

Théâtre d'objet : Théâtre de témoignage et de mémoire collective

[Object Theater : Theater of testimony and collective memory]

Tadili Khalid

Laboratoire doctoral : Théâtre et Arts de la Scène, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Toufail, Kenitra, Maroc

Copyright © 2020 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the *Creative Commons Attribution License*, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: This article casts light on the particularity of the object theater as a practice that promotes the fight against obsolescence and the scrapping and disposal of manufactured products in favor of a new spectacular charge with a historical dimension. It is the manifestation par excellence of an aesthetic of recovery and testimony that can awaken the sense of the human and transmit cultural values to new generations from the exploitation of the memory component of recovered objects. Our approach consists in highlighting this passage from a witness object to a theatrical object that stimulates the imagination of the public and puts it in a perspective that is at once spectacular, historical and cultural. This observation allows us to deduce that the current craze for the object theater is intrinsically linked to the unprecedented perspectives it has offered to contemporary playwrights and directors in search of a new challenge to human identity.

KEYWORDS: Daily materiality, ludic potential, the aesthetics of recovery, metamorphose, rhetoric, identity.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous mettons l'accent sur la particularité du théâtre d'objet comme une pratique qui favorise la lutte contre l'obsolescence et la mise au rebut des produits manufacturés en faveur d'une nouvelle charge spectaculaire dotée d'une dimension historique. C'est la manifestation par excellence d'une esthétique de la récupération et du témoignage susceptible d'éveiller le sens de l'humain et de transmettre des valeurs culturelles aux nouvelles générations à partir de l'exploitation de la composante mémorielle des objets récupérés. Notre démarche consiste à mettre en valeur ce passage d'un objet témoin à un objet théâtral qui stimule l'imaginaire du public et le met dans une perspective à la fois spectaculaire, historique et culturelle. Ce constat nous permet de déduire que l'engouement actuel pour le théâtre d'objet est intrinsèquement lié aux perspectives inédites qu'il a offertes aux dramaturges et aux metteurs en scènes contemporains en quête d'une nouvelle remise en question de l'identité humaine.

MOTS-CLEFS: la matérialité quotidienne, potentiel ludique, l'esthétique de la récupération, métamorphose, rhétorique, identité.

1 INTRODUCTION

Le théâtre d'objet est une pratique théâtrale qui met en évidence notre rapport particulier à la mémoire collective et à la modernité caractérisant notre ère contemporaine. Il s'agit d'une manifestation qui illustre parfaitement cette dichotomie entre le passé et le présent par le recours à des objets chargés de mémoire d'usage et qui reflètent des comportements humains différents et des modes de vie parfois en voie de disparition. Une telle orientation redonne à l'activité théâtrale une dimension affective, nostalgique et rhétorique permettant également une transmission de valeurs culturelles et identitaires au public et surtout aux nouvelles générations.

Dans cette perspective l'objet théâtral est considéré comme une matérialité conservatrice de l'histoire qui se dote par là d'un potentiel artistique saisissant. En effet, n'importe quel contact avec l'objet laisse une trace ineffaçable dans la mémoire humaine et le fait de renouveler les images du passé, cela nous emporte dans une dimension émotionnelle. C'est pourquoi, on parle de mémoire sensible lorsqu'on essaie d'actualiser ses moments de partage collectif entre l'homme et l'élément matériel. De cette façon, on considère l'objet théâtral en tant qu'objet de témoignage d'où l'émergence de l'esthétique de la récupération de l'oubli et de la désuétude, ce qui stimule l'imaginaire du public et le met dans une situation à la fois spectaculaire et historique.

Cet usage théâtral de l'objet nous révèle que le théâtre d'objet « *est un théâtre du souvenir, un théâtre de la mémoire, un théâtre familial* » [1]. Il est question donc d'une pratique théâtrale qui regroupe dans la même perspective le quotidien, l'historique et l'artistique en vue d'une part, de modifier les canons habituels de la représentation théâtrale et d'autre part, de sauvegarder un héritage culturel aux nouvelles générations. A ce niveau d'analyse historique ;

« *Une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare, il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus méprisées. En fouillant un tas d'ordure, on peut reconstituer toute la vie d'une société.* » [2]

Il paraît, donc, qu'à travers la fonction référentielle, l'enjeu est de redonner des mérites à la charge significative et représentative des objets. Dans ce cas, l'acteur sur scène ne manipule pas un objet-outil mais un objet témoin, ce qui lui implique de manifester une certaine adresse particulière afin de ne pas brouiller sa charge historique.

2 MÉTHODE D'ANALYSE

De ce fait, s'intéresser à mettre l'accent sur ce rapport particulier entre l'objet théâtral et l'histoire humaine est une façon implicite de s'arrêter sur les techniques artistiques et les modalités esthétiques adoptées par les metteurs en scène tels que Tadeusz Kantor et Christian Carrignon et qui ont favorisé de rendre l'histoire au service de la théâtralité. Autrement dit, nos comportements collectifs et nos traditions habituelles ainsi que nos images identitaires sont devenus des catalyseurs pour une création théâtrale qui privilège la sauvegarde de l'action humaine et sa transmission d'une génération à une autre.

En ce sens, plusieurs questions illustrent cet enjeu à la fois culturel et théâtral et méritent d'être élucidées. Tout d'abord, faudrait-il considérer l'objet théâtral comme une trace historique, un témoin privilégié qui protège la création humaine de l'oubli et l'obsolescence ? Ou alors s'agit-il d'un élément esthétique sur scène qui permettrait la transmission des valeurs culturelles d'une génération à une autre ? Ou bien sommes-nous devant un référent culturel qui œuvre en faveur d'une pratique théâtrale reproductrice d'images rhétoriques en changeant les ressorts de la réalité quotidienne en un imaginaire notamment captivant et illusionniste ? Enfin de compte, parle-t-on d'un théâtre d'objet comme illustration par excellence d'une esthétique de témoignage à partir de l'exploitation de la composante mémorielles des objets récupérés ?

Pour effectuer l'analyse de ce rapport particulier qui englobe l'objet témoin et la représentation scénique, nous allons nous pencher sur les axes suivants :

- Objet théâtral, objet témoin.
- Théâtre d'objet, théâtre de mémoire et d'identité collective.

3 RÉSULTATS

3.1 OBJET THÉÂTRAL, OBJET TÉMOIN

En effet, l'objet témoin, ce concept introduit par l'ethnologue Jean Gabus désigne « *plus précisément le fait que l'objet s'érige en exemple, tel un objet modèle, représentatif de la culture de la civilisation dont il provient* » [3]. Cependant, ce terme renvoie à deux acceptions différentes : l'objet en tant qu'une matérialité, ce qui accentue davantage son aspect concret, et vers une orientation symbolique qui se manifeste à travers « un discours mémoriel ». Ces deux tendances nous renseignent sur la possibilité de rendre l'histoire humaine une phase palpable et de conférer à celle-ci une nouvelle identité contemporaine, ce qui facilite la transmission de valeurs anciennes aux nouvelles générations.

L'objet témoin est considéré à l'image d'une source documentaire indispensable à l'analyse des modalités diverses de la vie de nos prédécesseurs. Un document tangible qui sert à reconnaître leur mode de vie et un indicateur temporel de leur développement culturel, « *en l'absence de documents écrits, au même titre que les documents historiques écrits* » [4]. De là, l'orientation générale est d'analyser les objets, « *comme des traces, au sens de vestige, puisqu'ils viendraient révéler un état humain ou culturel passé* » [5]. C'est pourquoi, la valeur dominante de leur étude historique se veut illustrative d'où ses

plusieurs nominations par les ethnologues et les anthropologues comme, « *une preuve objective* », « *une pièce à conviction* », « *une sorte d'idéogramme matériel* ». D'une manière générale, les objets sont « *des archives autonomes plus sûres que les archives orales ou écrites* ». [6]

Il appert donc, qu'il s'agit d'un témoin fidèle dont l'homme peut toujours avoir confiance en sa charge historique d'illustrer les pratiques et les manifestations culturelles de chaque époque. « *Alors qu'un témoignage oral ou écrit peut omettre ou tromper, dissimuler ou mentir, l'objet lui ne ment pas* » [7]. Ce lien de véracité et d'authenticité avec l'histoire contribue à doter l'objet d'un potentiel narratif pour « *illustrer une visée cohérente et unificatrice de la société en ce qu'ils y ont nécessairement une fonction et jouent un rôle* ». [8]

Somme toute, il s'agit d'une nouvelle reconnaissance des mérites des objets puisque, dans une large conception, « *tout objet du quotidien devient un témoin de quelque chose que ce soit d'un individu, d'une technique, d'une fonction ou de plusieurs aspects à la fois* » [9]. D'une visée globale, l'objet témoin est un support privilégié de l'identification de l'histoire humaine, de l'évolution technique et de la conservation de l'héritage culturel à tel point qu'on parle que « *l'art et le style caractéristique d'un peuple peuvent être compris uniquement en étudiant ses productions dans leur totalité* » [10], y compris les objets qui sont ancrés dans les coutumes, les traditions et le mode de vie caractérisant chaque société.

Cependant, son usage sur la scène théâtrale a généré une particularité esthétique qui met l'histoire au service de la théâtralité. Il s'agit, en effet, de l'esthétique de la récupération de l'oubli qui nous renvoie à une remise en question à propos de plusieurs considérations importantes en l'occurrence la mémoire collective et l'esprit de la consommation matérialiste. Une telle orientation est fortement manifestée dans les représentations contemporaines et en particulier dans le théâtre d'objet.

A cet égard, Tadeusz Kantor affirme que l'objet sauvé de l'oubli nous met toujours dans une dialectique intéressante entre le passé et le présent. L'objet qui a un vécu endosse en lui des référents tangibles, ce qui redonne à la représentation une dimension réelle en facilitant la présence des caractéristiques d'une époque lointaine et la possibilité de les transmettre aux nouvelles générations. Cela serait normalement difficile à réaliser avec d'autres éléments, c'est pourquoi Tadeusz Kantor parle d'une relation mystérieuse qui s'établit entre l'objet et l'historicité, « *grâce au truchement des objets sauvés de l'engloutissement, le proche passé ne cesse de sourdre dans le présent, en une dialectique tendue et mystérieuse, comme un fleuve aux prises avec ses propres tourbillons* » [11]. De ce fait, l'objet assure davantage le passage temporel et enrichit ses potentialités de jeu par un trait mémoriel en l'occurrence indéniable, ce qui permet la sauvegarde d'une partie de l'histoire humaine sous forme spectaculaire.

Ces objets porteurs d'une charge historique révèlent également les différentes attributions qui leur sont accordées par les utilisateurs. En effet, leur itinéraire d'usage reflète l'esprit de consommation qui caractérise chaque période. Dans cette perspective, Tadeusz Kantor préfère ceux qui appartiennent au rang le plus bas puisqu'ils seraient les témoins d'une réalité banale. Une telle réalité met en branle autant de processus concernant la société de consommation. Cette dernière, marquée par le changement et le renouvellement permanent de ses produits sous l'effet de la modernité, accélère en parallèle les procédés de la désuétude et de l'oubli.

Cependant, pour Tadeusz Kantor les objets récupérés même de la poubelle, déclenchent certainement une mémoire collective, ce qui remet en question nos pratiques sociales à partir d'une provocation de notre comportement matérialiste, pris dans un mouvement d'usure très accéléré. En conséquence, on parle de principes de « *correction* » par rapport à cette attitude distinguée par la méfiance et l'indifférence. L'intérêt est davantage porté sur la manière dont l'objet nous informe de ses différentes structures de manipulations ordinaires, esthétiques et poétiques. En outre, l'objet semble constituer la forme sur laquelle se sont opérés progressivement des modes de vie et de pensées caractérisant le système de consommation technologique et industriel. En ce sens Baudrillard souligne que « *la civilisation urbaine voit se succéder à un rythme accéléré les générations de produits, d'appareils, de gadgets en regard desquels l'homme paraît une espèce particulièrement stable* » [12].

Dès lors, il paraît que ce penchement vers l'objet usé dans les représentations théâtrales est une réaction humaine contre le changement excessif des valeurs et des normes déterminant notre civilisation urbaine. A cet égard, Tadeusz Kantor postule que « *quand les systèmes de valeurs s'effondrent devant la brutalité ou la résistance du réel, les objets rebutés semblent alors être introduits plus facilement dans le champ des pratiques artistiques* » [13]. En se référant à cette optique, il s'agit d'un passage de l'expressivité à la chose en soi, ce qui provoque un changement cette fois-ci technique visant à considérer l'objet un élément indispensable dans la création théâtrale en dépit de sa surface de pratique quotidienne. Cette tendance s'explique de la part de Tadeusz Kantor par le fait que « *nous n'avons assez de force que pour attraper ce qui était sous la main, l'objet réel et le proclamer œuvre d'art* » [14].

Il s'agit d'une façon de se contenter d'utiliser les éléments matériels les plus communs et surtout les proches du vécu quotidien et les considérer une création artistique. C'est un processus de représentation basé sur la simplicité et en même

temps sur le rapprochement avec les principes de la vie quotidienne. Ainsi, le champ de la vie quotidienne devient une ressource à toute vision créatrice d'un imaginaire unique, une manière qui tend à lier l'objet réel et l'image artistique sous la même conception représentationnelle.

Il en ressort donc que le choix d'une telle représentation de l'objet témoin sur la scène théâtrale est commandé par des exigences esthétiques à savoir l'historicité et l'esprit matérialiste. Dans de telles considérations, la proximité au champ du quotidien et surtout du réel sert à une construction rhétorique par excellence. En effet, la charge historique pour laquelle on identifie les différents usages des objets, montre clairement que la touche humaine est une donnée ineffaçable et que l'évolution du temps ne peut pas complètement l'escamoter.

Aussi, l'exploitation de ce trait dans des perspectives théâtrales devient-elle un choix esthétique parce qu'elle présuppose déjà un terrain d'entente entre le spectateur et le metteur en scène à propos des visées et des thèmes à aborder. C'est de cette façon que la mémoire collective permet justement d'avancer la culture matérielle comme critère identitaire de nos comportements sociaux. Autrement-dit, le sens que l'objet témoin véhicule dans cette situation est celui qui est partagé entre les membres de toute la société de consommation.

Ajoutons à cela que l'esprit matérialiste qui nous distingue et qu'on peut résumer dans les directives suivantes, production, acquisition et rejet, révèle également notre manière d'agir qui correspond avec les normes de notre temps. Suite à cette perspective triadique, la réaction au niveau artistique tient à faire sortir l'objet de sa propre sphère fonctionnelle pour l'entrer dans une autre qui place son image au centre de sa nouvelle existence, pour ainsi dire que l'objet du réel devient un catalyseur pour des inspirations artistiques inhabituelles. En quelque sorte, l'objet récupéré se charge de fiction et comme l'a suggéré Macha Makeieff, « *dans une société qui aujourd'hui fonctionne selon le schéma brutal de « production / tri / déchet » la réponse à cette désespérance, c'est que les objets deviennent des acteurs de fiction* » [15].

De ce fait, l'approche esthétique consiste à se servir de l'objet récupéré de l'oubli en tant qu'objet qui sauvegarde les marques de l'usage humain et stimule l'imaginaire par des procédés inédits. Il s'agit certes d'un témoin muet mais qui retrouve sa parole à travers son insertion dans une structure langagière basée, cette fois-ci, sur l'exposition et la représentation concrète. C'est en tant que tel que l'objet récupéré doit son mérite sur les scènes théâtrales et surtout contemporaines. En ce sens, Macha Makeieff postule que « *l'objet disqualifié, menaçant, ruiné, exilé, trouve au théâtre une forme de grandeur* » [16]. De là, la représentation de l'objet témoin est une façon de transformer l'inertie au vivant et de changer l'indifférence humaine en faveur d'une reconsidération artistique. De cette façon, le théâtre remplit une fonction à la fois spectaculaire et conservatrice de nos différentes conduites humaines.

Cela nous permet de synthétiser que l'usage de l'objet témoin sur la scène théâtrale est une considération particulière d'un élément distingué dans nos pratiques quotidiennes par sa familiarité et par sa charge nostalgique, mais il constitue une base de départ pour une représentation théâtrale à la fois vraie et historique. Une telle réalisation audacieuse consiste à charger le rebut et le trivial par des potentialités ludiques fascinantes, par des fonctionnements rhétoriques saisissants, en un mot, par une nouvelle mise en ordre du quotidien et de l'esthétique dans une réalisation théâtrale. Ce constat, nous permet de dire que dans ce cas la représentation théâtrale est l'illustration parfaite d'un moment de rencontre du public avec ses images identitaires.

D'une manière générale, l'objet témoin à travers ses riches fonctions révèle notre rapport humain particulier avec l'histoire et l'envie non seulement de reconnaître les techniques antiques mais d'illustrer des images historiques constituant une partie déterminante de notre héritage culturel. A vrai dire, l'objet est chargé de renseignements et d'informations nécessaires pour maintenir le contact avec le passé en le réactualisant dans l'esprit et l'imaginaire des nouvelles générations. À partir de là, nous pouvons dire que l'objet témoin n'est plus une métaphore de notre histoire mais un des piliers essentiels qui fondent notre nouvelle identité culturelle.

4 DISCUSSION

4.1 THEATRE D'OBJET : THEATRE DE MEMOIRE ET D'IDENTITE COLLECTIVE

Le théâtre d'objet, à force de son usage des objets bénéficiant déjà de leur propre « biographie » d'existence sociale, a mis l'accent sur l'importance de la mémoire collective pour la mise en œuvre d'une création artistique. En effet, les objets qui ont servi à plusieurs fonctions ordinaires accumulent par là une certaine mémoire d'usage ou ce que l'on pourrait appeler une charge historique. De ce fait, leur présence au théâtre ne devrait pas être conçue étrangère par rapport à leur forme issue de la vie ordinaire. Aussi le spectateur ressent-il une certaine authenticité dans la représentation. Vu la justesse dans le choix des détails, « *évidemment, l'objet, a priori, ne peut pas mentir : la poussière, l'usure, tout ça, c'est du vrai. Ça accrédite l'histoire, ça fait vaciller les certitudes* » [17].

En effet, la plupart des objets manipulés sur scène font partie intégrante du décor qui constitue notre univers familial. Une telle similitude rend la représentation théâtrale fortement attachée à la réalité quotidienne. C'est pourquoi la recherche dans l'entourage, c'est-à-dire, dans la rue, dans la cuisine, dans les plages et autres lieux communs, devient une démarche nécessaire pour une nouvelle appropriation, cette fois-ci, spectaculaire. Et, comme l'a suggéré Tadeusz Kantor à propos des objets arrachés de la réalité susceptibles de satisfaire la curiosité d'un spectateur qui privilégie la mémoire collective, il en est de même pour Christian Carrignon qui postule que l'objet laisse planer toujours dans l'esprit du spectateur « *son poids du réel* » [18]. Donc, les objets du quotidien créent une image qui provient d'une zone d'appartenance de l'être humain avec son entourage immédiat et qui font glisser la représentation vers des postulats aléatoires à savoir « le hasard des retrouvailles ».

En ce sens, il convient de rappeler certaines représentations qui ont été élaborées à partir « *de presse-purée, tire-bouchons et bouchons, bols, brosse à vaisselle, cafetière, bouteilles d'eau minérale et, même, légumes en tous genres* » [19]. Aussi, certains objets déformés, écrasés et fragmentés ne cessent de révéler que le processus de la création peut être très proche de nous, il suffit simplement de les voir autrement. A cet égard, Christian Carrignon précise que sa démarche est le résultat d'un besoin d'expérimenter des choses nouvelles qui nous rapprochent de nous-mêmes ; « *j'avais envie de parler du quotidien de ces objets, et de moi qui m'en servais, et de tous ceux qui s'en servent, forcément ! De tous ces petits gestes sans importance, et des pensées qu'on a en les faisant* » [20].

A ce propos, le quotidien devient une source inépuisable de la création théâtrale ; « *il est le terrain privilégié de la mémoire, notamment familiale, réfugiée dans des gestes, des paroles et, surtout, des objets- ceux de la cuisine, du salon, de la chambre des enfants* » [21]. Il paraît évident que l'élément matériel participe à rendre nos actions humaines semblables et nos habitudes familiales répétitives. D'une certaine façon, nos comportements s'identifient à partir de nos gestes et automatismes quotidiens.

Pour cette raison, il s'avère utile de déduire que le quotidien est porteur d'une mémoire collective dont les structures signifiantes sont partagées entre les êtres humains. De là, il est question, cette fois-ci, de rendre la pratique quotidienne elle-même une condition pour créer une représentation théâtrale à tel point que Christian Carrignon souhaite que le spectateur retrouve la même ambiance familiale lorsqu'il assiste à une représentation, « *pour voir un spectacle de théâtre d'objet, il faut être aussi bien installé qu'à la maison. Avec les autres, et en intimité avec soi-même* » [22].

Il appert donc que la reconnaissance dans cette pratique théâtrale de l'ordinaire et du familier de la part du spectateur est fortement inscrite dans le système dramatique en vue de le rapprocher de son identité. Un tel rapprochement se fait à partir « *des objets qui nous entourent et que leur banalité encalmine au point qu'on ne les remarque plus* » [23]. Cette opération s'avère délicate dans la mesure où les objets sont pris dans l'élaboration d'une vision artistique qui devrait être, en même temps, compatible avec les attentes communes du spectateur. Ce dernier peut cerner l'objectif de la représentation parce qu'il partage la même culture matérielle. Et, s'il y a des écarts, cela s'explique par les exigences de la représentation théâtrale et notamment par sa dimension rhétorique. C'est en cela que nous relevons la part de l'identité dans une telle pratique théâtrale, comme le souligne Christian Carrignon : « *je pense que le théâtre d'objet, par ses objets reconnaissables par tous, nous met en état de nous reconnaître les uns les autres* » [24].

On imagine dès lors l'engouement pour une représentation qui ouvre des perspectives inédites à des metteurs en scène en quête d'une nouvelle reconnaissance de l'identité humaine par l'entremise de la manipulation des objets. « *Ces objets ordinaires témoignent donc pour une vérité invisible : celle de l'importance de la vie quotidienne dans la constitution de l'identité* » [25]. Ce n'est donc pas pour rien que la collection de toutes sortes d'objets se fait dans cette pratique théâtrale, même, à partir de nos rebuts. En effet, ce qui importe, ici, c'est la part mémorielle que l'objet endosse à chaque fois par son usage dans des perspectives diverses. En ce sens, Christian Carrignon affirme que, « *tout spectacle avec objets parle d'une civilisation perdue* » [26]. De ce fait, le spectateur est invité à chercher un rapprochement, cette fois-ci, entre des civilisations qui pour différentes qu'elles soient ne peuvent pas effacer la trace de leur usage des objets et surtout celle de la civilisation de consommation.

A cet égard, Christian Carrignon précise : « *nous sommes les enfants de la société de l'objet, nous pensons à travers l'objet. Il est simple lisse beau pas cher et il nous fascine sous son apparente innocuité* » [27]. C'est sans doute cette manipulation sans crainte qui a favorisé le recours excessif à son usage sur scène. L'intérêt provient justement de ce sentiment de proximité que l'objet déclenche dans l'esprit de son utilisateur. Aussi, confère-t-il à l'imagination une touche personnelle et attribue une certaine coloration d'étonnement, de curiosité et d'émerveillement pour toute conception nouvelle en l'occurrence insoupçonnée, telle qu'elle apparaît dans l'ensemble le fonctionnement de l'objet dans le théâtre d'objet.

A partir de cette expérience, il semble qu'il s'agit d'une volonté d'instaurer une prise de conscience que c'est moins le quotidien avec ses connotations de banalité et du familier qu'on cherche à représenter, mais plutôt, il est question d'engendrer un regard différent sur lui. Un tel regard nous emporterait dans des dimensions inaccoutumées. Somme toute, ce jeu de reflet

permet d'illustrer l'importance de l'extériorité dans notre identité collective. Il s'agit donc de présenter une structure très proche de notre vécu, ce qui exige effectivement la création d'une esthétique du quotidien susceptible d'éveiller « le sens de l'humain » à partir de la composante mémorielle des objets récupérés de l'oubli et de la désuétude.

Il convient sans doute de dire, ici, qu'en réalité l'objet est voué à chaque fois à un usage particulier indépendamment de la fonction primaire pour laquelle il a été conçu. En d'autres termes, l'objet peut être rechargé par d'autres sentiments, d'autres récits et d'autres expressions artistiques en fonction du contexte dans lequel il est inséré. C'est d'ailleurs, cette remarque qui a conduit Emmaüs à postuler que :

« L'objet vidé de sa charge fonctionnelle peut-être rempli de faux souvenirs, de fausses histoires, de fausses émotions. Nous sommes au théâtre et pas au Cure. L'objet faussement personnel est une boîte à s'inventer des rêves. C'est un objet qui a eu son usage, sa fonction. Il a été utilisé mais pas par moi. » [28]

Il en résulte donc que l'objet sur scène est le résultat d'une entreprise mentale basée sur un imaginaire créatif susceptible de changer sa réalité selon les besoins méthodologiques de sa représentation. C'est un pur produit de l'imaginaire dont l'enjeu n'est pas seulement de retrouver cette surface de ressemblance avec la réalité quotidienne, et qui conduit à l'utiliser différemment sur scène, mais celui d'accéder à la sensibilité du spectateur.

Nous pouvons dire donc que ce trait du quotidien et de l'historicité dans le théâtre d'objet fait référence à une démarche appropriative de l'objet récupéré, ce qui confère à celui-ci une certaine singularité à propos de son usage spectaculaire. En effet, ce genre d'objets semble œuvrer en faveur de l'actualisation de ;

« La mémoire latente des choses communes, c'est-à-dire une mémoire oblique, aux limites de la conscience, et dans laquelle se déposent les gestes accomplis tous les jours dans la compagnie d'objets invisibles à force de servir. Le théâtre d'objet les expose sur les tables qui lui servent de plateaux et les y fait jouer ». [29]

Somme toute, il est question d'une représentation de nos conduites ordinaires dans une sphère artistique.

5 CONCLUSION

D'une visée globale, on se trouve fasciné par une mise en valeur de l'élément matériel et des gestes qui l'accompagnent, « *ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel,* » [30]. Il s'agit alors d'une reconnaissance de l'importance des détails mêmes les plus futiles de notre vie dans l'enrichissement du processus de la création théâtrale d'une touche qui englobe l'inertie et le vivant dans une expressivité poétique. De là, l'objet gagne, en profondeur, ce pouvoir de rapprochement identitaire par son apparente commodité d'usage signifiant.

En quelque sorte, le pouvoir de suggestion et d'évocation de l'objet est un facteur essentiel dans la démarche représentative, ce qui entraîne une considération de l'ensemble des éléments disparates de la pratique théâtrale dans une vision commune. A cet angle de vue, on peut dire que l'objet prend sens lorsqu'il est pris dans « une syntaxe » qui multiplie les choix d'usage et faisant de son interprétation une quête en soi. Justine Duval postule que « *l'objet est toujours prêt à reprendre sa puissance d'évocation quand on le met en connexion avec un récit verbal ou muet* » [31]. Donc, on parle d'une sorte de prédisposition de l'objet à réaliser une performance théâtrale dès qu'on actualise son insertion au sein d'une structure langagière.

Il s'en suit donc que tout objet serait porteur d'une signification nouvelle en fonction des impératives de la représentation scénique. De ce fait, il se trouve investi d'un double emploi, celui en référence à sa présence concrète et celui de la situation signifiante qu'il évoque au fur et à mesure de l'enchaînement des actions. En d'autres termes, la représentation de l'objet oscille entre des signes visibles relatifs à sa réalité quotidienne et d'autres invisibles inhérents à son fonctionnement rhétorique. Cela a permis à Christian Carrignon de dire que : « *l'objet de théâtre est un outil qui fixe de l'abstrait sur du concret. Il provoque un déplacement du concret de l'objet vers l'abstrait de l'idée, du sentiment* » [32]. C'est précisément ce déplacement de sens qui donne à l'objet son mérite et son importance sur la scène.

Toutes ces remarques concourent à résumer que le théâtre d'objet est un théâtre rhétorique, dans lequel les structures signifiantes de l'objet reposent sur une manipulation poétique. C'est le reflet de notre image ordinaire et identitaire qui redonne à l'expressivité théâtrale, une dimension de témoignage. Tout cela se fait par un jeu où le pouvoir d'évocation, de projection et le langage matériel assurent la charge spectaculaire de l'objet témoin. Ce constat nous permet de synthétiser que dans ce cadre de situation la représentation théâtrale est le reflet également de nos différentes pratiques et c'est le moment propice de l'actualisation de nos mémoires collectives qui resteront une pratique signifiante dotée d'une charge historique pour les nouvelles générations.

REFERENCES

- [1] Cristian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [2] Marcel Mauss, cité par Camille Fosse, Rôles, fonction et limites de l'objet historique dans l'élaboration du discours mémoriel, *Synergies Pays Riverains de la Baltique* N° 9, pp. 27-39, 2012.
- [3] Jean Gabus, L'objet témoin, les références d'une civilisation par l'objet, cité par Camille Fosse, Rôles, fonction et limites de l'objet historique dans l'élaboration du discours mémoriel, op. cit., pp. 27-39.
- [4] Jean Jamin, cité par Thierry Bonnot, *La vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection*, éd. La maison des sciences de l'homme, Paris, p. 10, 2002.
- [5] Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, éd. La découverte, Paris, p.28, 2005.
- [6] Paul Rivert, cité par Thierry Bonnot, *La vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection*, , éd. La maison des sciences de l'homme, Paris, p. 11, 2002.
- [7] Jean Jamin, cité par Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, éd. La découverte, Paris, p.28, 2005.
- [8] Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, éd. La découverte, Paris, p.25, 2005.
- [9] Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, éd. La découverte, Paris, p.26, 2005.
- [10] Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, *La culture matérielle*, éd. La découverte, Paris, p.33, 2005.
- [11] Jean-Luc-Mattéoli, *l'objet pauvre : Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 54, 2011.
- [12] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, éd. Gallimard, Paris, p. 7, 1968.
- [13] Jean-Luc-Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », in *Images Revues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art* N°4, p. 8, 2007.
- [14] Tadeusz Kantor, *Leçon de Milan*, éd. Actes sud, Paris, p. 19, 1999.
- [15] Macha Makeieff, « entretien du 14 septembre 2005 », in, *L'objet pauvre : Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 54, 2011.
- [16] Macha Makeieff, *L'amour des choses*, éd, Actes Sud, Paris, p. 9, 2006.
- [17] Macha Makeieff, *L'amour des choses*, éd, Actes Sud, Paris, p. 10, 2006.
- [18] Macha Makeieff, *L'amour des choses*, éd, Actes Sud, Paris, p. 10, 2006.
- [19] Jean-Luc-Mattéoli, *l'objet pauvre : Mémoire et quotidien dans les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 72, 2011.
- [20] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [21] Jean-Luc-Mattéoli, *l'objet pauvre : Mémoire et quotidien dans les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 216, 2011.
- [22] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [23] Jean-Luc-Mattéoli, *L'objet pauvre : Mémoire et quotidien dans les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 72, 2011.
- [24] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [25] Jean-Luc-Mattéoli, op. cit., p. 218.
- [26] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [27] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [28] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.
- [29] Jean-Luc-Mattéoli, *L'objet pauvre : Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Edition Presses Universitaire de Rennes, Paris, p. 238, 2011.
- [30] Georges Perec, « Approches de quoi », in *L'infra-ordinaire*, éd. Seuil. Paris, p. 59, 1989.
- [31] Justine Duval, « Le parti pris des choses », 2012. [Online] Available: Lintermede.com/Theatre-objets-marionettes/Fulltext/E1123.pdf (July 5, 2015).
- [32] Christian Carrignon, « Le théâtre d'objet : mode d'emploi », *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, N°4, « L'objet », pp.1-32, 2012.