



HAL
open science

Accessoire, l'accessoire? – Petite histoire de l'objet au théâtre

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Accessoire, l'accessoire? – Petite histoire de l'objet au théâtre. Un autre regard sur l'objet, Journées d'étude de Chambéry (2-4 avril 2012), Apr 2012, Chambéry, France. pp.55-64. hal-03263075

HAL Id: hal-03263075

<https://hal.science/hal-03263075>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ACCESSOIRE, L'ACCESSOIRE ?

PETITE HISTOIRE DE L'OBJET AU THÉÂTRE

Il est, dans le lexique théâtral, un terme spécifique désignant les objets présents sur la scène et distincts des éléments de décor ou de costume : celui d'« accessoire » qui fait son apparition au XIX^e siècle – le *Dictionnaire de l'Académie Française* mentionne pour la première fois cette acception théâtrale dans sa sixième édition datée de 1835¹ –, soit au moment où l'art dramatique connaît sa plus forte expansion.

« Accessoire » : le terme est, convenons-en, curieux. Dans sa forme adjectivale, il désigne ce « qui vient avec ou après ce qui est principal, essentiel ». L'accessoire est donc « incident », « secondaire », voire « insignifiant », « négligeable », ce que tend à confirmer sa forme substantivée qui trouve à se développer dans le champ des arts, et d'abord en peinture. Selon une acception datée, les accessoires désignent en effet les « parties secondaires d'un tableau »², ces « choses, précise le *Dictionnaire de Trévoux*, que l'on fait entrer dans la composition d'un tableau, qui, *sans y être absolument nécessaires*, servent beaucoup à l'embellir »³. Dans le champ théâtral, le terme ne semble pouvoir se départir de cette détermination secondaire. De manière paradoxale pourtant, l'accessoire, sur la scène, est le plus souvent défini comme un « objet *nécessaire* à une représentation théâtrale »⁴.

Au théâtre, l'accessoire témoigne ainsi d'une tension irrésolue : il est tout à la fois ce qui est secondaire et nécessaire, à l'instar du mouchoir d'*Othello*, objet insignifiant qui entraîne pourtant à sa perte le personnage éponyme, rongé par sa jalousie. Sur la scène, l'objet – défini universellement comme « ce qui affecte les sens »⁵ – a toujours eu sa place mais l'a toujours vue également menacée. Il convient donc de revenir, quoique de manière nécessairement

¹ « [Accessoire] se dit particulièrement, au Théâtre, de Certains objets qui peuvent être nécessaires à la représentation, tels que lettre, bourse d'argent, écritoire, etc. *Le garçon de théâtre a oublié d'apporter les accessoires.* » « Accessoire », in *Dictionnaire de l'Académie Française* (6^e édition), 1835.

² « Accessoire », in *Le Nouveau Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, Le Robert, 2012.

³ « Accessoire », in *Dictionnaire de Trévoux*, 1771. Je souligne.

⁴ « Accessoire », in *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.* Je souligne.

⁵ « Objet », in *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

allusive, sur l'histoire contrastée de l'objet au théâtre en distinguant, de la scène antique à la scène contemporaine, trois approches différentes de l'accessoire sur le plateau⁶.

L'objet accessoire – De la scène antique à la scène classique

L'accessoire n'est pas le privilège de la scène moderne et contemporaine ; il y a toujours eu des objets sur le plateau de théâtre : tel est le constat que font de jeunes chercheurs travaillant actuellement sur le répertoire grec antique, berceau du théâtre, et qui, à défaut de disposer de documents décrivant la manière dont chaque pièce était mise en scène, recourent les informations, les témoignages pour tenter de penser la scénographie de ce théâtre originel⁷.

Sur la scène antique, des objets hétéroclites : certains relèvent du sacré, tels, dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, les rameaux arborés par les Danaïdes ; d'autres relèvent du quotidien, telle cette tunique dont Clytemnestre enveloppe son mari Agamemnon pour le tuer dans le premier volet de l'*Orestie* ou les outils de forgeron manipulés par le dieu Héphestos dans le prologue du *Prométhée enchaîné* du même Eschyle⁸. Ces objets sont néanmoins rarement envisagés dans leur matérialité ; l'auteur exploite au contraire dans la langue leur portée symbolique. L'objet n'a d'intérêt que sous sa forme poétique, métaphorique. C'est ainsi que les outils de forgeron que manipule Héphestos deviennent « mâchoire dévorante » : « l'objet se transmue en un animal féroce qui se nourrit des chairs du héros »⁹, note Anne-Sophie Noel. Derrière les rameaux sacrés qu'arborent les Danaïdes, les spectateurs des *Suppliantes* sont quant à eux invités à imaginer la présence du « poignard meurtrier [qu'elles] utiliseront lors de leur nuit de noces » : « L'objet n'est pas seulement un rameau, il contient en puissance un poignard, ses contours se brouillent en tant que sont considérés en même temps ce que l'objet est au présent et ce qu'il sera dans l'avenir »¹⁰, note, une fois encore, Anne-Sophie Noel.

⁶ Sur cette question de l'objet au théâtre, on ne manquera pas de consulter : *L'Objet*, sous la direction d'Émilie CHARLET, Aurélie COULON et Anne-Sophie NOEL, in *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4, mis à jour le : 24/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668>.

⁷ Nous renvoyons sur ce point aux travaux d'Anne-Sophie Noel qui achève actuellement une thèse consacrée à *La Dramaturgie de l'objet dans le théâtre du Ve siècle avant J.-C.*, sous la direction de Christine Mauduit, Université Jean Moulin – Lyon 3.

⁸ Anne-Sophie NOEL, « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », in *L'Objet*, *op. cit.*, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

Il reste que ces objets, supports visuels d'un texte qui va bientôt leur donner une autre dimension en faisant appel à l'imagination des spectateurs, sont rares sur la scène antique tout simplement parce que difficilement perceptibles par le public. Le théâtre grec se joue, rappelons-le, devant des foules considérables : 6 000 spectateurs à Épidaure, 15 000 à Athènes – on est loin de nos salles actuelles qui excèdent rarement les 700 places. Pour être perçu, l'objet requiert un dispositif scénique restreint, tel celui qui va trouver à se développer non au Moyen-Âge où les Mystères médiévaux se jouent encore en plein air, sur les parvis des églises devant plusieurs milliers de spectateurs, mais à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle en Europe, et particulièrement en France.

Le théâtre baroque ou pré-classique se joue en effet pour la première fois dans des espaces clos à la jauge réduite. Parce qu'ils peuvent désormais être vus, les objets investissent massivement la scène, ainsi qu'en témoigne le très précieux *Mémoire* que tiennent entre 1633 et 1681 Laurent Mahelot et ses successeurs, tous décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne. On y trouve mentionnés tant des éléments de parure – « Chapeaux de fleurs » et autres « houlettes » nécessaires aux personnages de bergers et de bergères¹¹ – que des éléments de mobilier – « une table, deux tabourets, une ecritoire garnie dancre et de Plumes »¹². Accessoire favori de la scène pré-classique, les armes convoquées sous diverses formes : pour *L'Hypocondriaque* (1628) de Rotrou, « il faut [...] un Pistollet, des fleurets, et des Rondaches » ; pour *Clitophon* (1628) de Du Ryer, il faut « des dards, des javelots »¹³. Ces accessoires sont le plus souvent mis au service du comédien. Il n'est pas indifférent de ce fait que Mahelot mentionne de manière récurrente des objets permettant de réaliser différents trucages, « espée qui se demonte »¹⁴ et autorise des duels aussi impressionnants qu'inoffensifs et autres « batons a battre »¹⁵ qui permettent d'épargner l'échine des comédiens¹⁶.

À l'inverse, le théâtre classique, faisant siens les principes de vraisemblance et de bienséance qui interdisent, par exemple, que l'on présente une épée nue au spectateur, bannira les objets de la scène. La description de la scénographie des tragédies de Corneille ou de Racine qui se jouent toutes dans le décor exclusif du palais à volonté est en ceci éloquente : pour *Rodogune*

¹¹ « Pour *Amarillis*, Pastorale de Monsieur Du Ryer (1631) », in *Le Mémoire de Mahelot*, édition établie par Pierre PASQUIER, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 225.

¹² « Pour *Le Trompeur puni*, tragi-comédie de Scudéry (1631) », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 235.

¹³ « Pour *L'Hypocondriaque*, tragi-comédie de Rotrou (1628) », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 289 ; « Pour *Clitophon*, tragi-comédie de Du Ryer (1628) », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 299.

¹⁴ « Pour *Lisandre et caliste*, tragi-comédie de Du Ryer (1630) », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 233.

¹⁵ « Pour *La Folie de Cardénio*, tragi-comédie de Pichou (1628) », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 315.

¹⁶ Cf. sur ce point Pierre PASQUIER, « Introduction », in *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., pp. 94-103.

(1644) de Corneille, explique le *Mémoire de Mahelot*, le « Theatre est une Salle de palais au Second acte il faut un fauteuille et deux tabourest au cinquiesme acte trois fauteuille Et un tabourest une coupe d'or » ; pour *Horace* (1640), le « Theatres estes un palais a volonté au cinquiesme acte un fauteuille » ; pour *Nicomède*, le « Theatre est un palais a volonté une bague pour le cinquieme acte »¹⁷. Le théâtre racinien accentue encore cette exclusion des objets de la scène : le décor de *La Thébàïde* (1664) « est un palais à volonté » ; le décor d'*Andromaque* (1667), « un palais a colonnes et dans le fonds une mèr avec des vaisseaux » ; le décor de *Phèdre* (1677), « un palais vouté une chaisse pour commencer »¹⁸. Tout à son idéal de resserrement, de concentration opposé au foisonnement, à l'exubérance du théâtre baroque, le théâtre classique rejette tout ce qui est secondaire, accessoire.

De la scène antique à la scène classique, une constante : l'objet n'a pas d'existence propre au théâtre – il est en ceci strictement un accessoire, même si le terme est anachronique. Il n'intervient jamais seul en scène ; sa présence est toujours liée à celle de l'acteur qui va le manipuler. Néanmoins, ce que révèle le théâtre classique qui évacue radicalement les accessoires de la scène, c'est la fonction réelle de l'objet sur le plateau : il est moins un support du jeu de l'acteur qu'un support du texte. De noble nature, les seuls objets qui perdurent dans le théâtre classique – la « coupe d'or » de *Rodogune*, la « bague » de *Nicomède* – sont au service de la dramaturgie en tant qu'ils permettent, par exemple, une scène de reconnaissance entre les personnages.

L'objet auxiliaire – Du drame bourgeois au drame naturaliste

Si la dramaturgie classique domine le théâtre du XVIII^e siècle, notamment portée par Voltaire dont on a aujourd'hui oublié qu'il fut « le dramaturge européen le plus joué, le plus loué, le plus traduit et adapté en son temps »¹⁹, celle-ci souffre néanmoins d'une certaine désaffection, les spectateurs « ne trouvant plus qu'invraisemblance, froideur, futilité, creuse rhétorique dans la plupart des chefs-d'œuvre d'hier », explique Robert Abirached²⁰. « Que me font à moi,

¹⁷ *Le Mémoire de Mahelot*, *op. cit.*, pp. 326-327.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 328-329.

¹⁹ Jean GOLDZINK, « Introduction », in Voltaire, *Zaïre* suivie de *Mahomet le Prophète* suivie de *Nanine* suivie de *L'Écossaise*, Paris, Flammarion, collection « GF », 2004, p. 8.

²⁰ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 98.

sujet paisible d'un État Monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse ? au sacrifice d'une jeune Princesse en Aulide ? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi »²¹, affirme un spectateur qui n'est autre que... Beaumarchais qui en appelle en 1767 à une réforme tant thématique qu'esthétique du théâtre en vérité engagée par Diderot dix ans plus tôt.

Dans *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), ses deux premières pièces resserrées autour d'une famille bourgeoise, celui-ci s'attache en effet à porter à la scène la réalité de la société française contemporaine marquée à la fois par « la *montée d'une nouvelle couche sociale* » – la bourgeoisie – et par « un *changement dans l'organisation de la société* »²² – avec l'émergence de la famille –, ainsi que l'explique Peter Szondi. Le drame diderotien, le plus souvent qualifié de « bourgeois », ouvre ainsi, explique Jean-Pierre Sarrazac, « la voie du théâtre réaliste »²³. En témoigne le développement des didascalies auquel procède Diderot. Celles-ci offrent en effet au lecteur comme au régisseur une description précise des décors de chaque pièce : « *La scène est dans un salon, est-il précisé en ouverture du Fils naturel. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables un trictrac ; sur une autre quelques brochures ; d'un côté un métier à tapisserie, etc. ; dans le fond un canapé, etc.* »²⁴. Cette didascalie témoigne tout particulièrement de l'attention inédite portée par Diderot aux objets, aux accessoires, aux détails – le « trictrac », les « brochures » –, démarche inconcevable sur la scène classique. C'est que le détail participe au premier chef d'un « effet de réel », ainsi que l'explique Roland Barthes dans une contribution majeure à une étude des rapports entre *Littérature et réalité*, à partir de deux exemples romanesques empruntés à Flaubert et à Michelet : « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous

²¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), in *Œuvres*, édition établie par Pierre LARTHOMAS, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 125.

²² Peter SZONDI, « Tableau et coup de théâtre : pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing », traduit par Chantal Creusot, *Poétique*, n° 9, 1972, p. 4.

²³ Jean-Pierre SARRAZAC, « Le Drame selon les moralistes et les philosophes », in *Le Théâtre en France du Moyen-Âge à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de JOMARON, Paris, Armand Colin Éditeur, collection « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992, p. 335.

²⁴ DIDEROT, *Le Fils naturel* (1757), in *Œuvres*, édition établie par Laurent VERSINI, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1996, volume IV « Esthétique – Théâtre », acte I, scène 1, p. 1084.

sommes le réel ; [...] il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »²⁵.

La réforme du théâtre engagée par Diderot dont les pièces seront peu jouées peine néanmoins à dépasser le plan théorique, même si, progressivement, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, elle rencontre un certain écho dans la pratique des artistes qui peuplent de plus en plus la scène d'accessoires – que l'on pense au théâtre romantique. Cette réforme trouvera néanmoins un aboutissement au cours des années 1880 dans le théâtre naturaliste promu par Émile Zola et André Antoine.

C'est au printemps 1887 que ce dernier fonde le Théâtre-Libre, scène-laboratoire où il entend exposer au spectateur une « tranche de vie » prélevée à vif sur le réel afin d'étudier la relation entre l'individu moderne et son environnement, son « milieu ». Représenter ces « milieux où naissent, vivent et meurent les personnages »²⁶ suppose nécessairement une nouvelle approche du décor de théâtre. Condamnant les toiles peintes qui déterminent la scénographie de la plupart des pièces représentées à l'époque, Antoine et Zola affirment d'une même voix qu'il convient désormais de meubler la scène : « Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet »²⁷. De fait, l'une des premières tâches d'Antoine va être d'accessoiriser la scène avec des objets réels, parfois tirés de son propre appartement. C'est ainsi que, selon une anecdote restée célèbre, il recourra aux meubles familiaux pour la mise en scène de *Jacques Damour* (1887), l'un des premiers spectacles du Théâtre-Libre : « J'étais fort embêté ce matin, pour trouver des meubles et des accessoires que je n'avais guère les moyens de louer. Ma mère, à qui j'en parle, me permet de prendre les meubles de sa salle à manger, ses chaises et sa table pour l'arrière-boutique du boucher de *Jacques Damour* »²⁸. Ce recours à des accessoires réels, considérés comme un « grand progrès » par Antoine, est la condition pour inscrire le réel sur scène ainsi qu'il est expliqué dans la « Causerie sur la mise en scène » :

²⁵ Roland BARTHES, « L'Effet de réel » (1968), in *Littérature et réalité*, textes réunis et présentés par Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, collection « Point / Essai », 1982, p. 99.

²⁶ Émile ZOLA, « Les décors et les accessoires », in *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Bruxelles, Éditions Complexe, collection « Le Théâtre en question », 2003, p. 97.

²⁷ Émile ZOLA, « Les décors et les accessoires », *op. cit.*, p. 87.

²⁸ André ANTOINE, « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-libre, (1921), Tusson, Éditions Du Lérot, 2009, p. 34.

Notre décor planté nous attend maintenant, avec ses quatre murs nus ; avant d'y introduire ses personnages, le metteur en scène doit s'y promener longuement, y évoquer toute la vie dont il va devenir le théâtre. Il lui faudra le meubler avec sagacité et logique, l'orner de tous les objets familiers dont se servent, même en dehors de l'action projetée, dans les entractes, les habitants du lieu. Cette opération minutieusement, amoureuxment conduite, donnera la vie.²⁹

La scénographie naturaliste est désormais exclusivement conçue à partir de l'idéal du « décor exact », ainsi que le nomme Zola avec « ses meubles, ses jardinières, ses bibelots [qui] pose[nt] tout de suite une situation, di[sent] le monde où l'on est, raconte[nt] les habitudes des personnages. Et comme les acteurs y sont à l'aise, comme ils y vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre ! »³⁰.

Dans le théâtre de Diderot comme dans celui d'Antoine et de Zola, l'objet occupe une place majeure : convoqué sur scène sous des formes multiples, l'accessoire devient prééminent. Il n'est toutefois plus au service d'une dramaturgie mais de l'acteur lui-même encouragé par ces artistes qui se veulent réalistes à un jeu renouvelé, libéré des conventions de la scène classique, qu'autorise notamment la manipulation d'objets : ceux-ci s'imposent dès lors comme auxiliaires du jeu de l'acteur. Cette approche de l'objet domine encore la scène contemporaine où l'accessoire est souvent convoqué pour l'« effet de réel » qu'il produit et pour le jeu de l'acteur qu'il autorise.

L'objet partenaire – Sur la scène contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)

Au cours du XX^e siècle, une autre approche de l'objet au théâtre a pourtant trouvé à se développer au point de devenir déterminante. Celle-ci est encouragée par les arts plastiques où l'on constate, autour de 1900, une « appropriation d'éléments empruntés au réel », ainsi que l'explique Jean-Luc Mattéoli : « L'appropriation a été pratiquée d'abord par Georges Braque et Pablo Picasso dès 1912 avec des matières étrangères à la peinture, puis par Marcel

²⁹ André ANTOINE, « Causerie sur la mise en scène », in *Antoine, l'invention de la mise en scène – Anthologie des textes d'André Antoine*, sous la direction de Philippe MARCEROU et Jean-Pierre SARRAZAC, Arles, Actes Sud, collection « Parcours de théâtre », 1999, pp. 115-116.

³⁰ Émile ZOLA, « Les décors et les accessoires », *op. cit.*, p. 88.

Duchamp, dès 1914, qui introduit dans l'art l'objet industriel neuf. [...] Après ces interventions, ni l'œuvre, ni l'artiste, ni même l'activité artistique ne seront désormais plus les mêmes : et c'est par l'objet [...] que se matérialise la rupture avec l'ancien système de représentation forgé à la Renaissance »³¹. Si une appropriation de l'objet a été engagée sur la scène naturaliste, elle se trouve confirmée au XX^e siècle dans des formes relevant de ce qu'on appellera bientôt le « théâtre d'objets »³² où l'accessoire concurrence résolument l'humain, ainsi qu'en témoigne l'œuvre du metteur en scène polonais Tadeusz Kantor.

Avant d'être un homme de théâtre, Kantor est un plasticien qui, sa vie durant, n'aura de cesse de dessiner, peindre, sculpter, réaliser des installations, accordant dans ses œuvres une place décisive aux matières, aux objets dans le prolongement des Dadaïstes dont il revendique la filiation :

Le moment où les dadaïstes reconnurent que ce lieu sain de l'acte de création (c'est-à-dire l'image) était trop alourdi par des pratiques de plus en plus compliquées, lorsqu'ils les ignorèrent sans pitié et firent de l'*objet lui-même* une œuvre d'art – seulement par le choix et le nom – ce moment fut vraiment une révolution.

L'acte de création se transporta dans d'autres domaines : ceux de la décision, de l'initiative, de l'invention, dans la sphère mentale. L'objet et la réalité réels et bruts firent irruption dans la sphère des valeurs esthétiques, sur le terrain de la fiction imagée, modifiant tout à fait ses fonctions, dictant leurs droits et leur propre organisation.³³

Or, pour Kantor, « seules comptent les *relations* entre les objets et l'espace »³⁴, ce qui est l'enjeu moins des arts plastiques que du théâtre. Aussi se tourne-t-il progressivement vers des formes mixtes tels ces happenings réalisés à la fin des années 1960 où il se propose de reproduire sur le plateau les toiles célèbres des grands peintres. Contaminés par l'œuvre plastique, les spectacles plus strictement théâtraux de l'artiste polonais prennent quant à eux la forme d'installations de type muséal, ainsi qu'en témoigne le dispositif scénique de *La Classe morte* (1979) encadré d'un cordon le délimitant, l'isolant du spectateur.

³¹ Jean-Luc MATTÉOLI, *L'Objet pauvre – Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 2011, p. 13.

³² Sur la généalogie du « Théâtre d'objets », cf. notamment Christian CARRIGNON, « Le théâtre d'objets, mode d'emploi », in *L'Objet*, op. cit., URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>.

³³ Tadeusz KANTOR, « Contre la forme », in *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1977, p. 128.

³⁴ *Id.*

Dans ce dernier spectacle, Kantor met en scène un groupe de vieillards revenant, au seuil de la mort, dans la salle de classe de leur enfance encombrée de très nombreux objets. Puisés dans la réalité quotidienne, ces objets sont, ainsi que l'affirme l'artiste, « pauvres » en tant qu'ils constituent des rebuts promis à la destruction. En témoignent ces livres évoquant une culture en putréfaction que manipule au cours de la représentation la Mort. Le plateau est également peuplé d'objets élaborés par Kantor lui-même, tels cette monstrueuse machine à accoucher et ce berceau mécanique avec lesquels jouent les acteurs. Si elles peuvent être source de rire, ces machines, renvoyant à une société où, au cours de deux conflits mondiaux, l'homme a été broyé par des armes qu'il avait lui-même élaborées, sont souvent cruelles, vecteurs de mort à l'instar de cet appareil photo qui, dans un autre spectacle, *Wielopole Wielopole* (1980), se révèle être une mitrailleuse fauchant les uns après les autres les Poilus de la Grande Guerre. Résolument, ainsi que l'affirme Bernard Dort, ce théâtre est « un théâtre d'objets : ceux-ci y sont nombreux, encombrants, leur fonctionnement et leurs métamorphoses mobilisent l'attention »³⁵.

C'est tout particulièrement le cas des marionnettes qui, dans *La Classe morte* comme dans d'autres spectacles de Kantor, sont associées aux personnages. Tout au long de la représentation, chacun d'entre eux est en effet accompagné de son double, si bien, note Bernard Dort, que « les comédiens eux-mêmes se mettent à ressembler à des marionnettes, à agir comme elles... Tant et si bien que, bientôt, on ne sait plus qui est la marionnette de qui »³⁶. La présence obsédante de ces mannequins sur le plateau exprime ainsi le rapport fusionnel, parfois conflictuel entre l'homme et les objets auxquels, dans la société contemporaine, il est inévitablement confronté.

Sauvé d'un réel où il était promis à la destruction, l'objet est désormais introduit sur scène pour lui-même : il n'est plus un faire-valoir de l'acteur. On assiste au contraire sur la scène contemporaine, dans des formes relevant du « théâtre d'objets » telles que celles initiées par le Turak, à un renversement complet de tendance : l'objet n'est plus au service de l'acteur ; c'est l'acteur qui est au service de l'objet qu'il manipule, anime dans des dispositifs souvent extrêmement restreints autorisant une contemplation des détails par les spectateurs. L'accessoire et l'humain sont désormais partenaires à part entière de la représentation.

³⁵ *Id.*

³⁶ Bernard DORT, « Un théâtre des frontières », in *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la direction de Georges BANU, Arles, Actes Sud, collection « Papiers », 1990, pp. 24-25.

*
* *

Cette petite histoire de l'objet au théâtre ne prétendait, on s'en doute, à aucune exhaustivité : elle entendait simplement mettre en évidence l'évolution du rapport à l'objet sur la scène du théâtre antique au théâtre contemporain. Simple accessoire, il s'est imposé au seuil du XX^e siècle avec l'invention de la mise en scène moderne comme un auxiliaire, voire un partenaire privilégié de l'acteur. Alors, accessoire, l'accessoire ? Rien n'est moins sûr... Ainsi que le laissait pressentir la définition donnée de manière inaugurale, son histoire est plutôt celle d'une nécessité sans cesse réévaluée en regard des pratiques artistiques des différentes époques.

Sylvain Diaz