



HAL
open science

Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel, Julie Sermon

► To cite this version:

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel, Julie Sermon. Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques. *Agôn : Revue des arts de la scène*, 2019, 8, 10.4000/agon.6446 . hal-03400882

HAL Id: hal-03400882

<https://hal.science/hal-03400882>

Submitted on 2 May 2023

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.



Agôn

Revue des arts de la scène

8 | 2019
Matières

Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/6446>

DOI : 10.4000/agon.6446

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, « Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6446> ; DOI : 10.4000/agon.6446

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon

- 1 Penser les arts vivants depuis et avec la matière, en l'appréhendant, non plus seulement du point de vue de ce qu'elle signifie (montre, représente, évoque, symbolise), mais de ce qu'elle fait – à celles et ceux qui jouent et/ou sont en contact avec elle ; à ces milieux d'extraction et de circulation ; à l'histoire, à l'esthétique et à l'épistémologie des arts de la scène : tel est le propos de ce huitième dossier de la revue *Agôn*.

Les matières du théâtre

- 2 Si la qualification de spectacle « vivant » invite en général à se concentrer sur la présence et les relations des êtres humains qui y participent (artistes, techniciens, administratifs, spectateurs...), on sait bien qu'un spectacle (de théâtre, de danse, de cirque, de marionnettes...) ne se conçoit pas indépendamment de la matière – à commencer par celle qui constitue les décors, les objets, les agrès¹, les costumes, mais aussi, celle dont sont faits les espaces (dédiés ou aménagés) dans lesquels une œuvre se joue et depuis lesquels elle est vue.

Les pigments et les fleurs, le bois et la pierre

- 3 En Grèce ancienne, les rares textes qui parlent de la naissance du théâtre au VI^e siècle avant J.-C. ne s'attachent pas tant à la composition dramatique qu'aux origines matérielles du jeu scénique : le geste premier qui aurait permis au « proto-poète » Thespis d'inventer les représentations théâtrales aurait été de s'enduire le visage d'une couche de blanc de céruse, pigment d'origine minérale, puis de fleurs de pourpier multicolores, avant de mettre au point les premiers masques en toiles de lin fin : ces

premières expérimentations légendaires témoignent de l'importance des matières végétales sur la scène, essentielles pour fabriquer les masques et les costumes et les parer de couleurs².

- 4 L'invention du théâtre comme édifice dédié spécifiquement à cet art est aussi histoire de matières (et non pas seulement de « manières »³) : la complémentarité mais aussi l'opposition entre le bois et la pierre conditionnent les premiers siècles de représentations théâtrales à Athènes. Les premiers théâtres sont en effet de provisoires constructions de bois montées sur l'agora. Les pièces sont jouées sans décor ni *skene* (bâtiment de scène), consistant vraisemblablement en des interactions chantées et dansées entre un chœur et un acteur d'abord unique⁴. La matérialité des gradins en bois offre aux spectateurs un certain type de participation sonore aux spectacles : ils avaient l'habitude, semble-t-il, de manifester leurs réactions en tapant des pieds jusqu'au jour où les gradins s'effondrèrent... Une anecdote relie ce fait, authentique ou non, à la carrière d'Eschyle lui-même⁵. L'histoire peut être inventée mais n'en est pas moins importante pour comprendre comment les Anciens voyaient eux-mêmes l'invention du théâtre comme édifice : la défaillance de la matière qui cède sous le poids des spectateurs sert à expliquer le passage de ce proto-théâtre « de tréteaux »⁶ à un théâtre édifié de manière plus permanente sur le flanc sud de la colline l'Acropole, à l'endroit où se trouve encore aujourd'hui le théâtre de Dionysos.
- 5 Au cours du V^e siècle, l'utilisation du bois perdure cependant et assure aux conditions de représentation une forme de mobilité et d'agilité qui permet une circulation fluide du chœur et des acteurs (désormais au nombre de deux ou trois) : estrades et autels en bois sont amovibles ; la *skene*, modeste baraque posée à l'arrière de l'espace scénique sans fermer l'horizon, est moins la représentation d'un palais qu'un espace créant des possibilités de jeux décuplés (on y entre et on en sort, le chœur y compris, on y change de masques et de costumes, on y monte pour exploiter une aire de jeu supérieure, on y installe des machines, etc.). Quand au IV^e siècle, la pierre vient à remplacer le bois et monumentaliser la *skene*, qui devient alors *scène* surélevée, la fluidité des interactions passées entre acteurs et chœur disparaît en revanche au profit d'une plus grande séparation des espaces, signalant des transformations majeures dans la dramaturgie théâtrale. Acteurs et chœur alternent désormais plus qu'ils ne jouent ensemble. Bientôt, un mur de fond ornemental viendra bloquer la vue, qui englobait auparavant la cité et son environnement naturel. Les notables romains prendront place dans cet *orchestre* qui était autrefois *orchestra*, aire de jeu et de danse pour le chœur et les acteurs.
- 6 Cette transformation des matériaux dont est fait le théâtre est-t-elle à l'origine des métamorphoses dramaturgiques à l'œuvre dans les pièces, ou bien est-elle plutôt une conséquence de l'évolution de la composition dramatique (par exemple, de la distance qui se creuse progressivement entre les intrigues théâtrales antiques et le fait politique) ? La question est impossible à trancher : cette évolution conjointe des textes et de l'espace déterminé par des contraintes matérielles invite en tout cas à penser leur nécessaire interdépendance.

Le durable et le périssable, le visuel et le tactile

- 7 On pourrait en effet retraverser toute l'histoire du théâtre du point de vue des matériaux – périssables ou durables, pauvres ou riches, lourds ou légers, statiques ou

mobiles, authentiques ou artificiels – que cet art et sa pratique mobilisent. Dans leurs travaux, Elie Konigson et Marie-Madeleine Mervant-Roux ont d'ailleurs défini deux grands régimes théâtraux, transhistoriques, fondés en grande part sur les conditions économiques et matérielles caractérisant les pratiques amateurs ou professionnelles. Ils distinguent ainsi :

- d'un côté, le « théâtre de tréteau » – soit un théâtre « fondamentalement itinérant »⁷, mobile, provisoire, et qui, de ce fait, est « en rupture par rapport au tissu social de la cité » ; à l'origine, ce modèle est celui propre aux troupes ;
- et de l'autre, un « théâtre de plateau » qui, lui, est « un théâtre de centre, d'inscription dans la cité », et dont les acteurs, qui « ont pignon sur rue », sont « sédentaires ». Dans ce théâtre, le tréteau (dispositif scénique conçu pour être « transportable ») cède alors la place à un « plateau », soit : un « podium » « large » et « pesant », et qui est « construit à même le sol ».

8 À l'époque médiévale, ce théâtre de plateau est porté par des citoyens amateurs et « joue un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs » – la sédentarisation des troupes professionnelles (qui s'engage, en France, dans les premières décennies du XVII^e siècle⁸), autrement dit leur attachement (plus ou moins durable) à un lieu lui-même plus ou moins prestigieux ou pérenne, venant à nouveau témoigner de l'intrication étroite de l'histoire culturelle et politique, esthétique et matérielle, et donc, de la nécessité de les penser conjointement⁹.

9 Cette tension entre matières provisoires et durables persiste encore aujourd'hui – les problématiques de l'éco-conception tendant à lui donner une acuité nouvelle¹⁰. On peut ainsi rappeler que, depuis 1997, François Tanguy a choisi de créer et faire circuler les spectacles du Théâtre du Radeau sous ce qu'il appelle « la Tente ». Pour le metteur en scène, cette « Tente » (qui est à la fois un espace de « transit »¹¹ et de « campement », « sans coulisses ni scènes ») est une façon de se tenir à la marge des « bureaucraties théâtrales », et d'investir un territoire sans jamais y être totalement assigné. Si le choix de la « forme-tente » (qui renvoie aux chapiteaux forains) est en elle-même significative, les matériaux qui la constituent ne le sont pas moins. Patrick Bouchain, architecte et collaborateur du Radeau, explique en effet que :

[François Tanguy] a choisi la Tente la plus nulle, une tente de cocktail ou de supermarché – c'est sa force et son intelligence, parce qu'il anticipait ainsi qu'on sait monter une tente en aluminium comme celle-ci dans n'importe quelle ville, parce que c'est une tente classique, commune.¹²

10 Si la tente est en elle-même tout ce qu'il y a de plus banal, sa matérialité n'est pour autant pas dénuée de contraintes. Un peu plus loin, Patrick Bouchain précise en effet que cette toile n'est pas très maniable, qu'elle est « lourde à déplacer et très grande ». Dans les faits, la mobilité de la compagnie s'avère donc toute relative – relativité qui ne fait finalement que renvoyer à la position d'entre-deux qu'a décidé d'occuper le Théâtre du Radeau, ni tout à fait dans l'institution (plateau), ni tout à fait en dehors (tréteau).

11 Portant à son terme l'idée que les matériaux dont les théâtres sont faits témoignent non seulement du prestige social que l'on peut attribuer à cet art (que l'on pense aux velours et aux ors des théâtres à l'italienne), mais qu'ils déterminent aussi, plus structurellement, les formes qui s'y déploient et leur inscription dans l'espace public et l'histoire culturelle, Craig en vint quant à lui à proposer, dans *Le Théâtre en marche* (1921), la création de deux théâtres, l'un dit « durable » et l'autre dit « périssable »¹³ – l'un et l'autre reposant sur la mise en adéquation la plus absolue qui soit entre les

formes théâtrales qui y seraient présentées et les matériaux dont la scène et le bâtiment seraient faits.

Le théâtre « durable » (celui qui donnerait à voir un « théâtre pour tous les temps », fondé sur un Jeu « invariable, immuable »), devrait ainsi être :

[...] aussi magnifique dans sa stabilité que la plus noble des pyramides connues. [...] J'entends aussi qu'il sera construit avec les matériaux les plus précieux, notre seul souci étant la crainte de le souiller ou de le gâter en aucune manière. [...]

Mais ne restons pas dans le vague à propos de ces matériaux. Nommons-les : c'est l'or, l'argent, le cuivre, le bronze, d'autres métaux précieux ; c'est le diamant, c'est l'émeraude, le rubis, d'autres pierres précieuses ; le lapis-lazuli, les cristaux, l'ivoire, l'ébène, la malachite, le marbre, la mosaïque, le verre peint de belles couleurs ; et ce sont les soies aussi, plus fines que toutes celles que nous avons tissées jusqu'ici ; et toutes ces choses seraient placés dans les mains de gens qui seraient heureux de tous les toucher, de travailler avec elles.¹⁴

- 12 Comme en témoignent ces dernières affirmations, l'attention que Craig prête à ces matériaux précieux n'est pas seulement d'ordre visuel ; elle est aussi liée au plaisir tactile, manuel, sensuel, que provoque leur contact et leur travail – dimension pragmatique et sensorielle du faire théâtral qui échappait totalement à Becq de Fouquières, mais qui s'avère en revanche au cœur des explorations conduites par un certain nombre d'artistes contemporains (nous y reviendrons).

- 13 Dans *L'art de la mise en scène*, Becq de Fouquières explique en effet que le souci d'exactitude matérielle propre au théâtre naturaliste n'a pas de raison d'être. Dans la mesure où le spectateur n'a pas la possibilité de toucher les objets, il suffit que la mise en scène lui offre des « sensations optiques exactes » :

La distance, en effet, ne nous permet pas d'apprécier le poli du marbre, la transparence de l'ivoire, la qualité fibreuse du bois, la trame soyeuse des étoffes, non plus que l'habileté du tissage ou du brochage. Nos sensations optiques se réduisent au coloris des objets, aux relations de tons entre les ombres et les lumières et à la nature plus ou moins brillante ou mate des reflets.

Nous en jugeons donc, au théâtre, des objets que par leur apparence extérieure. Par conséquent, pour que notre illusion soit suffisante, le théâtre ne nous doit que des apparences. À quoi servirait-il de nous montrer une colonne de marbre, si une colonne de carton peint nous produit l'effet du marbre ? À quoi bon recouvrir des meubles d'une étoffe coûteuse, si une étoffe plus grossière produit un effet analogue ? [...] Qu'on le remarque, ce n'est pas là le résultat d'une convention préalable, conclue entre le décorateur et le public. Le théâtre [doit] nous donne[r] absolument tout ce qu'il nous doit, des sensations optiques exactes : et comme nous ne pouvons contrôler ces sensations par le toucher, il n'a pas à se préoccuper d'une éventualité qui ne produira pas.¹⁵

- 14 Si, du point de vue de l'expérience du spectateur et de la réalité sa perception, le raisonnement pragmatique de Becq de Fouquières peut se défendre (du moins, tant que n'ont pas fait irruption sur scène les caméras et les écrans donnant à voir en gros plan les objets et les matières qui s'y trouvent), il néglige en revanche complètement l'expérience et la psychologie de l'acteur – qui, lui, se trouve au contact étroit des matières présentes sur scène. S'asseoir dans un fauteuil au revêtement précieux ou grossier ; ouvrir une pesante porte de bois ; déplacer de très fragiles bibelots : tout cela n'est pas sans conséquences sur l'engagement concret, physique et psychique, de l'acteur – et c'est précisément parce que les Naturalistes entendaient se libérer des conventions théâtrales et fonder le jeu en « vérité » (vérité des manières de parler, de se mouvoir, de s'habiller et, plus profondément encore, des intentions et des émotions

qui animent les protagonistes, en fonction de la situation et du *milieu* de vie qui sont les leurs) qu'ils revendiquaient le recours à des accessoires et des décors « exacts »¹⁶. Au lieu d'évoluer dans des environnements scéniques artificiels, les acteurs du théâtre naturaliste sont immergés dans des espaces dont les techniques et les matériaux de construction, très scrupuleusement reconstitués, ont vocation à asseoir et en partie déterminer leur jeu.

- 15 Par contraste avec le théâtre dit « durable », le théâtre « périssable » (qualificatif dont Craig précise qu'il n'implique en aucune sorte « une chose qui soit à peine digne de considération. [Il] ne l'emploie que pour le distinguer du théâtre durable, c'est-à-dire, pour le mettre à part ; non parce qu'il est inférieur au théâtre durable, mais parce qu'il en est différent. »¹⁷) serait quant à lui dédié aux formes « improvisé[es] » et « spontané[es] »¹⁸. En toute logique, le lieu qui les accueillera et les matériaux qui le constitueront seront à l'image – sensible, sensorielle – de cette esthétique fondamentalement éphémère :

L'architecture n'entre pas en ligne de compte pour le théâtre éphémère. Son répertoire pourrait être représenté en tout lieu ; le caprice et la fantaisie pourraient construire des scènes de théâtre plus fantaisistes l'une que l'autre. Quelque chose, si l'on veut, comme un château de cartes, donnant l'impression qu'il s'écroulerait si l'on venait à s'appuyer dessus. Il y faut l'invention d'un esprit alerte plutôt que d'une imagination profonde [...].

Des architectes pourraient [toutefois] être appelés à intervenir. [...] Ne peut-on, par exemple, imaginer une scène soutenue par des piliers minces comme des pattes de cigogne, ornés de plumes d'oiseaux, et, ça et là, un long collier de perles suspendus ? De la poudre, de la belle poudre couvrant tout le plancher ; et des parfums... [...]

Mais je dépeins ici un certain théâtre périssable, alors qu'on pourrait en voir un de l'espèce la plus sommaire dans lequel même les lattes et le plâtre, et, à coup sûr, le papier joueraient un rôle ; avec du sable au lieu de poudre, des filets de pêcheurs ou d'oiseleur au lieu de dentelles, des torches au lieu de cierges allumés et parfumés. Il n'est pas besoin de chercher bien loin, pourvu qu'on ait des yeux et des oreilles pour dénicher les myriades de choses périssables d'ici-bas et les mettre à son service.¹⁹

- 16 Si fantaisistes (sinon délirantes) ces visions puissent-elles nous sembler, elles ont pour intérêt notable d'appréhender la matière du point de vue de ce qu'elle fait, dans sa complexion propre. Alors que dans le champ de l'esthétique, l'hylémorphisme tend à prévaloir²⁰, Craig s'intéresse aux qualités des matériaux, à leurs potentialités et aux « rôle[s] » qu'ils peuvent jouer, sans qu'ils aient besoin d'être mis en forme et agencés (ou seulement à la marge) par un « architecte ». Sur les scènes contemporaines, ce mouvement d'émancipation de la matière n'a cessé de s'affirmer.

L'émancipation de la matière

- 17 Deux voies d'émancipation de la matière ont été ouvertes par (ou contre ?) les manipulations des artistes.

Présences scéniques de la matière, en-deçà ou au-delà de la forme

- 18 Parce que la matière, on l'a dit, n'est généralement envisagée qu'à travers la forme à laquelle elle donne lieu, une première voie d'émancipation consiste à la faire exister sur scène en tant que telle, c'est-à-dire : tantôt en-deçà, tantôt au-delà d'une quelconque

mise en forme.

Dans *Umwelt* (2008) de Maguy Marin, ou plus récemment, dans *Le bruit des arbres qui tombent* (2017) de Nathalie Béasse, la matière (en l'occurrence : pierres, terre, eau, bâche en plastique, textiles divers) se trouve ainsi explorée dans sa réalité physique la plus brute – ces artistes jouant notamment de ce que les philosophes empiristes appelaient les qualités « premières » des corps, à savoir : l'étendue, la solidité, le mouvement, le repos et le nombre²¹. Tour à tour répandues sur le plateau, projetées, lancées, chutant violemment au sol, s'affaissant ou flottant, ces matières ne sont pas mises au service d'une forme extérieure à elles ; en tant que telles, elles ont non seulement une présence plastique (diversité des couleurs et des textures), mais aussi acoustique (les sons que produit leur mise en jeu rythment le spectacle), gravitaire (la mise en jeu de la matière implique, pour les interprètes, des états de tonicité spécifiques) et kinesthésique (les élans et mouvements de la matière provoquent des résonances dans le corps des spectateurs).

- 19 Si, dans les exemples précédents, les qualités et les dynamiques de la matière sont explorées pour elles-mêmes, « en-deçà » de toute mise en forme qui viendrait en unifier ou stabiliser les effets, d'autres artistes choisissent plutôt de la mettre en jeu « au-delà » de la forme qui a pu être la sienne avant que son organisation matérielle ne soit mise en pièces. Rebuts, ordures, déchets en tout genre viennent ainsi régulièrement s'amonceler sur les plateaux de Rodrigo Garcia (on peut notamment penser à *L'histoire de Ronald le clown de McDonald's*, créé en 2004, et à *Golgota Picnic*, créé en 2011) ou de Vincent Macaigne – metteur en scène qui, à l'instar du précédent, travaille sur les effets de destruction et d'accumulation de la matière, mais qui a également un intérêt très marqué pour les effets de salissure et de coulure propres aux matériaux « informes » – fluides (comme c'est le cas de la peinture dans *Idiot!*, créé en 2009) ou visqueux (comme c'est le cas de la boue dans *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, créé en 2011).

Si, dans ces spectacles, les artistes rompent avec l'impératif esthétique de mise en forme de la matière, cette transgression ne met cependant pas radicalement en cause le régime sémiologique de la représentation. Tout en explorant les « caractéristiques fondamentales » de la matière – qui sont la « masse » et l'« étendue »²² –, ces metteurs en scène entendent aussi jouer de ses puissances symboliques, que ce soit pour dénoncer, de manière indicielle, l'idéologie de la surconsommation qui caractérise les sociétés occidentales et le « système des déchets » qui en est le corollaire²³, ou bien pour questionner, à travers les motifs de la souillure et du chaos que la matière tout à la fois dénote et connote, l'ordre dominant des valeurs et des pouvoirs²⁴.

- 20 Dans la deuxième modalité d'émancipation de la matière, on glisse en revanche plus nettement d'une logique des significations à une logique des sensations.

La matière, génératrice de formes

- 21 Cette deuxième voie d'émancipation de la matière consiste, non plus à la dépendre de la forme à laquelle elle est en principe assujettie, mais à la considérer et à la faire exister, en tant que telle, comme génératrice de formes : les « puissances » déterminantes de la matière, que la tradition hylémorphique tendait déjà à reconnaître²⁵, deviennent alors l'objet et l'enjeu mêmes de la représentation. En effet, au lieu d'être considérée comme une substance « neutre et passive »²⁶,

entièrement au service de la forme qu'elle prendra une fois que l'artiste l'aura pliée à ses intentions, la matière est considérée, sinon comme un élément complètement actif, du moins, comme une force qui répond et agit, comme une substance qui a ses qualités, mais aussi, ses capacités et ses exigences propres – lesquelles constituent un vivier de « formes implicites »²⁷. Dans la réalité de leur pratique, les plasticien·ne·s n'ont bien entendu jamais ignoré l'existence de ces « formes implicites » : c'est toujours en connaissance de cause qu'ils et elles choisissent de travailler avec tel ou tel matériau et tel ou tel outil – quitte à engager une lutte avec la matière et à essayer de « travailler contre »²⁸ les voies et les formes qu'elle invite à prendre. Mais la nouveauté est que les artistes de la scène choisissent de faire spectacle de ce dialogue noué avec les puissances agissantes de la matière, selon trois principales modalités.

- 22 La première consiste à mettre en scène le corps à corps des artistes avec la matière. C'est notamment le cas du chorégraphe Josef Nadj et du plasticien Miquel Barceló dans *Paso Doble* (2006), s'engageant par des gestes percussifs et incisifs dans une lutte exténuante contre l'argile, dont la viscosité contraint leurs mouvements autant qu'elle rend possible nombre de métamorphoses²⁹. Les touches successives qu'opèrent sur l'argile Marta Pereira et Jeanne Marquis dans *L'écho des creux* (2019), ou la cire fondue et modelée par Justine Macadoux dans *Wax* (2016), deux créations de Renaud Herbin, invitent elles aussi à de nouveaux états de corps et à une altération de leurs contours. Dans d'autres cas, ce corps à corps prend des tours moins francs et directs – la résistance d'un matériau trop petit ou fragile pour pouvoir être aisément saisi et manipulé obligeant les artistes à imaginer d'autres « prises », d'autres façons d'entrer en contact avec leurs partenaires matériels. Ainsi Maude Arès confectionne-t-elle des outils de bric et de broc lui permettant de déplacer et d'empiler minutieusement des débris et des fragments de matériaux dont elle sait détecter, du bout de ces doigts artificiels, les aspérités et les usures qui rendent possibles son intervention³⁰. Le danseur et performeur Laurent Chanel s'appuie quant à lui sur les courants d'air que suscitent ses mouvements et son souffle pour soutenir la croissance d'une mousse d'hélium au comportement imprévisible dans *Cthulhu Cthulhu* (2019).
- 23 C'est bien *avec* et *à travers* la matière que ces gestes émergent, suivant les prises qu'elle offre et s'accordant aux dynamismes induits par ses propriétés. Le renouvellement du langage gestuel et chorégraphique suscité par l'introduction de nouveaux matériaux trouve des expressions toutes particulières dans le travail de Phia Ménard (jongleuse de formation), qui explore l'(in)jonglabilité des éléments³¹ tels que la glace dans *P.P.P.* (créé en 2008), ou le vent dans *Vortex* (2011) et *L'après-midi d'un foehn* (2010). Dans *Maison Mère* (2019), première partie de ses *Contes immoraux*, Phia Ménard se fait l'architecte (super)héroïque d'un Parthénon de carton lourd, volumineux, menaçant sans cesse de déborder les forces de l'être humain par son équilibre précaire et son manque de maniabilité – avant d'être livré aux atteintes des vents et des trombes d'eau qui s'abattent ensuite sur le plateau. Le chorégraphe Jordi Galí, depuis la création de *T* en 2009, trouve également dans les manières d'agencer des matériaux de construction tels que du bois (*Ciel*, 2010), des pneus, des pierres, des échelles (*Abscisse*, 2012) et des cordes (*Maibaum*, 2015), la possibilité d'une écriture chorégraphique où ces derniers opèrent à la fois comme contraintes et partenaires, et où les interprètes eux-mêmes deviennent à la fois matériaux et bâtisseurs.
- 24 Une deuxième modalité consiste, pour les artistes de la scène, à explorer les situations mais aussi les réflexions que la matière et ses spécificités leur inspirent, sur des modes

qui peuvent être tour à tour ludiques et poétiques, burlesques ou philosophiques. Cette démarche est au cœur du travail textuel et scénique de Pierre Meunier³², artiste qui, avant de s'attaquer en 2017 à la matière visqueuse de la vase, s'est notamment intéressé au monde minéral des pierres – dans *Le Tas* (2002) puis *Au milieu du désordre* (2004) – mais aussi, au monde de la matière et des objets métalliques – dans *Le chant du ressort* (1999) puis *La bobine de Ruhmkorff* (2012). Faisant de la scène un vaste laboratoire où sont placés différents dispositifs expérimentaux, les spectacles de la Belle Meunière mettent en scène des scientifiques, conférenciers, inventeurs s'étonnant devant les mystères de la matière et de ses mouvements. C'est sur un mode poétique plus qu'explicatif qu'ils témoignent de leur attrait pour des phénomènes tels que la chute, le mouvement des ressorts ou la formation des tas, cherchant moins à les comprendre qu'à éveiller une vive curiosité à leur égard.

- 25 Une dernière modalité consiste précisément à laisser se déployer sur scène (ponctuellement ou tout au long de la représentation) le seul spectacle de la matière et des rêveries que ses métamorphoses peuvent susciter.

Tel est le cas de *Stifters Dinge* (2007) – spectacle de projections lumineuses, de sons, de voix enregistrées, et de transformations chimiques des états de l'eau, que le metteur en scène et compositeur Heiner Goebbels présente comme un « no-man show ». Tel est le cas, aussi, du cycle de créations « The Artificial Nature Serie » de Mette Ingvargsten, fondé sur la chorégraphie des matières et des éléments. Dans *Evaporated Landscapes* (2009) notamment, elle intensifie les perceptions et les sensations que nous avons des phénomènes naturels à travers une « performance installation » pour matériaux éphémères (bulles, mousses, vapeurs) : dans l'ombre, en périphérie, une main active une manivelle faisant se répandre sur scène une épaisse brume qui recouvre peu à peu la scène, puis les jambes des spectateurs, et fait fondre sur son passage les amas de mousse qui y étaient disposés. Une brume qui devient tour à tour mer, mer de nuages puis nuage surplombant les têtes des spectateurs, avant de se dissiper. Les phénomènes tout autant naturels qu'artificiels inspirent également la plasticienne et performeuse Gwendoline Robin, composant et activant des fictions paysagères éphémères (*Cratère N°6899*, créé en 2016, *AGUA*, en 2018) à partir de ses éléments de prédilection que sont l'eau, le feu, le verre et la terre. Réactions physiques, altérations, explosions, viennent transmuter « un paysage jusque-là presque désertique³³ », soumis aux impulsions d'une main humaine qui, en un geste presque alchimique, le fait exister en même temps qu'elle menace de le détruire. Dans *Rêveries magnétiques* (2012), Michel Ozeray et Anne Buguet enclenchent également des réactions chimiques en mêlant dans des bocaux remplis d'eau des substances liquides et solides, qui par des effets de dissolution, de vibration, de reflet, créent des nébuleuses et galaxies subissant de lentes transformations.

Scènes « post-anthropocentriques » ?

- 26 De ces matières qui repeuplent aujourd'hui les plateaux, après avoir été longtemps reléguées en coulisses ou hors des murs du théâtre, invisibilisées même lorsqu'elles s'amassaient entre les plis d'un rideau, les lames d'un plancher, ou constituaient les rouages d'une machinerie ou d'un décor, nous retiendrons deux choses.

D'abord, un étonnement. Celui-là même que Pierre Meunier cherche à recréer chaque soir, tant pour les acteurs que pour les spectateurs³⁴. S'étonner du mutisme de la matière, et pourtant de sa capacité à faire s'accorder toutes les attentions et à

redistribuer ainsi, sur scène et dans la salle, les adresses et les attentions qui fondent le dispositif théâtral traditionnel et les présences qui le constituent.

Ensuite, une reconfiguration. Alors qu'une partie du théâtre occidental s'est organisée autour d'une perspective anthropocentrée, l'introduction de ces matières sur le devant de la scène et leur adresse paradoxale vient déplacer le truisme de « la coprésence d'êtres vivants dans l'ici et maintenant » de la représentation, déstabilisant le rôle, la place et les attentes des acteurs comme des spectateurs. Comme le fait remarquer le dramaturge et performeur Augusto Corrieri, la cohabitation au plateau de divers modes d'existence requiert l'invention d'une « expanded dramaturgy » ou d'une « dramaturgy of the background »³⁵ qui inclurait les non-humains. Il en appelle ainsi à la rédaction de manifestes pour « un théâtre fondé sur l'interrelation cosmique, mettant en scène des éléments subatomiques ou immatériels, ainsi que des entités, des échelles et des temporalités qui échappent totalement à la compréhension humaine³⁶ ».

- 27 Dans *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann envisageait pareille « alternative à l'idéal anthropocentrique », abordant des esthétiques où « les corps humains s'intègrent au même titre que les choses, les animaux et les lignes énergétiques dans une seule et même réalité³⁷ ». Il proposait alors une redéfinition post-anthropocentrique de la scène, fondée sur trois modalités de présence de l'acteur vivant : dans le premier cas, écrivait-il, l'acteur est absent, laissant sur scène « le théâtre des objets », dans le second cas, il est décentré par le recours à des machines animées, dans le dernier cas, il est intégré, comme un élément parmi d'autres, dans une nouvelle structure spatiale d'ordre paysagère.
- 28 Si le préfixe « post » employé par Lehmann donne à penser ce souci de la matérialité du monde des choses et ce décentrement selon un principe téléologique, et comme un dépassement d'un modèle théâtral suranné, il apparaît que ces entreprises matérielles ont une histoire, sans doute cyclique, bien plus ancienne. Bien avant les expérimentations de notre temps cherchant à créer des échelles autres qu'humaines sur la scène, le théâtre d'Eschyle mettait en scène des vents, des fleuves et des montagnes avec qui les hommes devaient conclure alliance pour assurer la pérennité de leurs sociétés, et l'espace à ciel ouvert du théâtre grec permettait *de facto* des interactions constantes avec le paysage extérieur, les événements naturels (vols d'oiseaux) et météorologiques (pluies, vents, tonnerre) susceptibles de se produire pendant le temps de la représentation. En ouvrant son théâtre au *kosmos* tout entier, Eschyle semble anticiper sur le *posthumain*³⁸ : il invite à penser l'homme comme un être nécessairement en prise avec son environnement matériel extérieur, et à réfléchir dans le sensible de la scène aux continuités ontologiques entre humain et non-humain. L'attention portée à ces interactions matérielles chez Eschyle mais aussi Sophocle et Euripide a d'ailleurs donné lieu à la parution en 2018 d'un ouvrage américain consacré aux « matérialités » de la tragédie grecque, abordées selon les modèles théoriques des « New Materialisms »³⁹.

De la dimension heuristique des nouveaux matérialismes

Redistributions ontologiques

- 29 Résolument transversaux, les « Nouveaux Matérialismes » se sont imposés en sciences humaines sur des terrains aussi variés que les sciences politiques, la philosophie, l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, ou l'archéologie.⁴⁰ En dépit de leur diversité et de leurs inflexions propres, ces écoles ont pour point commun de contester toute hiérarchie ontologique classique fondée sur la supériorité du sujet sur l'objet, du vivant sur l'inanimé, du spirituel sur le matériel. Les ouvrages de Bruno Latour leur ont donné une première impulsion : son *Actor Network Theory* (« théorie de l'acteur réseau ») postule que tout fait social résulte d'une multiplicité d'interactions entre des « acteurs » ou « actants » humains et non-humains, dont on ne peut rendre compte en utilisant les catégories traditionnelles de *sujets* et d'*objets*. « Utiliser le terme d'acteur », écrit Latour, « signifie que l'on ne sait jamais vraiment qui ou quoi agit quand nous agissons car un acteur n'est jamais seul à agir sur la scène »⁴¹. Reprenant le concept des « quasi-objets » de Michel Serres pour désigner les collectifs humains/non-humains (aussi variés qu'une file de voitures sur l'autoroute, un feu de bois, ou le réchauffement climatique), Latour défend dès lors le projet politique d'une « démocratie étendue aux choses ». Il appelle à « faire parler » objets et matières, tel qu'un simple mur de briques, « pour offrir des descriptions de ce qu'ils sont eux-mêmes, et produire des scénarios de ce qu'ils font faire aux autres, humains ou non-humains »⁴².
- 30 Sous le nom de « New Materialisms » les différents courants nord-américains influencés par ces travaux ont été réunis pour la première fois dans l'ouvrage collectif de Diana Coole et Samantha Frost en 2010⁴³. Se réclamant d'une attention plus grande portée aux réalités matérielles du quotidien, ils défendent une conception posthumaniste de la matière comme étant vivante et douée d'une agentivité propre, appelant dès lors nécessairement à un changement de paradigme politique et économique⁴⁴. Paru la même année, *Vibrant matter* de Jane Bennett est vite devenu une « Bible » pour les nouveaux matérialistes de tous bords : englobant sous le nom de « matière » des réalités aussi diverses que les objets, l'eau, le métal, la poussière, la nourriture, les ordures, la fumée, l'électricité etc., son but clairement énoncé est de « théoriser une vitalité intrinsèque à la matérialité en tant que telle, et de détacher la matérialité des figures d'une substance passive, mécanique ou imprégnée du divin. »⁴⁵ Dans un entretien de 2013, elle nuance toutefois l'origine exclusivement « intrinsèque » de cette vitalité, en proposant plutôt un modèle « polycentrique » de l'action⁴⁶, fondé sur un « assemblage humain/non-humain ».
- 31 Dans les domaines littéraires et philosophiques, sans qu'il soit toujours possible de saisir dans quels sens les influences et les emprunts se sont faits, d'autres approches théoriques comme la « Thing theory » de Bill Brown ou l'« Object-Oriented Ontology » (OOO) de Timothy Morton et Graham Harman partent de présupposés ontologiques comparables, tel que le refus d'une hiérarchisation entre êtres humains et choses ou matière non-humaines. Fermement ancré dans la littérature postmoderne, Bill Brown intègre à la critique littéraire des outils d'analyse spécifiques pour mettre en évidence le moment où les « choses » (*things*) débordent leur condition d'objet pour s'imposer à nous en dérogeant à nos attentes⁴⁷. Les philosophes de l'OOO développent pour leur

part un modèle d'ontologie décentrée, qui puisse prendre pour point de départ les objets eux-mêmes⁴⁸. Dans cette « ontologie plate »⁴⁹, c'est-à-dire indifférenciée, tous méritent une attention égale, et tous sont considérés à la fois comme mutuellement autonomes et mutuellement « retirés en eux-mêmes » (*withdrawn*)⁵⁰ : nulle conscience humaine ne peut prétendre y avoir accès, pas plus qu'ils ne peuvent se connaître entre eux⁵¹.

Puissances performatives et impensés politiques

32 Alors que des propositions d'artistes d'hier et d'aujourd'hui semblent entrer en résonance avec ces approches théoriques, quelle portée heuristique ou politique peuvent avoir des ouvrages tels que ceux de Bruno Latour ou de Jane Bennett dans le champ des arts de la scène ? Viennent-ils seulement confirmer des intuitions anciennes, servir de « caution théorique » à des praticien·nes à qui l'on demande aujourd'hui des argumentaires quasi-scientifiques pour l'obtention de subventions, ou ouvrent-ils de nouvelles voies matérielles pour la scène ?

33 Dans le champ universitaire, des chercheurs et chercheuses ont déjà repris à leur compte ce corpus théorique pour rendre compte de matérialités très diverses sur la scène. Dans un ouvrage collectif de Marlis Schweitzer et Joanne Zerdy publié en 2014⁵², les auteur·trices revendiquent la même attention portée à la matière plébiscitée par les nouveaux matérialismes, et décrivent collectivement les manières dont « les objets et les choses scénarisent, chorégraphient, dirigent, pressent, tractent et animent leurs collaborateurs humains »⁵³. Remarquant justement les emprunts lexicaux faits au théâtre dans ces modèles théoriques (l'« acteur » de Bruno Latour, ou la « gestuelle », de Brian Massumi)⁵⁴, ils mettent en avant le rôle que peuvent jouer les arts du spectacle, par leurs aspects pratiques comme théoriques, dans la définition de nouvelles méthodologies non anthropocentrées. Comme l'indique la citation ci-dessus, ce sont toutefois aux objets possédant une forme reconnaissable et délimitée que ces auteur·trices se sont intéressés·es, davantage qu'à la *matière*, plus indéfinissable et informe, même si l'un des chapitres est consacré à une performance prenant pour partenaire une rivière écossaise⁵⁵.

Un autre ouvrage anglo-saxon, cette fois consacré aux arts de la marionnettes, publié en 2014 sous la direction de Dassia Posner, Claudia Orenstein et John Bell emprunte le même chemin⁵⁶. Plusieurs chapitres éprouvent la pertinence de l'idée d'agentivité interne à la matière pour rendre compte de cette oscillation constante dont les marionnettistes font l'expérience, entre l'impression de donner vie à la marionnette par la manipulation consciente et la sensation parfois simultanée que ce principe de vie découle de la matière même qui ne fait que dicter à l'être humain les conditions de sa manipulation.

Dans ce dossier, la marionnettiste Dinaïg Stall⁵⁷ présente son propre questionnement sur le sujet, se réjouissant du caractère stimulant de la reconnaissance chez ces néo-matérialistes d'une vie propre à la matière, tout en admettant que cette matière ne vient à la vie que dans les conditions strictes qu'elle-même détermine dans le cadre d'une performance avant tout construite par la main humaine.

34 Comme tout système théorique, le corpus des nouveaux matérialismes est donc peut-être avant tout l'occasion de « frottements » de pensées, qui se révèlent plus ou moins éclairants et donnent à percevoir des possibilités d'enrichissements comme des limites.

Le caractère séduisant de leur projet politique qui recoupe la critique féministe, posthumaniste ou écologique, peut légitimement résonner avec des thématiques structurantes pour les arts du spectacle, sans toutefois parvenir à masquer certaines fragilités théoriques.

Par exemple, la préférence affichée par les nouveaux matérialistes pour l'« anything-no-matter-what », le « tout et n'importe quoi » ouvert à une pluralité matérielle parfois déconcertante, tend à gommer les différences inévitables dans l'agentivité ou la responsivité des matériaux. Parler de la « matière vibrante » comme un tout s'oppose à une expérience intuitive, sur laquelle jouent aussi les artistes, qui sélectionnent telle matière plutôt que telle autre pour leur façon singulière de répondre à leur main ou à leurs corps. Ce nivellement par le haut, pour ainsi dire, minimise au final la force du propos néo-matérialiste.

De la même façon, le repérage d'« assemblages » humains et non-humains en tout lieu et en tout temps, au-delà de la prise de conscience nécessaire qu'il permet dans un premier temps, laisse également dans le vague la contribution propre de chacun de ces « actants » au sein de l'assemblage. Le constat que le musicien n'est rien sans son instrument, le soldat sans son arme, l'artisan sans ses outils et ses matières premières, ne suffit pas à rendre compte du « partage » des tâches ni à définir l'agentivité de chacun des éléments mis en jeu. On peut donc douter qu'il parvienne à remettre en cause les hiérarchies ontologiques dites « anciennes ».

- 35 Par ailleurs, le langage « magique » auquel ces théoriciens recourent volontiers pour *animer* la matière révèle une contradiction interne qui semble rester impensée. Les écrits néo-matérialistes usent en effet à foison de métaphores poétiques et de formulations performatives quand il s'agit de rendre compte de la vitalité de la matière, sans interroger le pouvoir propre des mots à conférer cette puissance en laquelle ils voient un principe de vie interne⁵⁸. La contradiction est d'autant plus frappante que ces auteurs n'hésitent pas, par ailleurs, à condamner l'anthropocentrisme de la parole humaine et à vouloir s'en affranchir pour faire « parler » la matière elle-même⁵⁹ – projet philosophique qui pose question, quand bien même il peut ouvrir sur des questionnements artistiques féconds.

De la même façon, il ne faut pas ignorer les écueils éthiques et politiques auxquels peut conduire une survalorisation de l'agentivité de la matière sur l'humain. Comme le rappelle Andrew Sofer⁶⁰, « l'agentivité au sens d'une autodétermination élémentaire demeure une aspiration » pour un très grand nombre d'êtres humains à travers le monde – la question de l'agentivité de la matière pouvant paraître, à ce titre, une préoccupation théorique bien luxueuse⁶¹. De son côté, Gregor Quack⁶² considère que l'engouement que les théories de l'OOO ou du réalisme spéculatif ont pu susciter ces dernières années dans les milieux de l'art contemporain, est en grande part lié au fait qu'elles s'inscrivent dans – et légitiment – les logiques dominantes du marché de l'art. Elles ont pour effet de sacraliser la « chose » au détriment de toute prise de position (subjective, interprétative), et plus largement, de toute prise en compte des contextes et des conditions (sociaux, économiques, politiques) dans lesquels l'oeuvre s'inscrit.

- 36 Les études du présent dossier, s'attachant exclusivement à des propositions contemporaines, ne sont pas exemptes de ces difficultés critiques et analytiques. Difficultés de théorisation auxquelles nous n'échappons pas non plus, nous confrontant dès lors que nous souhaitons parler de la matière au risque de la tautologie, à la description pauvre, ou au langage magique, à la dé-politisation.

C'est peut-être en cernant toutefois ces points de débat et de tension, que l'on peut

espérer faire de la discipline des arts de la scène un partenaire légitime dans l'élaboration de cette épistémologie de la matière transdisciplinaire. Les contributions proposées dans ce dossier s'attachent à des matières et des scènes singulières, qui permettent l'introduction de contrastes et de nuances. Toutes les matières ne possèdent pas le même « potentiel théâtral »⁶³. Il y a des objets et des matières « chargés » et d'autres qui ne le sont pas : le travail de « distillation »⁶⁴ propre à la scène peut aider à établir des distinctions éclairantes. La scène ou plutôt les scènes : la matière n'est agie et n'agit sans doute pas de la même façon selon qu'on se trouve sur la scène d'un théâtre qui déploie toutes les ressources du langage pour la transformer⁶⁵, ou sur une scène de danse ou une piste de cirque. Sur ces diverses scènes, lieux « où se concentrent les paradigmes de l'action » selon Rancière⁶⁶ et où la matière coexiste nécessairement avec le ou la performeur·euse, il pourra s'agir de tenter de mieux saisir ce que peuvent être *les agentivités* de la matière dans son compagnonnage et la diversité des relations qu'elle noue avec l'être humain.

Relations matérielles

- 37 C'est finalement sur un mode relationnel que s'éprouvent et se constituent ces présences et actions de la matière : des relations qui font exister ces choses matérielles en même temps qu'elles renseignent un certain « régime de matérialité », caractérisant le « type de rapport que nous entretenons avec la matière, et de manière plus générale avec le monde physique qui nous entoure »⁶⁷. Si l'urgence d'une « rematérialisation »⁶⁸ et de la prise en compte d'une continuité matérielle entre l'être humain et le monde physique continue d'animer les débats philosophiques⁶⁹, à l'heure où la co-dépendance écologique, économique et culturelle rend intenable la séparation de l'être humain situé *face* à la nature, elle imprègne tout autant le discours et les pratiques des artistes eux-mêmes.
- 38 Peut-être est-ce dans leurs ateliers et leurs laboratoires, là où s'inventent, se cherchent et s'affinent des gestes et des outils de fabrication et d'animation que peuvent en premier lieu se détecter la diversité de ces relations et les processus matériels qui en émergent⁷⁰ ? C'est en tout cas le souci de rendre visible ces processus qui avait animé Richard Serra, Carl Andre, Barry le Va, ou encore Bruce Nauman lors de l'exposition « Anti-Illusion : Materials/Procedures », en 1969 au Whitney Museum, inaugurant une valorisation inédite non pas des matériaux eux-mêmes mais des usages renouvelés qui peuvent en être faits. Dans la succession des photographies qui trament le catalogue d'exposition apparaît le temps long de ce processus, fait de négociations, d'imprévus et de dépendance aux aléas matériels, par lequel émergent des formes, de nouvelles connexions entre des choses et des phénomènes habituellement séparés, mais surtout de nouvelles manières de s'y relier.
- 39 Ce primat relationnel fait ainsi vaciller l'appréhension d'un monde physique constitué de formes stabilisées, inertes et enveloppées sur elles-mêmes, avec lesquelles on ne saurait comment entrer en relation. Plutôt que d'agentivité interne, faut-il alors privilégier des dénominations plus mesurées, telles qu'« agentivité prêtée »⁷¹, « agentivité partagée » ou « agentivité fluide » ? La lecture et l'interprétation des spectacles matériels que nous offre ce dossier permet au moins de saisir à quel point cette relation est instable, fluctuante, précaire, remise sans cesse sur le métier de l'artiste équilibriste, à chaque seconde de la représentation. Une performance comme

celle de Laurent Chanel dans *Cthulhu Cthulhu* (2019)⁷² dit cette interdépendance de l'humain et de la mousse d'hélium dans la vulnérabilité plutôt qu'elle ne célèbre sans nuance l'agentivité de la matière. Les vacillations de la colonne de mousse et les marques qui altèrent sa surface rendent avant tout perceptibles sa porosité et son extrême sensibilité aux écoulements de l'air. Des écoulements qui soutiennent sa croissance en même temps qu'ils la déstabilisent, et auxquels collabore le performeur, dans une chorégraphie attentive qui s'invente au présent.

- 40 Les articles du présent dossier ont donc en commun d'interroger les modalités et les implications de telles relations matérielles. Des relations qui théâtralissent, inquiètent, densifient ou au contraire amenuisent l'espace *entre* les choses pour lui faire perdre de son évidence.
- 41 Ainsi est-ce sur le mode de l'hybridation – allant du simple recouvrement à la métamorphose – que s'opère la rencontre avec des matières dont le potentiel d'enlèvement, de salissure, de souillure sert de ressort symbolique autant que de force subversive. Qu'il s'agisse des barbouillages et des jets de matières fécales et organiques que commente Blodwenn Mauffret dans un article consacré aux matières carnavalesques, ou des déversements de peinture dans les spectacles de Roméo Castellucci, Vincent Macaigne et Jan Fabre que se propose de comparer Kenza Kernite, l'impureté est valorisée pour sa capacité transgressive. Transgression de l'ordre socio-politique établi dans un cas, transgression des cadres esthétiques et des règles morales dans l'autre, mais aussi et surtout, dans les deux cas, transgression des limites mêmes du corps : l'indifférenciation des fluides corporels qui exsudent des performeurs exténués et des coulures qui les recouvrent tend à matérialiser ces échanges du dedans et du dehors. Ou plutôt, ils mettent en crise l'existence d'un dedans et d'un dehors pour souligner la continuité matérielle qui replace ces corps sur un même plan : les liquides refont surface, tandis que ces surfaces s'estompent, faisant signe dans ces articles vers le fantasme d'une unité originelle, d'une matrice ou d'un chaos primordial. Sans doute le mur d'argile traversé par Miquel Barceló et Josef Nadj, dans *Paso Doble* qu'analyse ici Oriane Maubert, suffit-il à lui seul à rendre compte d'une telle inter-pénétrabilité des choses : les artistes n'entrent pas *dans* la toile de fond, ils composent *avec* et *à travers* elle de nouvelles figures métamorphiques, exploitant la capacité de la glaise à porter en germe toutes les formes et à ne se figer en aucune. Là encore, ni la figure ni le fond ne semblent propre à caractériser la déhiérarchisation qui s'opère au plateau.
- 42 Aussi Julie Postel se propose-t-elle de qualifier d'ondulatoires, de vibratoires ou d'immatérielles ces présences *infigurées* qui persistent au plateau alors même qu'elles ne s'incarnent plus dans des objets-marionnettes aux contours fixes, définis et identifiables. Ces écritures de l'infiguré, où selon son expression la matière n'est plus qu'un « passage », mettent en tension les vides et les pleins, invitant à déporter le regard vers les *entre*. Une mise à mal similaire de l'objet est interrogée par Cyrille Roussial, qui détecte dans différentes œuvres de jonglage le renouvellement d'une écriture, d'une dramaturgie et d'une gestuelle composant avec la matière. Dans ces deux articles, l'entrée par la matière est avant tout l'occasion de mener une réflexion sur les mutations des codes et des traditions de deux champs artistiques structurés par la relation corps-objet, mais dont l'inclusion de nouveaux matériaux suppose de reconsidérer les lieux communs de la manipulation et de l'animation.
- 43 Enfin, émerge des discours des artistes interrogés à l'occasion de cette publication le caractère éminemment affectif de ces relations matérielles. Il n'est pas anodin que ce

soit sur le mode du récit, du souvenir ou de la rêverie qu'ils racontent leur attrait pour tel ou tel élément : des histoires qui témoignent de l'attention singulière que ces matières requièrent ou suscitent – qu'il s'agisse de la glace des marionnettes d'Elise Vigneron⁷³, des céramiques qui ont inspiré à Renaud Herbin sa dernière création, de l'argile portant la mémoire de toutes les mains et de toutes les formes qu'elle a accueillies dont parle Dinaïg Stall dans un interlude, des matériaux des forges, des ateliers, des usines mais aussi des sentiers arpentés par Pierre Meunier, ou encore des rebuts épars glanés en chemin par Maude Arès lors d'un voyage en Amérique Latine, et qu'elle s'évertue avec « délicatesse et ténacité » à assembler, réparer, et faire tenir provisoirement ensemble.

NOTES

1. Cette question était au cœur du colloque international « Agrès, scénographie et éco-conception », organisé par le Centre National des Arts du Cirque, à Châlons-en-Champagne, du 15 au 17 novembre 2019. À noter que ce colloque s'inscrit dans le chantier « Cycle de vie des matériaux du spectacle vivant » de la chaire ICIMA (Chaire d'innovation Cirque et Marionnette). URL : <https://icima.hypotheses.org/cycle-de-vie-des-materiaux-du-spectacle-vivant>
2. Souda, s.v. Thespis (θ 282) ; scholie à Aristophane, *Cavaliers*, 522.
3. À savoir : le dessin, la forme générale (circulaire, rectangulaire, en amphithéâtre, en fer à cheval...) des espaces dédiés aux artistes et aux spectateurs.
4. J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, 2011 ; J.-C. Moretti, « L'architecture des théâtres en Grèce antique avant l'époque impériale : un point de vue sur les études publiées entre 1994 et 2014 », *Perspective* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <https://journals.openedition.org/perspective/5606>
5. Souda, s.v. Eschyle (α 357). Voir F. Kimmel-Clauzet, *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne*, De boccard : Scripta antiqua, 51, 2013.
6. Voir sous-partie suivante, « Le durable et le périssable, le visuel et le tactile ».
7. Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : M.-M. Mervant-Roux, « Les deux théâtres ». URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655302/document>.
8. Voir S. Blondet, *Les pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'illustre Théâtre. Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, Paris, Honoré Champion, 2017.
9. Ces questionnements sont depuis longtemps au cœur des travaux de M. Freydefont. Voir notamment : revue *Études théâtrales*, n°11-12, *Le Lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XIXe siècle en Europe* (études réunies par Marcel Freydefont), Université catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales, 1997 ; revue *Théâtre/Public* n°215, *Place du théâtre, forme de la ville* (coord. Marcel Freydefont avec Luc Boucris), janvier 2015.
10. Voir L. K. Fried and T. J. May, *Greening Up Our Houses: A Guide to a More Ecologically Sound Theatre*, Drama Pub, 1994 ; E. Jones, *A Practical Guide to Greener Theatre: Introduce Sustainability Into Your Productions*, Taylor & Francis, 2013.

11. Ici et jusqu'à mention contraire, les expressions citées sont extraites de : Y. Ciret, « La sublime genèse du Théâtre du Radeau » (2008). URL : https://www.nonfiction.fr/article-1656-la_sublime_genese_du_theatre_du_radeau.htm
12. P. Bouchain, « Des lieux pour soi et pour les autres. Propos recueillis par Amandine Livet et Eric Vautrin », revue *Théâtre/Public* n°214, oct-déc. 2014, p. 88-89.
13. E.G. Craig, « Un théâtre durable » et « Le théâtre périssable » in *Le Théâtre en marche* [1921], Paris, Gallimard, nrf, 1964, p. 64-70 et p. 71-76.
14. *Ibid.*, p. 66-67.
15. Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Chap. XX, « De la loi d'apparence », Paris, G. Charpentier, 1884, p. 90-92.
16. Voir « Les décors et les accessoires » in E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, p. 81-102.
17. E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, *op. cit.*, p. 71.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 73-75.
20. Développé par Aristote dans sa *Métaphysique*, l'hylémorphisme (d'après *hylê*, « bois, matière dont une chose est faite », et *morphê*, « forme, disposition, figure ») est une doctrine philosophique qui, par contraste avec le dualisme platonicien, conçoit l'être – le substrat, la « substance » – comme « unité immédiate de la matière et de la forme » : d'après Aristote, « ce qui est informé ne peut exister sans ce qui informe, et réciproquement » (P.-M. Morel, « Matière et philosophie première. À propos du livre H de la *Métaphysique* d'Aristote » in *Philonsorbonne* [En ligne], 10 | 2016, p. 158 et p. 167. URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/819>). Si cette unité hylémorphique a pour effet de rehausser la matière, jusque-là déconsidérée, au rang des questions dignes d'être examinées « dans les traités de métaphysique », ce n'est toutefois qu'« en corrélation fonctionnelle avec la forme » (*ibid.* p. 167). Dans la perspective d'Aristote, en effet, « la matière est elle-même porteuse de déterminations bien précises » (*ibid.*, p. 163), qui ont « part à la substantialité » (*ibid.*, p. 167), mais selon un mode d'être spécifique : celui de la « puissance » – la forme étant quant à elle du côté de la réalité en « acte » (*ibid.*, p. 163-164). Passant du plan métaphysique au plan esthétique, cette inséparabilité de la forme et de la matière est à double tranchant : en tant que telle, la matière semble en effet vouée ne pas avoir d'intérêt propre ; on ne s'attache à ses qualités, ses potentialités, que dans la mesure où elles participent d'une forme, où elles ont été mises en forme – forme qui, *in fine*, retient l'essentiel des attentions.
21. Voir J. Locke, *Essai sur l'entendement humain* (1689).
22. « Matière » in CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/mati%C3%A8re>).
23. Voir I. Bellin et C. Duquennoy, « Du système d'objets au système de déchets », *Lettre du séminaire "Arts & Sociétés"*, n°110, Sciences Po. URL: <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4095>.
24. Voir, dans le présent dossier, l'étude que Kenza Jernite consacre à l'usage de la « peinture-matière chez Jan Fabre, Romeo Castellucci et Vincent Macaigne » (<https://journals.openedition.org/agon/6332>), et celle que Blodwenn Mauffret consacre aux jets de matières dans divers carnivals européens et afro-caribéens (<https://journals.openedition.org/agon/6048>).
25. Voir note 20.
26. G. Simondon, « Anthro-technologie » (1961) in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014, p. 368.
27. G. Simondon, cité par E. Zhong, « Des formes cachées dans la matière. La bricolage de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture*, 2015/2 (n° 64), p. 96-99. URL : <https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2015-2-page-96.htm>.
28. *Ibid.*

29. Voir, dans le présent dossier, l'article qu'Oriane Maubert consacre à ce spectacle : « Soutenir l'argile, soutenir les corps » (<https://journals.openedition.org/agon/6287>)
30. Voir, dans le présent dossier, l'entretien conduit avec cette artiste : « De la délicatesse et de la ténacité. La poétique matérielle et attentionnelle de Maude Arès » (<https://journals.openedition.org/agon/5970>)
31. Voir, dans le présent dossier, l'article que Cyrille Roussial consacre aux mutations du jonglage à l'aune du renouvellement de ses matières : « Se positionner face aux éléments. Pour une lecture matérielle des modes d'incarnation du jonglage » (<https://journals.openedition.org/agon/6245>).
32. Voir, dans le présent dossier, la carte blanche laissée à Pierre Meunier, où il explore les origines de son attrait pour la matière : « Matières d'enfance » (<https://journals.openedition.org/agon/6192>)
33. Présentation de la performance AGUA (2018) sur le site Internet de Gwendoline Robin. URL : <http://www.gwendolinerobin.be>.
34. Voir M. Losco-Léna, « Pierre Meunier : contemplations idiotes et réjouissances vagabondes » in *Théâtre/Public* n°203, dossier « États de la scène actuelle : 2009-2011 » (coordonné par Olivier Neveux et Christophe Triau), janvier-mars 2012, p 102-107.
35. A. Corrieri, « The Rock, the Butterfly, the Moon, and the Cloud. Notes on Dramaturgy in an Ecological Age », in *The practice of dramaturgy. Working on Actions in Performance* (K. Georgelou, E. Protopapa, D. Theodoridou eds.), London, Anagram Books, 2016, p. 233-246.
36. *Ibid.*, p. 235 : « we would have to start writing manifestos for a theatre based on cosmic interrelations, featuring subatomic matter and non-matter, as well as entities, scales, and temporalities that escape human understanding altogether. » Nous traduisons.
37. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 127.
38. Voir A.-S. Noel, « Hybris and hybridity in Aeschylus' *Persians* : a posthumanist perspective on Xerxes' expedition », in G. M., Chesel and F. Spiegel, *Classical Literature and Posthumanism*, London, Bloomsbury Publishing, 2019, p. 259-265.
39. M. Telò, et M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy: Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London, Bloomsbury Publishing, 2018.
40. Des références sont citées tout au long de ce développement. Pour l'histoire, voir la synthèse de H. Schouwenburg, « Back to the Future? History, Material Culture and New Materialism ». *International Journal for History, Culture and Modernity*, 2015 ; pour l'archéologie, voir les travaux de K. Knappet et L. Malafouris (notamment *Material agency: towards a non-anthropocentric approach*, Berlin, Springer Science & Business Media, 2008) on encore de I. Hodder (*Entangled: an archaeology of the relationships between humans and things*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2012).
41. B. Latour, *Reassembling the social: An introduction to social life*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 46 : « it's never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting ». Nous traduisons.
42. *Ibid.*, p. 79.
43. D. Coole, S. Frost, *New Materialisms. Ontology, agency and politics*, Durham, Duke University Press, 2010.
44. Les auteure-s de cet ouvrage proposent par exemple d'accorder une plus grande reconnaissance au fait que la stabilité des États est entièrement dépendante de leur exploitation raisonnée des matières premières ; de manière plus radicale, puisqu'ils considèrent que la capacité d'action politique de l'être humain ne peut être détachée de ses interactions constantes avec l'environnement matériel, ils revendiquent la nécessité de faire de la matière elle-même un agent politique.
45. J. Bennett, *Vibrant matter, A political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. XIII : « My aim, again, is to theorize a vitality intrinsic to materiality as such, and to detach materiality from the figures of passive, mechanistic, or divinely infused substance ». Nous traduisons.

46. Voir J. Watson, « Eco-sensibilities: An Interview with Jane Bennett », *Minnesota Review*, Number 81, 2013 (New Series), p. 149-151 (ensemble de l'entretien p. 147-158).
47. B. Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, 28 (1), 2001, p. 1-22.
48. T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 ; G. Harman, *Object-oriented ontology: A new theory of everything*, London, Penguin UK, 2018.
49. G. Harman, *op. cit.*, p. 256.
50. *Ibid.*, p. 12.
51. *Ibid.*, p. 258-259 : « Fire and cotton are also opaque to each other even if they are not 'conscious' in the same way as humans or animals. »
52. M. Schweitzer and J. Zerdy, *Performing Objects and Theatrical Things*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; Palgrave Macmillan, 2014.
53. *Ibid.*, p. 6 : « Where this collection departs from previous studies, however, is in its attention to the way that objects and things powerfully script, choreograph, direct, push, pull, and otherwise animate their human collaborators ». Nous traduisons.
54. *Ibid.*, p. 8.
55. M., Donald, « Entided, Enwatered, Enwinded : Human/More-than-Human Agencies in Site-specific Performance », dans M. Schweitzer and J. Zerdy, *op. cit.*, 118-134.
56. D. N. Posner, C. Orenstein et J. Bell (eds.), *The Routledge companion to puppetry and material performance*, London, Routledge, 2014.
57. <https://journals.openedition.org/agon/5892>
58. Pour cette critique portée dans différents champs disciplinaires, voir T.C. Lindstrøm, « Agency 'in itself'. A discussion of inanimate, animal and human agency » *Archaeological dialogues*, 2015, vol. 22, no 2, p. 207-238 ; A. Sofer, « Getting on with Things: The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies », *Theatre Journal*, 2016, vol. 68, p. 673-684 ; A. Cole, « The Call of Things ; A Critique of Object-Oriented Ontologies », *the Minnesota Review*, 2013, no 80, p. 106-118.
59. J. Bennett, *op. cit.*, p. 2-3 : « We can give a voice to a thing-power (...) give voice to a vitality intrinsic to materiality ».
60. A. Sofer, *op. cit.*, p. 682. Voir aussi P. Hert, « Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie* », *Questions de communication* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 12 décembre 2012, consulté le 07 octobre 2019 : « Pour le dire autrement : s'il [Latour] est très bien attentionné à l'égard des non-humains, en leur conférant une « âme » politique, que fait-il en revanche de ceux – malheureux hommes, indécis et si changeants ! – qui ne veulent pas suivre les programmes politiques ? ».
61. M. Chen porte un jugement comparable, en montrant que les nouveaux matérialismes peuvent reconduire des hiérarchisations sociales et raciales, en dépit de leur « esthétique égalitaire » (in E. Apter, E. Atkins, A. Avanesian, B. Brown, G. Bruno, J. Bryan-Wilson, D. Graham Burnett, *et al.*, « A Questionnaire on Materialisms », *October Magazine*, no 155, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, January 2016, p. 21-22).
62. G. Quack in E. Apter, *et al.*, « A Questionnaire on Materialisms », *op. cit.*, p. 80-82.
63. Propos de Dinaïg Stall dans sa contribution au présent dossier (<https://journals.openedition.org/agon/5892>).
64. O. Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 232.
65. À cet égard, l'ouvrage de M. Telò et M. Mueller (*The Materialities of Greek Tragedy: Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, Bloomsbury Publishing, 2018) manque sans doute de nuances : postuler que les objets et matières du théâtre grec sont animés par un principe de vitalité interne quand des puissances extérieures d'origine divine (explicitement rejetées par J. Bennett, *op. cit.*, 2010, p. XIII) et la puissance du langage poétique ne cessent de les affecter et de les transformer, est problématique.

66. J. Rancière, *La méthode de la scène*, Fécamp, Éditions Lignes, 2018, p. 48.
67. A. Picon, *La matérialité de l'architecture*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2018, p. 14.
68. Référence est faite à l'ouvrage de F. Dagognet, *Rematéraliser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1989.
69. Voir D. Quessada, *L'Inséparé*, Paris, PUF, 2013. Voir aussi T. Ingold, « Materials against materiality » (*Archeological Dialogues* 14 (1) 16-20, Cambridge University Press, 2007), où l'auteur pointe les limites et contradictions des discours nombreux portant sur la *matérialité* du monde et sur la *culture matérielle* plutôt que sur les qualités des matériaux eux-mêmes.
70. Voir dans cette perspective les propos des artistes de la plateforme Corps-Objet-Image à l'égard de leurs gestes, matières et outils de fabrication dans le second numéro de la revue *Corps-Objet-Image*, « Alter, l'autre de la matière », Strasbourg, TJP Éditions, 2016, p. 22-39. URL : <http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-02>
71. Voir. C. Severi, *L'objet-personne, une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, rue d'Ulm éditions, 2017.
72. Voir un aperçu de la performance sur la page d'accueil de ce dossier, et d'autres travaux de l'artiste sur son site : <https://www.arn.land>.
73. Voir la création *Anywhere* (2017), inspirée du roman *Oedipe sur la route* d'Henri Bauchau (1990), où l'on suit l'errance et la transformation de cette figure mythique au travers des altérations d'une marionnette de glace, aux prises avec un environnement d'eau et de brume.
-

INDEX

Mots-clés : histoire matérielle, esthétique, épistémologie, ontologie, nouveaux matérialismes