Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Introduction

Aurélie Coulon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2159>

DOI : [10.4000/agon.2159](https://doi.org/10.4000/agon.2159)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Aurélie Coulon, « Introduction », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 03 février 2012, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2159> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2159>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Introduction

Aurélie Coulon

- 1 Le mot « objet » partage son étymologie avec deux termes relatifs à un acte d'opposition ou de résistance, à « ce qui est placé devant » ceux que l'on veut contredire ou ce que l'on refuse. Hannah Arendt s'intéresse à ce sens premier dans *Condition de l'homme moderne* : « comme dans le mot allemand correspondant : *Gegenstand*. L'objet signifie littéralement « jeté contre » ou « posé contre »¹. » Ce sens abstrait est réactivé notamment par Christian Carrignon qui, reprenant une expression de Roland Shön, choisit de se qualifier d'« objecteur » avec les autres praticiens du théâtre d'objets, et rappelle dans le même temps la « connotation de résistance² » associée à ce mot. Les objecteurs revendiquent une pratique dégagée de la recherche de l'exploit technique, souvent définie « contre [les] codes et le caractère sacré de [la] cérémonie sociale³ » du théâtre. Mais au-delà d'une objection purement esthétique, on peut aussi y voir une objection critique, voire politique – au sens large de ce qui touche à la vie et à l'organisation d'une société : « Nous faisons du théâtre d'objet. Nous sommes des objecteurs. Le mot reprend sa valeur. Un théâtre de dénonciation⁴ ? »
- 2 Les deux articles qui composent cette section du dossier apportent des éléments de réponse à cette question en suspens. Débordant le champ du théâtre d'objets pour nous laisser entrevoir d'autres objecteurs inattendus, Dominique Budor s'intéresse au « détournement [et à l']invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo⁵ », et Emmanuelle Ebel propose une étude des spectacles de Johann Le Guillerm, de Pierre Meunier et du duo formé par Martin Zimmermann et Dimitri De Perrot sous le titre « L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts⁶ ». L'objet se fait ainsi moyen de contestation, selon des modalités différentes.
- 3 L'objection est d'abord esthétique. Dominique Budor montre que le détournement d'objets est au fondement de la théâtralité propre à Dario Fo, nourrie par des formes populaires comme la farce ou la *commedia dell'arte*, mais également inspirée par d'autres genres spectaculaires comme la prestidigitation, les variétés ou le cinéma. Le rôle de l'objet n'est pas celui d'un simple accessoire ou d'un faire-valoir pour l'acteur : la technique du comédien doit parfois lui permettre de s'effacer pour laisser place à d'autres éléments de la représentation. Objet virtuel dessiné par les gestes de l'acteur

ou figuration d'un pantin par un comédien associé à un mime créent ainsi une véritable présence de l'objet, suggéré par le jeu. Le choix de s'inspirer de genres spectaculaires populaires marque l'objection esthétique de Dario Fo, qui construit ainsi sa recherche d'un théâtre total contre les codes d'un certain théâtre élitiste. Dans les spectacles étudiés par Emmanuelle Ebel, l'objection est aussi liée à la manière dont l'interprète fait usage de sa technique. Chez Johann Le Guillerm ou Zimmermann et De Perrot, on assiste aux conséquences d'une mutation récente des arts du cirque : les praticiens cessent de rechercher la virtuosité technique, et la notion de prouesse subit ainsi une redéfinition. Rosita Boisseau rend compte de ce processus de la manière suivante : « On ne juge plus un spectacle de cirque à ses exploits mais à la validité de son scénario et de son sens profond. Ce déplacement de l'exploit a entraîné sa redéfinition tout en élargissant son registre⁷. » Il s'agit alors de refuser de donner à voir la prouesse technique pour elle-même, de refuser la performance, choix également affirmé par Jérôme Thomas⁸. Cela transforme le rôle de l'objet, notamment dans la pratique du jonglage : « L'objet technique devient un objet transitionnel pour se rencontrer en jouant⁹. » L'agrès se transforme également, et cesse d'être un simple accessoire, support nécessaire de la performance, pour devenir une structure originale intégrée à un univers scénique. Dans les spectacles de Martin Zimmermann et de Dimitri de Perrot, comme chez Pierre Meunier, on assiste ainsi à une mutation de l'agrès de cirque traditionnel, qui devient une structure originale construite dans le cadre d'une création précise, une sorte de « machine à jouer », dans la lignée des recherches de Meyerhold¹⁰. Ces structures scénographiques, parce qu'elles comportent des contraintes qui leurs sont propres, permettent aux interprètes de réinventer leur technique. Par un usage des objets dégagé de la nécessité de la prouesse et par la transformation de l'agrès, qui s'inscrit désormais dans un univers scénique, ces objecteurs-là inventent ainsi une esthétique qui se construit résolument contre la recherche de la performance.

- 4 Ces artistes ont par ailleurs en commun une pratique du détournement, du décentrement et du déplacement. L'actrice qui transforme un tambour à broder en raquette de jokari dans *Le Barbier de Séville* mis en scène par Dario Fo n'est pas sans évoquer le choix que fait Johann Le Guillerm d'utiliser des « objets non codifiés¹¹ » pour investir de significations nouvelles les disciplines du cirque traditionnel, domptant des bassines-fauves ou marchant sur des bouteilles en verre¹² à la manière d'un funambule. À ces détournements de l'usage quotidien des objets, s'ajoutent des effets de décentrement du point de vue : ainsi, la création d'objets insolites inédits chez Dario Fo crée « un retrait par rapport à l'action, afin que soit constitué un espace de perception inédit pour le spectateur¹³ ». L'utilisation d'objets issus du quotidien produit un effet similaire chez Pierre Meunier ou Johann Le Guillerm, créant des associations inattendues et perturbant les repères temporels. Enfin, ces effets sont sujets à des déplacements constants : « [u]n support peut acquérir à chaque instant un nouveau statut pour celui qui prend le temps de se l'approprier¹⁴ » dans les spectacles de Johann Le Guillerm. La perception de l'objet est variable, obéissant à « la constante nécessité d'un espace de déplacements, de mouvement physique et mental¹⁵ ». L'objet, parce qu'il appartient au quotidien, évoque toujours déjà quelque chose au spectateur : c'est à cette signification première que les arts scéniques apportent des objections.
- 5 Ces spectacles viennent ainsi souligner la polysémie des objets qui apparaissent sur le plateau. Car si l'objet peut être défini comme ce qui est circonscrit à une forme et dédié à un usage spécifique, une fois en scène, il peut être investi de multiples significations. La pratique de Johann Le Guillerm fait ainsi de la manipulation un processus mental qui

doit être étendu au spectateur : dans le cadre de l'exposition *Monstration*, les objets sont des « outils que les spectateurs peuvent manipuler pour entrer dans un cirque mental¹⁶ ». Pointer cette polysémie peut conduire à s'interroger sur la pertinence du recours à la figure de la métaphore pour penser les processus imageants créés par les usages des objets dans ces spectacles. En effet, selon Jean-Luc Mattéoli, « [c]'est parce qu'il vient du réel qu'il témoigne, et que sa fonctionnalité résiste aux habitudes de métaphorisation : l'objet échappe, à la figure (de style) comme à la figuration¹⁷. » L'objet comme objection résiste au regard, proposant une présence brute, évolutive, qui se crée dans la relation avec le spectateur. Il se pourrait que l'on se situe alors en deçà de la métaphore¹⁸, au niveau de l'analogie¹⁹, au stade où les possibles de la métaphore se devinent sans pour autant trouver une forme achevée. L'effet produit pourrait être comparé au fonctionnement non narratif du film *Sayat Nova*, de Sergueï Paradjanov (1968), où se succèdent des plans fixes sur des objets que le spectateur associe et s'approprie selon des chemins qui lui sont propres²⁰ : là aussi, la succession ou la mise en contiguïté des objets crée une réception en deçà de la métaphorisation, une résistance au regard qui tente de s'en saisir. Il reste de l'espace, en amont de la résolution de l'analogie en une figure de style, et c'est peut-être dans cet espace intermédiaire que se construit la poétique des spectacles des objecteurs qui nous occupent ici.

- 6 Les objets mis en scène sont prélevés dans le quotidien : cela implique une prise de position par rapport au monde. Dans la pratique de Pierre Meunier et de Zimmermann et de Perrot, « le jeu sur le rapport entre individu et objet, sur la réification du corps, sur la personnalisation de l'objet, permet de repenser les rapports de force, les rapports de pouvoir, les systèmes hiérarchiques²¹ ». Les points de vue, les échelles, les usages et les fonctions des objets sont perturbés, créant des effets de décadence, des distorsions du regard. Chez Dario Fo, la production d'objets difformes apparaît comme le fruit d'un régime politique déréglé. L'objet en scène se fait ainsi instrument de contestation. Ses détournements et ses transformations sont autant d'objections à un état du monde, dont les articles ci-dessous nous invitent à tenter l'exploration.

NOTES

1. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Lévy, collection "Agora", 1983 (1961), p. 188.
2. 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 : 26/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>.
3. Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 57.
4. Christian Carrignon, *op. cit.*
5. Dominique Budor, «Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2056>.

6. Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062>.
7. Rosita Boisseau, « Extension du domaine de la prouesse », in *Arts de la piste* n°36, octobre 2005, p. 27.
8. Jérôme Thomas, «« S'occuper à pratiquer les objets »Les objets du jongleur», Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [En ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 27/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2070>.
9. *Ibid.*
10. Pour Meyerhold, les « machines à jouer » devaient être conçues comme des « agrès de jeu » pour l'acteur. À ce sujet, voir Béatrice Picon-Vallin, « Généalogie de la référence au cirque dans l'œuvre de Vsevolod Meyerhold », *Arts de la piste*, avril 2000, p. 45.
11. L'expression est utilisée par Jérôme Thomas dans l'entretien déjà cité. Jérôme Thomas, *op. cit.*
12. Dans ce cas précis, l'usage des bouteilles est inspiré d'un numéro médiéval : si le spectateur d'aujourd'hui le perçoit d'abord comme un détournement d'objets quotidiens (les bouteilles), à un second niveau il s'agit aussi du détournement d'un numéro et d'objets (les poulaines) d'une autre époque.
13. Dominique Budor, «Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo», *op. cit.*
14. Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *op. cit.*
15. Dominique Budor, «Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo», *op. cit.*
16. Johann Le Guillerm cité par Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *op. cit.*
17. Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 153.
18. Christian Carrignon emploie à plusieurs reprises le terme de métaphore à propos du théâtre d'objets dans son article (lien, partie 13 « Le théâtre d'objet, un théâtre rhétorique »). Cependant, nous tenons à souligner que l'hypothèse que nous proposons ici concerne des spectacles caractérisés par leur hybridité, qui ne relèvent donc pas à proprement parler du théâtre d'objets.
19. Didier Plassard, «Entre l'homme et la chose», Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 19/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936>.
20. On se réfère ici à une communication non publiée de Fabienne Bonino, « La poésie en miroir, Sayat Nova et Achik Kérib de Sergueï Paradjanov : portrait du poète par la poésie de l'image », proposée dans le cadre des journées d'études « Le cinéma au miroir des images », organisées par le laboratoire Traverses 19-21 à l'université Stendhal – Grenoble 3 les 25 et 26 novembre 2010.
21. Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *op. cit.*