



Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Entre l'homme et la chose

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon

Didier Plassard, Émilie Charlet et Aurélie Coulon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1936>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Didier Plassard, Émilie Charlet et Aurélie Coulon, « Entre l'homme et la chose », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 19 décembre 2011, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1936>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Entre l'homme et la chose

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon

Didier Plassard, Émilie Charlet et Aurélie Coulon

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon le 24 octobre 2011 à Paris.

- 1 À mi-chemin entre l'homme et la chose, la marionnette a tout autant fasciné les théoriciens de la scène que les artistes : Kleist et Craig parmi d'autres en ont fait l'objet scénique par excellence, capable de supplanter l'acteur et d'ouvrir le plateau à des formes de théâtralité inédites. La naissance du théâtre d'objets dans la seconde moitié du XXe siècle, en introduisant dans l'espace scénique des objets a priori non conçus pour la représentation, a quelque peu bousculé les lignes de partage entre ce qui relèverait de l'art marionnettique et ce qui appartiendrait à d'autres types de manipulation. Le vocabulaire employé par ceux qui pratiquent le théâtre d'objets pour désigner l'objet manipulé – la marionnette, le personnage, la forme marionnettique, l'objet – varie en fonction des compagnies et dénote l'absence d'une terminologie définitivement établie pour un art qui, précisément, refuse toute tentative de définition trop englobante et totalisante.
- 2 Didier Plassard a consacré sa thèse de doctorat aux figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques¹. C'est en sa qualité de théoricien du théâtre et de spectateur qu'il propose d'appréhender les points de rencontre et de divergence qui peuvent surgir à la comparaison de l'emploi de la marionnette et de l'objet dans les pratiques scéniques contemporaines.

Petite histoire de l'objet en scène

Aurélie Coulon. Vous êtes l'auteur d'une anthologie de textes sur le théâtre de marionnettes² qui met en évidence à la fois l'ancienneté de cet art – certains textes sont millénaires – et son caractère universel – les textes convoqués ont été écrits par des

auteurs arabes, chinois, grecs, etc. L'objet, quant à lui, semble apparaître sur la scène occidentale beaucoup plus tardivement puisqu'on date souvent la naissance du théâtre d'objets à partir des années 1970-80. Est-ce que cette différence historique vous semble être l'un des critères de distinction entre théâtre de marionnettes et théâtre d'objets ? Peut-on dire que l'objet en scène a une histoire ?

DIDIER PLASSARD. Précisons d'abord que la marionnette n'est pas « universelle » : c'est une forme théâtrale apparue en certains endroits, à certaines époques, pour certains usages – ces endroits, ces époques et ces usages étant parfois liés entre eux, par des transmissions empruntant des routes commerciales par exemple (la fameuse Route de la Soie, par où transite sans doute le théâtre d'ombres, depuis la Chine jusqu'aux rives de la Méditerranée), parfois non. Il existe bien des sociétés et bien des moments historiques où elles sont absentes. Quant à ce qu'on appelle « théâtre d'objets », c'est effectivement une branche contemporaine du théâtre de marionnettes, apparue au début des années 1980. Une branche surtout française, mais pas exclusivement : par exemple, l'un de ses inventeurs est le poète israélien d'origine anglaise Dennis Silk, qui préférerait l'appeler un « théâtre des choses »... On pourrait aussi mentionner les performances de l'américain Stuart Sherman, commencées dès le milieu des années 1970, avec leurs manipulations dérisoires de jouets. De ce fait, parler d'un théâtre d'objets, d'une représentation théâtrale dans laquelle les objets deviennent personnages, puisque c'est de cela qu'il s'agit, n'a guère de sens avant l'époque contemporaine.

Mais avant de réfléchir aux formes que peut prendre le théâtre d'objets, il faut s'accorder sur ce qu'on appelle un objet. Ce qui caractérise le théâtre d'objets, c'est le refus de la figure sculptée pour en faire une marionnette, de l'effigie préparée en vue d'un spectacle. Le théâtre d'objets fait au contraire le choix d'objets ordinaires, le plus souvent non transformés, d'ustensiles dont on se sert dans la vie quotidienne, de jouets ou de toutes sortes de choses qui subissent un détournement d'usage. Je ne vois pas d'équivalents de ce procédé de détournement d'usage avant la deuxième moitié du 20^e siècle, à moins que l'on regarde du côté des arts plastiques.

D'une certaine façon, en effet, le théâtre d'objets prend appui sur certaines expérimentations, théâtrales ou non, des arts plastiques dans la première moitié du XX^e siècle. De premiers signes se trouvent dans quelques marionnettes de Paul Klee, par exemple le *Fantôme électrique* ou le *Spectre de la boîte d'allumettes*, qu'il fabrique entre 1916 et 1924 pour son fils Felix, et montre parfois dans certaines soirées du Bauhaus : la tête du « fantôme » n'est qu'une prise de courant électrique, celle du « spectre » un assemblage très reconnaissable de deux boîtes d'allumettes, colorées et peintes de deux yeux. Plus nettement encore, plusieurs sculptures de Pablo Picasso, la *Tête de taureau* de 1942, formée par le seul agencement d'une selle de vélo et d'un guidon, ou la *Guenon* de 1952, dont la tête est figurée par l'assemblage de deux automobiles miniatures, peuvent apparaître comme des prédécesseurs de la double vision caractéristique du théâtre d'objets : nous y reconnaissons l'objet, et nous voyons cette autre chose qu'il figure. Le détournement d'objet, qui joue sur cette double vision, apparaît donc d'abord dans les arts plastiques. En cela, le théâtre d'objets contemporain est l'héritier de cette histoire des arts plastiques et scéniques en Europe, au XX^e siècle.

Une autre étape importante dans cette histoire du détournement d'objets à des fins marionnettiques est, dans les années 1950, l'extrême inventivité du milieu des

cabarets parisiens. Il y a là Georges Lafaye (avec son spectacle *Ombrelles et parapluies*), Yves Joly (*Une tragédie de papier*, quoique ce soit plutôt le matériau qui y passe au premier plan), ou encore Georges Tournaire qui, dans *Cravates circus*, spectacle commandé par le Syndicat des chemisiers, construit tous ses personnages, humains ou animaux, à partir d'un lot de cravates.

Bien sûr, le théâtre d'acteurs a connu lui aussi le détournement d'objets : dans le théâtre forain, la *commedia dell'arte* et toutes les formes de comique de tréteaux, lesquelles reposent généralement sur un très petit nombre d'objets accessoires, un bâton, un sac, un vêtement ont pu, fugitivement, devenir l'ombre d'un personnage, sa figuration improvisée, brute et magique à la fois. Mais on voit bien qu'il s'agit là d'un tout autre usage que celui que j'évoquais précédemment, lequel justement doit s'inscrire dans la durée.

De l'objet à la marionnette : « ce pouvoir ludique de transformation du monde »

A.C. Certaines marionnettes contemporaines tendent de plus en plus à se rapprocher de l'objet voire même du simple matériau brut, à se définir d'abord comme un objet, ce qui nous amène aussi à envisager la différence entre le théâtre d'objets et le théâtre de marionnettes d'une autre façon, notamment du point de vue de la pratique. Est-ce seulement la manipulation voire l'animation d'un objet qui le fait passer du statut d'objet à celui de personnage ? A partir de quand justement s'éloigne-t-on de ce qu'on appelle « théâtre d'objets » pour entrer dans celui de la marionnette ? La question des frontières entre les deux pratiques nous semble complexe aussi de ce point de vue-là.

D.P. Je partirai d'un retournement de votre question : ce n'est pas la marionnette qui se rapproche de l'objet, mais toujours l'objet qui devient marionnette ; ou plutôt, c'est le marionnettiste qui décide de se saisir de l'objet, en lieu et place de la marionnette, comme d'un instrument. Ensuite, tout dépend du degré de réélaboration de cet objet ; j'entends par là qu'on peut construire une quasi-marionnette par l'assemblage de quelques objets très reconnaissables, immédiatement identifiables – ce que fait par exemple Michel Laubu lorsqu'il greffe une paire de jambes et un corps de poupée sous un robinet, ou bien surmonte de deux cornes un vieux godillot. On peut aussi prendre un objet isolé, mais légèrement modifié. Ou bien – et c'est très souvent le cas aujourd'hui – l'objet peut être conservé tel quel, sans aucune préparation. Peut-être devrait-on ici reprendre les catégories des Surréalistes dans le catalogue de leur exposition de 1936 à la galerie Charles Ratton, lorsqu'ils classaient les objets exposés en différentes familles, selon qu'ils étaient d'origine naturelle, qu'ils avaient été transformés, etc. Imaginer une classification de cet ordre pour certaines pratiques scéniques serait peut-être envisageable...

La question que vous posez est intéressante si l'on prend l'idée d'objet dans son acception la plus radicale, c'est-à-dire si l'on considère uniquement les objets non préparés, laissés tels quels. Là, beaucoup plus que la manipulation effective, c'est souvent la parole qui entre en jeu : par son seul pouvoir, l'objet peut devenir autre chose que cet ustensile ordinaire que nous ne remarquons même plus. Je me souviens avoir pris un jour un exemple très simple pour expliquer à une étudiante la modification du regard sur l'objet que peut introduire la parole : il y avait une

agrafeuse sur mon bureau, et je lui ai montré qu'en la regardant selon un certain angle de vue, elle devenait un cachalot. Le seul fait de prononcer ce mot a suffi pour que, dans notre regard, cette agrafeuse se métamorphose effectivement, irrémédiablement, en un cachalot.

Dans le théâtre d'objets, le pouvoir ludique de la parole, cette capacité de réappropriation et de métamorphose de notre environnement par le langage, que nous perdons peu à peu en sortant de l'enfance, conserve toute sa force : c'est la parole qui est porteuse de ce pouvoir ludique de transformation de notre regard sur le monde. Ajoutons une certaine position de l'objet dans l'espace et (mais ce n'est même pas nécessaire) un petit jeu d'éclairage, et nous nous trouvons devant les principes fondateurs du théâtre d'objets. Donc, celui-ci repose bien sur une forme de manipulation, mais davantage mentale que physique. C'est une manipulation qui serait plutôt de l'ordre de la présentation, non de l'animation, puisque je n'ai pas eu besoin de faire fonctionner l'agrafeuse pour montrer que ce cachalot pouvait, de surcroît, ouvrir et fermer la bouche : nommer l'animal avait suffi à le faire apparaître. Nous sommes entrés dans une compréhension immédiate de ce passage de l'objet ordinaire à une possible marionnette. Ce sont vraiment des procédés extrêmement économiques d'illusion.

Ensuite, concernant plus précisément l'engagement et la formation du marionnettiste, il y a un écart certain entre le manipulateur du théâtre d'objets et celui du théâtre de marionnettes traditionnel, dont l'apprentissage est très long, ritualisé, codifié, et passe par la maîtrise d'un ensemble de techniques et d'une grammaire précise pour chaque type de manipulation. Le manipulateur du théâtre d'objets n'a pas besoin d'étudier ni de pratiquer longtemps avant de devenir le maître de son art : je ne veux pas parler ici des itinéraires individuels, qui sont évidemment plus compliqués et peuvent passer d'un domaine à l'autre, mais simplement des savoir-faire mis en œuvre dans le temps de la représentation. On assiste donc aussi à une mutation du métier qui est comparable, il me semble, à celle qui s'est opérée dans le champ des arts plastiques où le peintre n'a plus eu nécessairement besoin de savoir faire lui-même ses couleurs ou de préparer un fond, par exemple. La pratique artistique en est devenue moins formalisée, plus spontanée.

On peut ainsi remarquer, comme le fait Jean-Luc Mattéoli, que le théâtre d'objets met en œuvre une sorte de « degré zéro » de la manipulation : l'objet, en soi, n'est pas ou très peu articulé, ce qui induit assez rapidement une modulation très limitée de ses mouvements. C'est donc bien une branche particulière du théâtre de marionnettes, avec ses propres règles et ses propres techniques (celle, en particulier, du manipulateur conteur ou bonimenteur), de la même façon que le théâtre d'ombres ou le théâtre d'automates sont deux autres de ces branches.

Il est tout à fait possible que cette branche, d'apparition récente, soit aussi un phénomène éphémère, né d'une situation historique et limitée à celle-ci. Je ne parierai pas qu'on fasse encore du théâtre d'objets dans dix ou vingt ans ; comme le dit aussi Jean-Luc Mattéoli, cette attention que les artistes ont portée à l'objet tire son origine du statut pris par ce dernier dans nos vies quotidiennes, et de la difficulté que nous pouvons éprouver à les voir disparaître, à ne plus retrouver dans l'âge adulte les objets qui entouraient notre enfance. Dans le théâtre d'objets, l'objet est une accroche identitaire. Les années 1970 correspondent au dernier moment où l'on

pouvait encore voir un grand nombre d'objets se transmettre de génération en génération. Je ne suis pas sûr que, pour les générations d'aujourd'hui qui n'ont pas connu cet état des choses, ce rapport particulier à l'objet ait encore longtemps une signification.

Ce qui est certain en revanche, c'est qu'il y a toujours dans le rapport qu'on entretient à l'objet, un certain type de rapport au temps. Celui-ci peut se comprendre dans une perspective mémorielle comme c'était déjà le cas chez Kantor : l'objet est dégradé, usé, abimé par les générations successives, puis finalement jeté avant de réapparaître sur la scène. Kantor disait qu'un objet devait avoir été mis préalablement aux ordures pour être disponible en tant que matériau artistique. C'est la dimension sur laquelle Jean-Luc Mattéoli met essentiellement l'accent, à juste titre me semble-t-il pour la plupart des spectacles qu'il analyse.

Mais ce rapport peut se construire aussi en relation étroite avec notre contemporanéité. Certains spectacles de théâtre d'objets sont construits autour d'objets très contemporains, ce qui crée une forme de surprise particulière chez les spectateurs qui ne s'attendaient pas à voir surgir, sur l'espace scénique, un objet aussi immédiatement d'aujourd'hui. Je pense par exemple à cette petite forme de la compagnie Gare Centrale, construite avec une râpe conique en forme de femme de la marque *Pylônes* et une carotte qui finira par être entièrement râpée³. Cet objet à la mode, volontairement affiché comme tel, crée une vraie surprise chez les spectateurs et donc un autre effet de rapport au temps, par l'intrusion de l'ustensile strictement contemporain dans un espace où on ne l'attendait pas. L'objet ici est littéralement « trouvé » car il ne subit aucune transformation si ce n'est qu'il est enveloppé dans une grande robe de papier dissimulant la râpe.

A.C. Cette question du rapport au temps nous a également beaucoup intéressées à propos du théâtre d'objets, entre d'un côté la question du collage et de la récupération et de l'autre le surgissement de l'objet très contemporain.

D.P. Oui, il s'agit sans doute d'un double rapport, dans le sens où sont produits sur la scène deux espaces-temps particuliers. Quand on parle de déplacement à propos du théâtre d'objets, je pense qu'il faut d'abord penser en termes d'espace : ce qui appartenait à un lieu se trouve transporté dans un autre lieu, la scène théâtrale. Ce qui devrait se trouver dans une cuisine, à la poubelle ou dans les boutiques de brocanteur se retrouve sur la scène. Le déplacement prend donc différents sens puisque, d'abord spatial, il rend compte aussi d'un changement d'usage et de regard sur l'objet.

Du côté du temps, l'objet est avant tout un déclencheur d'imaginaires. Ce qui est certain, c'est que nous savons très souvent reconnaître, parmi les objets qui nous entourent, à quelle époque ils appartiennent et d'où ils viennent. Nous savons souvent très bien dater les objets qui nous entourent. L'objet a donc à voir avec le déroulement chronologique de nos vies, il renvoie aux différents moments qui les ont ponctuées et cela de manière très précise.

De la représentation à l'exposition

E.C. Vous parliez tout à l'heure de manipulation zéro de l'objet. Je trouve que cela fait écho aussi à ce qu'on observe souvent dans le théâtre d'objets, à savoir l'articulation entre un temps de représentation – le spectacle à proprement parler – et un temps d'exposition qui

se comprend peut-être comme une forme de continuation du spectacle, mais dans un autre espace, celui du musée par exemple. C'était notamment le cas au début de l'année 2011 à Lyon où le spectacle de Michel Laubu, *Les Fenêtres éclairées* faisait pendant à une exposition au Musée Gadagne. Comment peut-on penser cette articulation ?

D.P. Je crois que différentes démarches se superposent. D'abord, on peut effectivement identifier certaines pratiques venues des arts plastiques, qui consistent à présenter en accompagnement d'un spectacle un environnement exposant diverses ressources spectaculaires autonomes – donc sans acteurs –, que les spectateurs sont invités à regarder et parfois à manipuler. Parmi les premiers exemples de ce type, je pense à la compagnie ALIS qui, dès les années 1980, a réalisé une série de petits dispositifs spectaculaires à base d'objets détournés ou de machines improbables. On peut sans doute faire un rapprochement entre l'exposition de ces dispositifs et la conception de leurs spectacles qui ne présentaient pas de structure narrative immédiatement reconnaissable : dans la visite de l'exposition comme dans le déroulement de la représentation, le passage d'un dispositif à l'autre apparaissait arbitraire, invitant à une forme de voyage mental de surprise en surprise.

Ensuite, il existe d'autres projets artistiques qui viennent plutôt d'une pratique de muséification. Lorsqu'un cycle de spectacles est achevé, ou lorsque le metteur en scène de la compagnie est décédé, peut se mettre en place une entreprise de conservation et d'exposition des reliques laissées par son activité artistique. Celle-ci émane parfois du metteur en scène lui-même : l'exemple le plus achevé de cette pratique est la Cricothèque de Kantor, laquelle existait déjà de son vivant sous la forme d'un centre d'« archives vivantes » et qui se comprend aujourd'hui comme le musée d'une œuvre close : le magasin d'accessoires s'est transformé en musée.

Après, si l'on pense à certaines pratiques comme celle de Michel Laubu par exemple, on remarque aussi une attention de plus en plus grande portée à la création de ce qu'on pourrait appeler de petits théâtres d'automates. Dans le cadre de ses expositions, le fonctionnement spectaculaire repose sur l'agencement de différents espaces, dans lesquels certains objets ou certains dispositifs s'animent grâce à la présence de moteurs : chacun possède alors une narrativité propre. On assiste ici à la réactivation d'une forme spectaculaire très ancienne, le théâtre d'automates : c'est un spectacle apparu aussi bien en Égypte à l'époque hellénistique qu'en Chine aux II^e et III^e siècles après Jésus-Christ, qui a connu plusieurs formes de reprises et de développement, notamment au XIX^e siècle dans les théâtres forains ou aujourd'hui dans les parcs d'attraction, mais qui est sorti des habitudes de spectateurs de théâtre. Pendant longtemps, j'ai un peu hésité à le considérer comme une forme théâtrale, mais il me semble aujourd'hui que l'absence d'intervention humaine en temps réel n'est pas un argument suffisant pour l'exclure des arts de la scène et du domaine de la marionnette en particulier : sinon, comment pourrions-nous y intégrer, par exemple, les recherches actuelles sur les robots d'un Amit Drori ?

Je dirais donc qu'il y a, chez Michel Laubu, un croisement entre le théâtre de marionnettes, le théâtre d'automates et l'installation plastique. C'est particulièrement visible dans l'exposition à laquelle vous faites référence, « *Appartement témoin* », où coexistent des éléments mis en mouvement par des moteurs et d'autres agencements simplement disposés dans l'espace. Mais la dimension de l'installation marionnettique, de la dramaturgie immobile à base d'objets recyclés était également présente dans une autre exposition, « *L'Origine du*

monde, une île », présentée notamment au Festival mondial de Charleville-Mézières en 2011. On pouvait y voir par exemple plusieurs carcasses d'ordinateurs transformées en autant de théâtres minuscules mettant en scène des objets eux-mêmes détournés. Cette expansion du théâtre hors du temps de la représentation est aussi sensible sur le site internet de la compagnie Turak où la page d'accueil est pensée comme un véritable espace mémoriel, un grenier de souvenirs avec des malles qu'on ouvre. C'est aussi bien sûr l'imaginaire du jeu électronique qui est ici utilisé, mais il est intéressant de remarquer que, plutôt que de nous présenter l'historique de la compagnie, le site se compose comme le déploiement d'un univers spatialisé.

Au-delà des gouttes de poésie : une dramaturgie à inventer

A.C. Ce glissement entre représentation et exposition pose des questions de dramaturgie et de scénographie. Il a aussi une incidence sur la spécificité de l'écriture du théâtre avec des objets.

D.P. C'est l'un des enjeux majeurs du théâtre de marionnettes et du théâtre d'objets aujourd'hui. On voit bien comment une dramaturgie visuelle peut naître à partir de la mise en tension de plusieurs petites scènes très réussies qui sont autant de gouttes de poésie. Mais, très vite, se pose la question de savoir si l'on peut créer autre chose qu'un enchaînement de petites formes. Peut-on faire des objets les instruments d'une véritable mise en scène, au sens théâtral du terme ? C'est là sans doute que le bât blesse. Le théâtre de marionnettes et le théâtre d'objets ont de belles réussites sur le plan visuel et plastique, mais ils se refusent trop souvent à prendre en compte la dimension de la dramaturgie. Ce manque de dramaturgie se remarque au moins sur deux plans : d'une part, la construction du récit peine à devenir un peu plus ambitieuse que la forme brève ; d'autre part, la relation au répertoire ou plus largement au texte peine à se mettre en place. Même les compagnies qui présentent des spectacles un peu plus longs, visuellement très aboutis, ne proposent pas de réelle lecture des textes dont elles se saisissent et qui restent prétextes au développement de l'appareillage scénique : Émilie Valantin est sans doute à peu près la seule en France, dans le domaine du théâtre de marionnettes, dont on puisse toujours dire que les choix scéniques sont étroitement liés à des choix dramaturgiques, à une interprétation du texte qu'elle met en scène. Mais je ne vois pas l'équivalent dans le théâtre d'objets.

Il y a aussi un aspect positif à cette faiblesse, qui tient au fait que la condensation du spectacle en un temps très limité – dix, quinze minutes – le rend très intense. Cela suggère une comparaison avec la poésie assez intéressante : la saturation de signes et la concentration du regard créent une densité spectaculaire qui ne pourrait de toute façon pas s'installer dans la durée, un peu à la façon d'un haïku japonais ou d'un sonnet shakespearien.

Le théâtre d'objets, un théâtre poétique ?

A.C. Cette relation entre le théâtre d'objets et la poésie est souvent pointée du doigt, aussi bien par les critiques que par certains praticiens. L'expression « théâtre poétique ⁴ » est souvent utilisée pour qualifier le théâtre d'objets, par opposition souvent à un théâtre plus

traditionnel fondé sur la narration. Quel regard de spectateur portez-vous sur cette expression ?

D.P. Je crois que cette hypothèse est profondément juste puisqu'elle rend compte d'un phénomène très évident, celui du fonctionnement analogique. Dans le théâtre d'objets, l'objet fonctionne à la façon d'une métaphore : il se produit une telle coïncidence dans l'esprit du spectateur entre l'identité première de l'objet et le personnage qu'il devient qu'on est en présence d'une relation métaphorique. La marionnette, comme l'acteur, induit déjà une forme de coïncidence entre deux informations contradictoires, mais bien moins puissante et bien moins radicale : nous voyons à la fois l'acteur et le personnage, ou la marionnette et le personnage, mais l'écart à combler par l'imagination est moins grand car l'objet n'a pas été préparé en vue du spectacle et peut retrouver son usage ancien de fer à repasser, de fourchette ou de robinet. Dans le théâtre d'objets, l'usage originel reste tellement présent qu'il oblige le spectateur à voir simultanément deux choses : l'objet qu'il peut reconnaître et le détournement surprenant que celui-ci subit. En ce sens, le théâtre d'objets est sans doute plus intensément métaphorique que tous les autres types de théâtre.

ÉMILIE CHARLET. Le rapport au langage poétique est aussi très fort, il me semble, dans certains types de spectacles, chez Michel Laubu notamment.

D.P. Oui, mais le rapprochement avec la poésie s'établit déjà d'un point de vue visuel, et c'est ce qui fait sa grande force. La même chose pourrait se dire du travail de Christian Carrignon ou d'autres créateurs du théâtre d'objets, même si la mise en jeu de l'objet dans le spectacle relève parfois chez eux d'un fonctionnement métonymique plutôt que métaphorique.

E.C. Toujours sur ce rapport entre théâtre et poésie, il y a aussi un certain type de jeu avec les expressions imagées ou le langage qui serait de l'ordre de ce qu'on appelle des « calembours visuels ». Par exemple, dans l'exposition du Turak « Appartement témoin », quelques plumes sont suspendues au-dessus du lit du personnage, ce qui peut renvoyer au mot « plumard ». Dans le spectacle Nouvelles et Courtes Pierres, le petit personnage redonne des fers à son cheval en lui appliquant un fer à repasser... On détourne l'objet aussi par là.

D.P. Oui, effectivement, ça fonctionne si vous adoptez une démarche analytique, et dans le cas du cheval auquel il faut remettre des fers, la reconstitution du jeu de mots est assez spontanée...

E.C. ...un jeu de mot spatialisé.

D.P. Oui, ou matérialisé. Mais je crois aussi que pour le spectateur, ce qui prime dans ces formes spectaculaires, c'est la surprise. Personnellement, je me laisse toujours surprendre et toucher par l'étrangeté de ces dispositifs. Il y a sans aucun doute, dans quelques cas, une circulation entre le langage et l'action scénique qui peut se décrire comme vous le faites, mais il est rare que le spectateur la perçoive. Cette tentative de reconstitution comporte d'ailleurs un risque : celui de voir la force de l'image retomber dès lors qu'on a trouvé son point de départ. Je crois qu'il y a chez Michel Laubu une étrangeté tellement forte, tellement puissante, qu'elle résiste bien souvent à ces tentatives d'analyse : songez par exemple aux poupées dont la tête est remplacée par un robinet.

C'est un peu comme lorsqu'on lit *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel et qu'on reprend ensuite ses livres : on laisse tomber très rapidement les procédures par lesquelles il est arrivé à produire telle ou telle séquence narrative

puisque ce qui compte réellement, ce qui est extraordinaire, c'est la vision produite, laquelle s'élève à un tel degré d'alchimie mentale qu'elle dépasse toutes les tentatives d'analyse.

Quand la chose a des traits humains

A.C. Pour revenir au rapport entre l'objet et la marionnette, quelque chose m'avait intriguée à propos de l'analyse que vous proposez des marionnettes hyperréalistes de la compagnie Trois six Trente. Vous notiez, dans un article⁵, que la marionnette hyperréaliste était assez peu manipulée, voire qu'elle était malmenée et très souvent renvoyée à son statut de simple objet. Est-ce qu'on pourrait dire que la marionnette a besoin de rester objet pour mieux faire illusion ?

D.P. Non pas pour mieux faire illusion, mais pour mieux faire théâtre. Car justement, dans le cas de la marionnette hyperréaliste, elle fait déjà illusion toute seule. Il y a une sorte de dynamique propre à la théâtralité de ce type précis de figures, entre la production d'un effet d'illusion et l'effacement de celui-ci. Avec la marionnette hyperréaliste, l'illusion deviendrait facilement sidération et pourrait même provoquer un certain malaise. Il est donc très important que le spectateur ne soit pas empoissé dans une forme de *pathos* qui vient très facilement avec ce genre de figure, surtout lorsqu'elles réunissent à la fois, comme celles de *Là OÙ* ou de *Trois six Trente*, la figure de la grand-mère et la taille de la petite fille. C'est dans cette perspective que les marionnettes sont manipulées, par instant, de façon non réaliste, parfois jetées en l'air, certes avec douceur et avec amour, mais jetées en l'air tout de même, ce qu'on n'aurait pas l'intention de faire subir à sa propre grand-mère !

Le propre de la marionnette, c'est d'être une sorte d'intermédiaire entre l'humain et la chose, de sorte que si elle s'avance un peu trop du côté de l'humain, il faut qu'il y ait, dans le jeu, quelque chose qui rappelle son statut de chose, son appartenance au monde non-humain : ce phénomène de retour à la chose permet au spectateur de ne jamais perdre de vue qu'il est au théâtre. La question n'est donc pas celle de la création de l'illusion mais bien plutôt celle de savoir quoi faire de l'illusion. L'illusion n'est pas un but en soi, parce qu'il est très facile, avec les techniques actuelles, de donner l'exacte reproduction d'un épiderme par exemple : on arrive aujourd'hui à des ressemblances sidérantes avec le vivant – le grain de la peau, la pilosité, etc. – qui n'ont plus rien à voir avec les figures de cire des XIX^e et XX^e siècles. Surtout, dans le cas de la marionnette hyperréaliste, il y a l'empreinte d'une personne réelle, comme une empreinte de type photographique : elle ne ressemble pas à un être humain, mais à quelqu'un qui a réellement existé, avec sa propre identité. Nous sentons que nous sommes face au simulacre de quelqu'un de vivant comme nous et c'est cela qui est extrêmement troublant.

A.C. Vous notez par ailleurs que la marionnette est une figure qui permet de penser l'altérité, la relation à l'autre⁶. Pensez-vous qu'un objet, alors qu'il n'a pas a priori figure humaine, pourrait représenter, avec la même intensité, cette relation à l'autre ? Est-ce que c'est la ressemblance avec la figure humaine qui prime ou est-ce qu'on pourrait penser le même type de représentation de la relation à l'autre avec une théière par exemple ?

D.P. Je pense que c'est avant tout une question de projet artistique et de mode de manipulation de la figure. Disons que le pouvoir d'identification est là dès que le marionnettiste arrive à faire assez vivre l'objet face à nous. On peut penser à l'une des scènes de *Petits Suicides*, spectacle très célèbre de Gyula Molnar. Cette scène se joue

entre un groupe de bonbons et un cachet d'aspirine. Très vite, on comprend que le cachet est rejeté par ce petit groupe de bonbons parce qu'il n'est pas comme eux. Toute la question de l'intégration de l'autre dans un groupe est posée de manière très simple. Au bout de la troisième ou quatrième tentative d'insertion dans le groupe, le petit cachet finit par se suicider en se noyant dans un verre d'eau : comme il était effervescent, le suicide ne pouvait que réussir !

Je crois donc qu'il y a toujours un premier niveau d'identification, quelque soit le projet artistique mis en œuvre. Toute figuration de la destruction d'une marionnette, fût-elle un simple cachet d'aspirine, pose de manière immédiate la question du rapport à l'autre, de ses difficultés, etc. Parfois, cette relation à autrui est aussi clairement exprimée par la manipulation de la marionnette, notamment pour les petites figurines. Ce qui m'a frappé récemment, c'était de voir comment le marionnettiste jouait l'animation même de cette figure, en lui faisant exécuter les gestes les plus élémentaires comme marcher, s'habiller, en la tenant par la main, en l'accompagnant comme on ferait avec un petit enfant. Il y a là, dans ce soin apporté à la figure, toute la question du rapport d'accompagnement qu'on peut développer avec autrui. Bien sûr, le fait que cette figure entretienne une vraie ressemblance avec l'humain joue beaucoup dans le processus d'identification, mais je crois que le fait que la figure soit de petite taille par rapport au manipulateur suffit à ce qu'une telle scène existe.

A.c. Il y aurait donc un rapport d'échelle à prendre en compte.

D.P. Effectivement, il y a un rapport d'échelle. Face à une marionnette de taille humaine, la relation est beaucoup plus de l'ordre du double, voire de la projection de soi dans la figure : on bascule dans le fantastique. Paradoxalement, je trouve plus fortement inscrite dans la marionnette de petite taille la dimension éthique : c'est face à elle que se joue le lien avec ce que dit Lévinas de la relation entre un sujet et autrui, relation fondée sur la nécessité de renoncer à la tentation de tuer ou de laisser mourir l'autre. Abandonner la marionnette pour ne plus l'animer, c'est aussi une forme de mort, de « laisser mourir ». Le théâtre de marionnettes contemporain transpose dans sa dramaturgie cette relation mise en évidence par Lévinas.

Cela me fait penser également à la création récente de Stephen Mottram, *The Seed Carriers* ('Les Porteurs de graines') : dans ce spectacle de marionnettes à fils, la mise en scène reposait sur des personnages de taille assez grande, presque humaine, ainsi que sur de très petites figurines animées par un mécanisme intérieur qui les faisait gigoter comme des animaux pris au piège. Ces petites figurines étaient attrapées soit par le manipulateur lui-même, soit par ces grandes figures déléguées à l'aide d'une canne, d'un filet à papillons, etc. Les grandes figures, après avoir attrapé les plus petites, les ouvraient en deux dans le sens de la longueur, ou leur arrachaient la tête, ou les brisaient de manière à en extraire, à la manière des alchimistes, de petites billes ou de la poudre rouge. On percevait donc que ces homuncules étaient porteurs d'une substance précieuse que les grandes figures prenaient soin de peser et de ranger dans des bocaux. Derrière cette mise en scène de la relation entre les deux groupes, l'image terrible des camps d'extermination et de toute forme de transformation de l'humain en objet planait, produisant une sensation très étrange, presque douloureuse. La marionnette a donc la capacité de parler de l'humain de façon extraordinairement large et diversifiée. Parce qu'elle donne des traits humains

à la chose, elle est aussi capable de montrer comment l'humain peut être traité comme une chose.

NOTES

1. *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Lausanne, L'âge d'homme, 1992.
 2. *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, textes réunis et présentés par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Ed. Institut international de la marionnette, 1996 (réédition en 2004).
 3. Il s'agit de l' « entresort érotico-culinaire », *Power of Love*, première partie d'un diptyque intitulé *Déviations*, d'Isabelle Darras, mis en scène par Agnès Limbos. Création, mai 2008.
 4. L'expression est par exemple employée par Michel Laubu.
Cf. entretien réalisé pour Agôn : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1583>
 5. Didier Plassard, « Pour une mutation du regard, marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes », *Puck* n°17, *Le point critique*, Editions de l'institut international de la marionnette, éditions l'Entretiens, Charleville-Mézières, 2010, p. 30-40.
 6. Didier Plassard, « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine », *Théâtre / Public* n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, juin 2009, p. 22-25.
-

INDEX

Mots-clés : Objet, marionnette, théorie, Plassard