Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Introduction

Aurélie Coulon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2160>

DOI : 10.4000/agon.2160

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/2160> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2160>

Association Agôn et les auteurs des articles

L'objet à la loupe

Introduction

Aurélie Coulon

Au fil de notre enquête auprès des praticiens, l'objet nous est apparu comme un point de jonction entre des arts scéniques très divers. Notre exploration des pratiques nous a menés à arpenter les territoires du cirque, de la danse, du théâtre ou de la musique, mais surtout à appréhender la plasticité de leurs frontières. Pour Damiaan de Schrijver, membre du collectif belge tg STAN, comme pour Camille Boitel, circassien, « [l]a table comme table est moins intéressante qu'une table qu'on renverse¹ » : l'objet est l'occasion de créer des impulsions, de se placer différemment en scène, de se mouvoir autrement. Julie Measroch, accessoiriste², Claire Heggen³ (Théâtre du Mouvement) ou Micheline Lelièvre⁴, danseuse, soulignent l'importance fondamentale de la *relation* à construire entre l'objet et l'interprète. Au-delà de ces points de rencontre, parfois inattendus, les pratiques fondées sur l'objet ont bien souvent en commun leur hybridité. Le Théâtre du Mouvement, à la croisée de la danse, du mime et du théâtre de marionnettes, incarne bien cette résistance au classement semblant caractériser les artistes qui infèrent de l'objet une dramaturgie, tout comme le Trio de Bubar dont le « théâtre d'objets sonores » mêle œuvre musicale, installation et théâtre d'objets. Dans le champ du

¹ Damiaan De Schrijver, « Des amis, des témoins, des possibilités de jeu », Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, mis à jour le : 26/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2139>.

² Julie Measroch et Serge Doumeng, « Le goût de l'accessoire », Deux entretiens réalisés par Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 23/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2050>

³ Claire Heggen, « Une grammaire de la relation corps-objet », Émilie Charlet et Aurélie Coulon, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 27/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1952>.

⁴ Damien Schoëvaert-Brossault et Micheline Lelièvre, Entretien réalisé par Émilie Charlet et Barbara Métais-Chastanier, « La forme n'existe pas en dehors du vivant », *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 28/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2003>.

cirque, chez Camille Boitel⁵, Aurélien Bory⁶ et Jérôme Thomas⁷, travailler avec des objets est aussi l'occasion de réinventer une pratique corporelle qui se nourrit d'autres arts scéniques, hors des bornes d'une discipline ou d'une technique prédéfinie. L'objet apparaît ainsi, au carrefour des pratiques, comme un outil d'expérimentation physique et dramaturgique.

Regard nécessairement partiel sur la multiplicité des formes spectaculaires contemporaines, cette enquête comporte également deux pas de côté. Le point de vue d'un biologiste familier des arts de la scène, Damien Schoëvaert-Brossault, apporte un éclairage sur la façon dont la perception définit et reconnaît les formes des objets. Le regard de chercheur et de spectateur de Didier Plassard⁸ nous aide à appréhender les limites entre théâtre de marionnettes et théâtre d'objets, « entre l'homme et la chose ».

Des fonctions communes émergent de la diversité des pratiques et des points de vue. Au terme du parcours, une dramaturgie de l'objet, dont il s'agit ici seulement d'esquisser les contours, se dessine.

Déborder le plateau

Avant de rejoindre la scène, l'objet traverse d'autres lieux ; qu'il soit prélevé dans le quotidien ou fabriqué dans un atelier, il trouve son point d'origine au-delà du plateau. On retrouve au fil des entretiens la distinction opérée par Luc Boucris entre « les objets importés qui ont leur usage à l'extérieur de la scène, et les objets spécifiques qui, à l'inverse, sont construits dans la perspective de la représentation théâtrale⁹. » Aurélien Bory considère ainsi le bras mécanique industriel qui est au cœur du dispositif scénique de *Sans objet* comme un « extrait du monde¹⁰ », et souligne l'importance

⁵ Camille Boitel, «L'inspiration de la matière», Entretien réalisé par 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=2076>.

⁶ Aurélien Bory, «Sans objet», Entretien réalisé par Lise Lenne, *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 23/12/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1944>.

⁷ 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>.

⁸ 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>.

⁹ Luc Boucris, *L'espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993, p. 101.

¹⁰ Aurélien Bory, *op. cit.*

de ce choix de partir d'un « existant » pour construire sa démarche artistique. Dans la plupart des cas cependant, une démarche relevant de l'artisanat ou du « bricolage » a lieu en amont du travail de plateau – même le robot de *Sans objet* a besoin d'un socle pour que se crée un dispositif. Les deux catégories d'objets, importés ou spécifiques, ne s'excluent pas nécessairement, et ne sont en outre pas toujours aisément identifiables pour le spectateur : Serge Doumeng, accessoiriste d'opéra, signale que la patine est sa spécialité. L'objet « pauvre » n'est pas « l'objet authentique », comme l'a montré Jean-Luc Mattéoli¹¹. Trouvé aux puces ou dans la rue, ou encore acheté à des collectionneurs, il est rare que l'objet ne passe pas par l'atelier avant de rejoindre la scène du point de vue de Julie Measroch. Les objets récupérés qui s'accumulent sur le plateau pour construire une ville sonore dans *Bubaropolis* ont eux aussi été transformés par Tom Huet : des matériaux souvent bruts ont ainsi été assemblés pour construire peu à peu le dispositif, en relation étroite avec les improvisations qui permettaient de révéler leurs possibilités sonores. Le choix d'objets du quotidien « le plus souvent non transformés » auxquels on fait subir un « détournement d'usage¹² » est selon Didier Plassard une spécificité du théâtre d'objets. Fondé sur une démarche de récupération héritée des arts plastiques¹³, comme l'a montré Jean-Luc Mattéoli, le théâtre d'objets ferait ainsi figure d'exception : la plupart du temps, les catégories de « l'objet importé » et de « l'objet fabriqué » sont perméables, et le marché aux puces n'exclut pas l'atelier. *L'Immédiat* de Camille Boitel apparaît à cet égard comme un cas particulier, dans la mesure où la démarche de collecte s'est intégrée de manière singulière au processus de création. Le spectacle s'est d'abord construit à partir d'objets collectés dans la ville où avait lieu la représentation : arrivant les mains vides, les interprètes ramassaient ce qu'ils trouvaient, « sans chariot ni roue¹⁴ », afin d'élaborer sur place les moyens de transporter leurs trouvailles. Cette expérience a presque concurrencé le travail de plateau, prenant la forme d'« une sorte de diffusion particulière d'un spectacle qui n'existait pas encore mais dont l'histoire était déjà faite¹⁵. » Ce choix de collecter puis d'abandonner les objets sur le lieu de représentation était aussi lié à une volonté de ne pas s'attacher à certains éléments plutôt qu'à d'autres. De ce point de vue, la démarche s'oppose à celle des

¹¹ « L'objet pauvre est donc bien cet objet arraché au réel dont parlait Tadeusz Kantor, mais la scène contemporaine mêle (parfois dans le même spectacle) des objets authentiques et d'autres qui le sont beaucoup moins (les uns étendant leur aura sur les autres). Sans s'interdire, d'ailleurs, le maquillage, tant compte l'effet produit. » Jean-Luc Mattéoli, *L'Objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 77.

¹² Didier Plassard, *op. cit.*

¹³ À ce sujet, nous renvoyons notre lecteur aux analyses de Jean-Luc Mattéoli dans *L'Objet pauvre*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ Camille Boitel, *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*

compagnies de théâtre d'objets, pour lesquelles la collecte a aussi une place importante, mais permet de choisir des objets considérés comme plus intéressants plastiquement, plus chargés d'histoire(s), plus à même de s'intégrer à l'univers du spectacle. Cependant, au-delà des divergences concernant la provenance, la fabrication ou le mode de collecte, il apparaît que chez la plupart des praticiens interrogés le lien de l'objet avec des espaces autres que celui du plateau induit un rapport au temps¹⁶ bien particulier.

Si l'on considère le théâtre comme le lieu de *l'ici et maintenant*, l'objet est ce qui permet de déborder le plateau. Dans les démarches de récupération, « [l]es objets recueillis sont de nature parfois assez différentes, mais tous ont en commun d'inclure un ordre du temps dans leur enveloppe : l'usure, qu'elle soit visible (celle de l'usage et du déchet) ou invisible (celle de la mode) est leur caractéristique¹⁷. » Ainsi, l'objet quotidien et même l'objet à la mode s'avèrent porteurs de mémoire. La rpe trs contemporaine cite par Didier Plassard fait partie de ces lments qui crent sur scne « deux espaces-temps » particuliers. Aurlien Bory, lorsqu'il cherche « rvler une forme d'archasme dans la technologie » tout en rappelant au regard du spectateur son statut de « dchet de demain », se situe la croise des temporalits. La parole des accessoiristes nous claire aussi sur l'avenir des objets, une fois relgus hors de la scne : l'pe de Smiramis garde l'empreinte de son statut d'accessoire et acquiert mme une valeur symbolique, et le couteau de Scarpia ne pourra plus redevenir un simple ustensile aux yeux de Serge Doumeng. On entrevoit ici la dimension affective de l'objet, galement souligne par Claire Heggen qui remarque que chaque marionnettiste a ses matriaux de prdilection. L'objet en scne semble donc difficilement pouvoir se conjuguer au prsent, et apparatrait plutt comme un moyen de remettre en question *l'ici et maintenant* de la reprsentation, un mdium dont le fonctionnement mtonymique rend possible la coexistence de plusieurs temporalits sur scne. S'il voque les lieux qu'il a traverss, pouvant ainsi transporter en scne « un fragment du monde¹⁸ », l'objet est aussi un lment structurant de l'espace scnique.

Structurer l'espace

La figure de l'accessoiriste croise bien souvent celle du scnographe lorsqu'il est question de la fabrique des objets. Entre ces deux fonctions, la limite est souvent floue, comme le souligne Julie Measroch. Quelques rfrences ponctuelles l'histoire de la scnographie depuis la fin du XIXe sicle nous permettront de mieux apprhender les origines de ce statut ambigu du concepteur des objets scniques, tantt accessoiriste tantt scnographe.

¹⁶ Didier Plassard souligne cette dimension temporelle de l'objet dans notre entretien : « il y a toujours dans le rapport qu'on entretient l'objet, un certain type de rapport au temps ». Cf. Didier Plassard, *op. cit.*

¹⁷ Jean-Luc Mattoli, *L'Objet pauvre*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸ Aurlien Bory, *op. cit.*

En effet, on peut distinguer deux grands pôles de la scénographie au théâtre à partir de cette période : la scène « encombrée » héritée du naturalisme et la « scène vidée » issue du symbolisme¹⁹. Choisir l'une ou l'autre est toujours une manière de définir la structure de l'espace, grâce à des objets ou à des éléments de décor fixes ou mobiles. Le Trio de Bubar ou Camille Boitel font ainsi le choix de l'accumulation, construisant des scénographies mouvantes et évolutives qui sont comme un lointain écho aux « accumulations scéniques²⁰ » d'Arman²¹. L'objet permet de réaliser des constructions éphémères, et de créer ainsi des espaces mouvants, renouant de cette manière avec les aspirations d'Appia ou de Craig. Il sert également à créer des espaces sur le mode de la suggestion dans *Le Chemin solitaire* mis en scène par le tg STAN, où les objets dessinent un échiquier et servent à figurer de manière fragmentaire l'espace dramatique, que le collectif a choisi de ne pas représenter dans sa totalité : « on ne fait pas toute la peinture », précise Damiaan de Schrijver. Le spectacle du Trio de Bubar, qui dans une certaine mesure relève de l'installation, nous rapproche d'un autre champ dans lequel les scénographes exercent aussi leur activité : les arts plastiques. Didier Plassard le souligne, les spectacles des compagnies de théâtre d'objets se prolongent souvent par des expositions prenant la forme de « petits théâtres d'automates » comme *Appartement témoin*²² de la compagnie Turak. L'objet devient alors l'occasion d'un parcours dans l'espace guidé par une scénographie. Il n'est cependant pas seulement un moyen de ponctuer, de suggérer ou de délimiter l'espace : l'objet est souvent conçu comme un appui, un support d'interactions pour l'interprète chez les artistes que nous avons interrogés.

Quand Aurélien Bory porte à la scène un bras articulé issu de l'industrie, il se situe, selon ses dires, dans la lignée des « machines à jouer » de Meyerhold et du constructivisme. L'apparition sur scène de ces objets articulés de taille imposante pose la question de la distinction entre objet et élément de décor, qui ne semble pas être une simple question d'échelle, si l'on se réfère notamment au chapitre de *La Scène moderne* que Giovanni Lista consacre à « L'objet des sculpteurs ». L'objet trouve sa place dans cet ouvrage consacré à la scénographie en raison de sa capacité à définir l'espace, en relation avec le corps de l'interprète. Giovanni Lista prend acte d'un changement du rapport des plasticiens à la

¹⁹ Luc Boucris, *L'Espace en scène*, p. 98

²⁰ L'expression est utilisée par Giovanni Lista dans *La Scène moderne*, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle, Arles, Actes Sud, 1997, p. 436.

²¹ Arman, plasticien, a réalisé des dispositifs scénographiques fondés sur l'accumulation d'objets, notamment pour le spectacle de théâtre musical *Désordres lyriques* (1988). À ce sujet, nous renvoyons notre lecteur au chapitre XXI de *La Scène moderne*, intitulé « Le théâtre d'artiste ». Cf. *La Scène moderne*, op. cit., p. 448-449.

²² *Appartement témoin*, exposition temporaire de Michel Laubu au musée Gadagne, du 12 janvier au 10 avril 2011.

scène initié par Isamu Noguchi²³ dès 1935 : « Le mode d'insertion du travail d'un plasticien ne consiste plus à décorer l'espace, mais plutôt à refuser l'inertie de la boîte scénique²⁴ ». Cette nouvelle manière de concevoir l'espace peut tout à fait reposer sur la conception d'objets monumentaux, et accorde une importance particulière aux interactions entre l'objet et le corps de l'interprète : l'objet peut influencer sur les déplacements ou sur l'écriture chorégraphique²⁵. Dans le cas de *Sans Objet*, comment qualifier cette machine articulée qui entre en interaction avec les interprètes, nous laissant entrevoir « la possibilité d'un théâtre sans présence humaine²⁶ » ? On peut faire l'hypothèse qu'un élément de scénographie devient objet à partir du moment où il est conçu pour entrer en relation avec le corps de l'interprète : il n'appartient plus au cadre ou à l'arrière-plan du spectacle, mais bien à l'espace en tant qu'agencement de volumes. Dans *Fenêtres* de Mathurin Bolze (2002) comme dans *L'Art de la Fugue* de Yoann Bourgeois (2011), il semblerait que l'on assiste à une mutation de l'agrès de cirque traditionnel, devenant un « objet scénographique²⁷ », à l'intersection entre l'objet scénique et l'élément de décor. L'objet permet ainsi de reconstruire l'espace, mais aussi de réinventer le corps.

Réinventer le corps

S'effacer derrière l'objet semble être une aspiration partagée par la plupart des artistes interrogés. Aurélien Bory considère les acteurs comme « des seconds rôles²⁸ » au regard des autres éléments scéniques. L'objet serait un moyen de trouver une manière d'être en scène plus juste pour Camille Boitel. Jérôme Thomas ou Claire Heggen ont développé, chacun dans leur domaine, une méthode d'apprentissage de cette capacité de l'interprète à se placer en retrait par rapport à l'objet, à atteindre une « neutralité²⁹ » nécessaire, une aptitude à « montrer son art sans montrer sa personne³⁰ ».

²³ Isamu Noguchi a réalisé en 1935 la scénographie de *Frontier* pour Martha Graham, ce qui fonde selon Giovanni Lista la « scénographie des sculpteurs ». À ce sujet, voir *La Scène moderne*, chapitre XX « L'objet des sculpteurs », p. 427-439.

²⁴ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 427.

²⁵ À ce sujet, nous invitons notre lecteur à consulter *Alternatives théâtrales* n°80, *Objet-danse*, Bruxelles, 4^e trimestre 2003, numéro réalisé par Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani.

²⁶ Aurélien Bory, *op. cit.*

²⁷ L'expression est utilisée notamment par Sophie Tible-Cadiot dans le dossier pédagogique du spectacle *L'Art de la Fugue*, [En ligne], http://www.mc2grenoble.fr/saisons/2011-2012/dossier-pedagogique_lart-de-la-fugue.pdf, consulté le 30/01/2012.

²⁸ Aurélien Bory, *op. cit.*

²⁹ Jérôme Thomas, *op. cit.*

³⁰ Claire Heggen, *op. cit.*

Quant au théâtre d'objets, il fait beaucoup moins appel à une technique qu'à une forme de manipulation « moins physique que mentale³¹ », passant par la parole et reléguant au second plan le corps de l'interprète. Ainsi, l'agrafeuse sera un objet intéressant du point de vue du théâtre d'objets parce qu'il suffit de prononcer le mot « cachalot » pour qu'elle devienne un cachalot aux yeux du spectateur, tandis que pour le jongleur le même objet aura un intérêt limité en raison de son caractère utilitaire et de ses caractéristiques physiques, qui le rendent difficilement manipulable. Dans les deux cas cependant, la posture de l'interprète relève d'une forme de neutralité, voire d'effacement devant l'objet. Le jonglage ne laisse guère de place à la mise en scène de soi selon Jérôme Thomas. Cette notion d'effacement est toutefois à nuancer, en raison de la diversité des pratiques et du développement, à partir des années 1970, de la manipulation à vue : le manipulateur peut désormais être « en jeu ». L'objet, « posé devant » l'interprète selon son étymologie, apparaît aussi et surtout comme un obstacle nécessaire et source de créativité. Il permet ainsi à l'interprète de trouver une présence scénique souvent en retrait, mais plus juste au regard de sa démarche artistique.

Support ou repère pour se placer en scène, l'objet n'en est pas moins une contrainte importante. « Le fauteuil est un problème³² », note Damiaan de Schrijver. Tout comme la canne de Jérôme Thomas, qui n'est « surtout pas une canne », l'objet-fauteuil doit être exploité de façon à modifier la perception qu'en a le spectateur. Pour Aurélien Bory, il s'agit de « créer un écart entre l'objet et son nom³³ ». L'objet est une contrainte importante, sa forme, son poids ne peuvent être négligés à aucun moment du processus de création, et un changement aussi infime en apparence que le choix d'un autre type de papier de soie que celui qui était utilisé lors des premières répétitions peut entraîner la réécriture d'une séquence entière au Théâtre du Mouvement. Camille Boitel souligne à plusieurs reprises qu'il est extrêmement difficile et désagréable, voire dangereux, de travailler avec des objets. L'objet pose des contraintes, et le train miniature placé au cœur du dispositif de *Bubaropolis* peut dérailler. Cependant, la contrainte est ici utilisée comme un moyen de réinventer le corps, selon des modalités différentes.

Pour Claire Heggen, chaque objet et chaque dispositif scénographique induit l'invention d'une technique corporelle différente. Ainsi, un travail de manipulation de caisses dans *Encore une heure si courte* donne lieu à une gestuelle cubique, induite par les objets choisis. L'importante part d'improvisation de *L'Immédiat* a impliqué de nombreuses expérimentations avec les objets, fondées sur des situations quotidiennes qui suscitent une reconnaissance immédiate chez le spectateur, comme la chute. Loin de la virtuosité technique, qui a cessé de fonder la dramaturgie du cirque

³¹ Didier Plassard, *op. cit.*

³² Damiaan De Schrijver, *op. cit.*

³³ Aurélien Bory, *op. cit.*

contemporain³⁴, il déplace la prouesse en développant une maîtrise de la chute, de l'accident, une « conscience de l'échec³⁵ » qui implique une réelle discipline. Dans *Sans objet* aussi, ce sont les interprètes qui s'adaptent au mouvement de la machine, et non l'inverse. Quant aux musiciens du Trio de Bubar, ils ont dû pour ce spectacle se former à des techniques de jeu et expérimenter la manipulation en position couchée, posture elle aussi imposée par le dispositif. Travailler avec des objets permet ainsi, dans la plupart des cas, d'inventer une autre technique, propre à construire des interactions avec les éléments choisis.

L'objet permet non seulement de réinventer les pratiques corporelles, mais aussi de percevoir le corps autrement. Le corps objectivé, l'acteur « sujet-objet d'art » inspiré d'Étienne Decroux et développé par le Théâtre du Mouvement est l'occasion d'une sorte de transfert de qualités entre l'acteur et l'objet. Cette approche peut prendre en compte le point de vue d'une spécialiste du fonctionnement et de la configuration du corps, comme dans le cas de la collaboration avec Blandine Calais, kinésithérapeute qui a donné lieu aux premières recherches sur la marche au sein de la compagnie. Le dialogue entre Damien Schoëvaërt-Brossault et Micheline Lelièvre, qui associe régulièrement le biologiste et la danseuse lors de conférences dansées, éclaire lui aussi le fonctionnement du corps en questionnant ses limites. Si l'on s'intéresse à la perception visuelle que nous avons de l'objet, « [i]l y a toujours une résistance physique qui empêche de saisir directement le cœur de l'objet et qui contraint de l'envelopper³⁶. » Il est intéressant de noter que le transfert de qualités entre le sujet et l'objet, postulat esthétique du Théâtre du Mouvement, trouve un écho en biologie à travers l'idée que l'objet, circonscrit dans une forme selon nos perceptions, est en fait dépourvu de contours : « la forme n'existe pas en dehors du vivant³⁷ ». L'objet, observé au microscope, échange avec le corps une caractéristique que l'on lui croyait intrinsèque. La distinction entre le complexe et le compliqué, évoquée par Damien Schoëvaërt-Brossault à travers une comparaison entre le corps et la machine, n'est pas sans éclairer le travail d'Aurélien Bory : le choix de faire manipuler la machine par le technicien de la compagnie tend à faire basculer son fonctionnement vers le complexe, et à la rapprocher du corps, ce qui amène le spectateur à lui prêter des hésitations, des intentions propres au vivant. Le théâtre de marionnettes se fonde sur un semblable transfert de qualités : « Parce qu'elle donne des traits humains à la chose, [la marionnette] est aussi capable de montrer comment l'humain peut être traité comme une chose³⁸. » Ainsi, nul besoin d'être

³⁴ À ce sujet, voir Rosita Boisseau, « Extension du domaine de la prouesse », *Arts de la piste* n°36, octobre 2005, p. 27.

³⁵ Camille Boitel, *op. cit.*

³⁶ Damien Schoëvaërt-Brossault, *op. cit.*

³⁷ Damien Schoëvaërt-Brossault, *op. cit.*

³⁸ Didier Plassard, *op. cit.*

face à des objets anthropomorphes pour s'émouvoir du destin d'un cachet d'aspirine noyé dans un verre d'eau des *Petits suicides*³⁹ de Gyulia Molnár.

Dramaturgies de l'objet ?

À l'issue de ce parcours, se dessinent des dramaturgies de l'objet souvent fondées sur des écritures de plateau. Un mode de composition musical, ou du moins rythmique caractérise certaines d'entre elles. Pour le Trio de Bubar, l'écriture scénique se fonde sur la musique et non sur un quelconque fil narratif. Chez Camille Boitel, les objets permettent de créer des impulsions, des effets de surprise, un rythme bien particulier, tandis qu'Aurélien Bory accorde une attention particulière à la durée des mouvements et des actions du bras articulé, fixée en amont avec le manipulateur. Claire Heggen emploie le terme de « mime musical⁴⁰ » pour définir sa pratique, et a travaillé notamment d'après des partitions de Georges Aperghis. Ces questions de rythme nous mettent sur la voie d'une dramaturgie de l'objet qui tend à se développer sur le mode de la discontinuité, plutôt qu'à dérouler un fil narratif.

Le parallèle entre le théâtre d'objets et la poésie établi par Didier Plassard permet de faire l'hypothèse que les dramaturgies de l'objet, en raison de leur « fonctionnement analogique⁴¹ », tendent à s'éloigner du mode narratif pour se construire selon une autre logique. Succession de tableaux dans *Bubaropolis*, série d'accidents dans *L'Immédiat*, refus de raconter une histoire chez Claire Heggen ou choix d'amener le spectateur à se maintenir à distance de la fiction dans le cas du tg STAN semblent réunir les dramaturgies étudiées autour d'un refus de la narration. L'objet crée tout de suite une situation, selon Camille Boitel. On pourrait en dire autant du fauteuil utilisé par le tg STAN dans *Poquelin* pour mettre *Les Précieuses ridicules* sans dessus dessous. Si l'objet est parfois un fragment du réel que l'on porte à la scène, bien souvent ce fragment est aussi un moyen d'échapper au réalisme, volonté affirmée notamment par le tg STAN ou par Claire Heggen. Support pour les écritures de plateau, il ancre plutôt la dramaturgie dans le *concret*, en donnant lieu à des actions physiques, en créant des impulsions, du mouvement : ce qui est concret est accessible par les sens, or c'est précisément cette relation sensible à l'objet qui fonde les démarches artistiques dont nous avons pu découvrir la fabrique. Notre enquête nous amène ainsi à entrevoir des *dramaturgies du concret*, sorte d'exploration, à la scène, des possibilités de la « science du concret » à laquelle Claude Lévi-Strauss consacre un chapitre de *La Pensée sauvage*⁴². L'attention au monde sensible que cela suppose est aussi l'un des fondements de la poétique du haïku, que Didier Plassard estime proche du théâtre d'objets en

³⁹ *Petits suicides*, spectacle de théâtre d'objets de Gyulia Molnár créé en 1984, cité par Didier Plassard (*op. cit.*).

⁴⁰ Claire Heggen, *op. cit.*

⁴¹ Didier Plassard, *op. cit.*

⁴² Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », in *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 2010, [1962], p. 11-49.

raison de sa capacité de condensation des effets et de son intensité⁴³. Réunissant composition analogique et construction d'une relation sensible à l'objet, ces *dramaturgies du concret* observées un temps à la loupe nous permettent ainsi d'entrevoir l'un des modes de fonctionnement des écritures de plateau contemporaines.

Pour citer le document : Aurélie Coulon, «Introduction», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Enquête : L'objet à la loupe, mis à jour le : 03/02/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2160>.

⁴³ « [...] 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. »
Didier Plassard, *op. cit.*