

## 4. Objet/Métamorphose/Espace

Serge Ouaknine

---

Number 10, Winter 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28796ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

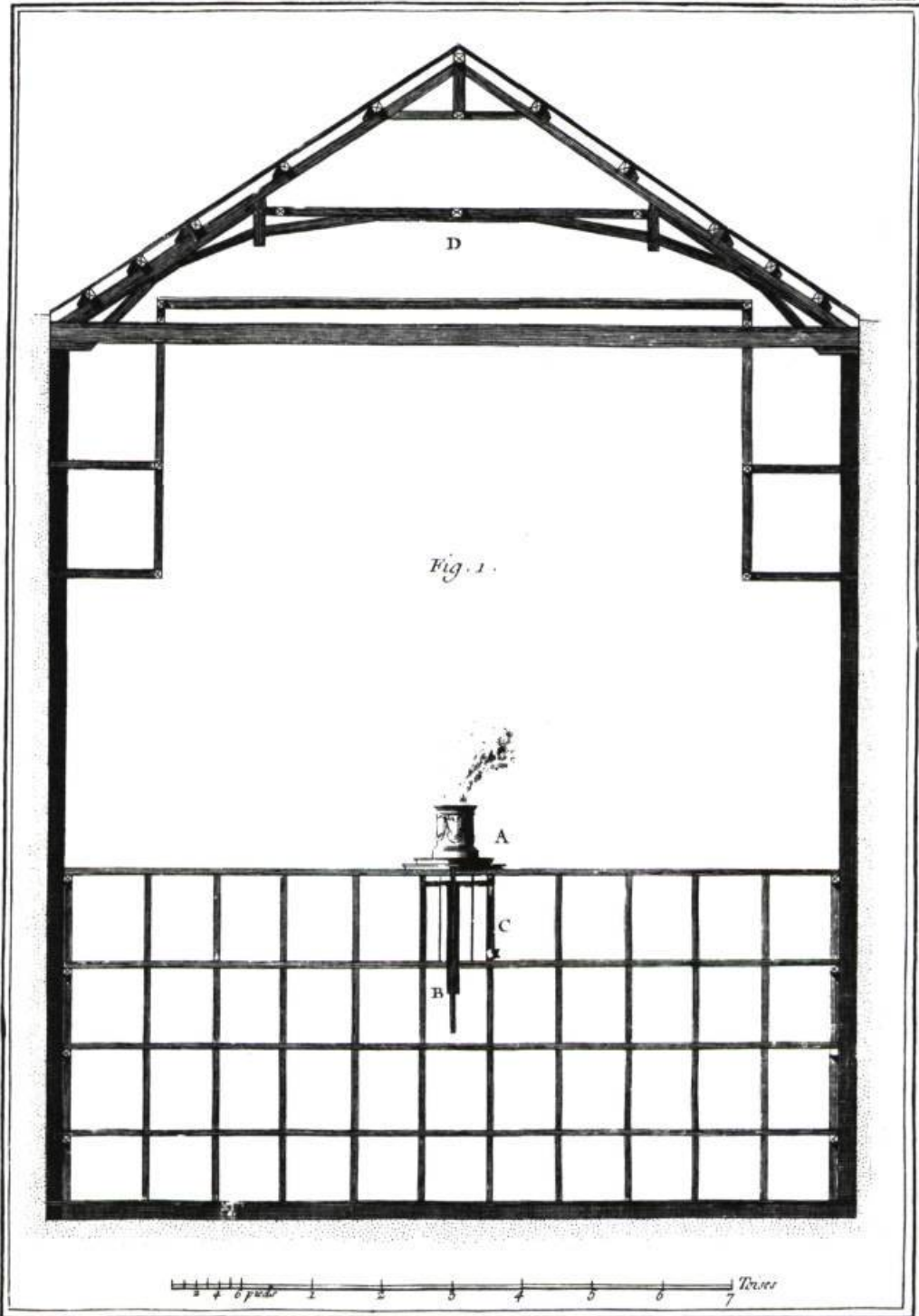
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Ouaknine, S. (1979). 4. Objet/Métamorphose/Espace. *Jeu*, (10), 74–81.



R. del. Del.

Benard Peccr

*Machines de Théâtres,*  
*Coupe sur la hauteur et la largeur du Théâtre avec le Service des Autels.*

AA

## 4. objet/métamorphose/espace

Toutes les manipulations artistiques avec un objet ont leurs buts méta-esthétiques, je dirais même "métaphysiques".

Tadeusz Kantor

Qu'est-ce qu'on retrouve dans une salle de théâtre comme un leitmotiv, un abécédaire tout usage? Des cubes, des chaises, des tables, des bâtons, un lampadaire, un masque, une malle, un banc et plus récemment des praticables démontables. Je parle bien sûr d'une scène occidentale, non du plateau nu d'un théâtre japonais.

Il est rare qu'une salle de répétition soit totalement vide, comme s'il était implicitement reconnu qu'une certaine morphologie de l'espace présidait à la mise en jeu des acteurs. Ce qui est vrai, d'une certaine manière, et des reliefs et des objets.

Nous distinguerons donc deux relations de l'acteur non séparables dans le champ générique d'un spectacle achevé, l'une à l'objet ou l'accessoire, l'autre au "décor", signifiant ici par ce mot, non ce qui figure ou illustre, mais tout ce qui altère (rend autre) la nudité du volume où l'acteur délibère.

L'objet en tant que relief assure l'acteur d'un support, complémentaire de sa présence scénique, capable de déterminer le jeu; support concret, support d'attention, support de l'imaginaire. L'objet remplit une fonction sécuritaire, de détour ou de stimulus. Le texte ne suffit pas. Le jeu se dessine aussi par modification de l'espace. La mise en scène conventionnelle opère des mises en place. L'économie créative opère des déplacements qui, reconnus dans leurs promesses de sens, sont la "mise en scène", mais à l'arrivée seulement. Les contraintes économiques du théâtre, c'est-à-dire de temps, obligent le plus souvent à la mise en place, ce qui élimine la génération d'un espace né des relations et métamorphoses des acteurs et du lieu, des outils scéniques et du thème. Ceci explique le caractère conventionnel et stérile du théâtre institutionnel, son esthétique d'effets illustratifs, son aptitude aux gestes redondants, aux discours verbeux.

La parole et l'objet, l'acteur et l'espace n'ont pas trouvé leur *écart*, c'est-à-dire la possibilité d'un langage autonome propre au théâtre: le dépassement du mot à mot descriptif. Et même dans les efforts d'épuration scénique ou d'extravagance baroque, la relation de l'acteur à l'objet atteint rarement la métaphore, le glissement de sens ou l'insolite. Quand cela advient, ce jeu est fragile, difficile à tenir, d'un rythme incertain, tant notre environnement quotidien nous a aliénés du comportement atypique, drôle ou subversif. Quant aux écoles qui forment des acteurs, elles évacuent la question en subdivisant les terrains de compétence en cloisonnements corporatistes, le décor aux scénographes, l'objet aux accessoiristes, l'acteur aux interprétations...

Il n'est pas étonnant de constater que tous les metteurs en scène du XXe siècle (tous, sans exception, soucieux de l'éthique et de l'écriture) sont intervenus directement dans le champ de la relation de l'acteur et des objets, du jeu et de l'espace de jeu: la simplification des volumes chez Craig; la recherche d'une circulation et les hauteurs chez

Appia; le dépouillement scénique chez Copeau; scénographie et bio-mécanique de l'acteur chez Meyerhold; relation idéogramme (dite distancée) de l'objet et de l'acteur chez Brecht; exploration ludique des accessoires dans l'improvisation chez Brook; bouleversement de la relation d'espace acteur/spectateur chez Grotowski (où l'acteur ritualise et l'espace et l'objet).

Ici, il faut préciser que la mise en scène contemporaine se définit dans sa recherche du signe, d'une écriture par le corps, du changement à vue des métamorphoses de jeu et, quand elle maintient avec éloquence la scène à l'italienne, elle éclate dans la salle (le Living Theatre) ou dans la rue (le Bread and Puppet); elle maintient les artifices scéniques et explore "l'image" (Bob Wilson) ou fonde une nudité de l'acteur et de l'accessoire (Joe Chaikin), déroule avec minutie l'acteur dans une épure spatiale (Beno Besson). Enfin, les éclatements scénographiques et la recherche d'un fonctionnement global font légion (Ariane Mnouchkine, Ronconi, Schechner, ...), jusqu'aux absolutistes du découpage sériel du spectacle (Kantor, Foreman, Squat, ...). C'est dire que le décodage linguistique est périlleux, riche de nuances, de différences et notre propos ici ne tentera pas un examen exhaustif de la mise en scène moderne.

Notre pratique et nos observations nous portent à croire que le code linguistique du théâtre est spécifique au théâtre et que la tâche première d'un metteur en scène ou d'un critique n'est pas de réduire le sens inconnu au sens commun, mais plutôt de porter une curiosité analytique sur le fonctionnement du moment théâtral, qu'on ne peut par conséquent aborder selon une grille propre à la littérature et à ses outils d'analyse.

Pour un tel projet, il faut néanmoins un référent: aussi nous allons poser notre règle de jeu.

### 1. la lecture de l'objet

On utilise au théâtre des ustensiles, cafetière, fourneaux, lits, allumettes, cigarettes, mouchoir, panier, chapeau... L'expérience montre que ces objets sont un support de la mise en scène et que très souvent elle s'y réfugie. La manipulation de l'objet engendre un mystère, elle permet à l'acteur d'entretenir une "présence", de faire concret, réel, c'est-à-dire d'avoir une *crédibilité*. Le jeu ici est le décalque de la réalité et cela flatte le public de s'y reconnaître. Nous parlons ici, certes, des conventions d'un naturalisme usé, mais encore bien en usage. Pourtant, de cet usage, il reste dans la mise en scène moderne encore quelques traces dans le choix d'objets symboliques (bâton, drap, cube, masque...) qui permettent un usage multiple et non aliéné à une unique vocation. L'objet est donc un partenaire de jeu et fait figure d'acteur, en ce sens qu'il occupe une place autonome dans l'organisation de la signification (même non contrôlée). Un balai pour l'enfant, c'est déjà un fusil; plus "sophistiqué", pour l'acteur il devient un poupon que l'on berce, un violon, un compagnon silencieux, comme un crucifix ou un objet nu pour délimiter le sol, une frontière...

Selon l'expression de Lee Strasberg:

"Les objets peuvent être mentaux ou imaginés; ils peuvent être des situations, des événements, des rapports, des personnages, ou bien des éléments de chacune de ces choses, tels qu'ils sont créés par l'auteur. L'acteur, à travers sa concentration, rend tout cela vivant".<sup>1</sup>





*Orgasme I*, Théâtre Expérimental de Montréal, 1978.

Pour lui, l'acteur doit pouvoir recréer une douleur, rechercher dans sa mémoire affective la source des réactions émotionnelles et, poursuit-il, "l'acteur doit trouver un objet réel qui ait pour lui un sens très précis et très personnel"<sup>2</sup>. L'objet ici n'a pas seulement la valeur illustrative d'un "décor", il est aussi le vécu du lieu, le stimulus capable de restituer la mémoire sensible et de donner au jeu, cette fois, une crédibilité différente fondée sur la résonance, en plus de sa valeur iconographique.

À cet usage classique, nous ajouterons d'autres fonctions de l'objet. Dans la métamorphose permanente de l'espace scénique (réel ou imaginaire), l'objet a une fonction majeure de mise en mouvement, nous l'avons vu, des significations, mais encore de l'espace interne, de l'acteur et de l'aire de jeu. Il permet des déplacements, des arrêts, des regards, un toucher allusif, métaphorique ou de détour. L'objet déplacé, manipulé est un gardien de la relation organique de l'acteur au réel, du jeu et du lieu scénique en tant qu'espace. Valorisée par un apport de mobilité et de sens, la mise en scène de l'objet devient une *mise en atmosphère*; c'est le cas de tous les spectacles baroques, surréalistes ou fondés sur une valorisation du rêve et de la "sublimité" de l'être. L'objet verrouille une action à l'intérieur d'une séquence; il prend ainsi une fonction de rupture, servant à ponctuer le rythme et l'évolution du spectacle. Cela est surtout vrai dans le cadre des improvisations, où l'objet devient parfois même le thème, l'*objet* central de la situation. Le déroulement de l'imaginaire est ainsi porté par lui; il devient le médium de la relation entre acteurs. Il est alors une terminaison du sens et c'est par là qu'il permet les ruptures et les passations de rôles et de pouvoirs. Dans la mise en scène,

2. *Op. cit.*, p. 104.



*La Chambre pourpre de l'archevêque* de l'Eskabel. Scénario et mise en scène de Pierre A. Larocque.  
(Photo: Thérèse Isabel)

ces moments retrouvés sont le "cue", et ils fonctionnent au même titre que le mot, le changement de scène ou la musique.

Si l'objet entretient le suspense et maintient l'attention, il est aussi un subterfuge poétique qui, par une panoplie d'effets, remplace une action véritable. L'accumulation d'objets fait *théâtral*... En tout sens, l'objet est une source de plénitude ou fait le plein. Il permet de construire ou de détruire un univers. Il est une matérialité qui certifie le réel; il est aussi le vecteur d'une poésie. Le rapport à l'objet pose l'idéologie du spectacle. Lire un objet, c'est comprendre la fonction que l'homme attribue à ses extensions.

## **2. la lecture de l'espace**

L'objet est donc un *espace*, c'est-à-dire le lieu d'une relation, sa source ou son terminal. Or, voici qu'une des métamorphoses essentielles de la scénographie du XXe siècle est d'avoir restitué au décor non plus une valeur d'illustration, mais d'objet. La simplification du vérisme, tableau peint au profit d'une architecture de tentures (Craig) ou de praticables (Appia), aura bouleversé la spatialité même du jeu, de la mise en scène, du lieu théâtral, de la relation acteur/spectateur. L'imaginaire devient celui de translation du naturel figuré au réel de tous les possibles, jusqu'à l'absence de décor... et la renaissance d'un acteur/signe, porteur lui-même de la scénographie par la vertu de ses signes ou de ses suggestions.

Désormais, il n'est plus possible de lire un décor sans penser l'acteur qui le hante, le transforme et l'imprègne.

Mais de la même manière se redéfinissent aussi les vocations du lieu théâtral en réinterrogeant cette fois non plus seulement la scène, mais l'espace global de la relation du spectacle (ou événement) au public (ou témoin). L'imaginaire dévolu au texte ou à l'acteur est désormais inscrit dans l'ordre spatial qui relie le déroulement des actions au développement de l'audience. Là aussi la mobilité est introduite; l'espace frontal traditionnel se retrouve comme brisé. D'une plate-conduction de la narration, le spectacle devient un cheminement de signes distinctifs dont l'orchestration réfère à un code linguistique différent. Le développement n'est plus celui de la seule signification. Le spectacle ne réfère pas à une histoire, à un "ailleurs", mais à un *ici et maintenant* dont la signification est précisément le partage de cette immédiateté. Et même quand il est fait allusion à une histoire dont le vécu est celui d'un autre, ailleurs, c'est encore par le jeu d'un ensemble d'artifices scéniques que le public est amené à *participer* au spectacle comme à un événement *immédiat*, à vivre dans l'environnement même du lieu où se tient l'échange théâtral. C'est dans cet appel qu'il faut lire toutes les métamorphoses de la mise en scène et de la scénographie. La conséquence est immense. Comprendre la spatialité de ce théâtre, c'est resituer la théâtralité comme un art de la temporalité, libérée de l'histoire et du lieu. Objets, acteurs et mouvements de l'espace deviennent des outils pour forger un nouvel échange, voire une nouvelle utopie, c'est-à-dire, précisément, selon la racine grecque une U-TOPIA: un non-lieu. L'espace théâtral se parle au présent. Non comme chronique journalistique, mais comme rupture de la chronicité, pour un oubli du temps "spectaculaire" et l'avènement d'un temps "réel", temps du quotidien, du rêve, de la révolution.

Selon la grille que nous venons d'exposer, nous présentons deux spectacles créés au Québec. Ils recouvrent aussi deux troupes ou regroupements d'acteurs. Plus qu'une esthétique "systématique", une tendance, un mode de recherche, d'échange, une façon d'être *bien ensemble* à produire des "théâtralités" les réunit: *Orgasme I*, du Théâtre Expérimental de Montréal et *la Chambre pourpre de l'archevêque de l'Eskabel*. Le choix qui a prévalu ici est le fruit tout autant de l'arbitraire, du hasard que de la sympathie.

**serge ouaknine**



	<b>Théâtre Expérimental de Montréal</b>	<b>L'Eskabel</b>
	<b>"Orgasme I"</b>	<b>"La Chambre pourpre de l'archevêque"</b>
<b>nature du lieu théâtral situation du spectateur</b>	Lieu de recherche et de spectacle: espace vide (mais quatre colonnes de bois). Autour, au-dessus de l'action, assis.	Local (3 étages): recherche/spectacle. Salles communicantes, portes, escaliers. Debout, assis, mobilité.
<b>nature du lieu scénique (le décor)</b>	Espace "bucolique": un jardin, un lieu unique.	Différentes scènes qui entourent le spectateur, puis salle mortuaire.
<b>nature de l'espace scénique (le contenu du lieu, décor ou environnement)</b>	Dans ce jardin, des cailloux, des reliefs de gazon, une serre, une baignoire pleine de boue, des fûts en bois suspendus, arbres, sable, des passages "souterrains" pour les acteurs.	Le théâtre de Babylone et différents lieux phantasmatiques: salle I (noire) autour du public; salle II (blanche) au centre du public.
<b>nature de l'imaginaire (figuratif, naturaliste, surréaliste, abstrait, etc.)</b>	Poétique/organique: bain de boue; naturalisme: le jardin; des éléments de surréalité: les cailloux qui bougent, des chapeaux d'explorateur dans une serre; fantastique: la vieille dans son arbre.	Surréalisme, images obsédantes; visions, figures de rêves, (salle I); rituel au présent, la mort et certaines délices (Salle II).
<b>caractère des matériaux et éléments scéniques</b>	Plante naturelle, sable, boue, humidité réelle.	Tissus, objets, lit, chandelle, tous les accessoires de l'Eskabel.
<b>définition de la dynamique du spectacle et types de jeux</b>	Montage en ruptures arbitraires: jeu projeté, déclamé, sans relation psychologique ou justification, rythme lent, palpitant, lyrique, parole analogique à l'action (poème d'amour du couple dans son bain de boue).	Circulation très lente des acteurs d'un tableau à un autre. Images figées, gestes au ralenti. Salle II: parole oratoire, par opposition au silence fait aux mots de la salle I.
<b>typologie du costume</b>	Hyperréalisme, humour, nudité.	Surréalisme, religieux, gravité.
<b>fonction des artifices scéniques visuels</b>	Ils renforcent l'insolite, le sentiment de participer à l'étrange, à l'aventure... en ce jardin comme en une forêt vierge.	Ils renforcent l'ailleurs, l'inaccessible, le définitif. Le spectateur est le témoin/invité d'un sacré.
<b>fonction des artifices scéniques acoustiques</b>	Voix de femme irréaliste. Voix des hommes absurdes, pathétiques. La sonorité souligne le décalage entre le visuel et la parole.	Musique a-temporelle, de nulle part, bruit de la mer. La sonorité des voix parlées (salle II) souligne le caractère sacré et jouissif du mortuaire.
<b>fonction de l'objet: types et usages</b>	Insolite, mais sans humour. Fonctionnel (la brouette). Métaphorique (éloge de la pomme de terre).	Sublime, mais sans grandeur. L'objet au service d'une image (la poupée-foetus, ou tube de verre pour boire le corps de la mort).



<b>métamorphoses de l'objet</b>	Chapeaux dans la serre (comme fruits) ----- sur la tête des acteurs. Éléments de sculpture (bras, tête) ----- composition gratuite, éléments de jeu.	Valise ----- chaise. Tombeau --- sarcophage --- table de banquet. Autrement les objets gardent leurs vertus (coiffeuse, toilette, lit).
<b>relation du geste et de la parole à la spatialité des éléments</b>	Goût de surprendre. Décalage, abscons, dérisoire.	Silence ou parole du reflet de l'impossible, pathétique, cruel.
<b>nature de la temporalité du spectacle</b>	Sentiment d'une absence de devenir; présent sans possibilité d'identification.	Sentiment d'une impossibilité de présence; passé sans possibilité de retour.
<b>naturel du réel</b>	Factice, illusoire, dérobé.	Mort, lointain, perdu.