L'ATELIER

Jean-Luc Mattéoli

ARS LONGA, VITA BREVIS

« Allez va-z-y la mélodie allez va-z-y la mécanique » (Aragon *Le Roman inachevé*)

Quand j'ai eu, lors du travail de recherche effectué pour ma thèse tardive, à me pencher sur les spectacles des compagnies qui m'intéressaient, je ne me suis pas senti en pays étranger. Les objets que j'appelais « pauvres » me paraissaient en effet constituer les vecteurs privilégiés d'une poétique transversale, au sens où elle était le fait de créateurs très différents les uns des autres : Deschamps & Makeieff, le Théâtre du Radeau, les 26000 couverts, l'Office des Phabricants d'Univers Singuliers (deux compagnies issues de la mouvance du théâtre de rue), le théâtre d'objet tel qu'il est pratiqué par le Théâtrenciel, le Théâtre de Cuisine et le Turak Théâtre. Ayant fait le choix d'analyser comment ce type d'objets usés, abîmés ou simplement (infra-) ordinaires trouvaient leur place dans les spectacles après, souvent, les avoir inspirés, il me fallait chercher comment ils mettaient en marche la mécanique de production du sens, comment, chacun à leur manière, ils permettaient à l'imagination de se déployer : de la main qui pense, pour reprendre la belle formule de Roland Shön, à l'œil du spectateur qui perçoit et rêve, quel était le cheminement obscur ? Je ne me suis pas senti en pays étranger parce que, en bon soldat littéraire formé à l'attention des mots, je considérais les objets comme des mots – comme eux petits dieux lares à deux faces.

Les mots ont deux faces. L'une, diachronique, est tournée vers la longue histoire qui les a produits ce qu'ils sont sous nos yeux et nos lèvres : leur forme sonore régulièrement polie puis amuie par le torrent des voix (ainsi *aquarium* se résolvant en *évier*, ou *aqua* en *eau*) ; l'épaisseur de leur sens, longue et lente sédimentation, glissements de terrain, poussées brutales, effondrements clastiques : un sens s'efface sans plus subsister que dans une expression imagée et incompréhensible qui en perpétue le souvenir (pourquoi *sème*-t-on la zizanie ?). L'autre, synchronique, est celle qui donne son œil à la page que nous lisons : ce sont les rapports que les mots tissent les uns vers les autres dans le présent du texte et de la lecture, à la manière de ces insectes aveugles qui se reconnaissent de loin en faisant frémir devant eux leurs longues antennes grêles.

Les objets comme des mots, le spectacle comme un poème : c'est une autre formule, et je la dois cette fois à Jacques Templeraud. J'ai donc ainsi, de bric et de broc, proposé (bricolé ? - on verra plus loin que ce verbe n'est pas dû au hasard) les analyses de quelques spectacles, notamment de théâtre d'objet et, quelquefois, de marionnettes. Il m'est progressivement apparu que ces objets, d'ailleurs, ne « jouaient » pas toujours, au sens où on emploie ce terme dans la critique théâtrale des hauts plateaux : et c'est sur ce point singulier à mes yeux[1] que je me suis penché plus particulièrement. L'objet du théâtre d'objet y fonctionnait en effet différemment. Chargé de mémoire et comme rendu obstiné par ce lest, il « refusait » parfois, en un sens, de se prêter (constamment ou durablement) aux opérations de métaphorisation par exemple. Celles-ci ressemblent en effet, peu ou prou, à ce qui se passe lorsqu'on double la voix d'un acteur étranger dans une version française au cinéma : le spectateur attentif observe les lèvres de l'acteur mâchonner quand elles devraient articuler, et la « vraie » voix est dérobée, à l'acteur comme au spectateur. De manière révélatrice, Michel Laubu pense que l'objet « ne fait pas ce que vous voulez » : on peut ajouter qu'il ne parle pas non plus selon ce que vous voulez lui faire dire. « Faire », « parler » : non fabriqué pour les besoins du spectacle ou, s'il l'est, comportant des matériaux récupérés, il a sa voix propre, désormais partenaire de l'acteur. Lire le théâtre d'objet, c'était donc prendre garde à cette voix de l'objet qui résiste et traite d'égal à égal avec l'acteur.

Dans l'atelier

Puis j'ai progressivement rencontré ceux qui fabriquent les spectacles ; je me suis entretenu avec eux ; j'ai pénétré dans leur atelier - chez Alain Terlutte, à Lille, c'est la maison entière ; la plupart du temps, c'est une pièce séparée de l'habitation, ou du moins des lieux de vie domestique. Dans l'atelier, les objets étaient (déjà) là, rangés avec plus ou moins de soin dans des caisses, par séries, exposés dans des vitrines parfois, ou bien simplement stockés en de silencieuses compositions ; récupérés, en attente de servir ou plutôt d'induire soudain l'imagination vers tel chemin ou tel autre[2], ils présentaient comme un discours de la méthode. Dans l'ancien atelier de Michel Laubu, à Lyon, rue Perrod, sur des couvercles de boîtes à chaussures renversés, certains étaient déjà en scène, esquisses, brouillons, croquis, rêveries prolégomènes à des spectacles futurs. Objets élus intuitivement, obscurément. « Ça pourra

---

[1] Il me paraissait marquer une évolution significative par rapport à la grande étude qu'Anne Ubersfeld avait consacrée à « L'objet au théâtre » dans le n° 40 de la revue *Actualités des arts plastiques* (CRDP, Paris, 1981).

[2] « Le triporteur de *2ПR* est resté cinq and dans l'atelier puis tout à coup il a servi » (Michel Laubu, entretien du 29 février 2008).

toujours servir » disaient les oncles bricoleurs dans certains récits familiaux : mémoire, déjà, d'un temps et d'une culture de pénurie aussi disparus l'un que l'autre à l'orée des années 1960.

Je me suis alors rendu compte que quelque chose avait déjà lieu avant que le spectacle ne soit proposé au public, quelque chose qui participait du spectacle avant même le temps de répétition. Quelque chose, dans un premier temps, qui rapproche infiniment l'acteur ou le metteur en scène des autres corps de métier du théâtre, notamment les accessoiristes, les machinistes, les décorateurs, les peintres : ainsi les derniers spectacles de Roland Shön, comme *Ni fini ni infini* (2009), comportent-ils de grands rouleaux peints comme des toiles, longuement fabriqués dans une démarche à la fois picturale et décorative : comme si le metteur en scène de théâtre d'objets rassemblait dans sa pratique toute l'histoire du théâtre et que sa main gardait la mémoire de gestes que l'informatique a relégués. Roland Shön revendique d'ailleurs un véritable « théâtre de la main », qu'il gante de blanc dans *le Montreur d'Adzirie*, à laquelle il rend hommage dans l'histoire en images de Léon-Henri-Georges Main, inventeur imaginaire de la main[3]. Et il est vrai que dans l'atelier, la main est, comme le disait Flaubert de Dieu, « présente partout, visible nulle part ». Mais cette ré-apparition de la main comme condition même du spectacle (et en amont de sa performance), alors qu'elle tend à disparaître de la fabrication des objets à partir de l'ère industrielle, pouvait-elle revêtir un sens qui participât de la compréhension de l'ensemble du théâtre qui se fait avec des objets ?

Je le pense, tant cet intérêt manifesté depuis quelques années maintenant pour le champ marionnettique, au sens large du terme, me paraît révélateur de la profondeur d'une aspiration sociale à *bricoler.* On disait naguère d'un cheval rétif à la main de son cavalier qu'il « bricolait », c'est-à-dire allait à son gré… Bricoler, c'est-à-dire, dans l'un de ses sens originel, aller en zigzag, prendre du temps pour tâtonner, dans un univers où la dimension économique étend jusque dans des domaines qui, *a priori*, devraient (doivent ?) lui échapper, sa logique de la ligne droite. Du temps pour « rêver », en somme, puisque là encore les mots engagent à entendre ce verbe dans son sens étymologique, si proche de celui de « bricoler » : on disait en effet naguère des ruisseaux qu'ils « rêvaient », serpentant parmi les herbes, détournés de la ligne droite par la faiblesse de la pente : et Roland Shön de donner comme

[3] « La vie exemplaire de Léon-Henri-Georges Main, inventeur de la main. 1712-1813 », *La Petite encyclopédie Volter Notzing,* Editions de l'œil, Montreuil, 2002, pp. 49-59.

devise à l'un de ses pays imaginaires, la Platogne libre[4], « Pento ergo sum », je penche donc je suis… Ce qui a donc déjà lieu, avant toute histoire racontée, c'est une forme de résistance aux modes économiques, médiatiques voire politiques dominants – ceux de la rationalité satisfaite de sa ligne droite.

L'atelier, dans un deuxième temps, c'était le lieu du peintre, mais aussi de l'artisan puis de l'ouvrier s'adonnant à la bricole, c'est-à-dire à la fabrication, avec les restes de l'usine, d'objets personnels S'agit-il d'un jeu de vases communicants, certaines pratiques artistiques récupérant, en période de rupture mémorielle et d'engloutissement, des métiers et des gestes en voie de disparition ? Et, en même temps, d'une compensation à l'extension des pratiques du bricolage telles qu'elles sont désormais prise en charge par les grandes surfaces ? Bricoler semble en effet devenu synonyme d'accomplissement de petits travaux domestiques à la manière et avec les outils des professionnels - alors qu'il signifiait auparavant solution apportée au quotidien avec les restes du travail salarié (et donc revanche, en un sens, sur ce travail aliénant). L'ouvrier cède la place au bricoleur du théâtre d'objet ou des arts plastiques comme figure compensatoire, lentement d'abord, puis plus rapidement à partir des années 1980 semble-t-il. Mais le phénomène concerne aussi la société entière, au point que Serge Tisseron se risque à parler de « bricosophie » à propos de certaines pratiques domestiques contemporaines[5]. Celui qui « pense avec la main », comme l'écrit Roland Shön, me paraît compenser (au sens de « peser sur l'autre plateau de la balance ») le technocrate qui manipule la réalité avec sa tête.

L'intime

Mais l'atelier est surtout, et enfin, un lieu de travail chez soi, ou une prolongation du chez-soi ; en cela il révèle ce que les spectacles du théâtre d'objet, envisagés d'une manière générique, ne laissent pas toujours voir clairement. Il est de l'ordre de l'espace intime, une sorte de cave de l'être où la personne, comme le dit Francis Ponge, *mue*, s'arrachant ses œuvres comme autant de peaux (il parle du peintre). Dans l'atelier, on se retire : c'est aussi un lieu de solitude recherchée (ou de recherche solitaire), une *Trappe* en quelque sorte, où l'on échappe à l'agitation du monde, où l'activité de la main remobilise et rassemble l'être

---

[4] *La Conférence de l'Ambarrassadeur*, une conférence-spectacle de Roland Shön, directioàns d'acteurs Jean-Paul Racodon, création en Isère en septembre 2005.

[5] « Le vaste domaine du bricolage a aujourd'hui deux pôles. L'un prend pour modèle le professionnel. l'amateur est invité à réussir aussi bien que lui en plomberie, en électricité ou dans la pose du carrelage. L'autre a pour modèle l'artisan-créateur. Son public est invité à récupérer les objets de rebuts pour en modifier l'apparence et l'usage. Le premier a pour slogan "N'improviser pas !" et l'autre "Soyez créatifs" » (Serge TISSERON, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, Paris, 1999, p. 199).

éparpillé par les rythmes de la vie moderne et ses multiples activités diaboliques (qui le divisent au lieu de l'unifier). La pratique du bricolage ressemble au jardinage : « Je me sens un peu comme un jardinier », confie Georges Braque à Francis Ponge en juillet 1952. « Ces tableaux […] poussent tout seuls. Il suffit que je les surveille et, bien sûr, les aide un peu, par moments, en y allant couper quelque branche, dégager quelque pousse, en les émondant quelque peu »[6]. C'est une pratique souvent solitaire de recollection de soi : « dans *bricolage* », dit Roland Shön, « il y a *collage* » ; et Christian Carrignon affirme que le théâtre d'objet « recolle les morceaux ». L'un des spectacles récents de Michel Laubu s'intitule *Intimae*. On n'y est plus dans l'imaginaire Turak, fait de décalages apparents, voire de renversements du monde ordinaire (ainsi de la scénographie sens dessus dessous de *l'Epaule nord*). C'est la première fois que, de son propre aveu, Michel Laubu dit « je » et qu'il abandonne l'accent de Turakie derrière lequel, de son propre aveu, il se « protégeait ». Apparaissent dans ce travail le même canapé que celui de ses parents, et la guitare électrique, cet « objet lyrique ordinaire » longtemps rêvé mais jamais possédé durant l'adolescence. Et la Moselle aussi, cette région disputée entre la France et l'Allemagne (les vieux y parlaient allemand dans son enfance), qui ressemble au théâtre « bâtard » que Michel Laubu avoue faire : le théâtre d'objet, dit-il, est un carrefour, un « ornithorynque ». L'atelier, lieu de mémoire, est le lieu de la mémoire, du chemin retrouvé par les objets trouvés, celui du retour oblique vers soi : « Ce qui m'intéresse, c'est de raconter des histoires intimes dont je n'ai pas la clé »[7], ajoute-t-il.

L'entrée dans cet espace intime qu'est l'atelier, pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, n'est possible qu'à la faveur d'un compagnonnage entre le créateur et le critique : peut-être faut-il, conformément à l'étymologie du terme « compagnon », partager le même pain, mâcher les mêmes miettes de la mémoire (avec tous les risques que cela comporte aussi, notamment celui de ce moment où l'homme va peut-être offusquer l'artiste). Le compagnonnage comme part de la critique trouve alors son sens, et du sens : il révèle, sous la peau du spectacle, un monde enfoui qui a un rapport avec la grande Histoire dont le théâtre d'objet parle peut-être avec moins de « tralala » (dirait Céline) que d'autres formes de théâtre. Sur le mode mineur en quelque sorte, souvent humoristique ou, disons, non sérieux. Ainsi qui soupçonnerait, derrière le récupérateur de jouets de *Musées maisons*, spectacle du Théâtrenciel, le réfugié solitaire de la guerre d'Espagne échoué à Mont-de-Marsan, où Roland

---

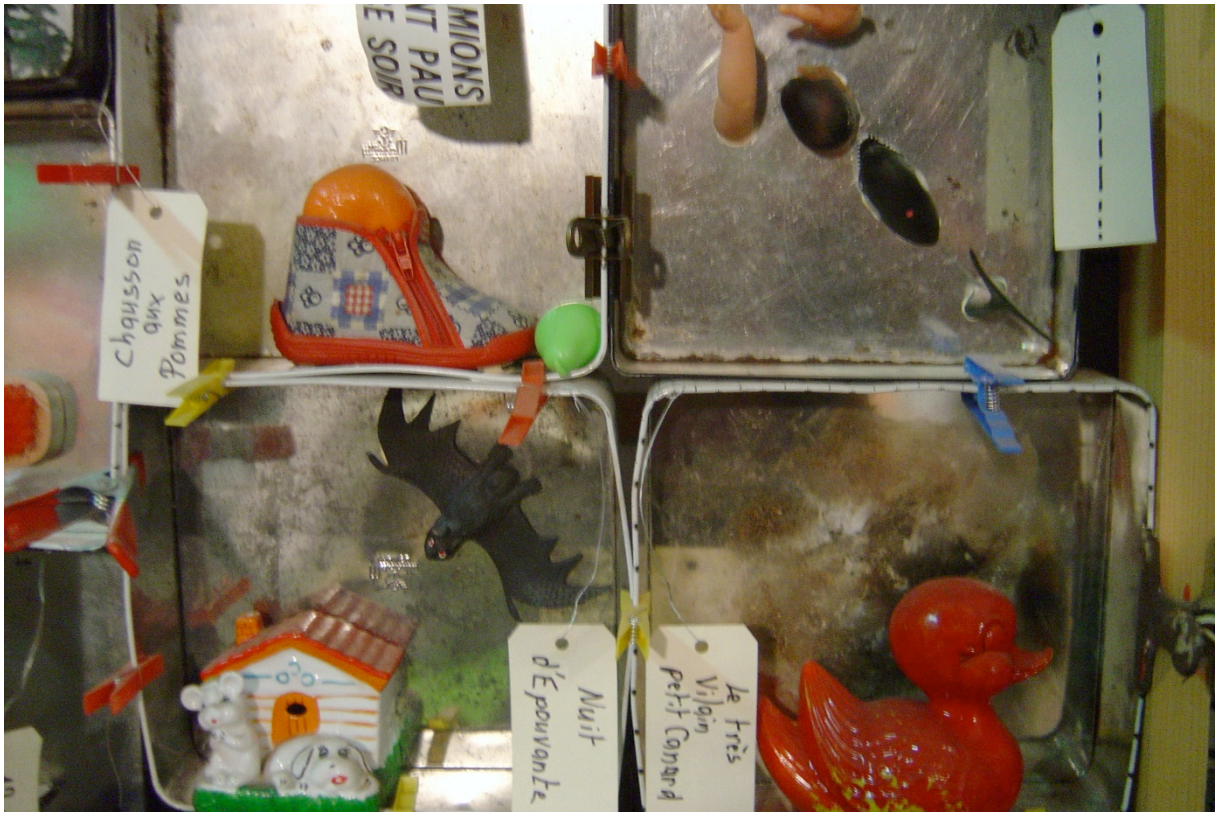
[6] Francis PONGE, *L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977, p. 125.
[7] Michel LAUBU, entretien du 29 février 2008.

Shön passa une partie de son enfance ? De ce court-circuit poétique, la surface du spectacle ne conserve qu'un bref éclair, à peine perceptible, quasi silencieux, comme d'un orage qui s'est éloigné.

Christian Carrignon s'est souvent approché de la notion de théâtre autobiographique pour parler du théâtre d'objet : là où l'objet familial, explique-t-il, est « trop plein de fantômes », celui qu'on ramasse et range dans l'atelier, anonyme, « déchargé » permet sans doute à la fois d'inventer une nouvelle histoire et de se souvenir confusément d'une autre – plus grande que la nôtre[8].

Dans l'ancien atelier de Michel Laubu, rue Perrod à Lyon (cliché J.-L. Mattéoli, 7 juin 2005).

[8] Christian Carrignon, intervention du 23 mars 2007 au Théâtre de la marionnette à Paris dans le cadre du festival OMNI.



Dans l'atelier de Christian Carrignon, La Friche La Belle de Mai (cliché J.-L. Mattéoli, 20 février 2008)

Dans l'atelier de Roland Shön, Dieppe (cliché J.-L. Mattéoli, 5 juin 2006)

UN THEATRE FAIT A LA MAIN

Christian Carrignon

2 mars 2010. Un courrier arrive à Marseille de Brunella Eruli. Elle laisse à quelques personnes un os à ronger pour le prochain Puck. « Quels outils critiques pour les théâtres autrement ? » J'en retiens ça.

25 mars. Rien écrit. Jean-Luc Mattéoli, je le vois à Paris une demi-heure entre deux trains. Il va écrire dans Puck lui aussi. Nous avons le temps de décider d'un jeu à deux : il m'envoie son article, et je le continue. Un jeu, pour le plaisir de la règle…

1er avril. Je lis l'article de Jean-Luc Mattéoli. C'est comme une longue lettre d'un ami. Des mots, des expressions me sautent aux yeux : Atelier – Bricoler - Culture de pénurie – Mémoire - Mode mineur - Objet qui résiste… Des petites boîtes à ouvrage…

Lundi de Pâques. Pourquoi commencer une réflexion sur la critique par ce qui précède ? Parce que ça parle de l'avant de l'article, une fois imprimé sous vos yeux. Ça parle de comment c'est fabriqué. Que sans notre rencontre à Paris, cet article aurait été autre chose, et pas ce dialogue. J'adore les règles du jeu et je m'ennuie aux jeux de société.

Nous « lisons » une œuvre avec ce qui nous a fait, notre culture. J'écris « théâtre ». le temps de l'écrire, je vois des tentures, des costumes en couches colorées, de la sueur sur les visages, des mots accrochés au vent…

J'écris « théâtre » et je vois le livre qui contient le texte. Parce que je suis fait de cette culture. Sophocle, Shakespeare, Molière. En trois noms tendus sur 2500 ans, je vois le texte traverser notre culture. Le texte traduit, trahi, tordu. Le texte épuisé par un si long voyage, seule trace sous nos yeux, dans nos oreilles d'une ancienne(?) manière de voir le monde. Nous comprenons que nous sommes aux petits soins pour le texte. Il est porteur de mémoire.

Il y a d'autres formes de théâtre, depuis toujours, qui elles ne laissent pas de traces. Par exemple le théâtre de tréteaux, théâtre du peuple, théâtre populaire, théâtre mineur pour petites gens.

Aujourd'hui nous nous inventons des mots pour définir un théâtre dont le texte n'est pas le moteur. Nous rajoutons un qualificatif à théâtre : *autrement, de formes, d'objet, de figures*… Pour dire du fond de la classe que c'est aussi du théâtre. Nous avons besoin de remettre l'auteur à sa place parmi les autres métiers du théâtre. Parfois le qualificatif qu'on nous colle est « mineur ». Nous faisons du théâtre mineur. Ça ne me dérange plus. Je fais du théâtre mineur. On peut inclure dans les théâtres à qualificatifs, le théâtre pour enfants (il y a 30 ans), ou comme on dit maintenant, le théâtre Jeune Public (qui y gagne des majuscules). Malheureux sans le savoir ceux qui n'ont pas vu *Abeilles, habillez-moi de vous,* Cie Pour ainsi dire. Pas beaucoup de mots dits, beaucoup de mots silencieux.

Pour le genre de théâtre que nous faisons, *créateur* me semble plus juste qu'*auteur.* Il n'y a pas de développement chronologique de la création. Les choses

arrivent dans le désordre. Il n'y a pas un texte d'abord. Et comment le monter en second. Parfois au départ du travail, il n'y a même pas d'histoire.

Ma case *scénographe* pense en même temps que ma case *dramaturge*. J'ai aussi une case *bidouilleur*, une case *curieux*, etc… Tout marche ensemble, dans une cacophonie très paniquante pendant quelques mois. Et puis on force un peu sur les pièces du puzzle et ça finit par rentrer.

Je fais toujours deux choses à la fois. Elles s'enrichissent l'une de l'autre. Pareil, quand je regarde un spectacle, je prends le chemin que le metteur en scène me trace, mais je garde ouverte la case *souterrain secret.*

Avec nos petits objets en plastique, abîmés, récupérés, objets pauvres, objets de peu comme disent Kantor et Mattéoli nous bricolons un théâtre de l'intime. À l'atelier, j'aime rapprocher deux objets, deux mots, observer comment ils vont prendre ou ne pas prendre. C'est un labeur de poète. La profondeur se gagne : Comment atteindre à un imaginaire collectif au travers de mon petit imaginaire ?

Mardi 7 avril. Nous écrivons avec l'obsolescence. C'est la marque donnée au siècle depuis 1914. Nous sommes sur un champ de fouilles du très proche présent. Nous faisons du théâtre dont le moteur n'est pas le texte pré-écrit. Nous sommes des petits archéologues. Nous ne remontons pas loin dans le temps. Un critique de peinture visite les ateliers parce que dans la peinture en train de se faire, on lit le processus de fabrication. Dans le tableau exposé en galerie il y a désormais la question de comment c'est fait. Dans nos spectacles à nous autres *objecteurs,* j'aime voir les ficelles. J'aime sentir l'atelier encore tout proche. Notre théâtre est fait à la main.

(Un exemple, pour faire image :

Il y a 30 ans, j'ai fait un spectacle qui s'appelait *Catalogue de Voyage*. Il y avait la scène du Désert : une valise ouverte sur une chaise. La valise était remplie de sable. Au milieu un petit camion rouge. Je le faisais rouler à la main avec des bruits de bouche de moteur, de craquements d'engrenages : plan large de l'immensité. Puis j'appuyais le coude sur le bord supérieur du couvercle ouvert. De l'autre main, je tenais un volant imaginaire : plan serré dans la cabine du camion, coude à la fenêtre.

Maintenant quand je parle du théâtre d'objet, j'aime rejouer cette séquence. Mais ! en arrivant devant l'assistance avec la valise vide et deux seaux de sable. En préparant la valise, je raconte que j'ai trouvé ce camion enfoui sous le sable, allongé sur la plage, un hasard... Au fond de la valise, je mets un petit palmier, une araignée qui saute quand on appuie sur la poire, une vraie pelle de camping… Tout cela à vue du public. Puis je verse le sable. Plus rien n'est visible. Dessus je pose le camion rouge. Le sable cache la coulisse. Pendant le déroulement de la séquence, je vais sortir les objets les uns après les autres, comme des épreuves que traverse le camion. Le public sait que la pelle est sous le sable, contrairement à il y a 30 ans. On attend la pelle. Le camion s'ensable comme dans *Le salaire de la peur,* souvenir de cinéma avec mon père. Je désensable le camion, échelle 1/50ème avec la pelle, échelle 1/1. Enchâssement d'échelles = étonnement = effet comique. Pareil pour l'araignée. Je saute continuellement du plan large au plan serré. Comme un montage cinéma, mais

au théâtre, le montage est simultané. Ce sont les spectateurs qui focalisent sur le détail ou le général.

Les gens m'ont vu faire l'installation. Je joue de leur plaisir d'en savoir plus que le public d'il y a 30 ans. Mais en leur laissant le temps de se poser beaucoup de questions. Que va faire le comédien pour que le personnage s'en sorte ? Si je remonte jamais *Catalogue de Voyage,* je mettrai le maximum de coulisse sur scène. Maintenant quand je fais un nouveau spectacle, je me débrouille pour évoquer le processus de création. C'est un peu la différence entre *surprise* et *attente* dont parlent Truffaut et Hitchcock).

Il est clair que nous ne défendons pas un texte. Nous témoignons de nouvelles façons de voir les images, dont le cinéma est le vecteur précurseur. Nos démarches sont proches des plasticiens : laisser reposer longtemps en silence pour que le sens infuse. Tout peut servir à s'entretenir les méninges : là, un chien qui se gratte et une voiture qui passe au loin sur son dos... Un stagiaire fait une découverte lumineuse avec les 6 clopes. Et ça ne marche pas, pourtant le mécanisme poétique est là entre les mots et les objets. Mais toute fausse piste est un caillou blanc à mettre dans sa poche. Creusons au jour le jour des souterrains entre les cases de notre cerveau. Ça s'entretient. Ah ! c'est un travail de neurologue.

Mercredi 8 avril. Les objets mis en situation provoquent des mots. Qui à leur tour appellent des agencements différents. Qui est à l'origine de la poule ou de l'œuf dans le silence de l'atelier ? ça dépend et on s'en fout un peu. C'est bon de jouer avec les objets manufacturés et les mots : ils sont de même nature. Ce sont des cubes qui répondent à une même grammaire. On ne peut pas les empiler n'importe comment. Il faut les laisser vivre et, si possible se laisser vivre. Il faut beaucoup s'ennuyer.

L'atelier (ou quoi que ce soit d'autre qui en tient lieu) est le passage silencieux où l'histoire se construit : Pas par déduction, mais par analogie.

Au début je ne sais pas ce que je veux raconter. Pas précisément. Je ne vais pas défendre une histoire en tout cas. Je vais écrire avec des mots et des objets, quelque chose qui tourne autour de l'intime, de souvenirs, de rêveries… Je fabrique une clé, un passe-partout qui marche pour moi, et, j'essaie, pour le maximum d'autres gens. Une clé de culture partagée avec d'autres petites gens. Pas de misérabilisme dans l'expression, mais la noblesse ouvrière des gens de peu. J'aime chercher l'élastique dont j'ai besoin, je n'aime pas acheter la boîte de 100. J'aime partir à la découverte de ce qui m'a fait. Une époque du presque présent, du pas tout à fait passé comme dit Jean-Luc Mattéoli. Passéiste ? Peut-être ; je ne résiste pas à la nostalgie, qui est un art majeur au Japon. Je résiste à l'inutilité du monde occidental. Je suis un Résistant à la connerie ambiante (j'ai un I-phone tout neuf, parce que je ne suis qu'un petit résistant. J'aime aussi me vautrer dans l'inutile).

Après le spectacle, j'aime voir rôder les enfants d'abord, les adultes ensuite, autour du vacarme répandu des objets sur la scène. Je vois les rouages analogiques se mettre en route. C'est bien pour ce plaisir volé que je fais du théâtre et pas de la peinture. Pour être là. Nous sommes un court instant dans la même énergie créatrice.

Jeudi 9 avril. J'aime bien le mot inutile. Parce que dedans il y a utile. Il y a outil. Un outil transforme le monde à la main. Un outil est fait à la taille de la main. Il me parle de mon père. De mon oncle, qui était un sacré bricoleur de vélos dans sa cave. Et de tous ceux qui sont morts. Le théâtre d'objet, sur le mode burlesque, parle toujours de la mort. Les objets de nos théâtres sont des souvenirs d'outils.

L'obsolescence de la société de marché, on ne doit pas l'oublier quand on voit du théâtre d'objet. Le magnifique *Dégage petit* d'Agnès Limbos, on se marre du début à la fin. On pleure aussi. Fait de bric et de broc, c'est fragile, c'est désuet. Excepté une grande comédienne. Et l'on oubliera ce spectacle, témoin d'une époque, quand Agnès ne sera plus là, parce qu'il ne restera pas d'écrit. Nos spectacles s'envisagent difficilement comme du théâtre de répertoire. Jouer *Dégage petit* à la place d'Agnès, c'est possible. Un comédien peut jouer n'importe quoi. Mais ça n'aura aucun sens. Pourquoi a-t-elle choisi cette bassine en plastique absolument moche ? Son secret à deux sous ne sera jamais celui d'un autre comédien (il faut bien comprendre que nous ne sommes pas face à un personnage, mais à une comédienne !). le processus de création ne se refile pas. Ça sentirait le réchauffé. Ce qui serait bien insupportable au théâtre. Et en même temps, pourquoi pas, le théâtre d'objet considéré comme un répertoire ? Julio Molnàr et moi avions échangé *Mémoire de Mammouth* et *Gagarine*. Et je suis bien incapable de dire l'intérêt de l'expérience, hors l'amitié.

Vendredi 10 avril. Il me semble que le théâtre d'objet part à la quête des jardins secrets de maintenant. Dans chaque intimité il y a une part de communauté. Peut-être est-ce sur l'équation intimité-communauté que planche le théâtre d'objet ?... La bibliographie de la thèse de Jean-Luc Mattéoli est truffée de noms comme Claude Lévy Strauss, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Roland Barthe… Sociologues, philosophes, ethnologues, travaillant sur les groupes. Comme si pour décrypter un spectacle de théâtre d'objet nous devions ne pas oublier les sciences humaines comme grille de lecture :

- Un objet manufacturé made in China sur un plateau n'a d'intérêt que parce qu'il parle à chaque personne présente dans le théâtre. Nous l'avons tous eu entre les mains.

- Un objet d'Emmaüs, de brocante, de grenier parle de ceux juste avant nous.

- Un objet cassé, ébréché parle du temps qui passe…

Pour moi, une petite maison est l'emblème du théâtre d'objet. Le chalet estampillé souvenir d'Annecy, dont le toit s'ouvre de ma grand-mère, où elle rangeait sa couture, des boutons, quelques pièces n'ayant plus cours, un dé à jouer… Un coffre au trésor. Une maison maquette, c'est l'intimité retrouvée. Une boîte dans laquelle la rêverie se niche. Ici Bachelard est mon grand-père. Celui qui a écrit *La poétique de l'espace.* Pour goûter le théâtre d'objet il faut apprendre ce livre par cœur.

Samedi 11 avril. Les photos ? Puck en aimerait quelques-unes. Nos photos de spectacles ne sont généralement pas terribles. Ça n'a ni le vivant des corps pris dans l'instant (nous jouons à minima), ni la plastique d'une marionnette. C'est le catalogue de Manufrance. Plat. Je joins quelques photos avec légendes. Elles me semblent

fleurer le théâtre d'objet. C'est un théâtre référencé BD, cinéma. Il faut apprécier la Ligne Claire, aimer la Nouvelle Vague. Revenez sur les commentaires des photos jointes. Vous avez vu les références à nos héros de BD, à l'épique d'Ulysse, de Don Quichotte, d'Indiana Jones. Des savants-explorateurs réels ou imaginaires : Volter Notzing, André Durupt, Chlowek Czmartì aux mystérieuses initiales redoublées. Il y a de l'enquête dans le théâtre d'objet, de l'énigme. Je lis *le Nom de la rose,* Fred Vargas. Simenon pour les jardins ouvriers. Le polard, cet art mineur…

Pourquoi ce besoin de s'inventer des pères ? Pour ne pas être nés de rien. Si l'on se reporte à d'autres articles, l'on verra que le montage cinématographique, les colleurs comme Max Ernst, les Surréalistes, les écrivains du quotidien (*la vie, mode d'emploi !!!)* sont bien nos pères. Nous appartenons à une lignée qui ne vient pas que du théâtre. Une piste à suivre dans les broussailles des arts frères.

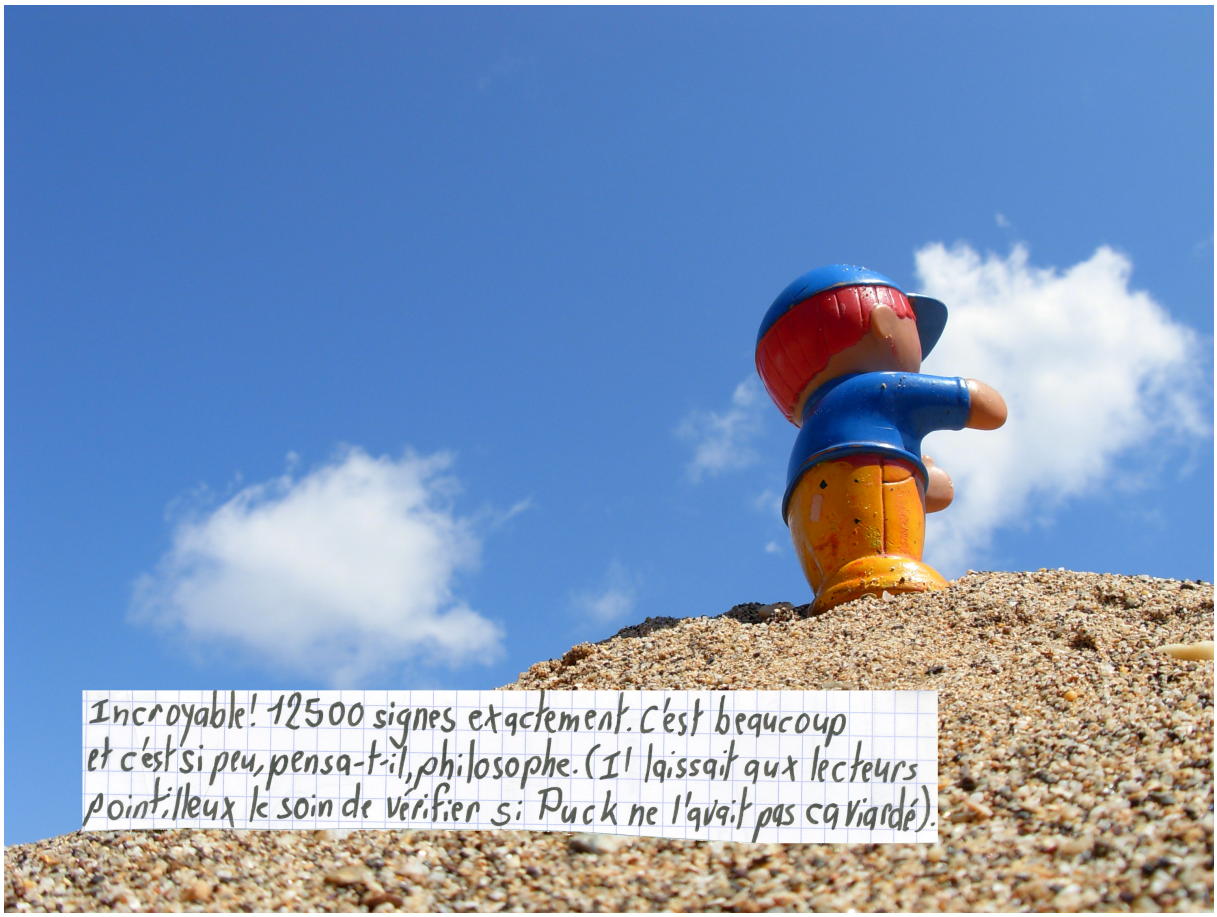
Pour boucler avec l'article de Jean-Luc Mattéoli, je voudrais reparler du silence de l'atelier. Cette « Trappe », l'atelier ce lieu de la macération, de la rumination, de l'inquiétude et de la certitude fugace. C'est un lieu de méditation. N'entrez pas dans l'atelier du bricoleur pour lui tenir compagnie. Il sera poli, mais vous lui pourrissez sa prière tranquille. Ma prière, c'est la marche en ville. Je prends un prétexte : acheter un scotch comme ci ou comme ça. Laisser la tête vagabonder au rythme des pieds. Mes pieds sont les mains de Roland Schön. Je marche et le monde me traverse. J'ai besoin des autres, mais à la bonne distance. Une rumeur qui m'est nécessaire. J'aime la marche qui ne mène nulle part.

Marcher = penser.

J'écris dans l'effondrement de notre civilisation quand nous étions les gardiens de gestes testamentaires. Témoins. J'écris sur un carnet moleskine qui tient dans la poche. L'outil des saccageurs de tombeaux d'empires oubliés. Du sable au nord, au sud, à l'ouest, à l'est, et des secrets qui dorment en dessous.

Écrit au large de Tataouine, le Taouine de la Guerre des Etoiles. *Le 10-4-10.* Rien à signaler.

Je te joins, cher Puck, une pincée de Sahara au bas de la page.


Incroyable! 12500 signes exactement. C'est beaucoup
et c'est si peu, pensa-t-il, philosophe. (Il laissait aux lecteurs
pointilleux le soin de vérifier si Puck ne l'avait pas cavardé).