

**L'évolution du théâtre d'objet en France :
D'un engagement esthétique à une esthétique engageante ?**



Alberto Giacometti
L'objet invisible
1934-1935, bronze
Fondation Maeght,
Saint-Paul de Vence ¹

Directeur de recherche : Mr Eloi Recoing

Meunier Céline [contact : celineparapluie@gmail.com]
1^{er} année de Master en Etudes Théâtrales 2008-2009
Paris III-Sorbonne Nouvelle

¹ Passeron, René, *Le surréalisme*, Terrail Ed. , Bologne, 2001 Reproduction in Chap. *La Conquête des Objets*, p101.

Une statue de bronze, de forme hybride, les jambes retenues dans un bloc, concentre en ses mains un objet invisible. Cette forme nous regarde mais c'est bien ses mains qui par leurs mouvements et leurs tensions concentrent notre regard sur cet objet invisible, visible... Cette sculpture de Giacometti nous renvoie à l'image du marionnettiste. Là, où pour cette sculpture, le mouvement des mains permet de rendre l'objet invisible, visible ; il permet pour le marionnettiste de rendre l'objet inanimé, vivant. Et cela, avec les yeux des spectateurs car comme l'écrit Edgar Poe dans *La Lettre volée* : « L'invisible n'est pas caché au regard. ». En effet, cette métamorphose ne peut s'accomplir sans l'indispensable regard.

Choisir de parler de théâtre d'objet, plus précisément de l'objet comme marionnette est un pléonasme puisque par définition, la marionnette est un objet que l'on manipule en vue d'une représentation. La nuance est à saisir dans sa différenciation avec la poupée, la figurine, le pantin. L'objet marionnette s'entend dans l'annihilation du côté figuratif attaché traditionnellement à la marionnette. En cela, il ne comporte aucun trait anthropomorphique, ni figure, ni visage, ni aucun signe de ressemblance avec le côté humain. Il s'évite ainsi toute analogie physique du moins dans la forme ; car au fond il reste lié à l'humain. Créé par lui et pour lui, il fait partie de son environnement quotidien. L'objet manipulé peut très bien être un objet pris tel quel ou un objet transformé, bricolé, inventé. Cependant, le choix de sa forme par le marionnettiste reste soumis aux mêmes caractéristiques que celui pratiqué pour la marionnette : l'esthétique qu'il revêt et la fonction qu'il incarne rendent ou non sa manipulation intéressante.

Pourquoi les marionnettistes se sont-ils tournés vers les objets ? Le théâtre lui avait déjà fait une place sur la scène en l'utilisant comme accessoire. Comment est-il devenu un moyen de représentation à part entière ? Si certains objets font sens dans la mise en scène théâtrale, ils continuent à être un élément décoratif, figuratif dans de nombreux cas. Les marionnettistes en jetant leur dévolu et leur intérêt sur les objets ont contribué à reconsidérer sa pertinence dramaturgique et sa théâtralité. De nombreuses raisons ont poussé les marionnettistes à explorer cette nouvelle manipulation. Cependant, il est important de souligner que l'objet dans sa représentation quotidienne a déjà été mis en scène par l'Homme et sa société. En premier lieu dans les civilisations anciennes ou orientales au travers de l'objet animiste. En effet, les sociétés animistes placent dans l'objet un pouvoir divinatoire en y matérialisant l'immatérialité d'un esprit, d'une pensée (le plus souvent au moyen d'une fabrication statuaire). Au même titre, on trouve l'objet sacré. Les religions confèrent à l'objet un statut symbolique. Ainsi la coupe, l'eucharistie, la croix, présents dans la religion catholique sont autant d'objets dépassant leurs natures pour devenir des symboles identifiables par tous et

porteurs d'une valeur commune. Même dans la vie, l'anneau du mariage reste un symbole d'union bien plus qu'un simple cercle de métal. Il est un signe qui fait sens. Ainsi avant de jouer avec ses représentations, l'Homme a d'instinct cherché dans la fonction de l'objet plus qu'une finalité utilitaire en y voyant le moyen d'une représentation visible de l'invisible où la croyance remplacerait le regard.

Artistiquement parlant, les premières mises en scène de l'objet prennent sources dans le domaine plastique, principalement avec les tentatives dadaïstes et surréalistes. Les dadaïstes, dès le début des années 1910, ont été les premiers à se questionner sur la représentation de l'objet en choisissant de se tourner vers des objets industriels, quotidiens par opposition aux objets artisanaux, « fait main ». Ceux-ci proposaient de détourner l'objet de son contexte usuel (et par là même le regard habituellement porté sur lui) par un acte linguistique (nouvelle appellation de l'objet...), un acte plastique (esthétique de l'objet en série, utilisation de déchets, d'objets usés, mécanismes...), et/ou par un déplacement dans l'espace (objets positionnés sur un plan différent). Citons pour exemple Marcel Duchamp et ses *ready-mades* avec *In Advance of the Broken Arm*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), *Fountain* (1917); Man Ray, *Portemanteau* (1920), *L'Homme, ou La Femme* (1917/1920), *Cadeau* (1921); ainsi que le travail d'Elsa von Freytag-Loringhoven, de Picabia ou encore de Kurt Schwitters. Dans le choix de cette nouvelle esthétique artistique, les dadaïstes cherchent une désacralisation, une démythification de l'art et cela par le choix même d'objets habituellement « non artistiques ». Plus encore, ils proposent une révolution du regard et une nouvelle façon de penser l'objet. En proposant un sens nouveau vis-à-vis de sa forme, ils questionnent sa représentation même dans l'environnement quotidien. Les surréalistes, dans les années 1930 avec à leur tête André Breton reprennent à leur compte les tentatives dadaïstes et la problématique de l'objet mais avec des intentions différentes. En effet, ils voient dans l'objet la possibilité d'exprimer « l'irrationalité » de toute activité humaine. En cela, l'objet (par un système de montage, d'assemblage, de bricolage ou d'une technique picturale) représente un vécu irrationnel, une immédiateté insaisissable, la matérialité d'un rêve, de désirs ou encore de pulsions. L'objet surréaliste est lié à l'inconscient de son créateur. Il ne cherche pas la représentation d'un inconscient collectif mais d'abord une vision individuelle. L'activité surréaliste autour de l'objet a été foisonnante et on peut citer le travail de Giacometti, bien sûr, jusqu'aux années 1935 (*Boule suspendue* ou *L'Heure des Traces*, Cage 1931, *Table* 1933, *L'objet invisible* en 1934-1935), celui de Dali et ses « Objets psycho-atmosphériques » (*Veston aphrodisiaque* 1936, *Téléphone blanc aphrodisiaque* 1936...), et aussi les objets de Ballon (*Jamais* 1938), Oppenheim (*Déjeuner en*

fouurrure 1936), Paalen (*Nuage articulé*), Tanguy (*De l'autre côté du pont* 1936), Max Ernst... visibles pour la plupart lors de l'exposition surréaliste d'objets de 1936 (notons qu'à cette occasion est mise à jour une nomenclature des différents objets représentés) et à l'exposition internationale du surréalisme en 1938 à Paris. Sans oublier également les nombreux écrits de Breton autour de l'objet et la peinture de Magritte, à cheval sur le dadaïsme et le surréalisme. Magritte va mettre en avant l'énigme contenu dans chaque objet renvoyant à l'énigme du monde (exemple : *Affinités électives* 1933) ; et jouer avec le mot et l'objet en créant une dissemblance entre l'image et le langage (exemple: *La clef des songes* 1927). Ainsi le travail des surréalistes poursuit la révolution du regard sur l'objet et sur sa représentation déjà entamée par les dadaïstes. L'objet acquière ici une seconde vie, une fonction plus onirique et allégorique qui invite à dépasser son usage et sa représentation usuels. L'influence de ces deux courants artistiques est indéniable autant dans le choix des marionnettistes de se saisir de l'objet que dans l'utilisation qu'ils vont en faire. L'évolution de l'objet marionnette dans son esthétique et sa dramaturgique est traversée tout au long de son histoire par le travail plastique et les problématiques portés par ces deux courants esthétiques ; cependant avec des traces différentes suivant les époques. Nous verrons comment à chaque étape de métamorphose de l'objet marionnette, quels aspects en particulier à guider le travail des praticiens. Rappelons que la marionnette véhicule une dramaturgie visuelle forte et qu'elle requière dans sa forme un choix esthétique de la part du marionnettiste. Par ces caractéristiques, elle reste très proche des arts plastiques et ne se différencie que par le mouvement. Ainsi le théâtre d'objet est indéniablement lié à ces deux influences et en reste profondément marqué.

Nous limiterons notre analyse à la France où l'objet marionnette est apparu dans les années d'après guerre, vers 1947, par l'intermédiaire d'Yves Joly et de Georges Lafaye. Ils vont être les premiers à se saisir de l'objet et à le mettre en mouvement. Ces deux marionnettistes n'ont pas seulement porté entre leurs mains une nouvelle forme de manipulation, ils vont également directement contribuer à l'évolution de la marionnette par ces choix novateurs. Ils sont à la naissance de la marionnette contemporaine. L'abstraction faisait irruption. Le terme de « théâtre d'objet » viendra bien plus tard près de trente ans après (au début des années 80) sous l'impulsion de trois compagnies : Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre et Manarf ; et encore pour mieux se démarquer de la famille « marionnette ». En effet, il est intéressant de constater que l'évolution de l'objet comme marionnette s'est peu à peu détachée de sa source même de naissance pour s'affirmer par ce terme « théâtre d'objet » plus proche du théâtre que de la marionnette. Nous reviendrons sur les circonstances de cette nouvelle définition qui marquent une fracture dans l'utilisation de l'objet comme marionnette. Il poursuit ensuite son

développement et sa mutation dans les années 90 par une évolution esthétique, une nouvelle plastique avec des compagnies telles que Turak et Théâtre en Ciel. Ainsi depuis un demi-siècle, le théâtre d'objet n'a eu de cesse de s'épanouir et de se transformer pour s'affirmer comme une pratique à part entière ne revendiquant plus une existence mais une certaine reconnaissance. Certes les marionnettistes ont fait preuve d'un engagement esthétique en choisissant l'objet, mais pour autant le choix de cette esthétique soulève encore une certaine réticence augmentée par une pratique de plus en plus développée et cela pas toujours avec pertinence. En effet, on est tenté de s'interroger sur sa métamorphose quand on lit le constat qu'Henryk Jurkowski en dresse dans son ouvrage *Métamorphoses, La marionnette au XXe siècle*, en conclusion du chapitre consacré au théâtre d'objet (paragraphe intitulé par ailleurs *Un théâtre de projection*) : « *Se concentrer sur l'objet et faire croire aux spectateurs à la vie des objets est une nouvelle tâche pour un acteur de théâtre. La force de son attitude et de son engagement conditionne l'illusion de les rendre vivants. Tel marionnettiste qui fait vivre la marionnette par les moyens de la manipulation, l'acteur jouant avec des objets les fait vivre mais attention, par des moyens intermédiaires, par la projection de sa croyance en la vie de l'objet et à l'attention du spectateur. C'est une attitude comparable à l'animisme, cependant légèrement différente. L'animisme est un acte de croyance inscrit dans le texte du spectacle. L'action d'un acteur avec des objets se destine intimement aux spectateurs, dans un élan commun : crois avec moi. Pour cette raison cet acteur me semble être plus proche du chaman ou du charlatan que de l'homme de théâtre.* »²

Ces mots sont troublants. Certes le théâtre d'objet n'a pas encore toute sa place dans la représentation collective que porte le public sur la marionnette, mais il ne semble pas pleinement convaincre les spécialistes non plus. On y perçoit une certaine suspicion et l'idée d'un objet au service du manipulateur et non un manipulateur au service de l'objet et cela dans un mouvement du dedans au dehors (individuel), et non dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur (collectif). Et pourtant quand il apparaît après guerre, il ouvre les portes vers la marionnette contemporaine. L'apparition de ces nouvelles formes abstraites transportent et engagent vers une nouvelle théâtralité visuelle. Le marionnettiste commence à s'affranchir du cadre du castelet et développe de nouvelles techniques. Il se produit devant un public adulte, dans des lieux populaires avec une adhésion enthousiaste. Qui étaient les porteurs de ce nouveau regard ? Des marionnettistes qui avaient tous deux eu une formation traditionnelle et qui avant de choisir des objets manipulaient des pantins. La manipulation, le

² Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses, La Marionnette au XXe siècle*, 2nd éd. Rev. Et augmentée, Institut international de la Marionnette et l'Entretemps, Barcelone, 2008, 324p in *Théâtre de projection* in *De l'objet à la matière* in Chap. IV *Formes et styles*, p194.

mouvement étaient au centre de leur travail. C'était leur écriture dramaturgique. Quand on observe l'évolution du théâtre d'objet en France, on constate un tournant dans les années 80 avec un engagement qui change de terrain. Ainsi ce qui évolue c'est moins son écriture dramaturgique que le rapport à l'objet qu'entretient le manipulateur. L'objet n'est plus une marionnette mais le vecteur d'un lien avec l'humain. Il apparaît comme un objet « sous contrôle ». Cette évolution n'est pas sans rapprochement avec l'évolution de l'environnement humain où les mots matérialisme, capitalisme, consumérisme résonnent avec de plus en plus d'écho. La contestation s'est déplacée. Il semble que le théâtre d'objet ait repensé la relation à l'objet tandis que les premiers cherchaient de nouvelles formes de représentations. Peut-être le danger est-il que l'objet ne retombe dans un statut d'accessoire avec un manipulateur de plus en plus acteur. Dans les années 90, l'objet va encore évoluer sur le terrain plastique par l'émergence de l'objet bricolé et le retour en grâce des objets au rebut. Un nouveau sens émerge, réintronisant l'imaginaire et l'onirisme. Cependant son langage dramaturgique n'apparaît pas encore affirmé; il semble qu'il n'a pas encore fini d'évoluer et que toutes ses possibilités n'ont pas encore été entrevues. Ainsi au fil de son évolution, le travail autour de l'objet a été de plus en plus plastique et peut être de moins en moins dramaturgique. Peut-être cela est-il à mettre en relation avec le fait que l'objet est de moins en moins manipulé mais de plus en plus esthétisé ? Peut-être que la place du manipulateur est à réinterroger ? L'objet semble chercher un langage qui lui donnera vie et parole. Peut-être le théâtre d'objet devrait-il redevenir objet marionnette. Grâce à la marionnette, l'objet s'est imposé sur scène, et son apparition a contribué à l'évolution de la marionnette vers plus d'abstraction. A son tour, la marionnette contemporaine peut aujourd'hui guider l'objet, grâce à ses recherches sur le texte contemporain, à acquérir un langage dramaturgique critique. En effet la marionnette s'interroge dans son rapport avec le texte contemporain, consciente que son esthétique peut être porteuse de ce langage et le faire résonner avec sens, et cela dans un bénéfice mutuel. Ainsi, l'objet comme marionnette doit-il voir dans la prochaine étape de son évolution la recherche d'un nouveau langage ? Après avoir engagé une théâtralité visuelle nouvelle, il peut maintenant chercher une théâtralité dramaturgique qu'il incarnerait avec pertinence sous le regard commun en parlant à tous et pour tous.

Ainsi pour mieux dégager l'horizon du théâtre d'objet, nous replongerons dans ses origines et ses mutations. Nous suivrons l'évolution du théâtre d'objet jusqu'à nos jours en suivant son évolution chronologique. Mais nous verrons aussi qu'à chacune de ces trois grandes périodes chronologiques est associée une esthétique particulière de l'objet marionnette, symbolisant chacune une phase de sa mutation. Nous verrons par là même le lien intrinsèque entre le

contexte et ces différents choix artistiques. Le premier chapitre intitulé *L'objet mis en scène- L'objet manipulé* propose de revenir sur la genèse de son apparition dans le domaine de la marionnette et sur le travail d'avant-garde d'Yves Joly et de Georges Lafaye. Ensuite nous verrons comment l'objet marionnette mute vers le théâtre d'objet au travers du chapitre suivant intitulé *Le Théâtre d'objet- L'objet réapproprié* par l'engagement du Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre et Manarf. Puis dans un dernier chapitre nommé *L'entre-deux de l'objet- L'objet bricolé*, nous aborderons la troisième phase de mutation de l'objet marionnette par le travail plastique et onirique de Théâtre en Ciel et de Turak. A la lumière de ce constat, nous pourrions ainsi esquisser les lignes d'une prochaine métamorphose.

L'OBJET MIS EN SCENE- *L'objet manipulé*

« *La contestation des règles esthétiques héritées du passé, qu'elle concerne les arts plastiques, la musique ou les traditions millénaires du théâtre, contestation dont on pourrait à cet égard multiplier les exemples dans l'entre-deux guerres, en Allemagne, en Union Soviétique, voire aux Etats-Unis a abouti à ces bouleversements d'après 1945.* »³

Les bouleversements qu'évoque Jean-Louis Mignon concernent l'art de la marionnette. Après 1945, l'art de la marionnette va évoluer vers plus d'abstraction et par là même entamer sa révolution esthétique et dramaturgique. En cela elle s'inscrit dans un mouvement général de changements qui touche à cette époque l'ensemble des disciplines artistiques. Le réalisme rejeté, il semblerait que l'abstractivité se soit glissée dans les domaines autant plastiques, que littéraires ou encore théâtraux; et entraîne par son immersion de nouvelles représentations. Parallèlement l'histoire de l'humanité subit elle aussi de profonds bouleversements. Cette période historique marquée par deux guerres mondiales a laissé ses traces. Les événements de l'Histoire transforment les représentations de l'humanité ; et dans ces changements visibles qu'elle est sa part d'invisible et d'inconscient? On ne peut mesurer les conséquences de tels événements, néanmoins ils sont liés à l'émergence de ces nouvelles formes de représentations. C'est dans ce climat que l'objet va faire son apparition sur scène et endosser à lui seul la dramaturgie de la représentation par l'entremise de la marionnette. En effet, en accédant au statut d'objet marionnette, l'envergure de sa théâtralité pouvait enfin s'affirmer. Le bénéfice fut double, pour l'objet on vient de le voir, mais également pour la marionnette qui explorait là une nouvelle forme de manipulation et d'esthétisme. La marionnette pouvait se libérer de son anthropomorphisme et ouvrir son horizon vers de nouvelles possibilités d'expression. Yves Joly et Georges Lafaye sont en France les porteurs de ces nouvelles expérimentations. Ils vont être dans le contexte de l'après guerre les chercheurs de cette nouvelle manipulation et les innovateurs de cette nouvelle représentation. Dans un contexte marionnettique encore rattaché au traditionnel et à l'artisanal, ces deux marionnettistes vont quitter les théâtres pour les cabarets, les pantins pour les objets et esquisser une nouvelle dramaturgie visuelle.

³ Foulquié, Philippe (sous la dir. de), *Les théâtres de Marionnettes en France*, coll. Le Masque et la Plume/ La Manufacture, Besançon, 1985. In Interview de Jean-Louis Mignon recueillie par Alain Recoing et Philippe Foulquié, p15-16.

Contexte. A la conquête des objets.

Replonger dans le contexte de l'apparition de l'objet manipulé échappe à la seule tentative de peinture historique. Dater fixe dans le temps, mais comprendre le contexte de la découverte et les conditions de son émergence rend la découverte d'autant plus pertinente et surprenante. On a déjà évoqué les tentatives dadaïstes et surréalistes qui ont placé l'objet au cœur de leur questionnement plastique. Il me semble que leur influence fut plus ou moins consciente. En effet, le rattachement à ces mouvements plastiques ne sera revendiqué que clairement des années plus tard, par les marionnettistes des années 80. Peut-être ceux-ci en ont-ils alors une conscience plus claire et une connaissance plus éclairée ? Sur l'influence de ces mouvements plastiques, on peut avancer que c'est davantage leur choix d'un nouvel objet d'art que leur questionnement qui va s'exercer ; alors que trente ans après, le questionnement fera résurgence et l'inverse se produira. D'autres influences ont dû plus ou moins traverser Yves Joly et Georges Lafaye. Toute création possède sa part de mystère, reste les origines visibles dans lesquelles s'ancrent sa naissance. Yves Joly et Georges Lafaye vont transgresser les modes de représentation de la marionnette de leur époque en se saisissant des objets mais tous deux avec l'expérience d'un apprentissage « traditionnel » du métier ; et cela non sur une scène de théâtre mais d'abord pour le public des cabarets.

Dans notre tableau, quel est le paysage marionnettique de l'après guerre ? Un ouvrage en particulier permet d'en peindre une image assez précise bien que subjective : *Marionnettes et marionnettistes de France*⁴ d'André-Charles Gervais paru en 1947. Il sort de ce tableau général l'idée d'une marionnette encore en majorité traditionnelle et artisanale. On note tout d'abord deux grands pôles d'activités, Paris, la capitale, et Lyon, ville de naissance de Guignol. Dans ces deux villes, le théâtre de Guignol est présent, notamment par Raphard, Cony, les Fraysse à Paris. Certaines troupes possèdent leur propre théâtre, d'autres plus itinérantes que résidentes vivent de tournées. La marionnette apparaît comme un art populaire au public enfantin ou familial. Quant à la profession de marionnettistes, son statut est bien loin de sa reconnaissance et de son organisation actuelle. Yves Joly évoque d'ailleurs dans ses souvenirs une vie communautaire, plus proche de la troupe et de l'entreprise familiale que de la compagnie. Quelque peu marginalisée par le théâtre, limitée à ses moyens propres et déjà enfermée dans certains carcans, la marionnette en France en est au début de sa

⁴ Gervais, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, Paris, 1947, 183p. Tableau général de l'activité des Manipulateurs de Poupées, précédé de Propos sur la marionnette et d'une grammaire élémentaire de manipulation et suivi d'une Bibliographie des Marionnettes.

professionnalisation et de sa mutation. Néanmoins certaines tentatives font taches et se détachent déjà de ce paysage marionnettique de l'époque.

En premier lieu celle de Gaston Baty, avant la deuxième guerre, qui va lui porter son intérêt et son travail et ; en homme de théâtre lui faire une place au théâtre. Sans revenir sur son apport à la marionnette, Gaston Baty va lui offrir une ouverture au monde du théâtre et à son enseignement ainsi qu'une reconnaissance professionnelle. Deux de ses élèves, Alain Recoing et Jean Louis Temporal vont être par la suite des agitateurs de l'évolution de la marionnette en France. Les autres tentatives sont à relever dans le travail de certaines compagnies de l'époque, soit pour n'en citer que quelques unes: O' Brady et sa technique aux doigts nus, les marionnettes lilliputiennes de Michel Graziani, Jacques Chesnais et ses comédiens de bois, André Blin et ses marionnettes à fils ou encore le travail de Geza Blattner avec le théâtre de marionnette de l'Arc en Ciel. Leurs créations laissent entrevoir une ouverture vers un esthétisme moins réaliste et une recherche artistique davantage en recherche de modernité que de tradition. Leurs travaux portaient en eux les prémices d'une certaine contemporanéité ... Cependant les marionnettes manipulées restent à l'image de la figurine, des formes de vie animées.

Yves Joly et Georges Lafaye vont eux aussi faire l'apprentissage de cette manipulation traditionnelle avant de prendre en mains les objets. Avant d'être Yves Joly et Georges Lafaye, ils se rattachent respectivement l'un au Théâtre du Berger, l'autre au Théâtre du Capricorne et conçoivent des marionnettes à gaines ou à tiges (avec déjà des particularités personnelles dans leurs mouvements et l'influence de la musique pour Georges Lafaye) et des spectacles pour enfants. Insistons un instant sur ces années d'apprentissage, elles nous montrent que ces deux avant-gardistes ont d'abord expérimenté une approche traditionnelle de la marionnette avant d'évoluer vers un univers propre, ou plus précisément vers des marionnettes qui leur soient propres. Il faut insister dans ce sens car tous deux ne cessent de souligner l'importance du mouvement dans leur manipulation. Cette importance du mouvement découle à mon sens de cet apprentissage traditionnel où apprendre à manipuler une marionnette relève d'un métier, où sa vie commence par le mouvement. On pourrait dire qu'ils ont appliqué leur savoir faire traditionnel à ces nouvelles marionnettes objets. C'est en marionnettistes expérimentés qu'ils ont abordé cette nouvelle manipulation. Ce détail a son importance car trente années plus tard l'objet manipulé va muter, se revendiquer du monde du théâtre et cela davantage par des marionnettistes-acteurs que par des marionnettistes-manipulateurs. Ici, l'objet est pensé par Georges Lafaye et Yves Joly comme une nouvelle marionnette aux possibilités et aux images différentes du pantin. Après l'évocation de ce passé et de la tradition, un fait tout à fait

particulier complète le paysage de cette nouvelle apparition. Un fait assez hétéroclite je trouve aux vues de notre contemporanéité. Un fait perspicace pour comprendre les raisons de l'objet marionnette. Ce fait, ce sont les cabarets qui le composent.

L'image actuelle des cabarets est teintée de désuétude et assimilée à tort ou à raison à des spectacles de variétés véhiculant un certain type de divertissement populaire et nocturne. Du moins pour nous jeunes générations, le cabaret est rattaché à des images plus ou moins diffuses et à des spectacles anecdotiques. Cependant le cabaret de l'après guerre a une toute autre effervescence. Il représente une scène de l'avant-garde sur laquelle va s'exprimer nombres d'idées nouvelles dans le domaine de la chanson, du théâtre, de la poésie et de la marionnette... Yves Joly et Georges Lafaye vont choisir ce cadre pour mettre en scène l'objet. Ils ne seront pas les seuls marionnettistes à se produire sur ces scènes hétéroclites où l'on penserait difficilement rencontrer la marionnette et son succès. Yves Joly va fréquenter « La Rose rouge » et « L'Ecluse », où l'on retrouve Alain Recoing et André Tahon en ce même lieu rive gauche. On croise Georges Lafaye à la « Fontaine des Quatre Saisons ». Henryk Jurkowski dans ces deux ouvrages de référence⁵ souligne que ces performances de cabarets vont être le point de départ d'une évolution de la marionnette en France et en Europe. En effet le cabaret s'offre comme le lieu idéal où peuvent s'exprimer ces nouvelles manipulations. Le cabaret généralement associé aux chansonniers, musiciens ou numéros de revue détourne ici les idées reçues pour apparaître comme le lieu source d'une création marionnettique féconde et innovante. Il est certain que la particularité de ce lieu et du public qui le fréquente a un rôle certain dans l'apparition de l'objet comme marionnette.

Le point de départ des créations d'Yves Joly et de Georges Lafaye et de leurs représentations se convoque au cabaret. Ces marionnettistes vont convoquer le temps de la représentation le théâtre au cabaret. Car c'est bien un lieu de spectacle plus que de théâtre où personne ne cache son envie de divertissements. Mais le cabaret est également un lieu qui recherche l'étonnement, le nouveau, il faut plaire mais surprendre. C'est un lieu à la recherche de nouvelles idées, de provocation, tous les ingrédients d'une scène avant-gardiste. La chanson française va évoluer dans ce cadre, Barbara, Boris Vian et bien d'autres vont émerger grâce à ces scènes, Prévert y fait même jouer ses pièces. Par conséquent il y a dans ces lieux une certaine émulation artistique et le côtoiement de plusieurs disciplines artistiques. L'effervescence artistique qui s'en dégage et son penchant pour la découverte de nouvelles

⁵ Voir note de bas de page n°2, ouvrage référencé, in Chap. *La poétique de la forme* in Chap. *Les petites formes* in Chap. *Réformes*, p 63-66.

Jurkowski, Henryk, *A history of European Puppetry. The twentieth Century*, Vol. 2, Edwin Mellen Press, Lewiston NY, 1996.

idées en fait le cadre idéal à l'émergence d'une nouvelle esthétique. Mais il règne dans ces lieux une certaine contrainte aussi, celle du public qu'il faut attirer tous les soirs. En cela, le cabaret décline une forme de spectacle particulière, divisée souvent en deux parties, où un numéro de chansonnier est entrecoupé de différents numéros. Les marionnettistes sont les interprètes privilégiés de ces numéros.

De cette exigence du spectacle découle une contrainte de durée pour les interprètes qui les poussent à privilégier le choix de la forme brève à la dramaturgie épurée. Cette caractéristique est directement visible dans le travail d'Yves Joly et de Georges Lafaye qui ont créé essentiellement des formes brèves allant de six minutes et ne dépassant guère les vingt-cinq minutes. Ainsi on ne peut pas à proprement parler de pièces, bien davantage de numéros, ou pour éviter toute connotation péjorative, de petites scènes. La sobriété de durée qu'engage le fonctionnement des lieux est doublée d'une sobriété de moyens qu'impose la disposition des lieux. Il faut pouvoir monter et démonter rapidement et créer un climat de représentation avec peu de moyens. Cela va amener les marionnettistes à explorer d'autres moyens techniques et à abandonner le castelet qui se marie mal au côté spectacle du cabaret. Notons également l'importance du renouvellement exigé dans la création. Il faut créer plusieurs numéros tous différents visuellement les uns des autres, ce qui pousse inévitablement à explorer plusieurs types de manipulation. Sans conteste, il faut faire preuve d'innovations. Les marionnettistes conscients de pouvoir exercer leur métier et en vivre grâce à ce genre d'endroit adaptent leurs créations aux contraintes matérielles et artistiques de ce lieu. Il est certain que les recherches d'Yves Joly et de Georges Lafaye ont disposé là d'un terrain idéal pour exprimer leurs idées mais ce terrain a aussi influencé la forme de leur création.

*« Le cabaret a été pour nous une chose formidable. Le moyen de gagner notre vie et de nous consacrer à notre recherche. Un lieu d'expérience où nous pouvions tester nos réalisations nouvelles, sortir de ce qui « marchait » ou ne « marchait pas », affiner le rythme de nos numéros. »*⁶ Yves Joly souligne dans ses paroles l'importance matérielle des cabarets comme leur importance artistique pour l'expression de nouvelles représentations. A cela rajoutons le public qui compose la troisième caractéristique des cabarets. Ce public en quête de divertissement a des attentes bien divergentes du jeune public traditionnellement spectateur des marionnettes. Les cabarets poussent la marionnette à sortir du domaine de l'enfance pour aborder un univers plus adulte comme à ses origines. Certes l'adulte comme l'enfant est en attente d'un émerveillement ou d'un divertissement mais lié à des images différentes. Le

⁶ Chevalier, Marc, *Mémoires d'un cabaret L'Ecluse*, Préf. Pierre Tchernia, La Découverte, Tours, 1987, 223p in *Yves Joly, année 1957*, p120-122.

public adulte des cabarets a une attente spécifique, il souhaite être diverti, émerveillé, mais par des images qui lui parlent qui s'adressent à ses envies, à ses représentations. En ce sens, la manipulation d'objets offrait une image différente de la marionnette pantin et son assimilation à l'enfance. La marionnette objet, par sa forme abstraite mais usuelle, permet alors tant une nouveauté du regard qu'un attachement davantage au quotidien qu'à l'enfance. Cependant la manipulation et le mouvement qui en découlent créent ce merveilleux et cet émerveillement de l'objet inanimé qui prend vie, plaisir d'enfance associé à un regard adulte. Le sujet quitte le domaine du conte ou de la fable pour prendre racine dans l'écho d'une représentation sociale ou de l'humanité environnante. Le sens s'incarne dans une dramaturgie visuelle du quotidien plus proche du monde adulte. Même soumis à la contrainte de la séduction, le sens se double d'une signification poétique bien au-delà de l'amusement et du plaisir. Yves Joly et Georges Lafaye jouent sur les mêmes émotions que procurent la marionnette traditionnelle mais au travers d'images nouvelles incarnées par les objets. Ils rencontrent en face un public adulte enthousiaste dans un lieu qui unit alors le populaire au réfléchi, le plaisir à l'intellect, union redevenue aujourd'hui quête pour la marionnette contemporaine.

« Obligés de s'installer hâtivement dans les salles de fortune, sur les plateaux des cabarets privés des cintres et de la machinerie théâtrale traditionnelle, les marionnettistes français ont édifiés des castelets sommaires, adaptés strictement aux nécessités de leur jeu. N'est-ce pas dû pourtant profondément, à la libération de la marionnette du réalisme anecdotique, et la création de son univers particulier par la forme et la couleur. »⁷. Je cite cette phrase de Paul-Louis Mignon non pour contrebalancer les arguments contextuels avancés ci-dessus, plus pour les nuancer. Ici, le contexte de l'apparition de l'objet marionnette permet d'avancer des éléments concrets dont les traces sont malgré tout visibles dans les créations d'Yves Joly et de Georges Lafaye. Ces traces ont leur influence dans la réalisation de la création, peut-être plus diffusément dans ses origines. En donnant naissance à l'objet marionnette, Yves Joly et Georges Lafaye restent les créateurs de cette nouvelle manipulation et de cette nouvelle vie théâtrale de l'objet. Ainsi, resserrons à présent notre regard pour nous attacher à la dramaturgie de l'objet marionnette, soit après le cadre, l'image.

⁷ Mignon, Paul-Louis, *J'aime les marionnettes*, Photos Jean Mohr, Ed. Denoël/Rencontre, Paris, 1962, 249p, in Chap. *Un Art de la suggestion*, p59.

Dramaturgie. L'Objet métamorphisé.

Un objet métamorphisé car l'objet subit une métamorphose esthétique pour devenir une métaphore théâtrale sous l'action de la manipulation. Le mouvement, impulsant la vie dans l'objet est une action physique impulsée elle-même par un manipulateur et un acte primordial dans le passage de la forme inanimée à sa vie sur scène. Je vois là, dans cette manipulation, ce mouvement, un trait caractéristique du travail d'Yves Joly et de Georges Lafaye et de leur dramaturgie de l'objet. Le nom d'objet manipulé/marionnette me semble ainsi pleinement expliqué. Il est difficile de retrouver des traces précises du travail de ces deux marionnettistes. On se retrouve aux vues des traces laissées, des témoignages de cette mémoire confrontée à un travail de reconstitution. Le passé a ses trous que l'imaginaire comble à sa façon. Notre regard sur le passé, du fait de notre présent et de notre propre passé est par nature difficilement objectif. Quand on découvre les origines de cet objet marionnette, on est pourtant tout autant porté que le public de ces cabarets, autant par la vision du monde qui s'y joue que par la pertinence et la cohérence de cette nouvelle dramaturgie. Nous devenons alors l'ombre des spectateurs d'*Ombrelles et Parapluies* ou de *John et Masha*, deux des spectacles sur lequel nous porterons notre regard en unissant théorie et pratique.

« *La marionnette est destinée à se mouvoir, a noté Serge Obraztov. Il n'y a que le mouvement qui puisse l'animer, et c'est seulement le caractère de ce mouvement qui lui imprime ce que nous appelons comportement. C'est justement la conduite, le comportement physique de la marionnette qui crée son caractère.* »⁸ L'importance du mouvement, ici évoquée par un de ces praticiens les plus marquants, révélateur de l'art de la marionnette en Europe, replace cette action au cœur du fonctionnement de la représentation marionnettique. Le mouvement crée l'accomplissement de la forme inanimée en forme animée et cette naissance théâtrale n'accouchera pleinement qu'en fonction de la qualité du mouvement qui l'accompagne. En effet, il ne s'agit pas là de le mesurer dans sa quantification, soit peu ou beaucoup de mouvements, mais plutôt qualitativement en cela qu'il s'accorde ou non à la forme représentée, vue. L'acte de naissance de la marionnette s'opère en premier lieu par un acte physique, intervient ou non ensuite la parole. Cette naissance s'apparente à notre propre venue au monde, un acte physique puis un cri. La marionnette sur scène, en représentation, naît aux yeux des spectateurs d'abord par sa mise en mouvement et par son adéquation avec sa forme. Alors, elle vit pleinement sur scène.

⁸ Voir note de bas de page n°7, ouvrage référencé, citation in Chap. *Un art du mouvement*, p49.

L'objet choisi par Yves Joly et Georges Lafaye comme marionnette va se transformer en objet manipulé et sa mise au monde théâtrale va naître d'un mouvement. Le manipulateur est l'accoucheur de ce mouvement, celui qui l'impulse à l'objet manipulé. Le mouvement impulsé aux objets par Yves Joly et Georges Lafaye a permis l'accomplissement de la naissance de l'objet théâtralisé. C'est dans ce sens que je cite une nouvelle fois Paul-Louis Mignon évoquant le travail de ces deux marionnettistes : « *Georges Lafaye confie qu'il voit le mouvement de ses comédies ou de ses compositions abstraites, avant les formes : « Ça monte, ça descend... » Ce ne sont alors que des esquisses d'animation ; les formes se préciseront peu à peu, toujours en fonction du mouvement général. [...] Yves Joly, quand il façonne ses poupées, part d'un schéma qu'il a imaginé. Il le place dans la perspective du castelet, fait jouer dessus les lumières et le manipule dans les différentes directions pour s'assurer de ses possibilités d'expression. Ce sont elles qui déterminent le modelage définitif : là encore le masque est créé par le mouvement.* »⁹. On comprend ainsi l'importance attachée à la qualité de ce mouvement par ces deux marionnettistes et la place de cette recherche dans l'animation des objets. La marionnette qui place dans le mouvement un de ses principes de fonctionnement théâtral, le replace en devenant objet marionnette au cœur de la naissance accomplie de la théâtralité de l'objet et de sa métaphore visuelle. Deux autres points dénotent également ce travail de marionnettistes dans l'analyse de leurs manipulations : l'effacement du manipulateur devant sa marionnette et une dramaturgie visuelle plus que textuelle.

L'action du manipulateur bien que concentrée dans ce dessin des mouvements l'est de façon distanciée. Le manipulateur reste extérieur à sa marionnette dans le sens où il ne s'opère aucune identification entre le manipulateur et sa marionnette. De plus, il se met au service de l'objet qu'il manipule, au service de son histoire aussi. L'annihilation du manipulateur est visible et recherchée. Tout est fait pour que la présence du manipulateur soit oubliée. Aussi bien Yves Joly que Georges Lafaye vont s'effacer pour ne donner à voir que l'objet manipulé. Ils pratiquent dans l'espace du castelet ou par la technique du théâtre noir. Cette dernière technique, mise au point par ailleurs par Georges Lafaye, consiste à masquer autant que possible la présence du manipulateur sorti de l'espace du castelet et de ses murailles opaques qui le cachait. Présent alors sur scène, il est entièrement revêtu de noir, le visage dissimulé sous un masque, une cagoule et se confond alors dans l'obscurité de la scène. L'éclairage se concentrant, on le devine, sur l'objet manipulé. Tout est entrepris pour concentrer le spectateur et son regard sur la manipulation pour que fonctionne la parfaite illusion d'une

⁹ Voir note de bas de page n°7 in Chap. *Un art du mouvement*, p48-49.

prise de vie autonome, aux mouvements indépendants. La marionnette est au centre de tous les regards, le manipulateur reste dans l'ombre le maître du jeu mais entièrement au service de son objet. Par ailleurs, sa manipulation est au service de son histoire. L'objet ainsi mû, va incarner une dramaturgie visuelle où les images racontent et les mots demeurent le plus souvent dans le silence. L'objet, forme abstraite, empêche une assimilation facile de la part du spectateur car il rend l'identification moins évidente que la marionnette anthropomorphe. Il n'a pas de visage, ni de corps membré. Il incarne un type, un caractère, ou une catégorie sociale. Il est un signe qui renvoie à une globalité, un signe identifiable par tous, car c'est un signe bien qu'extérieur à notre corps qui nous représente dans la société. L'objet va jouer alors sur un autre terrain qu'une analogie physique en se métamorphosant en une métaphore des comportements humains. Peut-être d'instinct l'objet ne parle pas mais mime... Par nature, il est silencieux plus observateur qu'objecteur. Le texte est quasiment absent des créations d'Yves Joly et de Georges Lafaye. Peut-être étaient-ils davantage à la recherche de nouvelles images pour exprimer leur ressenti. Cependant son esthétisme visuel ne l'empêche pas de raconter en silence ou en musique. L'objet manipulé écrit des images qu'il imprègne de poésie proposant une vision nouvelle du monde des hommes.

« *Dans tout le champ culturel, il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition.* » J'applique ici cette phrase de Winnicott sur l'analyse de la dramaturgie de ces deux marionnettistes. En effet, leur formation de marionnettistes et l'apprentissage de cet art par la manipulation traditionnelle ont donné aux choix de théâtraliser l'objet son sens et sa pertinence. L'objet manipulé pouvait au même titre qu'une marionnette prendre vie et parole. Mis en perspective dans un fonctionnement théâtral régi par ses propres « règles » de théâtralité, et choisi pour métaphoriser les caractères humains par ces signes extérieurs et non plus physiques, l'objet a conquis sa dramaturgie visuelle. Invitons-nous le temps d'un instant à « La Rose Rouge » et regardons ces parapluies d'*Ombrelles et Parapluies* nous conter une histoire d'amour de société ; mais peut-être rendons nous avant à la « Fontaine des Quatre Saisons » pour assister à *John and Masha* et à leur ballet érotique.

Ces deux spectacles s'inscrivent l'un comme l'autre dans un programme composé de plusieurs numéros, sans que l'ensemble ait une cohérence. Dans ce sens, isoler un numéro de son ensemble n'est guère gênant, les numéros étant indépendants les uns des autres. De plus, le choix en particulier de ces deux spectacles outre le fait qu'ils mettent en scène des objets et qu'ils soient représentatifs de sa dramaturgie s'accorde aussi avec le fait qu'Yves Joly et Georges Lafaye ont expérimenté également d'autres types de manipulations (matière, son) et

que par là donc il n'y a pas pléiade de numéros d'objets manipulés. Par conséquent, nous voilà convoqués à la représentation.

Georges Lafaye: *John and Marsha* (1952)

John et Marsha en scène, un chapeau et un boa à plumes, lui symbolisé par le chapeau, elle par le boa. Le chapeau est un haut de forme et le boa à plumes, un boa des années 1900¹⁰. John et Marsha dialoguent sur un disque de Stan Freberg à la chanson du même duo de prénoms. Ce dialogue se compose des deux noms du titre dits sur tous les tons, *de la passion la plus exagérée à la langueur la plus fondante*¹¹. La forme est brève, le temps d'un titre de chanson, et la trame est simple: le jeu de séduction entre un homme et une femme.

On a donc deux objets manipulés, deux objets qui symbolisent chacun un sexe mais deux objets qui ont aussi trait avec la séduction puisque ce sont tous deux des objets de parure. Le choix des objets est symbolique. Le chapeau, droit, rigide, aux traits nets s'oppose et se complète au boa voluptueux, fait de courbes. Le sensuel féminin face à la virilité masculine. De plus, leur face à face se compose autour d'une variation sur le thème du jeu de séduction et de son incarnation. On parlerait volontiers d'un ballet comme cela a déjà été dit pour un autre de ses numéros *Strip-tease* ayant aussi pour évocation un certain érotisme féminin. Dans *John and Marsha*, le ballet de la séduction et de ses différentes danses est interprété par ce chapeau haut de forme et ce boa aux images évocatrices et insolites. La manipulation de ces deux objets incarnent et évoquent alors avec justesse et émotion dans un ensemble cohérent la sensualité et le charnel de la séduction. La poésie de ces images est perceptible bien qu'elles ne se jouent plus devant nos yeux. On nous impose une forme, un sens, une image dont l'abstraitivité permet à chacun de composer avec sa propre imagination.

Georges Lafaye utilise plus volontiers le nom de spectacle d'animation pour ces numéros, en cela qu'il s'empare de « marionnettes » abstraites et non de marionnettes figuratives pour métaphoriser sous de nouvelles images l'analogie humaine. Ce penchant abstraitif de Georges Lafaye a guidé ses autres créations et ses manipulations autour du son et de la matière, avec par exemple des spectacles tels que *Fait Divers*, *Point à la ligne*, *Le grand combat* (poème Henri Michaux). L'élaboration de sa manipulation comparée par Charles Gervais à celle de la composition musicale¹², fait résonner dans *John and Marsha* les objets manipulés d'une tonalité juste et originale.

¹⁰ Coupure de Presse, revue *Liens*, article de H.F Reys in Archive de la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, Recueils de coupures de presse sur Georges Lafaye, 30p.

¹¹ Dixit Guy Le Bolzer in Chap. *Georges Lafaye*, p24 in Le Bolzer, Guy, *Le plus vieux comédiens du monde: La Marionnette à la conquête de Paris*, Ed. Le Terrain Vague, Millau, 1958.

¹² Voir note de bas de page n°4, ouvrage référencé, in Chap. *Le Théâtre du Capricorne de Georges Lafaye*, p89.



Photo du spectacle *John and Masha*.¹³

« Son numéro qui par certains côtés tient du ballet demande qu'on revienne sur la définition classique de la marionnette. Il ne s'agit plus seulement d'une poupée animée, mais de la théâtralisation d'un objet. »¹⁴

Arts, Robert Beauvais.

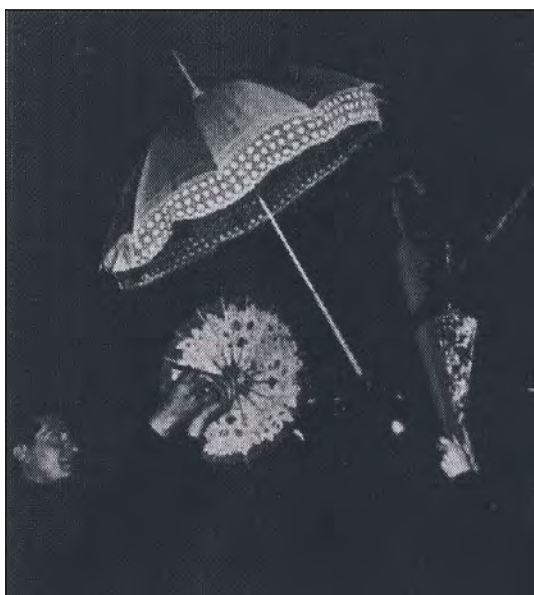
¹³ Le Bolzer, Guy, *Le plus vieux comédiens du monde : La Marionnette à la conquête de Paris*, Ed. Le Terrain Vague, Millau, 1958, 77p. Reproduction in Chap. *Georges Lafaye*, p23.

¹⁴ Coupure de Presse, revue *Arts*, article de Robert Beauvais in Archive de la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, Recueil de coupures de presse sur Georges Lafaye, 30p.

Yves Joly : *Ombrelles et Parapluies* (1954)

Des ombrelles et des parapluies manipulés en castelet pour raconter une histoire de la vie de tous les jours : un jeune couple surveillé par deux policiers commandités par la famille de la jeune fille afin que la fin se réalise bien par le mariage. Dans cette histoire de mœurs, on assiste aussi à une scène de french-cancan toujours interprétée par des parapluies et l'image finale se conclue sur la matérialisation d'un carrosse fait de parapluies accompagnant les futurs mariés. Dans ce numéro de dix minutes, où la musique de Jacobsen remplace le texte, que sait-on des objets manipulés ? Que ce sont des parapluies et des ombrelles de la vie quotidienne, pris tels quels et accordés aux caractères et aux types sociaux des personnages représentés : les ombrelles sont les jeunes filles, les deux parapluies-policiers sont gris, se ressemblent à l'identique, et sont équipés de préserves-pluies à poignées de laque brune (l'image des Dupont et Dupond n'est pas loin...). Ainsi l'objet devient personnage pour refléter l'humain dans sa fonction sociale. La métaphore fonctionne d'autant plus que dans la réalité le type de parapluies qui accompagne le bras reflète déjà certaines caractéristiques sociales. La manipulation finit de dessiner la cohérence de la métaphore en la rendant vivante et surprenante. Ici, les objets nous racontent avec drôlerie et poésie, une fois encore non dans nos individualités mais dans nos comportements.

Comme Georges Lafaye, Yves Joly va explorer d'autres manipulations avec des spectacles tels que *Bristol* (1948), *Les mains seules* (1948), *Tragédie de Papier* (1956). Les mains nues manipulées ou encore la matière vont là aussi chercher à exprimer de nouvelles images sur le monde qui nous entoure. L'absence de texte, souvent au profit de la musique ou du silence pourrait donner à croire que nous sommes plus proche du cinéma muet que du théâtre dramatique, et pourtant si cet entre-deux est perceptible reste que tout se déroule devant nos yeux. De plus, dans ce numéro de parapluies outre la correspondance pertinente entre l'objet et ce qu'il représente, le signe qui fait sens ; la combinaison des parapluies explore également une nouvelle possibilité de l'objet : le fait qu'assemblé (ou bricolé...), il peut représenter une toute autre image sans rapport avec sa nature ou sa forme. Ce numéro confère ici aussi une place de premier choix à l'imaginaire, et une adéquation pertinente entre merveilleux et sens des images. Le travail d'Yves Joly s'élabore directement en relation avec la scène à partir d'une idée spécifique. L'idée puis sa mise en pratique, la naissance de l'idée puis sa vie sur scène. Ce travail instinctif, pourrait-on dire l'a conduit à conférer au visuel par la forme et le mouvement une écriture dramatique nouvelle porteuse comme le texte d'une signification transcendante et éclairante.



Ombrelles et Parapluies, vue de face.

Photos du spectacle *Ombrelles et Parapluies*.¹⁵

« ...Il s'agit là d'authentiques parapluies et ombrelles qui dansent le plus humoristique et le plus poétique des ballets, braves parapluies à bec recourbé, fringantes ombrelles en quête d'aventures printanières, toute une humanité déchainée, dont le corps est fait de baleines et l'âme d'un léger tissu de couleur. »¹⁶

Bernard Prévost.

« Trouvant un jour une petite ombrelle sur une scène de théâtre, il nous apparut tout à coup qu'elle incarnerait parfaitement un genre de jeune fille. Frappés de cette idée, nous lui avons cherché des partenaires à sa mesure : parapluies prétentieux ou lourdauds, ombrelles coquines ou pimbêches, et nous avons joué une petite comédie. Au passage on reconnaît facilement cette jeune fille, papa et maman, le jeune séducteur et aussi les représentants de l'ordre, la police mondaine lancée à sa poursuite... »¹⁷

Yves Joly.

¹⁵ Voir note de bas de page n° 6, ouvrage référencé, photo de Jean-Pierre Leloir, p121.

Photo de la Compagnie Yves Joly, p84 in Chap. *Formes et pratiques* in Fournel, Paul (sous la direction de), *Les Marionnettes*, Préface d'Antoine Vitez, Bordas, Paris, 1^{er} Ed. 1982, 1995, 160p.

¹⁶ Coupure de Presse sur le spectacle *Ombrelles et Parapluies* d'Yves Joly in Archive de la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, Recueil de coupures de presse, programmes et documents divers sur Yves Joly, 104p.

¹⁷ Programme de la Compagnie Yves Joly, présentation du numéro *Ombrelles et Parapluies* in Archive de la Bibliothèque nationale de France, Département Arts du spectacle, Recueil de coupures de presse, programmes et de documents divers sur Yves Joly, 104p.

Face à l'analyse de ces deux spectacles, on relève des ressemblances entre le travail de ces deux marionnettistes. D'une part dans le cadre, l'un comme l'autre ont conçu leur spectacle pour la scène du cabaret d'où une similitude dans la forme du numéro, une forme sobre et brève. De plus, tous deux dans un souci de mise en scène du regard, ont annihilé la présence du manipulateur pour concentrer au maximum le regard sur les objets manipulés. D'autre part dans la dramaturgie, Yves Joly et Georges Lafaye ont choisi l'objet comme une marionnette pour refléter une analogie humaine dans sa représentation quotidienne avec des images insolites. Le choix de l'objet a permis la création de ces nouvelles images et par ce moyen simple l'irruption du fantastique dans la vision, de l'humain métamorphosé. Tous deux l'ont choisi tel quel, car tous deux étaient à la recherche de nouveaux moyens d'expression pour exprimer leur univers. Détenteurs d'un univers propre, leur personnalité les a guidé chacun vers la même manipulation. Georges Lafaye, il me semble, était à la recherche de moyens abstraits car ils contenaient pour lui une source d'expression à défricher. Quant à Yves Joly, il voyait dans ces moyens abstraits la possibilité de rendre certaines images visibles et le moyen de matérialiser une pensée. « *Je suis homme de l'image, je traduis mes impressions par le rythme et le mouvement.* »¹⁸. Je cite ici Yves Joly pour rappeler encore l'importance et la qualité du mouvement chez ces deux marionnettistes, réellement au centre de leur travail, à la base de la création de l'image, et vitale à l'objet marionnette. L'objet acquiert une vie autonome (ou l'illusion), une vie animée et donc presque humaine ; et dessine une histoire en mouvement. Ici, l'adéquation entre la manipulation et la forme manipulée aboutit au sens des images. Le mouvement est aussi l'initiateur de l'émerveillement chez le spectateur et le lie ainsi aux images. Dans ces deux spectacles, pas de texte, de la musique, un ballet plus qu'un jeu, une mise en scène centrée sur l'image et son reflet. L'image émerveille et le reflet donne un sens à cet émerveillement alliant plaisir des sens et plaisir de la pensée. L'objet est un miroir fantastique et incarne parfaitement *cette partie pour le tout* dixit Antoine Vitez¹⁹. L'objet s'offre à la fois comme une nouvelle métonymie et une nouvelle métaphore humaine différentes de la marionnette figurative. Yves Joly et Georges Lafaye précurseurs de ces nouvelles images et de ces moyens ne se sont jamais réellement vus comme des marionnettistes en cela qu'ils échappaient à ses moyens traditionnels ; mais ils ont travaillé comme tel et ont ouvert par leur manipulation le champ à une nouvelle esthétique et à une nouvelle dramaturgie qui à présent mises au monde devaient continuer à s'accomplir.

¹⁸ Voir note de bas de page n°6, ouvrage référencé in Chap. *Yves Joly*, p121.

¹⁹ Vitez, Antoine (entretien avec), « L'âme et « la partie pour le tout » », in *Théâtre Public*, n° 34-35, août/sept 1980, p72.

Le saisissement de l'objet par ces deux marionnettistes va ouvrir la marionnette vers de nouveaux horizons et l'entraîner sur la voie contemporaine. Grâce à cette nouvelle manipulation, le champ visuel de la marionnette pouvait s'éclairer. La possibilité de s'emparer de formes abstraites et de raconter avec de nouvelles images ouvrait le champ de la création marionnettique. Tout d'un coup, une nouvelle vision était apparue : fantastique, troublante, insolite. Certes, à nos yeux d'aujourd'hui familiarisés plus qu'à outrance par les images, cette nouvelle vision peut paraître obsolète. Cependant à cette même époque, l'invasion des images n'avait pas encore commencé, les films d'animation n'étaient pas encore créés et la télévision attendait encore son heure. Ainsi, il est difficile de mesurer la découverte de ces nouvelles images par les yeux des spectateurs de l'époque. Et pourtant, en repartant sur les traces d'Yves Joly et de Georges Lafaye, on ressent de l'enthousiasme devant ces créations pourtant lointaines qui apparaissent actuellement encore très novatrices. De plus, on est quelque peu fasciné de se retrouver convoqué au cabaret, emporté par son dynamisme artistique. On est presque charmé par ce sentiment de liberté d'expression qu'il semble émaner de cette atmosphère contextuelle. Sans omettre les contraintes matérielles des marionnettistes de l'époque, on ressent un plaisir de faire, un plaisir simple et passionné.

Yves Joly et Georges Lafaye n'ont jamais revendiqué quoi que ce soit, artistiquement ou théoriquement parlant. Leur travail a par ailleurs bien souvent été oublié. Georges Lafaye qui après ses recherches abstraites est retourné à des moyens conventionnels a pourtant été loin dans l'expérimentation de ces nouvelles formes. Yves Joly a lui reçu reconnaissance de son travail en son temps de façon internationale et européenne. Il a œuvré également pour l'organisation professionnelle du métier de marionnettiste en s'impliquant dans la création d'un syndicat, base de celui actuel. Et pourtant, l'écho est faible. Récemment mis à l'honneur par *Manip*²⁰, il dit ces mots simples et beaux : *« Je dois m'incliner devant des faits évidents : je n'ai rien à dire, je n'ai aucune opinion et, dans mon expérience il n'y a rien de laborieux, je suis effrayé par toute idée de difficulté, la seule chose que je fasse avec plaisir c'est d'aimer. Si mes mains réussissent quelque chose, ce n'est pas parce que j'ai décidé de faire telle ou telle chose, en suivant tel ou tel principe, ou tel ou tel savoir, pour parvenir à tel ou tel résultat, je fais ce qui me procure directement du plaisir, parce qu'une force en moi me pousse à tel geste ou à telle découverte, comme peut-être la force du printemps contraint les plantes à sortir de terre vers la lumière, vers la joie d'exister. Je crée des choses pour*

²⁰ Yves Joly (interview imaginé par Patrick Boutigny), « Yves Joly, Poète du mouvement », in *Manip*, n°17, Janv. Fév. Mars 2009, p3-4.

célébrer la joie si elle s'empare de moi. »²¹ Ces mots, souvent cités, se font l'écho d'une confession sincère et touchante. Autodidactes, amoureux de leur métier et poussés par leurs envies, Yves Joly et Georges Lafaye sont deux personnalités de la marionnette et les pères de l'objet marionnette en France. L'objet manipulé donnait naissance à la théâtralité de l'objet et cela trente ans avant la revendication du « théâtre d'objet » par les marionnettistes des années quatre-vingt.

Dans les années cinquante, le voilà donc sur scène incarnant nos comportements. Nous regardons cet objet en mouvement se métamorphoser en reflet de notre humanité. De simple objet du quotidien, il devient objet théâtral en prenant en charge la représentation. Sous l'action de la manipulation, l'objet dévoile les possibilités dramaturgiques contenues dans sa forme et sa représentation. La dramaturgie visuelle qui en découle apporte à cette naissance, une présence théâtrale. Ces images bien que silencieuses ont leur langage poétique. Peut-être que la nature inanimée de l'objet matériel résiste intrinsèquement à cette prise de parole. Ces images racontent, renvoient à notre propre image, laissent place à l'imaginaire et l'émerveillement : une vision plus qu'un questionnement, un regard plus qu'une réflexion. Après la naissance de cet objet théâtral et l'affirmation de sa pertinence esthétique et visuelle par Yves Joly et Georges Lafaye, l'objet manipulé attendait peut-être son cri...

Mais c'est un autre cri que va pousser l'objet marionnette et avec lui ses praticiens en muant en « théâtre d'objet ». Une fracture s'opère avec le père marionnette. Autre temps, autres mœurs. Parallèlement à une évolution de la place de l'objet dans nos sociétés, le théâtre d'objet va être le terrain d'un engagement particulier celui d'une réappropriation de l'objet quotidien. La revendication d'un marionnettiste-acteur, présent sur scène avec l'objet et non plus d'un marionnettiste manipulateur au service de l'objet finit d'éloigner l'objet de la marionnette. Ainsi l'objet marionnette devient « théâtre d'objet », un nouvel objet théâtral à identifier.

²¹ Voir note de bas de page n°2, ouvrage référencé, in Chap. *Réformes* in *Les petites formes* in *La poétique de la forme*, p64-65.

LE THEATRE D'OBJET- *L'objet réapproprié*

« *Le Théâtre d'Objet naît en 1980, chez certains marionnettistes, par glissement progressif, vers moins de naturalisme, moins de technique, moins de personnification, plus d'abstraction...* »²² Christian Carrignon et le Théâtre de Cuisine, co-fondateur avec le Vélo Théâtre et Manarf de cette nouvelle appellation, date sa naissance aux années quatre-vingt. Cet acte linguistique dénote autant l'idée d'une « nouvelle » pratique non assimilable à celles déjà existantes dans le domaine de la marionnette, qu'une volonté de rendre cette pratique identifiable. Contrairement à Yves Joly et Georges Lafaye qui n'ont pas cherché à nommer leur nouvelle manipulation, ces trois compagnies vont ressentir le besoin de se réunir sous un terme commun. Se nommer c'est s'identifier et affirmer son existence propre. Cela traduit également une pratique non assimilable aux termes artistiques ou esthétiques existants, en soit une nouvelle naissance. Sentiment confirmé quand on lit la suite de la phrase de Christian Carrignon: « *Le Théâtre d'Objet se trouve donc au point de convergence de plusieurs langages : le cinéma, les arts plastiques, le théâtre, les marionnettes, la société de consommation.* »²³ Ainsi, ce nouvel emploi de la théâtralité de l'objet s'élabore sous une pluralité d'influences artistiques et économiques tout en s'ancrant dans le spectacle vivant. Les pères du théâtre d'objet ne citent en aucun cas le travail préalable d'Yves Joly et Georges Lafaye car de toute évidence, leur travail s'inscrit dans une ligne dramaturgique différente aux tonalités pourtant proches des intentions de l'objet marionnette. Ces trois compagnies vont repenser le lien unissant le manipulateur à son objet offrant par là même une nouvelle dramaturgie à l'objet émancipé du domaine de la marionnette. Cependant cet acte de foi s'actualise sous l'effet d'une double réaction: en réaction à la réalité artistique et en réaction à la réalité sociale et économique. Les objets, omniprésents dans nos vies, sont devenus les nouveaux stigmates d'une aliénation humaine. Le théâtre d'objet se propose alors comme démarche de réappropriation de l'objet dans l'idée de réinstaurer un contrôle. L'objet n'existe que grâce à nous, que par le lien que nous élaborons avec lui. Ce double cri du théâtre d'objet amène à cette nouvelle existence théâtrale de l'objet aux partis-pris affirmés.

²² Carrignon, Christian, Théâtre de Cuisine, « Le Théâtre d'Objet : mode d'emploi », non daté, p2, in Textes choisis par Isabelle Bertola et Agnès Stacke, *L'Objet en scène*, document réalisé pour la journée rencontre du 28janv. 1995 organisée par le Théâtre de la Marionnette à Paris.

²³ Voir note de bas de page n°22, ci-dessus.

Contexte. Contre la tyrannie de l'objet.

Les tentatives lancées en leur temps par Yves Joly et Georges Lafaye ouvraient une voie possible à de nouveaux accomplissements pour l'objet marionnette. Sa mise en mouvement appelait sa parole, cependant en réapparaissant sur le devant de la scène sous les traits du théâtre d'objet, l'objet se détourne de cet horizon pour renaître vierge de son passé. A cet instant, l'évolution du théâtre d'objet s'apparente au développement humain, après avoir accompli sa naissance par la marionnette, l'objet théâtral s'émancipe de son géniteur. Par l'annonce de ce nouvel objet, une rupture s'opère avec les choix dramaturgiques de l'objet marionnette. Il est évident que la rupture n'est pas non plus totale, l'ombre de la marionnette plane toujours autour de cet objet, cependant cette nouvelle appellation de théâtre d'objet n'est pas juste l'aveu d'une nouvelle pratique, c'est également le choix d'une nouvelle dramaturgie de l'objet. Renouer avec le contexte marionnettique de ces années replace les circonstances de son affirmation et les raisons de sa singularité. L'ironie du théâtre d'objet c'est d'être contre les objets ou plutôt contre leur « dé-matérialité »... Cette revendication d'une démarche de réappropriation de l'objet et par là même du monde, s'affirme quant à elle en réaction à un contexte socio-économique particulier.

Dans les années quatre-vingt, la marionnette aborde un tout autre visage que la marionnette d'après-guerre. On pourrait dire que la marionnette se théâtralise tant au point de vue des moyens que de sa pratique.

En effet son organisation et son fonctionnement s'apparentent de plus en plus au fonctionnement théâtral. Encore nomade et familiale il y a trente ans, elle s'organise à présent en compagnies, bénéficie de subventions, possède son propre syndicat. Elle est tout autant un artisanat qu'une pratique artistique. Qui plus est, la création du festival de Charleville-Mézières dans les années soixante-dix, festival entièrement consacré à cet art contribue à la résonance de sa reconnaissance. Certes la tradition reste présente dans sa pratique mais la marionnette poursuit ses recherches contemporaines et son questionnement. *La Ballade de Mister Punch* création d'Antoine Vitez et d'Alain Recoing en 1976, lui ouvre en grand les portes du théâtre. Cette incursion reste rare et isolé mais en se produisant ne fait qu'élargir les possibilités de résonance de la marionnette. Les marionnettistes viennent d'horizons variés et apportent de ces expériences un nouveau regard et une réflexion nourrie d'un enseignement plastique, ou théâtral. La marionnette bien qu'encore rattachée au jeune public a gagné en résonance et en considération. Elle s'est professionnalisée et institutionnalisée, ainsi mieux

armée pour développer et exprimer ses recherches artistiques dans une réflexion proche d'une démarche théâtrale.

On ne peut ici retranscrire avec détail la création de cette époque bien plus foisonnante par ailleurs que celle de l'après-guerre. On se contentera de se faire l'écho d'une certaine idée de cette pratique. Bien évidemment l'abstraction a conduit à une libéralisation des formes. Visuellement la marionnette se pare de nouvelles images. Parallèlement à cet esthétisme, elle se tourne vers la recherche d'une écriture dramatique pour donner à entendre autant qu'à voir. Elle s'engage de plus en plus dans la recherche de cette parole. Ce désir du mot est à mettre en lien direct avec le regard de plus en plus théâtral de la marionnette et l'apport de cet enseignement à cette discipline. Ajoutons un troisième point, l'évolution de la place du manipulateur. Celui-ci est passé de l'ombre à la lumière en s'émancipant du castelet et du théâtre noir, il n'hésite plus à manipuler à vu. La manipulation devient visible et rompt avec la recherche de la parfaite illusion. On cherche alors moins les effets mais plus de sens. Il est certain que la marionnette s'est enrichie de toutes ces transformations, cependant il serait faux de penser qu'elles s'accomplissent à grande échelle. La marionnette semble alors se partager entre tradition et contemporanéité. Il existe bien une marionnette adulte mais encore confidentielle et le regard que l'on porte sur elle reste encore prisonnier de certains préjugés. Le théâtre d'objet surgit dans ce paysage pour d'emblée se positionner hors décor.

La marionnette englobe différents types de manipulations et donc de pratiques. Par conséquent choisir de définir par un terme particulier sa pratique, c'est en quelque sorte la démarquer et la spécifier. Par là, le Théâtre de Cuisine, le Vélo Théâtre et Manarf, tous assimilés au milieu marionnettique et se retrouvant dans une même démarche artistique décident d'un nom pour désigner cette pratique. Cette nouvelle appellation traduit une double revendication: celle d'authentifier une pratique qu'ils considèrent différente de celles pratiquées dans le milieu ; et celle de se réunir sous un générique qui les rend visibles, identifiables. D'ailleurs avant cet acte de foi, on note la création par le Théâtre de Cuisine du festival Micro-Macro dans le but déjà de rassembler des artistes (et des programmeurs) sensibles à une même esthétique. Car au-delà d'une affirmation esthétique, il y a aussi une réalité matérielle, celle de se faire connaître. Dans le dossier « Théâtre d'objet : l'objet même du théâtre »²⁴ que l'on trouve dans la revue de l'époque consacrée à la marionnette, *Marionnettes*, datée de 1985 où les protagonistes de cette appellation s'expriment sur ce choix, il en ressort ces différentes impressions. On a le sentiment que cette création

²⁴ Wallet, Roger (dossier dirigé par), « Théâtre d'Objet : L'Objet même du Théâtre », in *Marionnettes*, n°7, 1985, p43-48.

linguistique répond à un besoin de se démarquer : « *C'était surtout une réaction par rapport au milieu dans lequel nous travaillions, une volonté de sortir d'un groupe trop important. [...] Et puis, dans cette profession de marionnettiste que nous entrevoyions, ce côté « hyper-sérieux » nous apparaissait très contraignant. Nous avons alors besoin d'un souffle, d'une dérision.* »²⁵ ; et un besoin de se rassembler (l'union faisant la force) : « *En effet le terme « théâtre d'objet » nous a permis de désigner ce que nous faisons, mais sans le signifier totalement.* »²⁶ , « *Pour se préserver des tentations de définition, disons que le terme « théâtre d'objet » n'est qu'un signe de reconnaissance entre nous.* »²⁷. En effet ces trois compagnies, engagées dans une même démarche artistique mais ne se connaissant préalablement pas illustrent leur ressemblance en se réunissant sous cette appellation. On voit bien par ailleurs que cet acte traduit une réaction, une contestation du milieu d'origine. En effet, les praticiens du théâtre d'objet ont besoin d'une identité propre par rapport à un milieu où ils ne se reconnaissent pas et qui ne les reconnaît pas. Ainsi, il semble évident que même sans connaître leurs partis-pris artistiques, le théâtre d'objet apparaît comme une pratique spécifique, divergente de la marionnette. Le théâtre d'objet ne cherche pas à définir précisément son esthétique, c'est le signe de reconnaissance d'un regard commun autour de l'objet. Mais ce besoin de reconnaissance de la part des nouveaux praticiens de l'objet ne traduit-il pas également une certaine méfiance vis-à-vis de cette pratique, un manque de repères... ? Ce besoin d'authentification est ambigu. Ainsi le théâtre d'objet est un terme qui unit plus qu'il ne désigne, un mouvement plus qu'une école, mais qui reflète une pratique commune autour de l'objet et de sa dramaturgie. Cette vision commune s'inscrit elle aussi en réaction à une réalité mais ici sociale et économique.

Si aujourd'hui, on semble découvrir les conséquences du capitalisme, les praticiens du théâtre d'objet en avaient déjà pressenti le danger en pointant du doigt le matérialisme et les objets même de leur attention.

Là encore, je ne propose pas une description précise des différents faits économiques et sociaux de l'époque. Il me semble plus pertinent d'en donner l'écho dans la perception de l'environnement de ces années. Les mots capitalisme, consumérisme, mondialisation résonnent déjà mais leur écho ne véhicule pas encore l'interprétation actuelle. Cependant les changements qu'ils ont entraînés se répercutent déjà avec un certain effet. Les praticiens du théâtre d'objet ciblent leur réaction sur les objets, presque logique pour des manipulateurs

²⁵ Voir note n°24 in Interview des Théâtres de Cuisines, p45.

²⁶ Voir note n°25, p45-46.

²⁷ Voir note n°24, Interview de Vélo Théâtre et Manarf, p47.

d'objets... En effet la production de masse liée à un mode de production capitaliste et l'encouragement constant à la consommation et à l'acquisition de nouveaux objets démultiplient la présence des objets dans nos vies. Rajoutons à cela l'essor du design qui crée un nouveau rapport à l'objet quotidien: l'objet est beau et utile, et parfois même unique. L'objet quotidien accède à des statuts proches de l'œuvre d'art. Et que dire de la multiplication des nouveaux objets tous plus utiles les uns que les autres qui s'inscrivent dans la mécanisation de plus en plus universelle de nos existences. En soit, il apparaît que les objets quotidiens développent une présence de plus en plus envahissante dans notre environnement. De plus, pourtant créés par les humains et aliénés par nature à ce créateur, ils aliènent à leur tour en véhiculant une dépendance et le besoin de possession.

« *Le Théâtre d'Objet [...] C'est plutôt une façon de répondre à l'envahissement de notre monde par les objets.* »²⁸. Pour Christian Carrignon, l'omniprésence des objets manufacturés ne fait aucun doute. Il voit dans ces objets reproduits à l'identique à des millions d'exemplaires le signe d'une déshumanisation. Ces objets, parties prenantes de nos vies, ne représentent rien dans leur forme qui nous soit personnelle. Nous les achetons par besoin ou envie mais ils ne sont porteurs d'aucune trace de notre individualité. Ces objets nous imposent leur forme et leur fonction dans nos rapports quotidiens avec eux. Ainsi le théâtre d'objet se propose comme une réappropriation des objets, en cela qu'il propose de porter sur l'objet un regard qui soit personnel, lié à une intimité propre, et de transfigurer par ce regard la fonction et la forme de l'objet. L'objet devient autre chose mais cette autre chose est liée à notre ressenti et notre vision personnelle. L'objet se charge émotionnellement. Il est intéressant de noter l'importance accordée ici à cette place envahissante de l'objet (peut-être la peur de la machine n'est-elle pas loin) et ce besoin d'affirmer que l'objet est toujours sous contrôle de l'humain. L'homme peut métamorphoser l'objet par sa propre impulsion et en faire son objet. Pourtant paradoxalement placer en première ligne les objets, c'est reconnaître leur importance et notre lien avec eux. Cependant, en choisissant les objets comme signe d'une globalisation et d'une uniformité, le théâtre d'objet rappelle que chaque homme reste maître de sa vision du monde et des objets qui l'entourent.

La réaction des praticiens du théâtre d'objet à cette réalité sociale-économique justifie leur utilisation de l'objet et leurs partis-pris dramaturgiques. Il semble cohérent de constater que ce nouveau contrôle et cette nouvelle vision soient intrinsèquement liés au manipulateur qui métamorphose l'objet. Cela va dans le sens d'une injection de son intimité dans l'objet. De plus, cette réaction s'accorde avec le choix même des objets mis en scène, des objets tels

²⁸ Théâtres de Cuisine, « Théâtre d'Objet ? », in *Marionnettes*, n°4, 1984, p13.

quels, usuels et quotidiens puisque l'on cherche à transfigurer le réel identifiable par tous. Enfin le procédé littéraire et poétique appliqué à la lecture des images, soit la métaphore semble le moyen le plus pertinent pour cette métamorphose de l'objet. Ainsi la cohérence de ce mouvement avec ses choix dramaturgiques se démontre pleinement et c'est en cela que l'objet s'investit d'une nouvelle fonction théâtrale.

« Le théâtre d'Objet a à voir avec les marionnettes mais il est un peu contre aussi. »

*« Le théâtre d'Objet n'est pas du théâtre de marionnettes. »*²⁹ Je cite ces deux phrases de Christian Carrignon car il me semble qu'elles résument à propos autant les raisons de l'émergence de ce nouveau terme que son ancrage dans un certain contexte. Ce contexte, une nouvelle fois, laisse des traces visibles dans les choix de la création et réaffirme l'idée d'un réel comme influence extérieure contenue dans la création. Il démontre aussi en quoi s'esquisse là une nouvelle dramaturgie de l'objet qui échappe aux références de la marionnette tout en restant manipulé. Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre et Manarf rassemblés sous ce terme générique pratiquent chacun à leur façon et chacun avec ses objets leur théâtre d'objet. Leurs univers respectifs suscitent chacun des visions originales mais ne s'accordent pas moins dans un même fonctionnement. En effet le théâtre d'objet n'est pas un objet marionnette et puis le théâtre d'objet a à voir avec les objets mais il est un peu contre aussi...

²⁹ Carrignon Christian, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », in *Le théâtre contemporain et le Théâtre d'Objet*, séminaire de Christian Carrignon et Jean-Luc Mattéoli, Coll. L'édition Légère, carnet 2, CRDP de Bourgogne, Oct. 2006, respectivement p5 et p25.

Dramaturgie. Une mythologie de l'Objet.

Les écrits théoriques sur le théâtre d'objet sont nombreux mais parfois redondants, ils permettent néanmoins de définir avec clarté les partis-pris dramaturgiques. A cet exercice, Christian Carrignon du Théâtre de Cuisine est le plus loquace et on constate qu'à travers les années, sa ligne de conduite n'a pas dévié de tracé. Le discours, avec le temps, s'est affiné, confronté à d'autres expériences ; mais continue de défendre les mêmes prises de position qu'au début. En ce sens, les réserves qui ont pu être émises sur cette pratique ne discutent pas la cohérence du propos mais davantage la finalité. En effet, nous verrons que les choix dramaturgiques du théâtre d'objet questionnent la représentation en lui dessinant un mouvement inversé allant du dedans au dehors, du particulier au général. La dramaturgie du théâtre d'objet s'organise autour de deux prises de positions affirmées : d'un part autour de l'objet mis en scène, d'autre part autour du rôle du manipulateur. L'objet est une marionnette mais une marionnette qui n'incarne plus à elle seule la dramaturgie et qui forme maintenant un tout autre duo avec le manipulateur. Celui-ci est investi d'un nouveau rôle, il joue et transcende par l'idée les objets qui l'entourent, d'abord par la pensée puis parfois par le mouvement. Ici la perception que les praticiens du théâtre d'objet porte sur l'objet et sur le rôle du manipulateur a aboutit à de nouvelles formes de représentations où l'objet banal grâce à la pensée du manipulateur libère une nouvelle vision dégagée de son affiliation au réel.

Il convient dans un premier temps d'identifier les objets privilégiés des praticiens du théâtre d'objet et les raisons de ce privilège. De nouveaux objets pour un nouveau jeu.

« Ready-made, l'objet contrairement à la marionnette n'est pas transformé ou retravaillé comme un accessoire pour les besoins d'un spectacle, objet manufacturé, ordinaire, quotidien, souvent pauvre, il est riche de tous les souvenirs qu'il évoque chez le spectateur. [...] Ils parlent à la mémoire individuelle [...] et à la mémoire collective. »³⁰

De cette affirmation, on en dégage déjà l'idée d'un objet brut, pris tel qu'il est dans la réalité. Par conséquent, il n'y a pas de travail esthétique qui est exercé sur sa forme. On prend l'objet tel qui se présente dans sa matérialité. On privilégie un objet qui s'inscrit dans une représentation quotidienne. Comme les dadaïstes qui conféraient à l'objet usuel le statut d'œuvre d'art, le théâtre d'objet confère à l'objet quotidien les mêmes qualités que la marionnette esthétisée. Rappelons ici qu'Yves Joly et Georges Lafaye se sont emparés également d'objets du quotidien sans les transformer. En cela, le choix de l'objet abstrait n'est

³⁰ Voir note de bas de page n°29, p25.

pas novateur, ni son lien avec notre réel. Cependant le regard porté sur cet objet diverge. En privilégiant ce type d'objet, le théâtre d'objet rappelle la possibilité d'une identification par tous de ces objets. Peu importe la « beauté » esthétique de l'objet, ce qui est intéressant c'est le rattachement commun de nos existences à ces objets. Qui mieux que l'objet quotidien peut se prévaloir de ce lien. Nous les connaissons puisqu'ils nous entourent, nous les utilisons et parfois même nous les possédons. Ces objets, reproduits à l'identique à des millions d'exemplaires s'inscrivent dans une histoire et un usage commun mais permettent aussi de tisser une relation individuelle.

En poursuivant l'analyse de notre citation, Christian Carrignon évoque ensuite l'idée du souvenir contenu dans l'objet. L'affectif fait alors son entrée et pointe l'intérêt des praticiens du théâtre d'objet pour l'objet. En effet, ce qui rend intéressant cet objet de tous les jours, c'est le ou les souvenirs contenus dans sa matérialité. Pour un même objet, on a une multitude de regards, de perceptions en lien avec la spécificité de chaque individu. Ainsi, l'objet s'attache à une mémoire collective puisqu'il est identifiable par tous et à la mémoire individuelle en évoquant à chacun des souvenirs différents. C'est dans cette individualité de l'évocation que s'affirme le théâtre d'objet. L'objet va alors refléter la perception de son utilisateur, une perception qui détache l'objet du réel. L'objet est pris dans le réel mais pour mieux en être détourné. On comprend mieux ici l'emploi du terme *ready-made* par Théâtre de Cuisine. En effet, l'objet usuel au même titre que les dadaïstes est ici détourné de sa représentation réelle pour véhiculer une nouvelle idée, une nouvelle fonction, une nouvelle vision. Il s'agit alors plus de jouer ou de déjouer sur sa forme et sur sa représentation habituelle, moins sur sa fonction. Le pouvoir d'évocation de l'objet est alors soumis à cette double contrainte : être standard et différent. L'imaginaire du manipulateur confère à l'objet une nouvelle perception qui appelle chez le spectateur un nouveau regard sur les objets qui l'entourent. Georges Lafaye et Yves Joly jouaient à la fois avec la forme et la fonction de l'objet pour une vision métaphorisée de l'humanité ; le théâtre d'objet joue avec notre représentation usuelle des objets pour une vision métaphorisée des objets et par extension pour une intrusion de l'imaginaire dans la vision de notre environnement. Le théâtre d'objet convoque bien à des représentations communes mais privilégie l'énoncé d'une intimité en rendant visible un imaginaire. C'est pourquoi le travail du théâtre d'objet s'appuie sur le procédé littéraire de la métaphore, le plus apte à rendre la métamorphose possible.

L'objet quotidien incarne donc un nouvel objet par le transfert de la métaphore. Il est redéfini. Citons en illustration, le spectacle *Le Petit Théâtre de Cuisine* (Théâtre de Cuisine, 1979) où le moulin à café est le café du village, la boîte de thé est le « thé âtre », le bouchon de vin,

rougi, abîmé, le personnage qui a trop bu, le marron qui se bat avec tout le monde, donne des marrons ; objets réunis pour représenter la vie d'un village. Ici, on joue sur un langage imagé de l'objet et sur la connivence entre l'objet et sa définition. Certes l'objet incarne des personnages, des types de personnages mais en corrélation avec sa forme, son aspect. Autre exemple, Jacques Templereau et Manarf avec *Intime, intime* (1985), où le conte du petit chaperon rouge est revisité avec le chaperon rouge incarné par une pomme verte et la grand-mère par une pomme de terre. La métaphore est cohérente mais joue encore sur l'esthétisme de l'objet et son affiliation à un imaginaire particulier. Transposé dans le décor d'une cuisine, le conte s'accomplit dans sa nouvelle représentation au travers de ces objets métaphorisés. On retrouve ici l'influence des dadaïstes comme des surréalistes avec ce détournement de l'objet sur fond de jeu langagier ou d'imaginaire transposé. On joue avec l'objet. Son sens se reflète alors au travers du jeu mis en place par le manipulateur. Ainsi l'objet est privilégié pour l'imaginaire qu'il évoque chez le manipulateur et sa fonction dans la représentation de cet univers.

On pourrait dire que le théâtre d'objet convoque une fantaisie de l'objet, un objet joué en quelque sorte. Se saisissant des objets qui l'entourent, il réinvente un autre rôle pour l'objet du quotidien. Ils deviennent les outils de l'imaginaire. Comme l'enfant qui fait du bout de bois, une épée ou de sa couette, des montagnes, les praticiens du théâtre d'objet renvoient dans leur pratique de l'objet à cet écho de notre enfance. Mais là où l'enfant se soucie peu du public, le théâtre d'objet appelle un regard de spectateur, invitant chacun à se réappropriier les objets par le jeu d'une perception transcendée. L'objet bien que non transformé esthétiquement ne semble choisi qu'au travers de son esthétique et de sa forme. Sa fonction, le contenu, n'est pas sollicité. On pourrait alors davantage rapprocher le choix de l'objet à une pratique plastique plus qu'à une pratique théâtrale. Son choix dépend de sa forme et de sa résonance dans l'univers visuel du créateur dans le but de représenter une vision irréaliste de la réalité. Chacun raconte avec ses objets. Le manipulateur s'empare des objets pour les mettre en scène dans sa propre fable. Les objets deviennent alors les objets privilégiés du manipulateur qu'il charge de son individualité. Le théâtre d'objet joue plus qu'il ne questionne, et invite par ce jeu à élaborer son propre théâtre d'objet. Par là, on voit une mythologie de l'objet. La transcendance de l'objet réel ne s'opère qu'au travers des choix du « conteur », l'objet ne s'aliène plus alors à la manipulation mais au jeu du manipulateur.

Celui-ci, devenu démiurge, pour reprendre les propre termes du théâtre d'objet³¹, devient aussi acteur.

« *Du théâtre d'objets ? Pas tout à fait puisque c'est la présence, le souffle, le jeu, le regard du ou des comédiens qui donnent la signification à l'objet.* »³² Les mots du Théâtre Manarf rappellent que l'appellation théâtre d'objet ne doit pas occulter la place centrale tenue par le manipulateur dans la dramaturgie de l'objet. En effet, à l'image de l'objet qui dans le théâtre d'objet s'émancipe de l'objet marionnette, le marionnettiste sort de l'anonymat pour se transformer en manipulateur-acteur. Car sur la scène du théâtre d'objet, on y retrouve bien deux présences : l'objet et l'acteur. Le marionnettiste se place alors de façon visible au centre du fonctionnement dramaturgique dans un lien d'interdépendance avec l'objet. L'objet initie le jeu chez le manipulateur et c'est le manipulateur-acteur qui se charge de rendre le jeu avec les objets, jeu théâtral. De tel sorte que l'objet est impulsion et le marionnettiste, réalisateur. Cette affirmation peut sembler à première vue ambiguë. En effet, l'objet marionnette impulse lui aussi au manipulateur le mouvement de sa prise de vie et c'est bien ce même manipulateur qui le réalise. Pour autant, cette réalisation est centrée sur l'objet, sur la vision immatérielle de son contenu que l'on rend matériel, visible. Le manipulateur est entièrement au service de sa marionnette d'autant plus qu'il cherche par tous les moyens à annihiler sa présence et son action. Le regard du spectateur est entièrement dirigé sur l'objet et son histoire. Concernant le théâtre d'objet, le manipulateur au même titre que l'objet est soumis au regard. Ce n'est pas là une contrainte mais bien une volonté de se faire maître du jeu. En effet, le choix d'un manipulateur-acteur est assumé et bien plus encore revendiqué. Il faut bien comprendre que l'objet inspire le manipulateur et interagit avec son univers. En cela, l'objet est choisi en fonction de sa résonance dans cet imaginaire. C'est un choix intéressé en quelque sorte. C'est pourquoi, ici, la manipulation prend un tout autre sens. Le théâtre d'objet manipule les objets en fonction de la fable qu'il cherche à raconter. L'objet devient comme un partenaire de jeu qui s'inscrit dans la dramaturgie du manipulateur et dans son jeu. C'est pourquoi j'y vois un objet sous contrôle. Il ne prend plus en charge la représentation mais est à la charge du manipulateur. D'où à mon sens, l'idée d'un objet au service du manipulateur. Quant à celui-ci, il est acteur et personnage de sa propre fable avec ses objets partenaires.

³¹ Voir note de bas de page n°3, ouvrage référencé, in *Les Théâtres de Marionnettes en France*, in *Les Théâtres de Cuisine*, p92-93.

³² Voir note de bas de page n°3, ouvrage référencé, in *Les Théâtres de Marionnettes en France*, in *Théâtre Manarf*, p 130-131.

Pour mieux illustrer notre propos, j'évoque à ce sujet la pièce *Ubu roi* (1991) mise en scène par le Nada Théâtre et que j'ai pu visionner. Inspirée d'*Ubu* d'Alfred Jarry, cette pièce en propose une version maraîchère. En effet, deux comédiens interprètent les rôles d'Ubu et de sa femme, tandis que les autres personnages sont incarnés par des légumes : ainsi les nobles sont de nobles poireaux, les poivrons accèdent au titre de magistrats, le raisin est royal. L'action se déploie sur l'espace entier de la scène où une table, deux chaises et divers objets complètent le décor. L'ensemble présent sur scène contribue à l'élaboration de la représentation. Ainsi un petit balai recouvert de la nappe de la table se transforme en cheval ou bien une bassine est métamorphosée en navire. Les deux comédiens manipulent à tour de rôle, au grès de la narration, légumes ou objets. Les fruits et les légumes stigmatisant les adversaires d'Ubu et les brosses, le camp du même Ubu, la pièce s'achève sur une bataille finale entre brosses et légumes. Les deux manipulateurs investis de leur personnage respectif évoluent dans cet univers et contribuent à sa cohérence. Cette transposition de la pièce d'Alfred Jarry par le Nada Théâtre donne par ce visuel original et cette interprétation partagée entre hommes et objets, une lecture singulière de l'œuvre, et offre un regard caustique en résonance avec l'écriture. Les deux comédiens sont très présents sur scène avec un jeu beaucoup dans la démesure ce qui sied à cette pièce. C'est à travers eux que les objets prennent vie ou se métamorphosent en autre chose mais ils sont aussi autant de partenaires indispensables pour la cohérence de l'univers. « *L'acteur manipule l'objet, l'objet manipule l'acteur : c'est une dialectique exigeante mais ludique, un jeu d'allers-retours incessants dans lequel le metteur en scène joue le rôle d'arbitre, de meneur de jeu.* »³³ Nada Théâtre souligne ce lien d'interdépendance entre l'objet et l'acteur. Car le manipulateur est personnage dans la représentation et c'est ce personnage finalement qui manipule et qui joue avec les objets. Le manipulateur n'est plus neutre mais partie prenante du jeu avec les objets. L'objet devient objet théâtral par l'emprise de ce personnage et le jeu se déploie. « *Lorsqu'on ne distingue plus le comédien du manipulateur, le pari est gagné.* »³⁴ Il n'y a donc plus un manipulateur et ses objets mais un comédien et ses objets partenaires. Le théâtre d'objet joue sur ces deux matériaux, l'humain et l'objet, et dans le cas d'*Ubu* de Nada pour une vision décalée et burlesque. Dans cette représentation, la nature de l'objet est transcendée, il devient personnage autant que le manipulateur mais il est toujours aliéné. Il s'inscrit dans un jeu qu'il inspire mais qui n'est pas intrinsèquement lié à lui mais au jeu du créateur.

³³ Heckel, Jean-Louis, « Pour une dialectique ludique », in *Puck* n°5, 1992, p72.

³⁴ Voir note de bas de page n°33, p72.

« Par contre, le comédien devra « charger l'objet », le remettre dans un contexte (si il est toujours sabot ou devient un bateau). Le comédien sera un peu marionnettiste, danseur, mime, conteur, acteur... Un objet pas contextualisé est un accessoire, il redevient ce qu'il est dans la vie. »³⁵ Je cite une nouvelle fois Christian Carrignon car son propos finit de nous éclairer sur la place de ce manipulateur-acteur. On voit bien en effet que l'objet est manipulé en vue du jeu du comédien et de la mise en place de l'univers de la représentation. De plus, je trouve que cette citation place le théâtre d'objet devant sa propre ambiguïté. En effet, à son sens, si l'objet n'est pas pris en charge par le comédien, si celui-ci ne l'inscrit pas dans son jeu ou sa vision, l'objet redevient accessoire. Mais n'est-il pas un peu malgré tout accessoire dans le théâtre d'objet. En effet, l'objet est choisi pour les besoins de la représentation, la représentation ne se construit plus autour de lui. C'est le jeu du comédien qui confère son sens à l'objet. Certes celui-ci sur scène devient autre que dans la réalité mais que nous apprennent ses métamorphoses ? On nous offre un nouveau regard sur sa nature, on nous prouve qu'il peut incarner une autre matérialité, que notre pensée peut modeler une autre vision de cet objet quotidien... Cependant si le théâtre d'objet nous invite à reprendre goût au jeu, questionne-t-il ces objets ? Il nous propose davantage de nous replonger dans notre imaginaire, de nous façonner chacun notre mythologie de l'objet et de l'inscrire dans l'expression d'une individualité.

J'en reviens là au fait que le théâtre d'objet par sa dramaturgie inverse le mouvement de la représentation. En effet, il met en scène un imaginaire personnel exprimé par un jeu et des objets transcendés pour un partage collectif. Le point de départ de la création est donc un ressenti individuel qui, représenté, amène à une vision collective. Cependant, le jeu mis en place « parle » avant tout à son créateur et prend ses sources dans un imaginaire aux représentations individuelles et non collectives. La contagion de cet imaginaire s'effectue ou non avec le spectateur. Cependant cette imaginaire peut aussi résonner dans une réalité collective. Ainsi *Les petits suicides* de Gyulio Molnar et notamment l'histoire des bonbons et du cachet d'aspirine (*La Tragédie de l'aspirine*) qui sous l'apparence d'un jeu innocent questionne la différence et le regard de l'autre. Par conséquent, le théâtre d'objet est sur un fil où ce mouvement de l'individu vers le collectif peut rester piéger dans cette individualité. Le théâtre est un jeu avec ses règles du jeu, le théâtre d'objet en propose aussi un avec aussi ses propres règles mais c'est un jeu qui peut parfois en exclure les spectateurs faisant la part trop belle aux participants.

³⁵ Voir note de bas de page n°2, p3.

Le théâtre d'objet en faisant irruption dans les années quatre-vingt a revendiqué avec force sa place dans le paysage théâtral, pour mieux s'affranchir du paysage marionnettique. Conscients de pratiquer une dramaturgie en marge des codes de la marionnette, les praticiens du théâtre d'objet ont affirmé cette naissance artistique en la nommant pour mieux s'émanciper et prolonger cette naissance d'une existence propre. Mais la réaction de ces praticiens ne s'arrête pas là puisqu'il la double d'une réaction contextuelle. Contre la marionnette, contre l'envahissement des objets, le théâtre d'objet est pour une pratique théâtrale de réappropriation de l'objet.

En privilégiant un objet quotidien et brut, identifiable par tous, ils invitent à reconsidérer les objets qui nous entourent en les métaphorisant en de nouvelles incarnations. L'objet devient autre et s'incarne dans la fable. Sa prise de vie théâtrale ne dépend plus de sa mise en mouvement mais du jeu mis en place et de sa relation avec le manipulateur-acteur. L'objet n'est plus au centre des regards mais s'inscrit dans un ensemble plus large. L'objet marionnette offrait à l'objet une autonomie par l'illusion d'une « vie ». Le théâtre d'objet ouvre les possibilités de métamorphose de l'objet par le champ de la métaphore, mais le prive de son indépendance. En effet, l'objet devient un signe qui fait sens que par sa résonance avec la métaphore élaborée à partir d'un imaginaire particulier. L'objet marionnette usait également de la métaphore mais d'une métaphore construite en lien avec le réel et non avec un univers individuel.

Le théâtre d'objet se rapproche à mon sens du cinéma d'animation où l'emploi de l'objet est souvent similaire. A ce propos, je n'ai pas évoqué le jeu sur l'espace que ce théâtre propose et l'affiliation au cinéma revendiquée à ce sujet. En effet, les praticiens du théâtre d'objet issus d'horizons différents et de formations diverses ne renient en rien la pluralité de leurs influences. Plans larges ou serrés, pour reprendre un vocabulaire cinématographique, l'objet évolue sur différents espaces, augmentant ainsi ses possibilités dramaturgiques. Le théâtre d'objet déployant son jeu sur l'ensemble de la scène joue sur ces cadrages différents.

Le théâtre d'objet donne à voir un univers personnel où les objets contribuent à l'élaboration de l'univers et de la fable. Il s'agit bien d'histoires qui sont mises en scène avec acteur(s) et objet(s). Là encore, je n'ai pas évoqué l'écriture du théâtre d'objet, sa parole. Celle-ci souvent prise en charge par le manipulateur-acteur s'accorde parfois à l'objet. Cependant, le texte n'est pas prédominant dans cette dramaturgie où l'univers visuel résonne plus que les mots. Les praticiens de ce théâtre parlent volontiers de « collage » (en référence aux dadaïstes), d'une langue entre les mots, d'un langage imagé... On l'aura compris le texte n'est pas une donnée primordiale, il s'accorde aux images déployées sur scène, et raconte le plus souvent

une fable, un conte, une histoire. Parfois même, il est absent. On retrouve ici un art visuel plus que textuel et une réticence renouvelée à l'égard de la parole de l'objet.

Aujourd'hui le théâtre d'objet s'est fait sa place dans le paysage marionnettique et théâtral. Sa pratique s'est développée. Cependant, il prête toujours à certaines réserves. Pour moi, il m'apparaît un peu contre les objets car en les réinventant, il privilégie l'objet dans un système de représentation intime. Ce n'est pas l'objet en soit qui intéresse mais ce qu'il peut devenir dans ce système. L'objet réel est une forme et une fonction, fondamentalement lié à l'humain il reflète à mon sens une image de notre réalité et de nos comportements. Le théâtre d'objet ne questionne pas l'objet réel et son humanité sous-jacente, il invite à recomposer avec la réalité et nous détournent par là d'un face à face avec l'objet. Cette nouvelle esthétique de l'objet au service du manipulateur-acteur s'apparente parfois à une démarche plastique où l'univers au même titre que le tableau propose un visuel où le regard se perd ou se détourne. La représentation interpelle le spectateur dans son individualité, complice ou non du jeu dans le sens où il se projette ou pas. Peut-être cette démarche s'inscrit-elle aussi dans un contexte où l'on cherche l'évasion plus que le questionnement, l'individu plus que le collectif. L'objet marionnette des années cinquante et le théâtre d'objet des années quatre-vingt sont bien deux objets théâtraux distincts, entre deux va émerger dans les années quatre-vingt un objet théâtral bricolé, un entre-deux entre l'objet manipulé et l'objet réapproprié.

L'ENTRE-DEUX DE L'OBJET- *L'objet bricolé*

« Ceux qui jouent ces théâtres sont des objecteurs. Par la façon qu'ils ont de jouer avec les objets, publiquement, ils objectent que justement ça ne va pas de soi avec les objets et l'absurdité du monde qui en régit l'emploi aussi bien que la valeur. Une objection poétique à la banalité de ce regard, ou trop avide, ou trop distrait, qui ne nous fait plus voir dans les objets que les objets. Nous fait oublier qu'ils peuvent être des choses à jouer, des jouets. Une objection aussi à la tyrannie de cette vague d'objets marchandises qui va toujours montante autour de nous, tyrannie qui voudrait nous faire croire que nous dépendons d'eux. Ces théâtres nous rappellent que c'est encore nous les humains, qui fabriquons l'objet et en jouons. Ça fait du bien de se le redire. Peur, parfois, aussi... »³⁶.

D'emblée, le discours de Roland Shön se place dans la lignée du théâtre d'objet, il fait même chœur aux propos de ces praticiens. Et pourtant dans les années quatre-vingt dix se dessinent les contours d'un objet théâtral entre-deux, proche de la dramaturgie du théâtre d'objet mais en résonance avec l'objet marionnette. Un entre-deux qui va se prolonger dans une frontière entre les arts plastiques et le théâtre. A l'aube de ces nouvelles années, l'objet théâtral qui va surgir n'est pas totalement un nouvel objet, mais un objet différent soumis à une double transformation : plastique et théâtrale. En soit, on pourrait évoquer un nouvel esthétisme de l'objet qui, ici, va être retravaillé dans sa forme en vue de la représentation d'un univers spécifique. Les objets privilégiés de ce théâtre sont des objets bricolés, des objets usés et rejetés qui « re-fabriqués » vont participer à l'élaboration de mondes utopiques. L'objet appelle alors sur lui les faveurs d'un travail plastique pratiqué en lien avec la représentation d'un imaginaire. De plus, il s'inscrit dans un projet plus vaste décliné à travers plusieurs mises en scène. Là encore, l'apparition de cet objet, repensé dans son esthétique, va favoriser l'émergence de nouvelles formes de représentations proches de concepts plastiques. Cet objet bricolé s'allie à un contexte. Sa voix s'accorde au cri du théâtre d'objet tout en y mêlant de nouveaux accords. L'objet nous a envahit mais dans le même temps cet accroissement exponentiel en a diminué sa durée de vie, le condamnant à une « mort » avortée. Les praticiens de l'objet bricolé vont s'emparer de ces « suicidés de la société » (pour reprendre les mots d'Artaud) et leur offrir une nouvelle vie, une nouvelle mémoire, une métamorphose physique et fonctionnelle pour les positionner définitivement hors du lien avec le réel.

³⁶ Shön, Roland, « L'Objet en scène », p2, in Textes choisis par Isabelle Bertola et Agnès Stacke, *L'Objet en scène*, document réalisé pour la journée rencontre du 28janv. 1995 organisée par le Théâtre de la Marionnette à Paris.

Contexte. Dans « les rebuts de la mémoire ».

L'objet bricolé prend naissance dans un contexte aux accents similaires du théâtre d'objet. Par ailleurs celui-ci se range volontiers de son côté et reprend à son compte cette dénomination. En cela, on n'assistera pas à la proclamation d'un acte de naissance mais davantage à l'affirmation d'une pratique héritière de cette dramaturgie de l'objet. Il s'agit bien pourtant d'un entre-deux où l'objet bricolé bien que placé sous le compagnonnage du théâtre d'objet inclut aussi l'objet marionnette dans sa pratique. L'objet bricolé rallie le combat déjà amorcé par le théâtre d'objet contre la tyrannie de l'objet. Roland Shön emploie ce même mot « tyrannie » mais dans le même temps, il va accompagner son combat d'un retour en grâce des objets usagés et jetés. Ces rebuts de la société de consommation sont le reflet de cet objet vite acquis, vite rejeté face à l'appel de la nouveauté. Mais cette démarche liée à une conséquence contextuelle immédiate appelle aussi un travail de mémoire tout aussi d'actualité. Par là, l'objet bricolé affine ses prises de positions avec le réel et véhicule un discours dont des nuances visibles se démarquent du théâtre d'objet.

Soulignons ici le travail de recherche entrepris par Jean-Luc Mattéoli autour de l'objet pauvre (mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines³⁷). Il a à ce sujet questionné la résurgence de l'objet sur les scènes théâtrales et son lien avec un travail de la mémoire entrepris à la fin des années soixante-dix. Pour cela, il a étudié notamment les dramaturgies de l'objet mises en scène par les praticiens du théâtre d'objet et de l'objet bricolé. Il est alors régulièrement associé aux débats sur ces esthétiques. Les différents points qu'il énonce notamment lors du séminaire sur le théâtre d'objet avec Christian Carrignon éclaire notre propos sur le contexte de l'objet bricolé³⁸. Sans vouloir retranscrire ici ses propos, je m'en ferai ici l'écho pour mieux entrevoir le lien contextuel entretenu par l'objet bricolé.

Dans cette troisième partie, nous constituerons le visage de l'objet bricolé par l'étude de deux profils : le Théâtre en Ciel de Roland Shön et la compagnie Turak de Michel Laubu. Tous deux représentent de façon significative cette troisième facette de l'objet théâtral. Chacun dans son travail choisit à l'amont de la représentation des objets déjà utilisés et abandonnés par leur propriétaire. Ce choix d'un objet particulier, d'un objet qui a déjà existé renvoie à

³⁷ Mattéoli, Jean-Luc, « L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines », in *Manip*, n°13, Janv. Fév. Mars 2008, p11 à 12.

³⁸ Carrignon, Christian, Mattéoli, Jean-Luc (Séminaire de), *Le Théâtre contemporain et le Théâtre d'objet*, Coll. L'édition Légère, carnet 2, CRDP de Bourgogne, Oct. 2006, p35à 55.

l'obsolescence prématurée de nos objets quotidiens. Certes, l'objet s'est démultiplié mais sa durée de vie s'est réduite. La logique économique a fait de la consommation un de ses rouages fondamentaux et appelle dans ce sens, sans cesse, vers de nouveaux objets. Mis aux nues, l'objet tombe dans la désuétude de façon tout aussi fulgurante qu'il a été porté au sommet. Il n'est alors même pas arrivé au bout de sa fonction qu'il disparaît. Ainsi, en se tournant vers ces rebuts de la société, les praticiens de l'objet bricolé choisissent de « ressusciter » en quelque sorte l'objet. Ils prouvent par là que même rejeté comme inutile ou plus nécessaire, l'objet peut toujours servir et s'investir d'une seconde vie par une seconde fonction. Mis au ban par la société de consommation, il accède par la voie théâtrale à une revanche. Son nouvel emploi n'aura alors aucun lien avec son ancienne fonction. En soit, il n'a plus besoin de la société pour s'accomplir mais d'un lien avec un manipulateur. Dans le choix de ces objets, outre l'idée de composer avec ce que la société ne veut plus, on peut y voir aussi la dénonciation d'un certain système. L'objet abandonné, par contagion, fait penser aux humains de plus en plus interchangeables dans la société de production capitaliste. En cela, je cite Jean-Luc Mattéoli : « *Détourner l'objet, dans ce contexte, c'est résister à la pression de l'obsolescence, principe moderne de la disparition organisée.* »³⁹. A l'image des objets du quotidien qui devenus inutiles disparaissent de nos vies, les hommes devenus inutiles au regard du système, disparaissent de la société. Prouver qu'un objet peut servir à nouveau dans la perspective d'un autre système, rejoint l'idée d'un humain qui peut s'accomplir hors système et de ses règles de représentation. Un certain acte de résistance.

Jean-Luc Mattéoli remarque aussi la part de mémoire que recoupe cette esthétique de l'objet. « *L'oubli menace les sociétés saisies par la fièvre de la croissance, et la mémoire devient une valeur absolue : un « devoir ». Dans ce contexte, l'objet récupéré, sauvé de la disparition, l'objet-qui-revient, est l'allié objectif des entreprises mémorielles.* »⁴⁰. Il nous souligne également le travail entrepris par les sociétés occidentales autour de la conservation d'une certaine mémoire et de l'importance accrue du témoignage. Les praticiens de l'objet bricolé ne pratiquent pas la résurgence de la mémoire contenue dans les objets. Ils ne sont pas les historiens des objets réels. Ils choisissent de mettre à jour le lien entre l'objet et la mémoire. L'objet est partie prenante de la constitution de la mémoire et évoque des souvenirs. C'est dans ce sens qu'il faut y voir un témoin. L'objet bricolé se propose comme le gardien d'une nouvelle mémoire associée à l'objet. Mis en perspective dans l'élaboration d'un microcosme personnel et imaginaire, ils chargent l'objet d'investir la mémoire de ce nouveau monde.

³⁹ Voir note de bas de page n°38, ouvrage référencé, p 41.

⁴⁰ Voir note de bas de page n°38, ouvrage référencé, p39.

Indirectement, ils rappellent la part de mémoire contenue dans chaque objet : une mémoire collective et individuelle. On retrouve ici la notion de mémoire déjà avancée par le théâtre d'objet mais l'objet bricolé va, lui, se réinventer une mémoire à partir des objets récupérés. De la même manière, il ne va pas chercher à utiliser les objets tels qu'ils sont dans la réalité, il va les transformer, les bricoler...

Cette notion de « bricolage » est le moteur de l'apparition de ce nouvel objet. Pour moi, cette démarche renvoie à la marionnette en renouant avec le concept de fabrication. Comme dans la marionnette traditionnelle où les marionnettes sont fabriquées en vue de la représentation, l'objet bricolé va être retravaillé pour les besoins de la mise en scène. On retrouve cette idée de construction, d'élaboration d'un objet par un acte physique. L'objet est déjà travaillé dans sa forme. Il y a donc un travail plastique et esthétique qui s'effectue sur l'objet. Mais dans le bricolage, il faut aussi entendre assemblage. L'objet final du théâtre de l'objet bricolé, est un objet composé par différents objets (ou matériaux). L'assemblage de ces objets permet alors l'invention d'un nouvel objet. Cependant ce bricolage, pratiqué dans la perspective de la représentation, est guidé par une vision. L'objet n'inspire pas à la base la dramaturgie mais s'inscrit directement dans sa ligne conductrice. Par cette finalité, il se rapproche des arts plastiques. Roland Shön entend par bricolage, ce sens également : « *mais en entendant alors dans le bricolage, non pas une fabrication pataude et naïve, mais une manière de créer des choses pour qu'elles ne soient plus seulement les signes d'une fonction mais aussi les signes d'un acte.* »⁴¹. Par conséquent, le bricolage est un acte visible dans l'objet. Même en représentation, l'objet rappelle ses transformations et rend visible un travail pratiqué en amont, et un acte pratiqué sans regard. Le praticien du théâtre bricolé n'est pas qu'un manipulateur, c'est également un plasticien qui construit manuellement les objets de son théâtre.

« *Un théâtre visuel, nourri d'objets détournés, de mythologies anciennes ou imaginaires et de langages aux accents multiples et inventés. Mi-chemin entre la marionnette et le théâtre d'objet.* »⁴². Michel Laubu se fait la preuve de cet entre-deux de l'objet en définissant sa pratique en ces termes. Nous pourrions sans conteste la compléter dans cette définition en la plaçant également à mi-chemin entre le théâtre et les arts plastiques. Ces dernières années ont vu l'accroissement de pratiques artistiques pluridisciplinaires. Le décloisonnement de chacune de ces disciplines artistiques, entraînant leurs ouvertures

⁴¹ Voir note de bas de page n°36, p2.

⁴² Archives du Théâtre de la Marionnette à Paris sur la compagnie Turak.

respectives à leurs condisciples, produit l'entremêlement de plus en plus fréquent de leurs différentes pratiques. L'objet bricolé se place dans cette mouvance en affirmant un travail plastique et théâtral. Michel Laubu prouve également la connivence contextuelle et dramaturgique explicite de l'objet bricolé avec le théâtre d'objet. L'objet bricolé s'ancre dans une même réaction aux conséquences du capitalisme en rejetant d'autant plus le lien au réel entretenu préalablement par l'objet. Comme le théâtre d'objet, ils choisissent de détourner l'objet autant en le transformant (acte) qu'en l'investissant d'une nouvelle mémoire, la mémoire d'un nouveau monde (pensée). Ainsi le détournement apparaît comme double et rejoint encore une fois une affiliation au mouvement surréaliste. Cette influence traverse véritablement les mutations de l'objet théâtral en s'accomplissement à chaque fois sous des aspects différents (voire à propos de l'objet bricolé, le rapprochement effectué avec le travail de Peter Schwitters, un des premiers à avoir composé avec des déchets en les clouant et les collant ensemble.). L'objet bricolé offre la possibilité à l'objet d'acquérir une nouvelle forme et de prendre place dans un nouveau système. On pourrait dire de se réincarner et, ce faisant, de devenir le porteur de cette nouvelle mémoire. L'objet bricolé tant chez Roland Shön que chez Michel Laubu va incarner sur scène l'émergence de terres nouvelles, de mondes imaginaires régis par leur propre système où chaque objet trouve sa fonction. Ces mondes nouveaux vont devenir les fils conducteurs de ces praticiens et convoquer de nouvelles formes de représentation. Théâtre en Ciel et la compagnie Turak vont chacun se construire un univers spécifique tant plastique que dramatique et ainsi décliner cet univers au fil de leurs représentations. Ainsi deux mondes s'ouvrent à nous, celui de l'explorateur Volter Notzing et celui insulaire de l'île Tukarak.

Dramaturgie. L'utopie de l'Objet.

L'écho du théâtre d'objet retentit encore dans les partis-pris dramaturgiques de l'objet bricolé. Certains mots y résonnent encore : mythologie, acteur, fiction. Si l'objet bricolé se démarque de l'objet « pris tel quel » par la transformation plastique qu'il subit, il continue d'être un objet détourné du réel. Ce détournement d'avec le réel va atteindre un certain paroxysme avec l'objet bricolé car sa présence s'inscrit dans la représentation d'un univers visuel empreint d'imaginaire, soit un univers hors réel. L'imaginaire est une fiction individuelle inscrite en chacun de nous qui s'accomplit sous des degrés et des représentations différentes. Théâtre en Ciel et la compagnie Turak nous invitent au travers de différentes représentations à partager leur fiction. Ces fictions qui mettent en scène des mondes imaginaires sont rendues perceptibles grâce à la fiction contenue dans chaque objet. L'objet sert à l'élaboration de cette vision. Avant l'émergence de ces nouvelles terres, il y a l'émergence de la part fictionnelle de l'objet. L'objet bricolé est l'objet privilégié pour la construction de ces nouveaux univers fictionnels. Ces mondes utopiques deviennent alors la carte d'identité artistique de ces compagnies. Chaque représentation devient le terrain d'une découverte plus approfondie de ces mondes. L'esthétique visuelle qui participe à la représentation de ces univers va devenir une composante essentielle de la dramaturgie de chacune de ces compagnies. De nouvelles formes de représentations vont voir le jour en même temps que ces nouveaux mondes. Ces représentations vont placer au centre du fonctionnement théâtral la notion de fiction et questionner la pertinence de cet espace pour la mise en scène de cette « sur-fiction ».

L'objet bricolé va être un des moteurs des mondes fictionnels représentés sur scène. Il est également un objet recomposé grâce à plusieurs objets. C'est un objet assemblé en vue d'incarner une forme et une fonction spécifique en résonance avec l'univers de son créateur. L'objet ne s'impose pas. Une nouvelle fois, ce n'est pas ce qu'il est qui intéresse mais bien ce qu'il peut devenir. C'est sa capacité à véhiculer de l'imaginaire qui prime. Cependant, cet imaginaire est véhiculé par sa forme, non par sa fonction. C'est sa matérialité réelle, sa forme qui est déclencheuse ou non de son assemblage possible et de sa fiction en devenir. L'objet bricolé apparaît aussi comme un objet mis au service de cette représentation de l'imaginaire où l'image est prédominante. Il reste un objet sous contrôle, dépendant de la vision d'un manipulateur-plasticien.

« *L'objet en soi n'a aucun intérêt. D'ailleurs ce sont souvent les objets les plus anodins, ceux qui ont le moins de valeur, qui arrivent dans nos spectacles.* »⁴³ Ainsi, pour Michel Laubu peut importe la forme de départ de l'objet. L'objet bricolé ne se charge pas de se raconter mais sert à incarner une fiction. Il n'est pertinent que placé dans cette dialectique mise en place par son utilisateur. Car, pour autant : « *Je crois que sa particularité (à propos de sa pratique) est que l'objet est au centre, qu'il est vraiment le moteur de l'écriture.* »⁴⁴. Ainsi l'objet bricolé prend place dans un système, mais dans un système de représentations préétabli. Ce qu'il est dans le réel, importe peu ; mais dans la recherche d'une représentation de l'imaginaire, il devient un des moteurs de son accomplissement. On retrouve ici l'idée d'un objet qui inspire une vision et qui mue en lien avec cette vision. Dans l'élaboration d'une vision, d'un imaginaire invisible qui doit devenir visible, l'objet devient un des moyens privilégiés de construire matériellement cette fiction. « *Dans Grigris, l'assemblage donne aux débris d'objets, que j'ai ramassés sur les plages, une autre histoire. Un statut entre-deux. Entre la fonction sociale qu'ils ont perdue et ma fiction solitaire qu'ils doivent porter.* »⁴⁵ Roland Shön privilégie souvent un objet bricolé assemblé avec des objets rejetés par la mer. Certes ces objets débris retrouvent une fonction grâce à la représentation théâtrale et par là un rôle dans un système mais leur nouveau statut penche davantage vers cette fiction solitaire qu'ils doivent porter que vers leur ancienne fonction. L'objet bricolé n'accède à sa nouvelle existence théâtrale que par sa capacité à rendre visible l'imaginaire invisible du créateur. L'imagination bien que par essence irréelle, prend racine dans le réel. Elle s'élabore sur des représentations du réel réinterprétées au sein de chaque pensée. L'imaginaire se construit donc en lien avec le réel, en somme sans ce réel, il ne peut exister. Détourner le réel de l'objet, permet d'accomplir cet imaginaire. Choisir l'objet comme moteur privilégié de la fiction, c'est reconnaître les capacités de l'objet à incarner l'imaginaire. En effet, l'objet est une présence familière de nos existences, comme de notre vision du monde. Ils composent notre représentation du réel. En cela, ils apparaissent comme un moyen concret de projeter la vision de notre imaginaire et de le représenter. Cependant, ils conservent leur nature d'objet dans l'idée qu'ils ne sont pas libres des représentations qu'ils véhiculent. Le manipulateur en choisissant certains objets privilégiés éprouve leurs résonances avec sa pensée et sa vision. Car le choix de cet objet fictionnel dépend d'un visuel puis ensuite d'une pensée. Il faut que l'image qu'il projette « parle » et « s'accorde » dans une représentation. L'importance de ce

⁴³ Laubu, Michel (Entretien avec Catherine Nicolas), « Les objets du Turak Théâtre », in *Théâtre Public*, n°193 (La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements), 2^{ème} Trimestre 2009, p98.

⁴⁴ Voir note de bas de page n°43.

⁴⁵ Archive du Théâtre de la Marionnette à Paris sur Théâtre en Ciel.

visuel est d'autant plus forte que l'objet est retravaillé pour incarner une nouvelle forme et véhiculer ainsi de nouvelles images.

L'imaginaire de Turak et de Théâtre en Ciel se construit autour d'un langage visuel. Les objets bricolés sont les mots de ce langage véhiculeur de nouvelles images. L'objet permet la matérialisation de ces nouvelles images au travers de sa plastique retravaillée. L'objet est esthétisé pour correspondre à ces nouvelles esthétiques. Avant sa mise en place dans le fonctionnement dramaturgique de la représentation, il doit subir une transformation. Cette mue s'effectue par le travail plastique pratiqué sur sa forme. Ainsi avant d'accéder à une fonction théâtrale, son aspect doit être fiction également. Avant même sa mise en jeu, l'objet devient autre chose, un objet fictionnel. L'objet bricolé va renouer avec la manipulation. Cependant cette manipulation s'appuie sur le lien entretenu entre le manipulateur et l'objet. Encore une fois, l'objet n'impose pas, on lui impose une mise en mouvement ou une existence théâtrale en fonction du personnage qui joue avec lui. *« Je travaille avec des acteurs, et ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les mouvements de la marionnette, c'est rendre visible les liens de la marionnette à l'acteur. [...] Alors que dans les formes comme A notre Insu ou comme Intimae, le plus important ce n'est pas l'objet, c'est l'acteur, c'est la matière vivante, l'imaginaire de l'acteur, et la manière dont on peut l'amener sur le plateau. »*⁴⁶. De ces propos, pointe encore l'idée d'un manipulateur qui entretient un lien privilégié avec son objet. Un manipulateur acteur qui donne vie aux objets sur scène par son action visible sur eux et sur le jeu qu'il entretient avec eux. L'objet bricolé par son aspect donne une représentation visuelle de l'imaginaire. Une preuve concrète de son existence. Mais cette image ne devient langage que sous le couvert d'un manipulateur-acteur, ce manipulateur qui est lui aussi un personnage de la fiction qui s'accomplit sur scène. L'objet bricolé accède à une seconde existence par une nouvelle peau et une nouvelle fonction. Cependant au même titre que sa mue dépend de la pertinence de son nouvel aspect dans la vision d'un imaginaire, sa fonction fictionnelle dépend du jeu mis en place par le manipulateur-acteur dans cette fiction. L'objet bricolé doit sa mutation à des choix élaborés sous le prisme de l'imaginaire issu du domaine du rêve. L'objet bricolé devient en quelque sorte un objet rêvé qui prend place dans une fiction. L'espace de la représentation est le lieu où s'accomplit cette fiction. La représentation prend alors elle-même la forme d'une fiction et s'accomplit sous des formes entre-deux.

⁴⁶ Voir note de bas de page n°43, p99.

Je pense que la notion de fiction est une notion essentielle dans le travail de Théâtre en Ciel et de la compagnie Turak.

Ces deux compagnies ont une démarche très similaire dans l'élaboration de la représentation. Avant toute chose, elles ont cette particularité de posséder un univers particulier construit autour d'un imaginaire spécifique qui met en scène des mondes utopiques. Cette particularité compose leur identité propre et se décline autour de plusieurs représentations. C'est une composante essentielle de leur dramaturgie. Ainsi à la base de leur travail, on trouve déjà cette notion de fiction. En effet, Roland Shön avec le personnage-explorateur de Volter Notzing décliné autour de trois spectacles (*Grigris* 1992, *Les oiseaux architectes* 1994, *Travaux publics* 1998) met en scène des explorations fictives et ses découvertes fictionnelles. Alors que Michel Laubu met en scène le microcosme fictionnelle de l'île imaginaire Tukarak : « *au sein des îles Belcher, dans la baie d'Hudson, l'existence de l'île Tukarak.* »⁴⁷, ce qu'il nomme ces années insulaires (2006/2007/2008/2009). Cette démarche confère donc une thématique particulière à ces compagnies. Cette thématique récurrente s'accompagne également d'un visuel spécifique. L'univers de chacun de ces créateurs s'affirme par un travail plastique original et singulier qui participe à l'élaboration d'une vision, partie-prenante de l'identité et de l'existence de ces mondes utopiques sur la scène. Chacun de ces mondes convoque un système de représentation visuel qui lui est propre. Ainsi la représentation qui par définition est un espace de fiction devient un espace de sur-fiction puisqu'elle met en scène dans son espace fictionnel, une fiction clairement énoncée comme telle.

L'imagination n'existe qu'en lien avec une représentation du réel. Parallèlement, ces fictions mises en scène ne peuvent produire leur imaginaire dans la représentation qu'en lien avec un système de représentations issu du réel. Ainsi la réalité fictionnelle de ces mondes se base sur une analogie avec un système de représentations issu du réel. En effet, tant Michel Laubu que Roland Shön s'accordent sur l'emploi du mot archéologue : « *Très souvent, j'utilise le terme d' « archéologie » : nous ne sommes pas des collectionneurs, ni des antiquaires, mais des archéologues de l'imaginaire.* »⁴⁸. Le personnage de l'explorateur s'accorde également avec celui de l'archéologue. En effet les découvertes qu'il rapporte, et les objets qu'il ramène de ces civilisations utopiques, participent aussi à la constitution d'une mémoire. Cette figure de l'archéologue trace ainsi un lien avec la mémoire comme a pu le souligner Jean-Luc Mattéoli. Cela prouve l'importance de l'existence d'une mémoire, réelle ou fictive, comme preuve d'existence. Cependant la mémoire comme l'imaginaire est subjective puisque liée à une

⁴⁷ Archive du Théâtre de la Marionnette à Paris sur la compagnie Turak.

⁴⁸ Voir note de bas de page n°43.

perception. Ici, il s'agit bien d'une mémoire subjective qui est mise en scène, mais qui confère à ces existences imaginaires une réalité. Ce lien entretenu avec un processus de la mémoire va donner lieu à de nouvelles formes de représentation construites autour de cette fiction de la mémoire.

Roland Shön définit ces spectacles avec Volter Notzing comme des « parcours théâtraux », soit : « *La forme de Grigris est elle-même un entre-deux. Entre l'exposition, où les œuvres au garde à vous attendent la visite silencieuse des amateurs, et le théâtre, où l'acteur s'active devant le troupeau des fauteuils dévotement remplis.* »⁴⁹. Michel Laubu emploie également le terme de « visite guidée » pour décrire ses spectacles. Ce terme renvoie aux musées, et par extension aux lieux où sont conservés les traces matérielles de la mémoire des civilisations. Attribuer une mémoire à l'objet, c'est attribuer une existence à cet objet, une existence liée à un autre temps et un autre espace ; de même attribuer une mémoire à ces mondes utopiques c'est conférer une existence à ces mondes dans un autre temps et un autre espace (celui de la représentation). Cette mémoire fictive convoque pour sa représentation des formes de spectacles en lien avec sa représentation dans le réel. Ces « visites » sont alors elles-mêmes des fictions. Le spectateur est alors un peu visiteur dans ces fictions. Alors, comme tous visiteur de musée, il est curieux ou distrait, transporté ou insensible...

Le but de ces représentations est double : nous détourner du réel et nous inviter à découvrir les traces d'un univers intime. Michel Laubu définit son théâtre comme un « théâtre de l'ailleurs » : « *On essaie de se réinventer un monde. On invente un accent, un pays, parce que c'est un ailleurs ; pour moi, le théâtre doit être un ailleurs.* »⁵⁰. Cette recherche d'un ailleurs, ce parti-pris d'une représentation de l'imaginaire, l'importance de la fiction à différents niveaux dans la dramaturgie, tous ces éléments traduisent la recherche de l'évasion. Le rêve dans nos vies s'évapore parfois bien vite au contact de la « réalité » de notre système de fonctionnement. Ce système de fonctionnement construit sur des règles économiques et sur un processus de globalisation étouffe l'imaginaire individuel pour le rendre collectif. Théâtre en Ciel et Michel Laubu défendent l'importance de l'imagination dans nos existences. Pour cela, ils choisissent un univers qui leur est personnel et qu'ils tentent de communiquer aux spectateurs. Une nouvelle fois, la représentation s'appuie sur une perception individuelle que l'on cherche à transmettre. Cette perception est rendue visible par une esthétique qui pose le problème du regard. Cette esthétique permet ou non la projection du spectateur dans cet univers. Celui-ci adhère à la fiction ou s'en détourne. Ce que la représentation donne à voir

⁴⁹ Archive du Théâtre de la Marionnette à Paris sur la compagnie Théâtre en Ciel.

⁵⁰ Voir note de bas de page n°43, p100.

c'est la découverte d'une intimité. Par extension, donner à voir son intimité à l'autre, c'est questionner le rapport que l'on entretient à l'autre. Mais pour autant connaître l'imaginaire de l'autre, est-ce pour autant mieux accepter sa différence ? L'imaginaire s'accorde à un individu et se développe spécifiquement chez chacun. L'imaginaire participe à la construction de notre différence mais cette intimité a-t-elle la vocation d'être partagée collectivement ? Certes, par ces représentations théâtrales, chacun est appelé à questionner son propre imaginaire, mais l'espace théâtral est-il l'espace de cette mise en scène de la fiction dans la fiction. Les images qui composent le langage de ce théâtre en appellent davantage à l'art plastique, à mon sens, qu'à l'art théâtral. Ces images se fondent sur une adhésion ou non du spectateur projeté ou non dans la fiction. Non-rêveur s'abstenir... Le manipulateur-acteur est le passeur accompli ou non de ce passage de la réalité à la fiction. Le théâtre est-il un ailleurs, doit-il devenir le lieu privilégié de l'accomplissement d'une fiction individuelle et d'une vision personnelle ? L'objet bricolé met en avant une plastique, et confère à l'esthétisme de l'univers une place prédominante. L'objet bricolé propose un visuel comme pensée.

L'objet bricolé met à jour une transformation essentiellement esthétique de l'objet théâtral. L'objet est recréé par le travail de ces marionnettistes plasticiens au service d'un imaginaire individuel que la représentation cherche à rendre collectif. Cette mue de l'objet théâtral frôle parfois le piège d'un objet, une nouvelle fois, prisonnier de sa forme. Son aspect a effacé sa fonction et son lien avec le réel est plus que jamais rejeté. L'objet bricolé affirme avec d'autant plus de force que le théâtre d'objet la toute puissance de l'imaginaire et la force onirique de l'objet. L'espace de la représentation devient alors un lieu de transmission pour cette intimité. Cette recherche d'un détournement du réel à tous les niveaux du travail rappelle le besoin d'évasion au sein d'une société de plus en plus uniformisée. Cette esthétique tente de nous rappeler que nous sommes porteurs en nous de visions personnelles échappées du contrôle de la « réalité ». Nous sommes maîtres de nos représentations personnelles, partieprenante de notre intimité et de notre différence. Les représentations de Théâtre en Ciel et de la compagnie Turak éprouvent notre capacité à produire ou non de l'imaginaire. En effet, comme l'objet, le spectateur est détourné du réel et même d'un réel de spectateur, puisqu'il se transforme parfois en un visiteur.

L'objet bricolé va se heurter une nouvelle fois à la parole. Michel Laubu affirme à de nombreuses reprises sa résistance face au texte mais son choix au contraire d'une écriture visuelle : *« J'ai toujours travaillé et milité pour des spectacles sans texte, en tous cas sans texte compréhensible. J'ai un grand plaisir à montrer des spectacles au-delà de la barrière*

de la langue, à écrire l'image. »⁵¹. Concernant Roland Shön, la parole est présente mais généralement prise en charge par un manipulateur-acteur-personnage pour mieux permettre la projection dans la fiction. Ces deux théâtres nous proposent en effet un théâtre résolument visuel. Par ailleurs, les mondes utopiques que nous découvrons sont avant tout une vision avant d'incarner un point de vue. En cela les images produites permettent une perception immédiate de cet univers. Certes cette démarche permet une ouverture vers le spectateur que l'on pourrait croire plus large mais dénie la résonance de l'accord entre le mot et l'image. Ce parti-pris de l'image sur le mot est à mettre en parallèle avec une prédominance de l'image de plus en plus forte dans notre langage. Le détournement avec le réel s'accomplit dans la perception visuelle ressentie ou non chez le spectateur et s'ancre davantage dans l'inconscient que dans la conscience. On croise ici de nouveau l'influence des surréalistes et le parallèle évident avec leurs objets surréalistes. Ces objets liés à un subconscient résultaient d'une démarche personnelle sans rechercher l'adhésion collective. Ces objets dans leur réalisation dévoilaient une part de l'intimité cachée de son créateur. De plus, en liant l'objet à un travail plastique, les praticiens de l'objet bricolé lient le théâtre à l'art plastique.

Par ailleurs, la forme de leurs représentations s'apparente à des « visites », terme là encore proche des arts plastiques. Enfin dans le choix d'un visuel comme identité artistique, ils font place sur la scène aux concepts plastiques. Pour autant, ils cherchent la transmission de leur perception individuelle et voient dans la représentation le lieu privilégié où peut s'accomplir ce processus. Cependant le spectateur convoqué est un individu non un citoyen. Dans ce sens, on en appelle à son intimité non à sa représentation sociale. Ces représentations ne se réfèrent pas à un système de représentations commun mais questionnent le spectateur sur sa capacité ou non à se reconnaître dans cette fiction. Cette démarche pose problème car elle renforce l'idée d'une représentation qui naît d'abord pour son créateur, ensuite pour les spectateurs.

L'originalité et la poésie que nous offre ce théâtre de l'objet bricolé ne sont pas contestées. La création découle d'une individualité, mais ici cette part individuelle de création n'est pas mise en perspective dans une perception collective. De plus, ce choix de mettre à jour une intimité questionne sur la portée collective que contient ou non cette intimité. Certes en rendant son imaginaire perceptible, on s'offre la possibilité d'en laisser des traces et on sous entend sa portée onirique. On ressent également le besoin de transmettre cette part d'intimité qui compose notre identité. Cependant quelle portée donner à cette transmission ? Il y a un plaisir de la part du spectateur à entrer dans ces fictions, à être transporté dans cette vision mais le plaisir, l'évasion est-il la vocation du théâtre et de la marionnette ?

⁵¹ Voir note de bas de page n°43, p100.

Roland Shön parle d'émerveillement : « *Ces théâtres nous redonnent le sens et le goût du jouet. L'émerveillement aussi. C'est tout de même à travers lui, grâce à lui, avec lui, sur lui, que nous avons commencé à expérimenter nos premières idées sur ce monde que même nos ultimes idées ne pourront continuer qu'à effleurer !* »⁵². Cette notion d'émerveillement fait écho à la marionnette et à cet émerveillement devant l'illusion de sa vie par sa mise en mouvement. Ici l'émerveillement naît des nouvelles images véhiculées par l'objet bricolé et par la fiction dans laquelle on est transposé. Cet émerveillement rappelle l'importance de rêver le monde. Cet acte s'offre comme une résistance à notre représentation trop réelle du réel. Pour autant, il nous détourne d'une confrontation avec ce même réel. A l'image de l'objet détourné qui ne permet pas de confronter l'objet face à lui-même, le spectateur détourné se détourne d'une confrontation avec sa représentation dans le réel.

L'objet bricolé est un entre deux entre objet plastique et objet théâtral. Il a une nouvelle peau mais toujours pas de voix. Cet objet réapproprié et manipulé affirme une marionnette au service d'un manipulateur-acteur et d'une esthétique. On retrouve néanmoins la notion de fabrication et d'émerveillement propre à la marionnette mais celle-ci ne résonne plus en lien avec un système de représentation commun mais avec un système de représentation personnel. Cet objet bricolé nous place aussi dans un entre-deux : on adhère sans trop de réticences à la créativité originale de ce travail mais on se questionne aussi sur la finalité : rêver pour s'affranchir du réel, ou se questionner pour se confronter au réel, le rêve ou la réalité... Et pourquoi pas le rêve et la réalité.

⁵² Voir note de bas de page n°36, p2.

L'objet théâtral est un objet plutôt jeune dans le paysage théâtral et marionnettique. Ce demi-siècle d'existence, traduisant une durée de vie plutôt récente en comparaison de l'existence de la marionnette, est néanmoins traversé par plusieurs métamorphoses successives. Le visage actuel de l'objet théâtral et de sa pratique est visible aujourd'hui davantage sous les traits du théâtre d'objet des années quatre-vingt que sous ceux de l'objet marionnette des années cinquante. La recherche entreprise ici ne cherche pas à rendre compte de toutes les utilisations de l'objet théâtral et des pratiques transversales développées autour de cet objet. Ce travail tend davantage à en retracer ses mutations significatives et les dramaturgies dominantes qui lui sont rattachées. J'ai donc tracé ce constat à la lumière de son histoire. Par là, j'ai choisi de suivre son évolution en lien avec son évolution chronologique. Outre le fait de replacer cette évolution dans le temps et l'espace, ce choix permet également de resituer les origines de sa naissance, origines souvent oubliées ou attribuées (à tort ou à raison) au théâtre d'objet. Enfin, il nous permet d'esquisser une ligne, un dessin de cette évolution. En cela, il met à jour la rupture fondamentale qui s'opère à un instant de son histoire.

L'émergence de l'objet théâtral sur la scène française débute par l'objet marionnette et son saisissement par des marionnettistes. Renouer avec les circonstances de cette naissance rappelle le lien intrinsèque entretenu entre l'objet et la marionnette. Cela souligne l'importance de cette pratique dans l'accomplissement de cette naissance. L'objet va ensuite s'éloigner de celle-ci dans la poursuite de son existence. La rupture dramaturgique opérée par le théâtre d'objet sur l'objet n'est pas une rupture totale avec la marionnette. L'objet théâtral reste fondamentalement lié à cette pratique et affilié à son paysage. Par conséquent, son avenir est tout autant lié à cette discipline qui lui a toujours offert les moyens de s'exprimer.

En étudiant le contexte présent à chaque métamorphose de l'objet, se réaffirme l'idée d'un lien sous-jacent entre les choix dramaturgiques pris pour l'objet et ce contexte. Le climat de l'après-guerre déclenche un mouvement de reconstruction sous le signe du changement. En ce sens, Yves Joly et Georges Lafaye sont le reflet de cette dynamique en choisissant de nouveaux moyens d'expression pour la marionnette. On assiste à cette époque à l'émergence de nombreux mouvements d'avant-garde dans l'art et à une rupture avec les moyens artistiques d'expression du passé. L'avènement de l'abstraction dans les formes entraîne l'émergence de nouvelles esthétiques qui contaminent tous les milieux artistiques. L'objet marionnette apparu dans ce contexte d'effervescence artistique cristallise pour ce milieu ces nouvelles attentes artistiques et se fait le porte-parole d'une marionnette contemporaine, adulte et populaire. A l'inverse, l'apparition du théâtre d'objet se produit dans un climat de

désenchantement du monde accentué et accéléré dans les années quatre-vingt dix sous l'existence de l'objet bricolé. Ce climat engendré par l'avènement du système capitalisme dans les sociétés occidentales aliène nos existences quotidiennes par une tyrannie économique. Ainsi, le choix de remettre au premier plan l'imaginaire par l'intermédiaire de l'objet trouve des réponses face et contre l'existence de ce désenchantement. De plus, l'accroissement de l'art visuel au cours de ces dernières années n'est pas sans résonance avec ce choix d'un théâtre plus visuel que textuel. L'image est omniprésente et se substitue de plus en plus aux mots. Le cinéma, la télévision ont depuis longtemps pris l'ascendant sur le théâtre et la littérature. Il me semble que l'on peut mettre à jour de nombreuses résonances contextuelles dans les choix dramaturgiques conférés à l'objet théâtralisé. Toute création s'ancre dans une réalité, dans une actualité, à des niveaux plus ou moins conscients. Mettre à jour le contexte particulier qui s'opère à chaque métamorphose de l'objet permet de dresser un arrière-plan dans le dessin de cette création et son incidence dans son élaboration. Cette démarche convoque le passé, le présent, mais aussi l'avenir de l'objet.

En effet, l'évolution de l'objet théâtral dessine pour l'objet de nouvelles perspectives en devenir. La naissance et l'existence théâtrales de l'objet sont nées d'un engagement esthétique de la part de ses praticiens qui ont défendu sa pertinence sur la scène. Cet engagement est d'autant plus visible pour le théâtre d'objet qui l'affirme par la création d'un terme spécifique et la revendication d'une pratique aux partis-pris sans cesse réaffirmés. Christian Carrignon étant son plus fervent et fidèle défenseur. Pourtant cet engagement commun autour de la théâtralité de l'objet affirme des prises de positions divergentes autour de l'objet, parfois presque opposées. En cela, la rupture entre l'objet marionnette et le théâtre d'objet est significative. D'un objet porteur à part entière de la dramaturgie, manipulé en résonance avec le monde qui l'entoure par un marionnettiste-manipulateur au service de sa marionnette, on vire à un objet détourné du réel, au service d'un manipulateur-acteur qui inscrit la dramaturgie de l'objet en résonance avec son jeu. L'objet bricolé poursuit ce virage bien qu'en réintronisant la manipulation. Au vue de cette évolution, l'objet théâtral peut se prévaloir d'avoir eu plusieurs vies et de révéler de multiples qualités. L'objet apparaît propice à la manipulation malgré les contraintes de sa forme inarticulée, et il dévoile une force onirique et poétique.

Mais ces existences successives ne l'ont pas doté de parole. Par nature, il est inanimé et non vivant, il va rester muet. De plus, à cette absence de bouche, va se joindre au fil du temps une atrophie de ses mouvements. Si on s'attarde avec plus d'attention sur son évolution, il apparaît presque comme un objet théâtral de moindre importance qu'à ses débuts. Il a évolué

essentiellement esthétiquement parlant. Au cours de ses mutations, sa forme a pris le dessus sur sa fonction. L'objet marionnette jouait sur la forme et la fonction de l'objet. Le théâtre d'objet et l'objet bricolé privilégient essentiellement son aspect. Au centre des regards par les manipulations d'Yves Joly et de Georges Lafaye, il partage depuis sa présence sur scène et la dramaturgie avec le manipulateur-acteur. L'autonomie de l'objet est de plus en plus étouffée par sa mise en perspective avec un système de représentation préétabli. L'objet a ouvert ses capacités plastiques mais semble avoir perdu de sa résonance théâtrale. En cela, même après un demi-siècle d'existence, l'objet questionne et émet toujours des réticences.

La pratique du théâtre d'objet n'a plus à revendiquer une existence, peut-être plus une reconnaissance de sa pertinence dramaturgique. Certes, elle continue d'interpeler le spectateur potentiel peu familier de cette pratique. Plus encore, elle divise les spécialistes : ce n'est pas tant l'objet qui est critiqué mais l'usage dramatique qui en est fait. On a déjà évoqué dans l'introduction, le point de vue de Henryk Jurkowski sur les praticiens du théâtre d'objet. Point de vue assez sévère qui critique le processus de projection mis en place par leurs représentations. Les propos de Nicolas Roméas dans son article « Contre l'objet »⁵³ rejoignent les réticences du précédent. Cet article place à part le travail de l'objet bricolé pour l'imaginaire abouti qu'il donne à voir et la force onirique qui s'y déploie. Plusieurs arguments sont énoncés dans cet article rétif au théâtre d'objet. Tout d'abord, l'idée d'un théâtre qui n'est pas lié à une actualité, à un réel, à une vision en résonance avec le monde qui nous entoure : « *Il s'agit de couper les liens historiques sous-jacents, de désactiver la puissance des formes populaires qui servaient à faire passer des messages essentiels, à transmettre une vision de l'homme en résistance. Alors puisque aujourd'hui la marionnette a perdu de sa force, les compagnies de théâtre d'objets fleurissent.* »⁵⁴. En résumé, pour lui, le théâtre d'objet ne fait que proposer des histoires construites individuellement sans lien avec des représentations communes. Ce théâtre ne se propose alors que comme une fuite de l'homme dans l'imaginaire au détriment d'un questionnement avec le réel. Nous avons déjà précédemment pointé cette limite. De plus, Nicolas Roméas considère que le théâtre d'objet ne fait de l'objet qu'un autre objet. L'objet mis en scène ne permet pas d'offrir un autre regard sur sa nature et n'accomplit aucune métamorphose théâtrale. Comme l'espace de la représentation qui met en place des fictions et devient un espace de sur-fiction, l'objet de ce théâtre n'est qu'un sur-objet qui ne permet pas de transcendance sur sa nature. « *Or, c'est précisément cette idée de manipulation d'un objet passif dont nous devons nous défaire, pour*

⁵³ Roméas, Nicolas, « Contre l'objet », in *E pur si muove*, n°2, 2003, p15 à 16.

⁵⁴ Voir note de bas de page n°53, p15.

retrouver une force artistique qui nous transporte par l'émotion et le sens. [...] Pour que l'objet véhicule autre chose que lui-même, il faut transcender son caractère d'objet »⁵⁵.

L'objet reste objet et ne véhicule aucun sens ou questionnement sur sa nature. Ce qui prédomine dans cette critique de l'objet, c'est son utilisation dans la mise en place d'un système de représentation individuel. La volonté du théâtre d'objet de se détourner du réel le détourne également d'une résonance sur le monde qui nous entoure. Des fictions s'y jouent, nées d'imaginaire personnel mais créées sans assise dans un imaginaire commun. On a déjà éprouvé ce système de représentation qui trace un mouvement du dedans au dehors inversant le processus de la représentation et son fonctionnement.

Dans ce sens, je rejoins les objections émises par Nicolas Roméas d'une représentation appauvrie de son sens et de sa portée pour n'être plus qu'un lieu où se joue une fiction à laquelle le spectateur adhère ou non sans se questionner sur ses propres représentations. Il me semble également que le théâtre d'objet ré-enferme l'objet dans un rôle d'accessoire en lui attribuant la comparaison avec le jouet. En effet, une fois le jeu accompli, le jouet désintéresse son utilisateur qui ne l'a d'ailleurs choisi que vis-à-vis de son propre intérêt. Cette relation à sens unique dénote une démarche quelque peu égoïste. Et pourtant, l'objet mérite notre attention et notre intérêt pour ce qu'il est et pour ce qu'il peut représenter. Les objets s'entendent autant dans leur forme que dans la fonction qu'ils incarnent socialement. Son aspect et son utilisation sont liés à l'humain, créateur de son existence. Par conséquent, c'est autant cette forme et cette fonction qui sont des reflets de notre humanité. Une chaise est en bois, en métal, avec poignées et dossier mais elle est aussi conçue pour que l'être humain s'assiede à mi-hauteur. Yves Joly et Georges Lafaye ont démontré que l'objet pouvait métaphoriser avec pertinence notre humanité. Cette métaphore rendue possible, elle peut résonner encore avec plus de pertinence en questionnant notre vision de l'humanité et le monde qui l'entoure.

En me penchant sur cette évolution, il m'apparaît que l'objet marionnette est le point de départ de l'avenir de l'objet théâtralisé. En effet les perspectives ouvertes par son utilisation comme marionnette semblent engageantes, pertinentes et encore en voie de défrichage. La marionnette a donné à l'objet une vie théâtrale et a mis à jour ses capacités à refléter notre humanité. L'objet doit poursuivre ce questionnement. Pour cela, le texte me semble un allié fondamental. L'objet peut parler, il peut résonner avec pertinence par des mouvements épurés et des mots. L'objet peut acquérir un langage textuel. La marionnette contemporaine s'interroge aujourd'hui sur ses apports dans la représentation du texte dramatique

⁵⁵ Voir note de bas de page n°53, p16.

contemporain⁵⁶. Elle a conscience de pouvoir porter cette écriture. L'objet marionnette a toute sa place dans cette perspective et ouvre par là même de nouveaux enjeux pour son futur. Cette écriture, comme pour la marionnette, n'a pas besoin d'être élaborée spécifiquement pour l'objet mais son choix s'inscrit en corrélation avec la pertinence de l'objet comme moyen d'interprétation de cette écriture. L'objet marionnette est une marionnette parmi tant d'autres, par conséquent son emploi ne peut être systématique mais appelle à une réflexion avant de lui déléguer l'interprétation. Le théâtre d'objet et l'objet bricolé voient dans l'objet un témoin de notre mémoire, plus encore je pense qu'il est un témoin de notre humanité présente et que son silence est riche de réflexions. L'objet attend ce langage dramatique qui donnera corps et voix à sa pertinence théâtrale et qui lui ouvrira les portes d'une esthétique engageante.

En cela, je souhaite conclure sur les propos de Michel Foucault⁵⁷ : *« Une critique ne consiste pas à dire que les choses ne sont pas bien comme elles sont. Elle consiste à voir sur quels types de familiarités, de mode de pensée acquis et non réfléchis, reposent les pratiques que l'on accepte. Il faut s'affranchir de la sacralisation du social comme seule instance du réel et cesser de considérer comme du vent, cette chose essentielle de la vie humaine et dans les rapports humains, je veux dire la pensée. La pensée, ça existe, bien au-delà, bien en-deçà des systèmes et des édifices de discours. C'est quelque chose qui se cache souvent mais anime toujours les comportements quotidiens. Il y a toujours un peu de pensée même dans les institutions les plus sottes, il y a toujours de la pensée même dans les habitudes muettes. La critique consiste à débusquer cette pensée et à essayer de la changer : montrer que les choses ne sont pas aussi évidentes qu'on croit, faire en sorte que ce qu'on accepte comme allant de soi n'aille plus de soi. Faire la critique, c'est rendre difficile les gestes trop faciles. »* Ces propos résonnent avec le devenir possible de l'objet théâtralisé. L'objet quotidien est porteur de pensée, débusquons cette pensée et par cet acte rendons critique cet objet tellement objet. Rendons l'objet complexe et n'ayons plus peur d'un face à face avec cet objet. Après être venu au monde par l'objet marionnette, après avoir affirmé son existence par le théâtre d'objet puis l'objet bricolé, l'objet théâtralisé peut s'engager à présent sur la voie de la maturité en incarnant un objet critique véhiculeur de pensée.

⁵⁶ Voir à ce propos « La marionnette pour le texte contemporain, le texte contemporain pour la marionnette. » Création, écriture, recherche, journées professionnelles de la marionnette à Clichy, 5, 6, 7 février 2009.

⁵⁷Foucault, Michel, Entretien avec Didier Eribon, in *Libération*, 30 mai 1981. In Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, Tome 2 (1976-1988), coll. « Quarto », Gallimard, Paris, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

CENTRES DE RESSOURCES

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle.
(58, rue de Richelieu 75002 Paris)

Théâtre de la Marionnette à Paris, Centre de ressources.
(38, rue Basfroi 75011 Paris)

Bibliothèque Gaston Baty, Université Paris III.
(13, rue Santeuil 75005 Paris)

Bibliothèque universitaire de Paris III.
(13, rue Santeuil 75005 Paris)

Ouvrages généraux sur la marionnette :

(Historique et évolution esthétique de la marionnette depuis le début du XXème siècle.)

Foulquié, Philippe (sous la direction de), *Les théâtres de Marionnettes en France*, coll. Le Masque et la Plume/ La Manufacture, Besançon, 1985.

Fournel, Paul (sous la direction de), *Les Marionnettes*, Préface d'Antoine Vitez, 1^{er} Ed. 1982, Bordas, Paris, 1995.

Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses, La Marionnette au XXe siècle*, 2nd éd. Rev. Et augmentée, Institut international de la Marionnette et l'Entretemps, Barcelone, 2008.

Jurkowski, Henryk, *A history of European Puppetry. The twentieth Century*, Vol. 2, Edwin Mellen Press, Lewiston NY, 1996.

Gervais, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, Paris, 1947.

Le Bolzer, Guy, *Le plus vieux comédiens du monde: La Marionnette à la conquête de Paris*, Ed. Le Terrain Vague, Millau, 1958.

Mignon, Paul-Louis, *J'aime les marionnettes*, Photos Jean Mohr, Ed. Denoël/Rencontre, Paris, 1962.

Recoing, Alain, « Histoire des Marionnettes françaises », in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de La Pléiade, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1981.

Ouvrages théoriques sur la marionnette :

Plassard, Didier (Textes réunis et présentés par), *Les Mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Ed. Institut international de la marionnette, Charleville-Mézières, 2005.

Publications sur le Théâtre d'Objet:

(Publications tirées de rencontres entre praticiens de l'objet et théoriciens.)

Carrignon, Christian, Mattéoli, Jean-Luc (Séminaire de), *Le Théâtre contemporain et le Théâtre d'objet*, Coll. L'édition Légère, carnet 2, CRDP de Bourgogne, Oct. 2006.

Lacoste, Jean-Pierre (sous la direction de), *Des théâtres par objets interposés*, Partages, 3, ODIA Normandie, 2006.

Publication sur la marionnette:

Cahiers de la marionnette, conçus et réalisés en partenariat entre le Théâtre de la Marionnette à Paris et le parc de la Villette à l'occasion de la 2^{ème} édition de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette, 2003.

Revue spécialisée sur la marionnette :

Articles spécifiques sur le théâtre d'objet.

Heckel, Jean-Louis, « Pour une dialectique ludique », in *Puck*, n°5 (Tendances. Regards), 1992, p71 à 72.

Heggen, Claire (entretien avec), « L'infini patience de l'objet », in *E pur si muove*, n°2, 2003, p55 à 58.

Houdart, Dominique (dossier préparé par), « Les arts associés », in *Mù*, n°2, 1994, p10 à 17.

Joly, Yves (interview imaginé par Patrick Boutigny), « Yves Joly, Poète du mouvement », in *Manip*, janv. Fév. Mars 2009, n°17, p3 à 4.

Mattéoli, Jean-Luc, « L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes françaises contemporaines », in *Manip*, n°13, Janv. Fév. Mars 2008, p11 à 12.

Martin-Lahmani, Sylvie (article rédigé par), « Ready made Turakien. Turak, théâtre d'objets », in *Mù*, n°13, Mars 1999, p12 à 13.

Roméas, Nicolas, « Contre l'objet », in *E pur si muove*, n°2, 2003, p15 à 16.

Shön, Roland, « Des Musées maison », in *E pur si muove*, n°1, 2002, p34 à 37.

Théâtres de Cuisine, « Théâtre d'Objet ? », in *Marionnettes*, n°4, 1984, p13 à 14.

Wallet, Roger (dossier dirigé par), « Théâtre d'Objet : L'Objet même du Théâtre », in *Marionnettes*, n°7, 1985, p43 à 48.

Articles sur la marionnette.

Cardinaud, Alain, « Animisme et marionnette », in *Mù*, n°11, 1998, p16.

Lanhers, Jean-Louis, « Regard sur la structuration de la marionnette en France », in *Manip*, n°9, Janv. Fév. Mars 2007, p7 à 8.

Puck, n°5 (Tendances. Regards), 1992.

Revue théâtrales :

Articles spécifiques sur le théâtre d'objet.

Laubu, Michel (Entretien avec Catherine Nicolas), « Les objets du Turak Théâtre », in *Théâtre /Public*, n°193 (La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements), 2^{ème} Trimestre 2009, p 98 à 100.

Mattéoli, Jean-Luc, « L'objet pauvre est jubilatoire », « Tristesse (complice) du théâtre d'objet » et « Objets et merveilles », in *Théâtre/ Public*, n°193 (La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements), 2^{ème} Trimestre 2009, p 95 à 96 et p97.

Shön, Roland, « L'objet pauvre est jubilatoire », « Jubilation (communicative) des théâtres avec objets », in *Théâtre/ Public*, n°193 (La Marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements), 2^{ème} Trimestre 2009, p 96 à 97.

Articles sur la marionnette.

Vitez, Antoine (entretien avec), « L'âme et « la partie pour le tout » », in *Théâtre Public* n° 34-35, août/sept 1980, p70 à p 73.

Théâtre Public, n°34-35, 1980.

Théâtre/Public, n°193, 2009.

Documents issus des archives des centres de ressources.

Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle.

Recueils de coupures de presse, programmes et de documents divers sur Georges Lafaye, 30p.

Recueil de coupures de presse, programmes et de documents divers sur Yves Joly, 104p.

Théâtre de la Marionnette à Paris.

Carrignon, Christian (Théâtre de Cuisine), « Le Théâtre d'Objet : mode d'emploi », in *L'Objet en scène*, Textes choisis par Isabelle Bertola et Agnès Stacke, document réalisé pour la journée rencontre du 28janv. 1995 organisée par le Théâtre de la Marionnette à Paris.

Rowell, Margit, « Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Objets ludiques et oniriques », in *L'Objet en scène*, Textes choisis par Isabelle Bertola et Agnès Stacke, document réalisé pour la journée rencontre du 28janv. 1995 organisée par le Théâtre de la Marionnette à Paris.

Shön, Roland, « L'Objet en scène », in *L'Objet en scène*, Textes choisis par Isabelle Bertola et Agnès Stacke, document réalisé pour la journée rencontre du 28janv. 1995 organisée par le Théâtre de la Marionnette à Paris.

Recueil de coupures de presse, programmes et de documents divers sur la compagnie Turak.

Recueil de coupures de presse, programmes et de documents divers sur la compagnie Théâtre en Ciel.

Archives audio-visuelles. *Ubu Roi* de Théâtre Manarf, 1991. *La Tragédie de l'aspirine (in Les Petits Suicides)*, Gyulio Molnar.

Ouvrage général :

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, 2 tomes, coll. « Quarto », Gallimard, Paris, 2001.

Ouvrages annexes :

Chevalier, Marc, *Mémoires d'un cabaret. L'Ecluse*, Préf. Pierre Tchernia, La Découverte, Tours, 1987.

Lista, Giovanni, *Dada libertin et libertaire*, L'insolite, Paris, 2005.

Passeron, René, *Le surréalisme*, Terrail Ed. , Bologne, 2001.

Tisseron, Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, Mayenne, 1999.

Débat:

« La marionnette pour le texte contemporain, le texte contemporain pour la marionnette. »
Création, écriture, recherche, dans le cadre des journées professionnelles de la marionnette à Clichy, 5, 6,7 février 2009.

Exposition:

Turak, *Origine d'un monde, une île*, Théâtre de la Cité Internationale (Paris), 5^{ème} Biennale Internationale des Arts de la Marionnette, du 6 au 10 mai 2009.

Remerciements :

Je remercie mon directeur de recherche, Eloi Recoing, le Théâtre de la Marionnette à Paris, Thémaa, et Alain Recoing pour son témoignage.

Je remercie également Alexandre Joly, Véronique Dumarcet et la compagnie La Balançoire, ma famille et mes ami(e)s (tout spécialement Elenor).

SOMMAIRE

Introduction	1
L'objet mis en scène - <i>L'objet manipulé</i>	7
Contexte. <i>À la conquête des objets</i>	8
Dramaturgie. <i>L'objet métamorphisé</i>	13
> Georges Lafaye: <i>John and Marsha</i>	16
> Yves Joly : <i>Ombrelles et Parapluies</i>	18
Le Théâtre d'Objet - <i>L'objet réapproprié</i>	23
Contexte. <i>Contre la tyrannie de l'objet</i>	24
Dramaturgie. <i>Une mythologie de l'objet</i>	29
L'entre-deux de l'objet - <i>L'objet bricolé</i>	37
Contexte. <i>Dans « les rebuts de la mémoire »</i>	38
Dramaturgie. <i>L'utopie de l'objet</i>	42
En guise de conclusion	50
Bibliographie	55