers ou l'intégrale de l'Odyssée. Leur mémoire nous laisserait pantois. Et j'étonne ma fille à savoir encore poser une division. Autres outils, autres mémoires.

Les professionnels de la mémoire s'imaginaient un palais idéal, qu'on appelait un *lieu de mémoire* (origine de l'expression), chacun le sien dans sa tête, et toujours le même, jusqu'à sa mort. Un palais qui devenait parfaitement connu, plein de pièces meublées, une fenêtre ici, un coffre, des tentures de couleurs partout. Mais chaque élément à sa place bien marquée. Son propre palais, habité, occupé, réactivé chaque jour par la rêverie, un palais de rêve. Quand les rhéteurs apprenaient un texte, quand ils mémorisaient un discours, ils déposaient l'introduction dans le vestibule de leur palais intime. Les passages obligatoires du discours étaient des *lieux communs* à tous les orateurs. Et *lieu commun* n'était pas synonyme de banalité. Le plan de l'intro, plus précis, était écrit au sang sur la tenture écru. La thèse déposée dans la salle de réception, les détails gravés au couteau sur la table noble en bois d'olivier. Et ainsi pour chaque partie du discours, jusqu'à la virgule. Trouver des

endroits bizarres où déposer les passages difficiles à retenir. Provoquer des rencontres éclatantes entre un endroit précis de son palais quotidien et les parties du discours. Des associations nouvelles, drôles, choquantes qui allaient fixer la mémoire sur un lieu mental archi-connu (je pense évidemment à la machine à coudre sur la table de dissection).

Chaque pièce du palais de la mémoire était un topoï (des topos, qui donne topographie, dessin de lieux = dessin de cartes), un lieu que l'on numérotait : le deuxième lieu, le neuvième lieu. Des *lieux communs* nous viennent en ligne directe de la Grèce Antique : « *En premier lieu je te dirai que... En deuxième lieu je te répondrai que... Et en troisième lieu je conclurai* ». Il faut croire que la survivance du lieu de mémoire dans nos expressions actuelles doit correspondre à une structure du cerveau commune aux Grecs et à nous.

Le cerveau travaille par *analogies*. On retient mieux un mot à coucher dehors qui est accroché à une image. *Nyctalope*, celui qui voit clair la nuit. Dans ma tête je traduis en image : nique salope, la nuit, le temps des prostituées. C'est mon truc, il est choquant, c'est pour cela qu'il marche.

Reproduire dans son palais de mémoire, ou son théâtre intime (ou pour faire plus moderne son cinéma), reproduire une mécanique à fabriquer un discours, rendu concret par ses propres images mentales.

Les neurologues de maintenant savent que plusieurs types de mémoires sollicités ensemble, fixent la mémoire générale plus sûrement qu'une seule. Les orthophonistes qui se battent avec les dyslexies de toutes sortes, l'ont su les premiers, qui te font travailler la mémoire en te faisant faire des gestes précis à tel endroit du texte. Les comédiens le savent qui apprennent en marchant, en s'arrêtant, en repartant sur un autre rythme... C'est tellement plus facile que je ne comprends toujours pas pourquoi on n'apprend pas ses Fables avec de vraies méthodes mnémotechniques. Pourquoi les profs mettent à la mémoire du texte une valeur supérieure à la mémoire visuelle, aux mémoires du mouvement, du toucher, de la musique, des odeurs. À la synesthésie. Le Corbeau et le Renard auraient pu être des bons souvenirs de classe, ils sont devenus deux animaux de douleur. Le cerveau est indivisible. Quand on ne fait marcher qu'une partie, sans prendre en compte l'ensemble, on ne développe qu'un type de mémoire. On se morcèle. Mais n'est-ce pas notre culture occidentale ? La tête avant le corps. Et nous sommes tous coincés aux épaules parce que ça ne circule plus entre le haut et le bas.

Au fin fond du palais de la mémoire, on se creusait un magasin à accessoires, une réserve d'outils pour se fabriquer une image en cas de besoin, une belle métaphore à réveiller l'oreille ou l'œil de l'auditeur. Cet atelier dans lequel étaient entreposés tous les outils de la rhétorique s'appelait un loxis chez Cicéron (loxis qui donne local. On localise dans l'espace l'emplacement de l'atelier).

**III - Donc** : L'hypothèse est de dire que le lieu des rhétoriciens est le même que l'objet-lieu. L'objet de théâtre est un outil qui fixe de l'abstrait sur du concret. Il provoque un déplacement du concret de l'objet vers l'abstrait de l'idée, du sentiment... Métaphore = déplacement de forme. *Metaphora* veut d'abord dire déménagement en grec moderne.

Je dirais, en une sorte d'intuition chamanique, que le grec ancien, une des premières langues à se fixer dans une écriture, descendrait d'une langue où l'abstraction s'inventait en s'appuyant sur le concret qui nous entourait. *L'aube aux doigts de rose* d'Homère, il faut être au ras des signes de la nature pour ne pas trouver la métaphore kitsch. Et pourtant si on veut bien l'accepter, elle nous ramène dans un temps où les forces qui nous dépassent ne pouvaient être que *chargées* d'une *intention* divine.

L'objet manufacturé, le lieu commun de notre société, a une force de provocation à déclencher la mémoire collective, et dans le même temps la mémoire intime de chaque spectateur. L'objet manufacturé est d'une société et d'un temps. Le moulin à café n'est plus actif pour un enfant de maintenant.

Souvent Katy et moi nous disons en stage : Tu *charges* l'objet. Ce qui veut dire que l'objet prend en charge une partie du discours par l'*intention* que lui projette le comédien. Quand l'objet a fait son travail de déplacement 1- du sens et/ou 2- de l'échelle, on le pose sur la table, désactivé, un simple mot posé sur la feuille blanche. Mais prêt à reprendre sa puissance d'évocation quand on le remet en connexion avec le récit, quand on le remet dans une *syntaxe*. Voilà : le mot hors d'une syntaxe ne dit

rien que lui-même, c'est du vocabulaire : *bleu*. La syntaxe fait sens, fait poésie : *bleu as une orange*. Le théâtre d'objet est une syntaxe poétique. Ce qui me fait dire que le théâtre d'objet est un langage.  
- Résumé : théâtre d'objet = syntaxe = langage. Syntaxe : *ce par quoi les signes se font porteurs de sens*.

- L'objet est un lieu : le petit sapin en plastique pour la forêt. Mais il est plus que la signification d'un lieu dans l'espace, que le déplacement du jouet vers le lieu réel.

Il est dépositaire d'une mécanique langagière. Par exemple, d'une métonymie, la partie pour le tout, l'arbre pour la forêt ; et/ou d'une allégorie, la forêt pour la peur (rappelons l'indispensable : un signe n'est jamais simple dans la langue, il est polysémique. (*C'est la richesse de la langue polysémique. Les mathématiques sont la langue parfaite, surtout pas polysémique, rien ne dit plus que ce qu'il dit, et tout est dit*)).

Le lieu de mémoire des Grecs est la représentation d'un lieu mental où l'on dépose de la mémoire et du langage.

**En ce sens, l'objet est un lieu de mémoire sensible et un lieu rhétorique.**

**Donc un producteur de langage sensible.**

**Une poétique de la société de consommation.**

*Certains éléments sont tirés de : Le lieu en rhétorique ancienne : la carte et le cadre. Par Francis Goyet. Article sur Internet.*



T'y mets des cailloux  
Il n'en sort pas des bijoux

## 14- La crèche sanglante

Vous avez compris comment ce long texte est composé. De bouts d'articles plus ou moins anciens, de morceaux nouveaux qui deviennent des articles eux-mêmes. Moitié vieux, moitié jeunes. J'ai raboté tout ça sans m'inquiéter de l'ordre. Résumé de ce que je pense aujourd'hui du théâtre d'objet.

N'oubliez pas la fonction *recherche*, elle trace votre propre sillon dans ce territoire (métaphore paysanne). Sinon suivez l'ordre du texte mais c'est moins drôle. J'aime la fonction Pomme F (j'ai un mac), elle me permet de repérer tous les comme du texte. Je les enlève tous, sauf celui-là. Parler de métaphore sans le mot magique, ça a un sens pour moi.

Vous avez cherché *consomma*. Vous avez trouvé vingt-cinq occurrences dont consommateur.

Vous tombez sur *Vengeance sur la société de consommation*. J'aimerais revenir là-dessus en vous parlant d'un spectacle la Crèche sanglante.

C'était un 24 décembre dans l'après-midi, peut-être en 1985. Pas encore parents, elle arrivera deux ans après. Je n'avais pas pensé aux cadeaux, et je n'avais pas envie d'en faire, ni d'en recevoir. Faire de Noël un soir normal. Une envie de pas. Et puis j'entends que la maison se prépare, des



cachoteries. Je vais être celui sans cadeau. Je descends. Les rues de Pau pleines de voitures, de piétons, de poussettes, ça se croise, ça se bouscule, ça s'écrase. Queues aux caisses, ça dépasse, musique clochettes aiguë. Chacun est seul et les autres n'existent pas.

Je suis énervé. Et triste.

J'aimerais vivre sans terrorisme du commerce. Une belle fête transformée en plein de trucs qui ne servent à rien. Juste un énorme autodafé de billets de banque. Un par ville, la nuit où l'on brûlerait son mois de salaire. Ça serait beau et violent, une vraie belle fête.

Mais voilà, je reviens avec mes pauvres cadeaux, que je n'ai pas fait emballés, parce que là aussi il y avait la queue. J'emballerai avec du papier journal, plein de scotch pour que le suspens monte. Mon cadeau, c'est un peu de suspens. Déprime.

Le lendemain, je m'y mets. Je fabrique un cadeau de Noël. Un spectacle de cinq minutes, qui va mettre en scène ma déprime. Boîte avec papier plein d'étoiles. Un cadeau, ça s'offre à une seule personne, un spectacle pour une personne. Je passe le mois de janvier à construire ma boîte. Ça tombe bien, parce que janvier c'est pourri, c'est après les fêtes, le cœur de l'hiver, rien à espérer. J'm'en fous, j'fabrique.

Une rencontre d'artistes, des tables rondes, on aime bien s'y retrouver, on se donne des nouvelles, merci à celles qui organisent ça, c'est nécessaire. Je m'invite avec mon paquet cadeau. De temps en temps, je sors des coulisses derrière les parleurs, je descends dans la salle, je choisis une femme, des fois on ne veut pas me suivre, mais des fois oui, on remonte par la scène, on passe en coulisses, on descend par l'escalier en tire bouchon. Cave, noir, lampe de poche. Chocottes, qu'est-ce qu'il me veut celui-là ? Elle s'assoit devant la boîte, je m'assois derrière la boîte. Écouteurs sur les oreilles. J'enlève le ruban, j'ouvre la façade, petit théâtre, manteau d'Arlequin, noir dans la boîte. Sons dans les oreilles, musique de nuit. Premier coup de feu, une ampoule s'allume à l'intérieur. Faisceau serré sur un petit soldat, même pas peint, juste plastique vert, il pointe son arme au centre du théâtre, mais trop peu de lumière pour distinguer le reste de l'intérieur. Re musique, deuxième coup de feu, deuxième ampoule sur un autre soldat sous un palmier même scénario, etc, les explosions sont plus fortes et plus serrées, d'autres soldats tous vers le centre, on commence à deviner une tente du désert, un âne qui baigne dans une tache de peinture rouge, un bœuf au ventre éclaté, un homme allongé les bras en croix, une femme nue, un soldat dessus. Soldats et santons de crèche. Dernière lumière sur qui est sous la tente, un poupon sur un bout de coton ensanglanté, une jambe disparue. C'est fini, on se lève de chaque côté de la boîte, elle rencontre mon regard. On remonte, je la raccompagne à sa place. Des fois pas un mot, d'autres un sourire étonné. Je ne joue rien, pas psychopathe, ce serait tellement con. Un cadeau qui est juste ma réponse à cette après-midi déprimée. Le Christ n'est pas né pour que nous en fassions cette fête en plastique.

Le théâtre d'objet est né à la fin des Trente Glorieuses, dit Mattéoli, quand on se rend compte que le bonheur d'après guerre se résume en un grenier d'objets insignifiants. On invente les vide greniers, gros succès, on déplace les greniers d'un appartement à l'autre. Pour moins cher, objets fatigués qui portent une mémoire inconnue. Héritage illégitime. Mémoires occultées, objets mythologiques, ils ne demandent qu'à raconter des histoires. Le théâtre d'objet s'invente chez Emmaüs. C'est le théâtre de la société de consommation.

Si j'ai quelque chose à dire sur les thèses, les débats, les installations de plasticiens où l'objet est roi, c'est ça : l'objet est mort, il a perdu sa puissance d'avenir, et en bon cadavre, il nous interroge. Nous sommes des médecins légistes ou des archéologues sur la momie de Ramsès II, nous reconstituons une civilisation à partir de ses restes. Ça veut dire que cette civilisation est morte et que nous ne le savons peut-être pas encore. Le théâtre avec des objets est un art du désastre, il n'y a plus d'astres dans le ciel. Ce qu'il nous reste, nous le bichonnons parce que nous ne savons pas par quoi le remplacer.

Le théâtre d'objet est drôle, il est désabusé, il a perdu ses illusions, il est drôle et triste en même temps, il suit le même chemin que le *Kid* à la dernière image, film de Charlie Chaplin. Quand ce théâtre est bon, il nous retourne le foie façon chaussettes sales. Il met en scène des morts joyeuses, il annonce que nous sommes mortels.

Tous les hommes sont mortels,

or nous faisons du théâtre d'objet,  
donc nous croyons encore à notre immortalité.

L'article mesure 5 000 signes précisément. Bricoler l'ordinateur, ça me rappelle que je suis d'abord un bricoleur. Homo Faber.

## 15- Air de famille

Nos spectacles avaient un air de famille, ce qui nous avait surpris car chacun dans son coin se sentait Vilain Petit Canard. À première vue, ce que nous avons en commun :

1- une personne sur le plateau.

2- une forme courte (20 – 40mn).

3- un dispositif léger, bricolé qui faisait penser à un atelier de maquettiste, l'esthétique du bricoleur.

4- ça se jouait dans un couloir, dans une cave, dans la rue, mais pas sur le plateau.

5- un rapport forain au public, pas de personnage.

6- Peu de spectateurs (un seul avec la *Crèche Sanglante*) provoquant un sentiment d'intimité.

L'impression qu'on avait quand on voyait l'un des trois spectacles : on reconnaît les *choses* parce qu'on a les mêmes à la maison. On entre chez quelqu'un. Sur le plateau, tout y participe, éclairage pas théâtral, fouillis personnel, habits quotidiens, son diffusé par un cassette crachotant. On est chez quelqu'un qui nous ressemble bougrement.



Requin de faïence :  
On est en France

## 16- Essai de définition d'un objet de théâtre d'objet

Objet de reconnaissance. On le reconnaît pour l'avoir eu en main, ce n'est pas un objet fabriqué exprès pour la scène. Il nous appartient à tous, à notre mode de vie commun : un objet manufacturé qu'on achète pour quelques francs.

La Société de Consommation nous apprend d'où vient ce type d'objets : made in China.

Sa taille est faite pour la main.

En jeu, il peut être pris en main par le comédien, déplacé, retourné, caché. Nous avons été des marionnettistes, avant de tenter le théâtre d'objet, il était donc facile d'accoler manipulation à objet. Un des vocables en cours chez les marionnettistes à l'époque était manipulation d'objets, pour moderniser la marionnette (eux aussi se battaient avec la reconnaissance). Mais le terme manipulation évoque le pouvoir sur l'objet, un savoir-faire professionnel, propre à la scène et pas au geste quotidien, un exploit technique. Le théâtre d'objet s'éloigne de la marionnette par son refus de manipuler proprement. Roland Schön dit que les gens du théâtre d'objet sont des *objecteurs*. Connotation de résistance. C'était l'époque où la profession essayait de s'organiser (CNM), ceux du théâtre à texte s'étaient organisés depuis longtemps. Nous résistions au professionnalisme des marionnettistes en essayant de rester du côté des bricoleurs. Nous opposons professionnel et

amateur. Professionnel veut dire formation, nous étions des autodidactes. Nous étions du côté du jeu et pas du travail. Nous voulions que le théâtre soit jeu et pas travail. En scène, nous avions l'attitude désinvolte de celui qui joue à un jeu de société. Le théâtre, jeu de société ? Un jeu non incarné, un jeu à distance. Même si parfois il nous arrivait de faire semblant de croire au personnage.

## 17- Quels sont les types d'objets que l'on trouve dans son entourage

1- Les outils de l'atelier, les outils sont faits pour la main, ils prolongent la main, ils sont utiles. Utile – outil. Dans la même famille, les ustensiles de la cuisine. Ustensile = outil.

2- Les jouets de la chambre d'enfants, souvent reproductions déplacées de vrais trucs (j'utilise le mot truc pour ne pas dire objet. Sinon objet se met à toutes les sauces, ce qui provoque grandes confusions dans un essai de définition de l'objet de théâtre d'objet).

- Exemples de jouets : un outil, sensiblement de même taille que le vrai, mais dont la fonction est éteinte, on ne peut pas s'en servir pour accomplir une tâche. Le jouet outil est en plastique coloré, lisse, pas anguleux, chaud, attirant. L'enfant joue à l'adulte. Un déplacement de matière et d'utilisation. Le jouet, fantôme d'outil.

- Un camping-car qui s'ouvre. Là, le jouet est réduit à l'échelle de la main. En plus d'un déplacement de matière, il y a un déplacement de taille. Changement d'échelle. Donc agrandissement de l'espace autour de l'objet. Et la main qui le fait se déplacer est hors échelle : hors jeu. On oublie la main, parce qu'elle est hors jeu.

3- Les bibelots. Des objets pas forcément utiles, qui ont une fonction de décoration, ils habitent l'espace. Ils font qu'une maison ne ressemble pas à une autre maison. Ce sont des objets qui portent un souvenir. Chalet tirelire souvenir de vacances, cartes postales, tous objets qui évoquent le lointain de la maison. Gravures, dessins, on sait d'où ils viennent. On a hésité entre deux, on a choisi celui-là, on l'a encadré.

4- Les livres, tout ce qui est imprimé, le papier, le lire et l'écrire, y compris la craie et le tableau noir.

Je rajouterai deux catégories qui sortent de l'objet manufacturé :

5- Les aliments, légumes, biscuits, bonbons, poulet...

6- Les éléments et matières, eau, feu, terre, farine, sable, argile... Dont la plasticité permet des changements de forme ou de dessiner des traces.

Les catégories 5 et 6 sont dans la maison, on les reconnaît, elles font partie de nos vies quotidiennes. Ça ne me dérange pas de les assimiler dans la famille des *objets*.



Le temps attend  
Avec son grand ciseau

## 18- Écrire avec l'objet : stages

26 lettres de l'alphabet, 26 touches de la machine à écrire. Le monde peut être dit avec 26 lettres.

Dire c'est faire exister, l'alphabet est le monde.

Jeu : Prendre 26 objets, se dire que tout peut être dit avec eux. Prendre en main chaque objet, éprouver sa chaleur, son odeur, son poids, etc. À quoi sert-il ? Quel usage, quelle place dans la maison, l'atelier, le garage, le haut le bas, la cave, le grenier. Les lieux de la maison. D'où vient-il avant de faire partie de la maison? Il est là depuis quand, et est-il destiné à rester ou à passer ? Il est vieux, neuf, chiné, acheté, donné, oublié, c'est un cadeau, etc.

Si cet objet servait à exécuter un déplacement rhétorique : trouver trois métaphores de chaque objet. Piocher au hasard trois objets. Quelles histoires racontent-ils. Y inclure un changement de décor, un changement d'échelle, une figure rhétorique.

À quelle mémoire collective tel objet renvoie-t-il, et à quels souvenirs personnels. Quelle pourrait être sa charge émotionnelle. Ne pas piocher dans de vrais souvenirs, laisser de côté sa propre émotion. Inventer des souvenirs, y compris à partir de ses propres souvenirs. Retenir le désir d'incarnation qui nous dévore, rester soi-même. Conteur. Faire sourire ou pleurer sans pleurer soi-même. Désinvolte, léger, élégant. Sauter d'un statut à l'autre : conteur, personnage, soi. S'effacer, se mettre en avant, toujours être persuadé que l'objet sans comédien n'est qu'un objet de consommation. Le comédien fait tout, il charge, il décharge. Il fait tout, il joue avec les émotions du public, il les interrompt. Mais il le fait avec sympathie. C'est un manipulateur d'émotions sympathique, à qui on pardonne tout. Il peut être très méchant avec ses objets, ça meurt de partout parce que l'objet est destiné à devenir obsolète s'il ne s'est pas cassé avant. Les objets sont mortels, lui est mortel. Les civilisations sont mortelles, la société de consommation est mortelle. Le théâtre d'objet est mortel. Les générations nous ont précédés, d'autres générations suivront.

26 objets dans la valise, dans le topos, souvenir du palais de ma mémoire, parce que 26 ça rentre dans la valise. Et que ce n'est pas la profusion qui fait la richesse.

Dans l'*Illiade*, il y a 24 chapitres (chants), autant que de lettres dans l'alphabet grec. Pareil pour l'*Odyssée*. Homère est très fort, il invente l'OuLiPo avec 2400 ans d'avance. Les Oulipiens appellent cela un plagiat par anticipation (et même si ce n'est pas Homère lui-même qui a pratiqué ces divisions).

Il y a 24 albums de Tintin. Hergé est très fort. Les œuvres de Homère, Hergé, Jules Verne, Cervantès, Dante, Borges sont des livres monde. On peut tout y chercher, tout s'y trouve. Et on peut très bien raconter le monde avec un seul de ces livres. Tintin, par exemple, est auto-suffisant. Toute la rhétorique se trouve dans les insultes du Capitaine Haddock, Tintin encercle de ses voyages le monde entier, du fond des mers à la Lune, etc. C'est une œuvre close. L'Univers est clos, l'Univers est fini, il mesure 13,7 milliards d'années lumière, et pourtant il est infini, parce qu'il possède 5 ou 11 dimensions. « Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'y a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie, parce qu'il est potentiellement infini. L'espace de la conjecture est un espace en rhizome; il est structurable, mais jamais définitivement structuré ». Deleuze, apostille au *Nom de la Rose* (on retrouve la carte heuristique). Le monastère du roman de Eco est un monde clos. Des murailles l'enferment, le protègent. Une société idéale, une bibliothèque, des copistes. Tellement clos que Dieu en est absent.

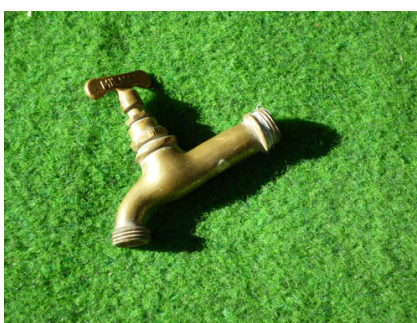
Considérer la collection des 26 objets suffisante à raconter toutes les histoires du monde. Ce qui laisserait entendre que le théâtre d'objet est suffisamment suffisant pour se prétendre un théâtre monde. C'est pour cela qu'il n'y a pas de coulisses, pas de hors champ. La scène est close, mais elle est ouverte sur le public. Manarf lance un boomerang imaginaire qui n'en finit pas de faire des tours au-dessus de nos têtes, on le voit, on l'entend, il revient dans les mains de Templeraud. La régie de *La répétition : une Odyssée* est dans le public, le régisseur fait des allers-retours entre chez lui et la scène, en traversant le public, il lui rend vie. Le champ clos est celui du bâtiment théâtre.

## 19- Un alphabet à emporter en stage :

1 - Maison	<i>bibelot</i>	14 - Râpe	<i>utile cuisine</i>
2 - Rail	<i>jouet</i>	15 - Couteau	<i>utile cuisine</i>

3 - Cheval	<i>bibelot</i>	16 - Pomme de terre	<i>utile naturel</i>
4 - Carte	<i>papier</i>	17 - Papier	<i>papier</i>
5 - Clé	<i>utile</i>	18 - Camion	<i>jouet</i>
6 - 1 mètre de chaîne	<i>utile</i>	19 - 1 Matière ou 1 Fluide	<i>utile atelier/cuisine</i>
7 - Boîte	<i>utile</i>	20 - Avion	<i>jouet</i>
8 - Caillou	<i>bibelot*</i>	21 - Dé	<i>jeu</i>
9 - Craie	<i>papier</i>	22 - Mètre	<i>utile atelier</i>
10 - Ficelle	<i>utile</i>	23 - Réveil	<i>utile</i>
11 - Livre	<i>papier</i>	24 - Marteau	<i>utile atelier</i>
12 - Voilier	<i>bibelot</i>	25 - Os	<i>jouet du chien</i>
13 - Cadre	<i>bibelot</i>	26 - Bras de poupée	<i>jouet cassé</i>

\*Un beau galet ramassé sur la plage, est une chose. Si on l'utilise en presse-papier, il devient un objet de la maison.



Quand on coule du nez  
On ferme son clapet

## 20- Différences

### **entre un objet et un accessoire :**

Le mouchoir de Desdémone, volé puis déposé dans la chambre de Cassio afin qu'Othello croit à l'infidélité de sa femme. Élément déterminant du drame, sans mouchoir pas de drame, pas de mort. C'est un mouchoir et ce n'est qu'un mouchoir : c'est un accessoire.

### **Détournement d'objet et déplacement :**

La cuillère en bois qui sert à touiller la sauce tomate, transformée en épée, en pagaie, en aiguille d'horloge, en micro, dans une course poursuite contre le temps et la mort, ressemble à une métaphore filée. Pourtant, la cuillère est détournée pour sa forme et sa taille, sensiblement les mêmes que les objets qu'elle représente. J'aime distinguer *représenter* et *signifier*. Représenter = les qualités extérieures de l'objet. Signifier = les qualités intérieures de l'objet. En stage, on se lance dans le détournement d'objet, avant de saisir que le théâtre d'objet peut être autre chose. Un déplacement d'échelle et/ou métaphorique.

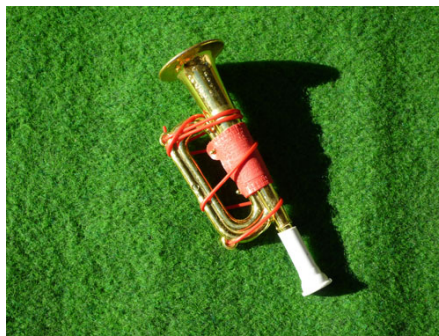
**Le mime**, tentation forte de faire exister ce qui n'est pas visible sur scène. Le théâtre d'objet s'appuie sur le concret du plateau. L'objet matériel, visible, résistant, qui persiste à être ce qu'il est malgré toutes les tentatives de métaphorisation, est le porteur de signes (on parle de métaphore en présence). Ou pour être plus précis : la relation entre le comédien et l'objet est le porteur du signe.

Dans le théâtre d'objet, on évoque l'invisible en s'appuyant sur la matérialité du plateau. Et si l'on passe par quelques gestes précis dans le vide, c'est pas une catastrophe ! Ici, nous essayons de définir le territoire aux frontières mouvantes du théâtre d'objet, je m'en voudrais de faire de l'intégrisme. Les marionnettistes ont pu passer par une phase de repli sur soi pour faire rentrer de force leur art dans la famille du *vrai* théâtre. Le théâtre est un art total, c'est son honneur d'ouvrir ses portes aux plasticiens, aux conférenciers, aux formes pas encore répertoriées. Et ne pas oublier que sans comédien, pas de théâtre d'objet. Le rôle du comédien ne peut pas être ramené au serviteur de l'objet. Le théâtre c'est vivant, c'est le comédien et le spectateur. La présence.

**La marionnette objet** : objet dont on utilise la forme pour représenter un personnage. Reprenons la cuillère. En la tenant debout, posée sur la table, en la faisant plus ou moins marcher, en la faisant parler. Sa verticalité pour la verticalité humaine, le visage, la direction du regard (les qualités extérieures de l'objet). Quand on veut passer à un autre objet, on n'ose pas poser la cuillère. On pense : objet pas manipulé = personnage mort. On s'emperlificote les mains, nous ne voyons qu'un mauvais technicien qui se bat contre le poids des choses. Quand c'est bien fait, on voit des marionnettes faites en objets manufacturés (Turak). Peu importe comment elles sont faites, ce sont des marionnettes. La spécificité du théâtre d'objet n'est pas de rendre personnages les objets. L'arbre en plastique est la forêt : le comédien devient personnage dans la forêt aussi longtemps que le comédien charge le jouet. Enchâssement d'espaces : le grand dans le petit. Quand le comédien fait reprendre à l'arbre son sens premier de jouet par un simple regard indifférent, le personnage redevient conteur, et cela, autant de fois qu'il le voudra. L'objet est un lieu.

L'objet décor. L'objet peut devenir un substitut du décor monumental. Un château en plastique posé sur une table au coin de la scène : nous sommes devant le château de Macbeth au retour de la bataille. Macbeth (*personnage*) saisit le château, le retourne : on voit l'intérieur du château, l'éclaté. Macbeth désigne d'un doigt précis (*conteur*) la pièce centrale : nous sommes dans la salle du trône. Puis il dépose le château par terre, le jouet est déchargé, il redevient insignifiant. Le comédien pose un arbre plastique à la place (*le comédien est déchargé de toute fonction théâtrale, il redevient lui-même*) : nous sommes dans la forêt, le comédien endosse pour un instant le rôle des sorcières (*autres personnages*). Le comédien saute de statut en statut parce qu'il charge et décharge les objets.

**Le changement d'échelle.** Reprenons l'exemple du camion dans la valise de sable. Si le spectateur accepte par complicité la règle du jeu du changement d'échelle, il peut faire semblant d'y croire. Nous sommes dans un jeu, le spectateur et le comédien (jeu de société). C'est bien ce rapport de faire semblant qui déclenche le plaisir d'y croire et le plaisir de ne pas être dupe. Le spectateur n'est pas transporté dans le temps du récit, il reste dans le temps de la représentation. Il ne va pas s'incarner en suivant le personnage. Il reste spectateur face à un comédien. Jeu épique, jeu dramatique (reprendre le tableau comparatif théâtre épique, théâtre dramatique de, je crois, Philippe Ivernel).



Pouêt-pouêt  
Dit la belette  
Coin-coin



## 21- Objets ?

Le récit populaire, objet d'une culture commune. La comptine du Grand Cerf dans *Petites Fables*, Gare Centrale, Agnès Limbos, devient un *objet* de reconnaissance. Tout le monde se met à chantonner avec la comédienne, jusqu'aux flaques de peinture rouge dans lesquelles le lapin meurt, tué par le chasseur. Rire général, les enfants plus fort que les adultes. Ça fait du bien de rire de la mort. Exorcisme.

Les contes sont souvent repris dans le théâtre d'objet. Pas parce que c'est un théâtre enfantin, donc pour enfants (la marionnette subit le même discrédit d'enfantillage par négligence intellectuelle). Mais parce que 1- ce sont des objets de reconnaissance qui facilitent la complicité, nous retournons dans le temps de l'enfance, 2- ce sont des structures universelles de récits, propres à mettre en mythologie moi, toi, nous, ici et maintenant. Voir la Compagnie Bob Théâtre, nous vogueons simultanément sur l'enfance et l'humour second degré. Une vengeance d'anciens enfants sur la niaiserie que les adultes nous imposaient.

## 22- La lumière dans *une veillée singulière*

Spectacle créé en décembre 2010. Il y a bien quelques Lego quelquefois sur le plateau, quelques réductions du monde. Changements d'échelles, mais rien de plus que devant une maquette de train (ça n'enlève pas que j'aime m'arrêter devant une belle vitrine où les trains se croisent tout seuls), mais pas de jeu de langage dans les objets. Ce spectacle n'entre pas dans le territoire du théâtre d'objet. Pour le public, ça ne change pas grand chose, ils ont vu des Lego : c'est du théâtre d'objet. Dans ce spectacle, j'enquête sur le fonctionnement du cinéma au théâtre, mais plus sur les changements de temps que les changements d'espaces. La lumière joue pareil qu'au cinéma, les sources visibles cadrent la scène. Surtout des changements soudain de lumières quand il y a changements de temps. Où le montage des plans se fait en direct devant le public. Sébastien, notre régisseur, a bien compris les intentions, mais il est rare ce gars, dans le métier à accepter l'idée sans discuter. C'est un principe qu'on ne sait pas d'où ça vient qu'on ne doit pas voir les changements de lumière au théâtre. Au cinéma, c'est le principe, clac, et on a changé d'échelle, de plan ou de temps. J'ai vu deux spectateurs qui m'ont dit Ah, c'est du montage cinéma, ou ça ressemble à un film. Ça me suffit, deux qui disent, à me dire qu'on peut mettre en mots une idée.

## 23- Le livre est une scénographie

Lire un livre. Emporté par la lecture jusqu'à la fin. Je sais que la fin se prépare au reste de pages qu'il me reste à lire. Au cinéma, au théâtre, pas ce genre de repères dans le déroulement de l'action. On n'en a pas besoin, la dramaturgie se charge de nous prendre par la main du début à la fin. Mais j'aime bien avoir ce genre de signes dans les arts de la durée. Le compteur de temps, élément scénographique, participe à la dramaturgie. Grâce au compteur, on sait qu'il reste peu de temps, ou une scène : le spectateur est dans l'histoire, et en même temps je l'empêche d'oublier son fauteuil trop dur en lui rappelant le temps du spectacle. J'aime ces rapports ambigus entre les représentations du temps et de l'espace. Dans notre tête, le temps s'écrit en espace. Quand je lis *l'Odyssée* je sais que j'en ai pour dix ans. On le sait et c'est écrit en quatrième de couverture. Je soupèse quel volume prennent dix ans pour Homère, un beau rosbif. Dans *La vie : mode d'emploi* de Perec, je sais que je vais traverser 100 appartements en 100 chapitres. De lire sur la plaquette drame en 5 actes me donne un repère temporel. Parfois Godard insère des panneaux entre les parties, et, je crois même celui qui annonce la fin, mais je ne sais plus quel film. Trois exemples de distanciation.

Dans *Catalogue de Voyage* un carillon Westminster battait le temps. Sauf que j'avais retiré le

balancier et que le temps se déroulait deux fois plus vite que le temps à l'extérieur du théâtre. En sortant, les gens ne savaient pas pourquoi il était 22 h à la montre, et pas 23 h au Westminster de l'intérieur. J'aime ces décalages temporels, ils produisent le petit vertige de la fiction qui se faufile dans la réalité.

Dans *Mémoire de Mammouth*, je suis à l'intérieur d'un cercle de craie tracé au sol, le cadran d'une boussole géante, 36 papiers posés tous les 10 degrés. Je commence le spectacle en prenant le papier au Sud, face aux spectateurs. Ils comprennent très vite que je vais faire le tour du cercle, et que la fin est inscrite dans le 36<sup>ème</sup> papier à côté du premier. Boucler la boucle visuellement. Disons que la scénographie fait partie de ce qui est raconté, on ne peut pas monter ce spectacle sans le cercle.

Je dis aussi que la première idée d'un prochain spectacle est pour moi toujours scénographique. Pourquoi ma tête travaille dans ce sens-là ? Gaucher je suis. C'est une belle fausse explication. Je n'ai rien de construit à dire sur l'affaire. J'aime les zones de mystère dans une enquête. Je suis persuadé que le commissaire Adamsberg est gaucher. Madame Vargas, archéologue, si tu fouilles chez *Agôn*, dis-moi. Je tape sur le clavier, je mets deux T à tape, je tape et j'épelle dans ma tête, je relis : j'ai oublié de taper une partie de la phrase. Dyslesique je suis. Ça marche bien avec gaucher. Je raisonne à l'envers, quelques personnes me comprennent du premier coup. Je demande, il/elle est gaucher (ère). Scéno avant l'histoire, parce que j'ai besoin de m'appuyer sur des repères dans l'espace pour avancer dans le temps.

Dans *La répétition : une Odyssée*, nous assistons à une répétition publique. Les comédiens sont à 10 jours de la première, ils commencent à avoir le trac. Le metteur en scène sur le plateau nous dit que le spectacle est divisé en 10 scènes, les mêmes 10 que les 10 ans de l'Odyssée. Le numéro des scènes est annoncé.

Dans une *Veillée singulière*, 5 ardoises accrochées aux rideaux annoncent 5 dates : 1944, 1982, 1983, 1984, et la date de la représentation. Les comédiens désignent les ardoises du doigt pour nous dire dans quel temps ils se trouvent. Des gens m'ont dit que c'était trop explicatif, qu'on aurait pu trouver des moyens intégrés à l'histoire plus élégants. Bah oui mais pour moi, l'élégance c'est ça, mettre à plat, entrer dans la fiction, mais pas trop. Des goûts et des couleurs, théâtre dramatique, théâtre épique. J'aime pleurer au théâtre, mais l'expression des grandes douleurs parfois m'emmerde.

## 24- Bricolage, jardinage et tricotage

La méditation des mains. J'chu pas un contemplatif. Les mains occupées sur du minuscule, je me porte à l'universel. Ne me demandez pas de rester des heures aux corneilles. C'est déprime assurée. Il me faut des bouchons, des bouts de fils électrique, des montages à faire. 3 m2 me suffisent à voir infini. La méditation matérielle. Les mains en action, pas de musique par les oreilles, non, non, ne me demandez pas quelle musique je veux passer, je n'aime pas la musique. Pouvoir parler tout seul. Penser en faisant. Homo Faber je suis. Pas de vacances, ou alors le kit minimum de bricolage, à étaler sur n'importe quelle table, et un carnet à spirales petits carreaux. Parce que si pas possible bricole, au moins écrire.

Écrire, avant toute chose, c'est faire. Coller des signes ensemble, bricoler. La machine à écrire avait l'approbation de la tête. Un dispositif d'écriture, mais un vrai dispositif au pied de la lettre, pas un mot à la mode. Dispositif bien matériel, rouages, ressorts, ma tête comprenait pourquoi ça marchait. Un intermédiaire entre la main et la page, une distance mécanique. Une machine à gommer un peu le flot direct des mots, danger à énormités. Machine à écrire : quand ta tête partait à la recherche du mot, tu pouvais le chercher dans les engrenages : y'a toujours quelque chose à comprendre à l'observation de la nature. Mais un ordi, ersatz de la machine, bien quelques outils virtuels, ce ne sont que des images de vraie mécanique. Civilisation de l'image, Meetic, Face Book, face de flanc, au moins je ne m'ennuie pas. On peut me greffer la cervelle sur le clavier silencieux, plus de douleurs. Fini les clopes, le cancer et les problèmes sexuels.

Machine à écrire : une machine humaine. On pouvait imaginer un inventeur, le soir seul à la

bougie qui inventait tout seul. Machine à coudre, pareil. Mais ordi ? Humain machinisé. L'ordi te dit que je gagne du temps. C'est vrai, mais le temps gagné je le dépense à la magie de la machine. Qui s'y est mis peut dire qu'il a l'esprit plus libre ? C'est sûr que c'est le moment où nous avons définitivement perdu sur la machine. C'était déjà plié, mais on pouvait encore avoir la liberté du doute.

Vieillard, de quel siècle es-tu pour nous refaire de mon temps c'était mieux ? J'ai mille ans, je suis né dans le deuxième millénaire. De mon temps, c'était ni mieux ni pire, c'était le début de la Société de Consommation. C'était le temps d'inventer le théâtre d'objet. Vu de maintenant, c'est du théâtre de brocante tocante. Tout ça cliquetait, y'avait de la machine qui cliquetait au gré de qui la remontait. Si tu oubliais de remonter, demain tu n'avais plus l'heure, tu demandais, tu remettais à l'heure.

*Le Petit Théâtre de Cuisine*, premier spectacle de la Compagnie. Une table de pique-nique de bord de Nationale, celle des années 60 avec la Dauphine, les deux mômes. Je me glisse sous la table du spectacle, de la même façon que nous partions en exploration avec mon frère dans les dessous des jambes, grotte du dimanche aux senteurs interdites. Ce qui ne nous empêchait pas d'aller siffler les fonds de verres en lousdé, mélanges capiteux, têtes à la renverse, vomissures sous la table sur les talons vernis. Ce spectacle vient de là, de souvenirs pas tout à fait vrais, un peu réarrangés. Mais une belle histoire on ne lui demande pas d'être vraie, sauf celle qui rétablit les faits, la pénible. Interrompu dans un conte, y'a pas pire.

*Le Petit Théâtre de Cuisine*, table de fin de repas, moi assis dessous. Des tubes qui descendent, des ficelles rouges que je tire, je suis le machiniste, je fais passer les bouchons par des fentes sur la table, le plateau, les coulisses, moi, eux. La bête humaine. Une idée de ce genre : charger la bête pour qu'elle avance, tirer les tringles. Ne pas hésiter à gueuler, des braillements, faut de la sueur. Je veux bien rire sans retenue, que si l'autre là-dessous sue avec auréoles sous les bras, donnant-donnant. Celui qui ne boit pas pendant la fête est à côté de ses pompes. Le rire est ivresse. Sobre, sobre, je parle technique de théâtre. Le rire est un dépassement, une sortie de son corps, si rien n'exsude de moi, comment faire rire l'autre ? Rire, présence de deux corps. L'amour et rire, deux étapes du même corps à corps.

## 25- Le degré zéro du bricolage : l'écriture

La belle invention du papier et du crayon pour bricoleur sans outils. À l'arrière d'une voiture, coincé par les accumulations successives des aires d'autoroute, emballages plastiques, bouteilles aux fonds plus ou moins vieux, on ne sait plus, coussins, journaux pliés dépliés. Les mains n'ont que la place du papier et du crayon. Dessins presque de sciences Nat, légendes, flèches. Rester longtemps sur le dessin, penser le crayon à la main, même sans rien écrire. Voyez les profs et les chercheurs, ils ont toujours un stylo ou un bout de craie à la main, c'est la partie visible de leur cerveau. Sans, ils ne pensent pas. Roule la voiture, bouts d'idées, bouts de textes. Je ne peux pas ne rien faire, sinon je dors ou je m'emmerde grave. Un souvenir : je voulais un Meccano, mes parents me trouvaient trop petit, ce serait pour l'année prochaine. J'en rêvais sur le catalogue d'avant Noël. Je découpais le dessin de la grue, j'en extrayais les barres de Meccano de papier, je reconstruisais des trucs à coups de scotch. Ça ne ressemblait à rien, pas de couleur, pas d'épaisseur, ça gondolait. Mes mains rêvaient. J'eus mon Meccano. Ce fût mon grand cadeau. Qui est de l'ère d'avant l'ordinateur a connu le ciseau et le scotch. Le beau manuscrit qui s'étale sur la table entière, carte heuristique enfin finie, qui perdra la saveur du labeur une fois imprimé. Parfait, la fonction *copier-coller* sur mon ordi, propre tout de suite. Mais quelles traces sur lesquelles je pourrais revenir restera-t-il de la pensée marchante ?

*Copier-coller* n'est pas né avec l'ordi, ne croyez pas cela : de bien avant l'écriture. Les peintures de Lascaux, de Chauvet sont de grands exemples de superpositions de bisons s'étalant sur 5000 ans. Deux pensées, séparées de trois Civilisations, se complétant sur la même paroi. Le Cadavre exquis, jeu oulipien avant l'heure.

## 26- Imposture

Chlowek Czmartì dit que *l'imposture est partie prenante de la modernité*. Mais tout cela est traduit par l'ordinateur d'une langue peu usitée. Est-ce que *imposture* est le bon mot, et *modernité* correspond bien à ce que j'entends ?

J'aime les moments de spectacle où l'on ne sait plus très bien où commence la réalité, où s'arrête la fiction.

Par exemple dans une *Veillée singulière*, une télé débarque sur le plateau au milieu des deux comédiens. Visiblement, personne ne les attend. La caméra a l'air vrai, interview, panneautage et lumière sur le public. Le gars s'en va en disant Ça passera demain. On peut y croire. Parce que l'histoire qui va être racontée est supposée s'être passée pas loin du théâtre il y a 25 ans. Claire ou Hadi reconnaissent une personne dans le public qui a été témoin de l'époque. Cette histoire aurait pu arriver à tout le monde, elle est presque vraie. De la situer précisément, elle devient plus réelle, plus notre histoire.

Dans la *Conférence des petits papiers*, j'ai trouvé des petits mots écrits à la main et jetés dans les rues de la ville où je suis. Ce n'est pas vrai, mais les papiers, je les ai réellement trouvés un peu partout et surtout sur une période beaucoup plus longue que les trois jours avoués. On peut se dire que certains papiers que je sors de ma boîte ont été écrits par quelqu'un dans le public. Le lieu du théâtre est donné pour le lieu de la fiction. Une conférence dans une salle de conférence, on est venu pour écouter du vrai. Mais la conférence dans un théâtre, on hésite entre le vrai et le faux. J'aime ces moments où l'histoire est d'autant plus forte qu'elle est peut-être vraie.

*La Crèche à moteur*, de la Compagnie Opus, Pascal Rome, où l'on assiste à une magnifique imposture. Un village entier a restauré une machine à ressorts, tendeurs, bouts de ficelles du génial inventeur Paul Durupt. Le maire, la secrétaire de mairie, une dizaine de gens à l'accent délicieusement terroir, juste ce qu'il faut pour y croire, sont fiers et intimidés de nous présenter leur travail de reconstitution. La machine est si convaincante qu'elle emporte notre crédulité, tout devient vrai, et les accents aussi. Je vais au théâtre, au cinéma, je lis Paul Auster, parce que j'ai tellement envie de croire aux histoires qu'on me raconte. D'accord, c'est faux, mais je suis bercé entre le vrai du dehors et le faux de l'intérieur du théâtre. Construire des cathédrales modernes dédiées aux histoires fausses : le théâtre.

*Les visites obliques* de Roland Shön. Un guide nous attend au musée de la porte Dorée, ancien musée des Colonies. Notre groupe croise d'autres visiteurs, des vrais, ceux-là. Nous passons devant les sculptures et le guide ne s'y arrête pas. Là, cette tache sur le sol, nous faisons cercle. Longue explication du pourquoi de la tache. Elle a son importance dans l'équilibre général du musée, et peut-être plus : le Cosmos entre dans le musée. Au bout d'une heure, certains sortent en donnant la pièce au guide. Au début, Roland Shön refusait, et puis il a pris. Si on veut y croire, pourquoi les décevoir.

Délice Dada et ses visites de la ville. On passe devant la rosace et on ne s'y arrête pas. Par contre, l'orteil cassé du Saint va raconter une histoire parallèle. Délice Dada ne fait pas du théâtre d'objet, ils ne savent peut-être même pas que ça existe. Mais nous sommes encore dans l'infra-ordinaire, cette mécanique du petit qui dévoile le grand. Qui met de l'espace et du temps dans nos vies sans importance. De l'épique. Nous avons besoin d'une généalogie prestigieuse. Et on s'en fout bien qu'elle soit inventée. Les contes ne sont pas faits pour donner des leçons de morale aux enfants. Ils sont faits pour nous rendre notre part d'héroïsme.

L'imposture et le respect du public ? Faire une imposture qui se moque des gens : j'aime pas. Si l'imposture est un levier à faire rêver, alors mon éthique peut dépasser les bornes. Ou dit autrement : l'ouverture à l'imagination devient ma première valeur au théâtre.

Imposture est un mot à la mode. À toutes les sauces on l'utilise, art, politique, insulte intelligente. Et pourquoi tant de connexions entre le théâtre d'objet et l'imposture ? Le théâtre d'objet joue sur un bassin d'objets que nous avons en commun... Sommes-nous à la recherche de quelque chose qui nous servirait d'identité ? Nous cherchons à entendre notre histoire. Toutes les grandes histoires racontent notre histoire.

Répondre à la question de I- Territoire : Pourquoi l'expression *théâtre d'objet* s'étend-elle plus loin que le territoire du théâtre d'objet ? Que contient-elle qui nous concerne tous plus largement ?

Le monde est fini, il n'y a plus de terres à découvrir, plus de langues à apprendre, sauf pour ne pas oublier celles qui disparaissent. La science dure se remet à croire à l'équation ultime. Le monde est clos, enfermé dans le temps et dans l'espace. 13,7 milliards d'années de vie et 13,7 milliards d'années-lumière de grandeur. Les découvertes contemporaines ne sont plus dans l'extraordinaire. Elles sont dans le mineur, dans l'infra-ordinaire. Belle invention des mots. On change le préfixe *extra* en *infra*, on invente une nouvelle façon de penser, non plus en majeur, mais en mineur.

Ceux de l'OuLiPo inventent retrouvent mettent en évidence des structures de langage = humour. Jouer sur les règles provoque le rire. Le sentiment d'étrangeté, celui qui nous surprend, c'est celui qui déclenche le rire. Le rire, l'expression de l'étrangeté. Dans une blague l'exposition est logique, tout se tient, tout est normal, rien ne prête à rire. La chute décale très légèrement la normalité. L'étrangeté naît au sein de la normalité. Nous sommes démunis, seul le rire se présente à nous, disant : je suis tellement surpris que je suis sans voix, seul mon corps réagit. Je ris, parce que je me rends à l'intelligence de l'humour. Quand je ris je me rends. C'est la seule fois où je me rends sans subir la perte d'un peu de moi. Équilibres fragiles des relations entre les gens. J'aime les gens qui me font rire. Je suis toujours prêt à rire. Ceux qui me font rire de ma propre vie, ils mettent un coin qui devrait me faire mal. Eh non, ça me fait rire. Qu'est-ce que c'est ? La légèreté, l'élégance. L'humanité. Ils me disent : moi aussi je suis victime de ce monde vidé de son sens, je n'ai rien que l'humour pour respirer. Le rôle de l'humour est de s'opposer à la règle. C'est sa nature. Les grands intégristes n'ont pas d'humour. Les grands humoristes sont des anarchistes. Les nuances entre les deux font une société.

La profusion des objets, c'est le sentiment qui nous prend quand on est plongé dans la société de consommation. Mais parcourir les Emmaüs, les vide-greniers de France, d'Allemagne, du Brésil, et certainement de partout ailleurs, de shopper dans les galeries marchandes du monde, toutes les mêmes, les rues piétonnes, pareilles, on se rend vite compte que notre société de l'abondance est monotone. Tout est de la daube, rien n'a de valeur. Et tout se ressemble d'un bout du monde à l'autre. La Chine est l'immense atelier du Père Noël pour adultes. Aux vitrines de la seule société qui existe désormais, nous sommes englués. Vitrines, pièges à miel pour insectes bas du plafond. Infantilisés. La société de l'objet est infantilisante. Il y a une envie du retour à l'enfance qui nous taraude tous devant un avenir qui se ferme (cf. Mattéoli). Mouches fascinées devant le foutoir à la fin d'un spectacle de théâtre d'objet : On dit : que c'est mignon, j'aurais dû venir avec mes enfants. Résultat : c'est du théâtre pour enfants. C'est tellement rassurant de catégoriser. Sans y voir que c'est nous, adultes, qui avons besoin de nous y retrouver dans le grenier de nos mémoires (le kitsch est moche, mais au moins il est chaud). S'y retrouver c'est se retrouver. Reprendre possession de son nom. Avoir une identité, c'est ne pas avoir le même nom que son voisin. C'est distinguer l'un de l'autre. C'est ne pas être la ménagère de 50 ans, c'est refuser d'être tous nommés par le même nom : Consommateurs.

Oui, tous se valoir, tous pareils, vies identiques. Mes voyages dans les objets me disent cela. Pertes d'identités massives.

Imposture, c'est exister dans la peau d'un autre, lui voler son nom.

Être autodidacte, c'est ne pas avoir d'identité sociale. Je n'ai pas de diplôme prestigieux, je n'ai pas de Licence, je ne suis pas Master, encore moins Docteur. J'aurais pu continuer mes études, mes parents se seraient saignés pour nous. Mais j'étais fainéant. Pas trop bête, mais fainéant. J'aurais bien aimé être Docteur, rien que pour le titre, en n'importe quoi. Pour un journaliste, j'ai raconté que je fus Docteur en Physique Nucléaire, que j'ai refusé mon poste à Saclay pour faire du théâtre mal payé. Ça avait de la gueule dans l'article, c'est resté. Des fois encore, on me regarde comme un héros qui a su dire non. Être autodidacte, ce n'est pas forcément sortir du Lumpenprolétariat, c'est aussi être fainéant, je ne sors pas du Lumpen, plutôt de la noblesse ouvrière. Fainéant en statut social, ce n'est pas très héroïque. La solution : on se cache derrière l'imposture. Je suis un voleur de nom, Docteur, Théoricien du théâtre d'objet, plein d'autres titres usurpés, j'adore ça. Masqué, caché, menteur. Une vraie vie dangereuse de mensonges, une histoire que je m'invente. Faire entrer

la fiction dans la réalité. Toujours éveillé, dur de ne pas se faire démasquer. Le mensonge pour vivre. Se forger un nom pour ne pas récupérer Faignant Professionnel à l'heure des comptes. (Qu'est-ce que ça vaut ce qui précède ? J'adore écrire, je me laisse emporter pas les mots. C'est vrai, c'est pas vrai ? Quelle importance, ce qui importe, c'est la construction de l'identité.)

Qu'un objet de temps en temps raconte autre chose que notre minable identité, qu'il nous raconte un conte, l'Odyssée, ce que vous voulez, mais d'un peu grand, cet objet de peu n'aura pas vécu pour rien. Ces objets qui racontent des histoires, ce sont des exceptions, ce sont des héros, ils nous donnent voix.

Connaissez-vous des gamins capables de résister à l'appel des bonbons ? Des peuples pauvres et on leur fait briller la pacotille ? Nous sommes des enfants face au désir de possession. Titre de journal : *TV réalité. Le CSA veut protéger les candidats.* Mais qu'est-ce qui pousse ces pauvres bougres à aller se faire ridiculiser ? Réponse : je veux me faire un nom. Je vais à l'écran (au sacrifice) pour me faire un nom. Qu'on me ridiculise, mais - s'il vous plaît - qu'on me reconnaisse dans la rue.

Nous faisons du théâtre d'objet. Nous sommes des *objecteurs*. Le mot reprend sa valeur. Un théâtre de dénonciation ?



Le gamin avait glissé son stand propre  
entre deux professionnels des vide greniers.  
Il n'avait rien vendu, mais il continuait de sourire.  
17h, je lui ai tout pris en arrondissant à 10€.  
Réderie d'Amiens, dimanche 2 octobre 2011

## **Pour citer ce document**

Christian Carrignon, «Le théâtre d'objet : mode d'emploi», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2079>