Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Introduction

Émilie Charlet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1985>

DOI : 10.4000/agon.1985

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Émilie Charlet, « Introduction », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 26 janvier 2012, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1985>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Introduction

Émilie Charlet

Pour que l'objet existe en tant que tel, il faut que
l'homme reconnaisse qu'ils font deux et que,
l'ayant posé comme distinct de lui, il le pose
également dans une altérité absolue. Ce partage
est toujours précaire.¹

- 1 Jeté au-devant de nous, l'objet s'offre à la perception humaine comme une altérité première : il est un autre corps occupant un autre espace, forme familière ou étrangère qui devient « objet » à part entière en se dotant de contours. Entre la forme et l'objet, il y a l'enveloppe, c'est-à-dire la réalité visible, tactile, sensorielle par laquelle l'objet prend corps et sens. L'objet n'advient donc qu'en se séparant du sujet qui le perçoit.
- 2 L'art de la danse d'Yvonne Rainer², l'œuvre picturale et théâtrale de Tadeusz Kantor³ et sa continuité dans la pratique contemporaine d'Ilka Schönbein⁴ interrogent, chacun à leur manière, ces postulats de base. Au moment où l'Histoire met en crise l'humanisme, l'objet trivial et quotidien s'élève au rang d'« œuvre d'art » d'abord dans les arts plastiques puis dans les arts scéniques. C'est parce que « *la silhouette humaine, considérée comme seule digne de foi, a disparu* »⁵ que Kantor place l'objet au centre de l'espace scénique, subordonnant l'acteur à la réalité sans concession de cet être-là sans conscience. Transposant dans le domaine de l'art vivant le principe du collage déjà à l'œuvre depuis les années 1910 dans les arts plastiques, Kantor considère le vivant et l'inerte comme autant de matériaux à assembler, à agencer dans l'espace d'une aire de jeu elle-même conçue comme le lieu d'une symbiose. Ce qu'il nomme « bio-objet » rend compte ainsi d'une démarche artistique fondée sur l'interrogation des limites corporelles : à l'image de l'« acteur chaisifié », la prothèse devient un organe supplémentaire et s'incarne au sens étymologique du terme, dans l'acteur. Élément tiers entre l'acteur et son personnage, l'objet kantorien dynamite les catégories habituelles du jeu : l'acteur devenu « clown » se saisit des objets comme autant d'attrapes auxquelles il se soumet ; sur le modèle duchampien, il est un « objet prêt » au même titre que tous les éléments propres à la représentation (éléments de décor, texte...), et n'existe que comme pure disponibilité. C'est là son seul rôle.

- 3 L'héritage kantorien se retrouve à plus d'un titre dans la pratique de la danseuse et marionnettiste allemande Ilka Schönbein dont le corps constitue l'espace de jeu de ses marionnettes. Avec le retrait progressif du castelet entre les années 1950 et 1980, la pratique de la manipulation à vue engendre ce que Didier Plassard appelle « *l'entrée en scène du marionnettiste* »⁶ devenant lui-même personnage. En poussant dans ses retranchements la définition du « corps-castelet » déjà pratiqué par Nicolas Gousseff, Ilka Schönbein fait de l'objet marionnettique un surgeon de sa propre chair. Moulages de son propre corps, les objets sont autant d'empreintes paradoxales, appelant la fusion avec le corps matrice tout en désirant s'arracher à cette matière première. La complémentarité vitale du corps animé et de l'objet inerte brouille les rapports de pouvoir entre la marionnettiste et ses différents personnages. La symbiose, dans la pratique d'Ilka Schönbein, devient volontiers tératogénèse, le corps castelet se comprenant comme le champ de prolifération de personnages à la fois familiers, substantiels doubles puisque « chair de [sa] chair » et irrémédiablement étrangers et menaçants. Prenant appui sur des textes littéraires indépendants (*Pourquoi l'enfant cuisait dans la Polenta* d'Aglaja Veteranyi par exemple), les spectacles d'Ilka Schönbein font de l'objet marionnettique un miroir de reconnaissance de soi tout autant qu'un simulacre monstrueux : placé devant tous les regards, l'objet déforme le corps de l'artiste, le transforme en objet de désir et de répulsion. Pure enveloppe rendue vivante par le saisissement qu'en fait la main de l'artiste, la marionnette, pour se doter d'une âme, se doit d'entourer le corps vivant pour en brouiller ses limites.
- 4 La pratique chorégraphique d'Yvonne Rainer interroge le lien corps-objet dans une autre perspective sans pour autant abandonner l'indissoluble question du « Pourquoi ça vit ? ». La symbiose, littéralement « le fait de vivre avec », prend chez Rainer le sens d'une confrontation. En sous-titrant sa chorégraphie *Part of Some Sextets*, « danse pour dix personnes et douze matelas », Rainer prolonge le questionnement de la rencontre entre le corps et l'objet sous un aspect beaucoup plus physique, celui du choc : l'objet concret, matériel, quotidien, est appréhendé comme une altérité absolue et impénétrable, que le danseur doit d'ailleurs prendre pour modèle. En prônant l'objectivation de ses danseurs, Rainer cherche, non pas à donner le primat à l'objet comme ce peut être le cas chez Kantor, mais à définir une esthétique fondée sur la recherche la plus objective possible des relations qu'un corps vivant peut créer et développer au contact du monde qui l'entoure : l'exigence de neutralité de celle qui, dans son si bien nommé *No Manifesto*, refusait l'art comme artifice et comme relation affective d'un sujet à une œuvre, trouve dans l'objet le moins gracieux qui soit, un matelas, l'instrument propice à l'élaboration d'une chorégraphie oscillante. C'est le mouvement –et avec lui, la vie comme processus inscrit dans le temps– que l'objet interroge : entre tension et lâcher-prise, l'objet enjoint la chorégraphe à dépasser la vision mécaniste du corps. Génial partenaire de jeu parce qu'imprévisible, l'objet ouvre une brèche dans la maîtrise du corps et fait prendre conscience au danseur qu'il n'a pas toujours *la main* sur ce qu'il croit dominer.

NOTES

1. Serge Tisseron, *Comment l'Esprit vient aux objets*, cité dans « Des Théâtres par objets interposés », Cahiers Partages n°3, septembre 2006, numéro conçu et dirigé par Véronique Ejnès, p.22.
 2. Cf. Johanna Renard, « Un arrangement d'objets et de personnes : étude de Parts of Some Sextets d'Yvonne Rainer », *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, mis à jour le : 14/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988>
 3. Cf. Maja Saraczyńska, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.
 4. Marion Girard-Laterre, « L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein », *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 13/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066>
 5. Tadeusz Kantor, « Métamorphoses », in *Ma création, mon voyage*, op. cit., p. 30-31, cité par Maja Saraczyńska, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.
 6. *Le Pari de la Marionnette au théâtre*, Montreuil, Editions de l'œil / Théâtre de la marionnette, 2010. Dans un entretien réalisé par Gaël Teiche, Didier Plassard évoque « l'entrée en scène – au sens même le plus littéral de l'expression – du marionnettiste, qui tend à devenir personnage de son propre spectacle. »
-

INDEX

Mots-clés : Objet, corps, symbiose, confrontation, Charlet