



Agôn
Dramaturgie des arts de la scène | 2019

« L'ombre cachée derrière l'objet »

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel

Michel Laubu, Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/1775>

DOI : [10.4000/agon.1775](https://doi.org/10.4000/agon.1775)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Michel Laubu, Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel, « « L'ombre cachée derrière l'objet » », *Agôn* [En ligne], Dramaturgie des arts de la scène, mis en ligne le 10 février 2019, consulté le 14 juillet 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/agon/1775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1775>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2022.

Tous droits réservés

« L'ombre cachée derrière l'objet »

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel

Michel Laubu, Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé à Lyon par Émilie Charlet et Anne-Sophie Noel le 26 octobre 2010

- 1 C'est à l'occasion de la création des *Fenêtres éclairées* aux Subsistances du 18 au 29 janvier 2011, que nous rencontrons Michel Laubu, fondateur du TURAK, compagnie dite de « théâtre d'objets » installée à Lyon depuis 1985. Se positionnant à la croisée du théâtre de marionnettes, du théâtre gestuel et de l'exploration plastique, le projet artistique du TURAK repose sur la construction d'un ailleurs imaginaire, où l'objet engendre une dramaturgie singulière tout en proposant un théâtre poétique et populaire. Ce sont ces deux notions, la dramaturgie et la question du monde utopique, qui nous ont permis de pénétrer dans l'univers trop souvent méconnu du théâtre d'objets.

De la difficulté de trouver un dramaturge pour les « formes émergentes »

Michel Laubu : La dramaturgie, pour le théâtre d'objets est aussi l'endroit de notre recherche. On a beaucoup échangé avec des chorégraphes, des Circassiens et il se trouve que toutes ces pratiques-là viennent questionner cette notion de la dramaturgie. On m'a fait rencontrer des dramaturges mais un dramaturge qui travaille sur la narration linéaire a souvent une approche différente de la mienne, parce qu'il ne connaît pas le monde sur lequel on travaille. Mais on cherche beaucoup : on invite des gens, des regards extérieurs. C'est vraiment une grande question pour la compagnie : qui peut nous accompagner sur nos projets ?

Anne-Sophie Noel : Vous n'avez donc jamais travaillé avec un dramaturge ?

M. L. : On continue à chercher quelqu'un qui soit formé à notre type de travail. On a plutôt à présent le projet de rencontrer des scénaristes, des gens qui travaillent pour le cinéma d'animation ou pour la BD, qui utilisent un autre véhicule narratif ; Les gens qui font du théâtre à texte nous disent parfois « vous ne racontez pas

d'histoire », ou bien « il faut utiliser un médium, on ne comprend pas ce que vous dites ». Je pense autrement : on raconte une histoire poétique, on raconte autrement.

Après c'est aussi une question de goût : les spectacles qui sont, à mon sens, trop narratifs, m'ennuient, parce que je n'ai pas assez d'espace, pas assez de fenêtres ouvertes. Après, certains spectateurs de mes propres créations sont frustrés, eux aussi, parce qu'ils se sentent trop perdus. Mais il existe des théâtres différents pour que chacun puisse trouver ce qui va lui correspondre. Surtout, n'essayons pas de faire un théâtre qui va plaire à tout le monde, ce serait le début de la dictature.

Mais cette question de la dramaturgie se pose de manière essentielle pour les « formes émergentes » comme on nous appelle (trop) souvent – on ne sait pas d'ailleurs de quoi on émerge. Toutes ces formes avec lesquelles nous sommes toujours un peu en lien c'est-à-dire le théâtre de rue (nous étions pendant trois ans en résidence au festival d'Aurillac qui est un festival de théâtre de rue), le cirque, le monde de la danse même si ce n'est pas une forme émergente à proprement parler. C'est une aventure passionnante que cette question de la dramaturgie pour toutes ces formes de création. Comment ces nouvelles formes racontent ? Comment ces gens deviennent des dramaturges ? Mais qui sont les nouveaux dramaturges ? Ce sont des questions qui m'intéressent. Savoir ce qu'ils ont comme cartouches, comme armes, comme outils, je ne sais pas.

A.-S. N. : on est en train de réaliser une publication sur la notion de « dramaturge aujourd'hui » en essayant de cerner toutes ces questions. D'ailleurs, au lieu de dramaturge, vous parlez de regard extérieur : dans ce cas, qui peut assurer ce rôle de regard ? est-ce des membres de la compagnie capables d'un regard plus distancié pour tel ou tel spectacle ?

M. L. : Non, ce sont vraiment des personnes invitées. Dans l'équipe, nous avons une autonomie voire une autarcie dans notre façon de travailler, une forme tribale qui nous convient bien. Mais on fait des invitations, pour l'instant plutôt par affinités, en faisant appel à des personnes qui sont touchées par notre travail et qui ont envie d'y réfléchir avec nous. Tout dernièrement, on a invité Catherine Zambon, autrice, vraie autrice de récits linéaires, narratifs, et qui s'est interrogé sur les différentes formes d'écriture comme l'écriture chez les clowns par exemple : il s'agit d'une vraie question.

Avec l'arrivée des nouvelles formes, du cirque en salle, etc., il y a une vraie curiosité pour la découverte de nouveaux terrains. C'était très intéressant de voir comment cette autrice s'est vraiment mise à leur service : elle n'est pas arrivée en tant qu'autrice, mais elle s'est posée la question : qu'est-ce que l'écriture dans le théâtre visuel ? C'est-à-dire dans ces « formes bâtardes » qui existent aujourd'hui. Je me considère comme appartenant à cette vague de « bâtards » : on est là, nourri par le théâtre de Kantor, par Pina Bausch, par des cinéastes, des musiciens, tous ces gens qui nous ont dévasté la tête, dépoussiéré, en nous disant que cette façon de créer était possible. Puis il y a aussi les gens en avance comme Stravinski dont on n'a toujours pas compris le travail : on s'en étonne mais on ne l'a toujours pas compris. Donc on n'a toujours pas pu s'en nourrir. Quand j'écoute *le Sacre du Printemps*, j'ai l'impression d'être face à une pyramide, un trésor qu'on ne comprend pas, c'est une énigme dont on n'a pas réussi encore à se nourrir. Nous sommes des « bâtards » car nourris de toutes ces choses différentes mais toutes nées d'une actualité, de ce monde-là qui va vite.

Définitions du dramaturge

Dans ce contexte-là et pour revenir à la définition du dramaturge, je dirais que c'est un peu un mythe : c'est quelqu'un qui fait sans faire. C'est un très beau mot, « dramaturge », un mot noble. Personne ne sait vraiment le définir, on ne sait même pas si c'est un philosophe, on se demande s'il ne pourrait pas être un médecin du théâtre. C'est quelqu'un qui devrait avoir beaucoup de recul, il n'est pas dans « le faire » directement, dans les tournées par exemple, dans les détails concrets. Il devrait être un philosophe de la relation, celui qui s'interroge sur la place de l'artiste dans la société, celui qui doit se préoccuper de cette relation entre le spectateur et l'artiste.

Je parlais de cuisine tout à l'heure avec l'idée d'être nourri, alors le dramaturge serait plutôt un cuisinier de haute voltige. Il sait que d'un côté les artistes vont inventer de nouvelles matières premières et que de l'autre côté, il y a des spectateurs affamés, curieux, qui ont envie qu'on les surprenne, qu'on les emmène sur d'autres terrains. Le dramaturge est cette espèce d'interface, c'est aussi lui qui doit faire parler l'artiste.

J'attends beaucoup de cette relation-là sans pour autant avoir trouvé pour l'instant un dramaturge à part entière. Nous essayons. Nous avons eu bien sûr de belles rencontres comme avec Catherine Zambon ou comme avec Jean-Marie Songy, directeur du festival d'Aurillac – donc un programmateur – qui est un ami avant tout, et qui a apporté une vraie complicité. Il a eu ce regard très bienveillant et nous a proposé une résidence à Aurillac en nous disant : « j'ai envie de savoir ce que vous avez à proposer sur le rapport à l'espace public » ce qui nous a surpris d'abord car nous ne sommes pas a priori dans cette perspective vis-à-vis de l'espace public, de l'espace de la rue ; mais en même temps, j'avais tendance à l'époque à considérer que le théâtre était trop petit pour nous.

À la Croix-rousse, il y a quelques années, on commençait un spectacle sur la place avec une installation avec des toiles de tente et une sorte d'exposition avant d'investir la salle. Je me suis même mis à penser qu'on pouvait faire du théâtre dans le théâtre mais que, finalement, c'était moins facile. Ca, c'est une réflexion propre au théâtre d'objets. Car tout à coup, on a un théâtre qui est tellement bien conçu pour faire du théâtre qu'on ne peut plus rien en faire, car il n'a plus de matière, il devient immatériel avec ses velours noirs, on ne voit rien de ce théâtre. Très souvent, comme pour *à notre insu*, on enlevait tout, en jouant dans le théâtre nu. Il est intéressant d'ailleurs de remarquer à quel point les propositions contemporaines jouent avec le théâtre nu, avec cet endroit poussiéreux et marqué, comme Peter Brook aux Bouffes du Nord il y a trente ans....Ce lieu nous raconte son histoire, cette passerelle qu'on a enlevée, ces marques de plâtre qu'on a mis pour la reboucher... On est dans la mélasse, dans la noirceur de l'âme comme lorsque Peter Brook montait son Shakespeare. La matière d'un théâtre nous raconte ça, la matière des hommes, de ces hommes qui sont allés là-haut reboucher ces trous. On a besoin de voir et d'avoir la poussière, la sueur, un peu tout ça.

L'écriture du théâtre d'objets

Emilie Charlet : Pour revenir sur la question de l'écriture que vous évoquiez avec la venue de Catherine Zambon, quelle est sa place au sein de votre travail artistique ? Quant au texte, a-t-il lui aussi une place dans le théâtre d'objets ?

M. L. : Je vais vous raconter une anecdote : il y a quelques années, j'ai appelé « La Chartreuse », qui organise des résidences d'auteur. Je me présente comme auteur de

spectacle vivant, comme travaillant sur l'écriture du spectacle vivant. On me répond qu'on connaît bien mon travail tout en me demandant si j'ai rencontré un auteur. Je lui réponds une seconde fois que je suis auteur, que je suis inscrit à la SACD s'il faut quelque chose d'un peu plus officiel, surtout que je réfléchis avec ma compagnie à la notion d'écriture non textuelle. Écriture et texte ne sont pas synonymes. On ne s'est définitivement pas compris.

Même si cette notion est apparue il y a pas mal d'années, cette histoire-là, celle d'une écriture non textuelle n'est toujours pas réglée. Moi, j'écris des spectacles avec des bouts d'objets, des croquis, des bouts de textes aussi.

Mais je ne mélange pas les choses, je fais la distinction entre le travail d'atelier et le travail de plateau. Dans mon travail d'écriture proprement dit, je construis des objets qui m'aident à cerner l'univers que je veux installer ; ces objets servent à raconter, aussi bien à moi qu'aux autres, l'histoire de ce spectacle-là. Pour moi, la seule manière de dire cet univers, c'est de prendre des objets, de les coller... Concrètement, ces choses-là ne seront pas dans le spectacle, ou alors pas de cette manière : elles font partie du travail d'atelier. Ce sont de petits objets que je montre à l'équipe, des choses qu'on va photographier ou qu'on met dans des dossiers. Vient seulement ensuite le travail de plateau. Mais il faut d'abord cerner l'univers. L'écriture, elle est là, dans cet univers très plastique avec une écriture visuelle, sonore et musicale très importante.

Quelquefois, des spectateurs viennent me voir à la fin d'un spectacle et me disent : « c'était bien, mais qu'est-ce que vous avez voulu dire ? », je leur réponds « je ne sais pas...ou plutôt je le sais mais je ne peux pas vous le dire avec des mots, sinon je vous l'aurais dit ». Si on le dit de cette manière-là, si on met ces objets, c'est parce que ces objets-là précis vont raconter quelque chose qui ne peut se dire avec des mots. C'est aussi en ce sens que je disais tout à l'heure que nous sommes des « bâtards » parce que j'ai envie d'amener sur scène l'émotion que j'ai quand je suis face à une œuvre plastique, une émotion face à un objet.

Quand je vais voir un spectacle de danse et que je vois une tension dans une épaule, un corps, ça m'intéresse, j'ai envie de la retranscrire dans mon spectacle ; quand je vais voir un concert, le quatuor Debussy par exemple, là aussi une telle émotion m'intéresse. On est des bâtards car on a envie de toucher à tout ; j'aimerais pouvoir mettre et partager sur le plateau l'émotion que j'ai face à une gravure, par exemple : la gravure dégage quelque chose de particulier, justement parce que ce n'est pas un travail direct – on réalise d'abord une plaque de cuivre puis cette plaque va imprimer – donc il y a quelque chose qui nous échappe, ce qui me trouble toujours : on est face à une empreinte de ce que le graveur a fait. C'est différent de la peinture : quand on voit une peinture, il y a presque quelque chose de l'ordre de l'impudeur, on est presque dans le dos du peintre, c'est une autre émotion que j'aime aussi.

J'aime la gravure, car j'aime marcher sur les traces : dans le théâtre d'objets, on ne donne à voir que des traces. Tout ce qu'on montre est factice ; on est des conteurs. On n'est là que pour cultiver l'imaginaire des spectateurs, on ne peut que donner un coup de pioche dans ce jardin imaginaire qui appartient aux spectateurs. C'est pourquoi le travail des traces m'intéresse. L'écriture, c'est se poser la question : comment organiser ces traces pour que le spectateur ait envie de les suivre ? S'il y a trop ou trop peu de traces, on n'a pas envie de les suivre.

Peut-être la place du dramaturge, c'est se demander : comment on titille suffisamment la curiosité du spectateur pour qu'il ait envie de nous suivre et comment on ne lui en dit surtout pas trop pour ne pas l'enfermer ? Dans cette narration du théâtre d'objets, c'est ce qui m'intéresse en tant que « dramaturge » ou « metteur en scène » : comment rendre ça, cette histoire, visible, accessible ? Comment on traduit ? Comment on donne envie sans étouffer ? En tant que créateur, j'ai peur de trop en dire. En tant que spectateur de théâtre, j'ai horreur quand on me dit tout et qu'on ne me laisse plus aucun espace. Je pense qu'on va au théâtre pour se nourrir, on arrive avec des questions et on a envie qu'on nous aide à préciser ces questions. Mais qu'on nous étouffe pas avec des réponses, on a envie de trouver nous-mêmes nos réponses. Quand des propositions artistiques posent les questions autrement, ça nous aide, nous en tant que spectateurs. Un spectacle ne vient pas répondre à une question, ou s'il y parvient, c'est parce que la question n'était pas assez pertinente. La durée de vie de la question est essentielle : une vraie question a une vie éternelle, et ce qui nous nourrit, c'est justement de nous la poser.

Distinction et partage des rôles

E.C : Comme la place du dramaturge n'est pas attribuée à quelqu'un de façon définitive, comment cette absence se répercute sur le travail collectif de votre compagnie ? Echangez-vous les rôles de comédiens, de metteurs en scène, de dramaturges sur certains spectacles ?

M. L. : Les comédiens ne deviennent pas metteurs en scène, ils sont plutôt assistants sur certains spectacles.

E. C. : Justement, quelle distinction vous opérez entre ces différents termes (metteur en scène, assistant, dramaturge) ?

Michel Laubu : Chez nous, la différence entre metteur en scène et dramaturge n'est pas simple à faire ; de même la question de la place de l'auteur se pose car j'endosse toutes ces fonctions mais je les partage aussi notamment avec Emili Hufnagel : on est dans cette complicité, cet échange, on travaille ensemble depuis plus de dix ans. D'ailleurs, on ne sait jamais quoi écrire sur les plaquettes de spectacles, alors on appelle cela le rôle de « complicité ». Dès le départ, j'arrive avec une idée et je la partage avec Emilie : cette idée, on en discute, on la garde, on la pose comme une petite graine sur une étagère et on sait qu'elle est là, qu'elle existe. Peut-être qu'elle ne donnera rien, ou peut-être dans cinq ou dix ans. Je suis souvent surpris de retrouver des notes que j'avais écrites il y a dix ans où je retrouve des choses que je suis en train d'écrire et que je pensais nouvelles : c'est fascinant de voir comment on pense, comment on est construit, travaillé par les mêmes choses, les mêmes questions.

Pour le moment donc, chez nous, tous ces rôles sont chaotiques...après peut-être que le chaos fait partie intégrante de notre fonctionnement, de nos méthodes de travail mais pour l'instant on travaille beaucoup par affinités. Si on mettait une petite annonce du style « cherche dramaturge pour le TURAK, théâtre d'objets », je pense qu'on n'aurait aucune réponse.

On connaît assez mal ce genre de théâtre, on essaie de faire des conférences sur le théâtre d'objet, ce que l'on appelle les « vraies fausses conférences » notamment avec Jean-Luc Mattéoli qui a travaillé sur l'objet pauvre dans le théâtre contemporain et qui a été commissaire d'expositions pour le musée Gadagne. Je l'ai vu faire une vraie conférence sur le théâtre d'objets qu'il situait dans l'Histoire et où il expliquait son

rapport aux arts plastiques, etc., c'est passionnant, il est vrai, sauf qu'au bout d'un moment je trouve que c'est ennuyeux car on a terriblement envie de voir : on lui a proposé alors de faire une « vraie fausse conférence » : il continue de raconter tout ça, tandis que moi, je construis, je découpe à côté de lui. On a fait cela trois fois notamment au Musée des Arts et Métiers à Paris de manière totalement improvisée : il était invité pour parler de son travail et nous du nôtre : alors qu'il parlait, j'ai sorti de mon sac quelques objets que j'ai manipulés, découpés, etc. tandis qu'un autre collègue commençait à filmer ce que je faisais et à le retransmettre en direct sur un vidéoprojecteur : pendant que Jean-Luc parlait alors de désacralisation de l'objet, nous étions justement en train, sous la table, en train de découper des objets, en train de désacraliser aussi le moment de la conférence, son PowerPoint, etc.

À Quimper aussi, nous avons répété l'expérience : quand il parlait, je l'interrompais, je racontais des anecdotes, j'amenais d'autres choses. Là encore, il nous aurait fallu un dramaturge sur ce type d'intervention car la conférence répond à un style académique qui n'a pas encore pris en compte notre théâtre dans sa spécificité et qu'on ne peut plus faire des conférences comme avant. Je pose la question : Comment pourrait-on utiliser l'image pour venir raconter autrement ce qu'on est en train de dire ?

De même, dans l'illustration de certains livres pour enfants dont on s'aperçoit qu'ils ne sont plus uniquement pour les enfants, par exemple ceux des éditions du Rouergue. Le livre a perdu son rôle didactique d'illustration du texte : il y a une écriture de l'image et une écriture du texte décalées l'une par rapport à l'autre. Il y a une force narrative beaucoup plus importante alors.

Théâtre d'objets et théâtre de marionnettes

E. C. : Vous parliez tout à l'heure des « formes bâtardes » dans lesquelles vous vous incluez, au même titre que le théâtre de rue, la danse ou la marionnette par exemple. Faites-vous une différence entre théâtre de marionnettes et théâtre d'objets ? Où se trouve la frontière ?

M. L. : Oui, oui, ça n'a rien à voir. En tout cas, on n'a pas plus à voir avec le théâtre de marionnettes qu'avec le théâtre de texte par exemple. Ca peut y ressembler, certes.

Si le théâtre de marionnettes est vu comme famille théâtrale, esthétique ou courant, le théâtre d'objets n'a rien à voir avec lui. Si c'est une définition plus technique du genre « théâtre de marionnettes = manipulation de certains objets » tout comme le quatuor à cordes répond à une définition du type « deux violons, un alto, un violoncelle », si c'est une définition technique, alors oui, on a des choses qui se ressemblent et des préoccupations techniques qui sont les mêmes. Après, si on prend l'écriture de ces deux types de théâtre, cela n'a rien à voir.

On s'est beaucoup battus pour qu'on arrête de dire que l'on faisait du théâtre de marionnettes, mais par honnêteté parce que chez nous, il n'y a pas de marionnettistes – où alors on est marionnettiste sans le savoir, mais je ne crois pas – certes, on peut avoir des formes proches de celles du théâtre de marionnettes mais on est dans une relation complètement différente au spectacle, notamment aux modes d'écriture.

Je fais du théâtre d'objets parce que j'écris avec des objets. On a, par exemple, un spectacle qui est un faux musée dans lequel je fais des visites guidées : je raconte des histoires, je ne fais que parler mais, pour moi, c'est aussi du théâtre d'objets. Parce que tout ce que je raconte est écrit à partir de la matière, de l'objet, de l'usure ; j'écris

à partir de ça, de l'usure, de la poussière, du débris. Même quand je ne fais que parler, tout est nourri et s'appuie sur cette matière-là. Je ne me fais guider que par les objets, c'est ce qui me touche, ce que j'ai envie de montrer. Au TURAK, nous faisons un travail de montreurs : on essaie juste de prendre le temps de dire « regardez », et on se dit qu'il y a quelque chose qui vient tout à coup labourer notre imaginaire, notre mémoire. J'aimerais beaucoup travailler un jour avec quelqu'un comme un psychanalyste, c'est-à-dire partager un travail qui aurait là aussi un rapport avec la dramaturgie. C'est drôle, j'en reviens à la définition du dramaturge comme médecin, médecin de l'âme, philosophe de l'âme...

Quand on fait un travail artistique, quel qu'il soit, on met juste en place une espèce de charrue qui viendra labourer l'intérieur des spectateurs et peut-être du public même si je n'aime pas ce mot qui évoque « la masse » : on a aussi une mémoire collective, un vécu collectif. En mettant en place telle image, je sais que les spectateurs vont ressentir des choses en commun mais aussi quelque chose de plus individuel. Notre travail est donc de mettre en route cette machine.

Dans un spectacle joué aux *Substances*, nous avons utilisé un petit motoculteur sur lequel nous avons fixé une ancienne poussette d'où sortait une branche d'arbre où était accrochée une maquette d'hydroglisseur : on lâchait cette machine qui venait traverser tout le plateau. J'aimais l'image de cette machine que nous mettions en route et qui venait labourer, retourner une terre toute seule : ça arrivait vers les spectateurs qui au début riaient, puis ça devenait plus inquiétant au fur et à mesure de son avancement vers les premiers rangs. L'acteur qui s'occupait de la machine arrivait alors en courant et changeait cette direction. J'aime cette image du motoculteur qui a un rapport avec la mémoire, l'imaginaire, l'intérieur. On n'est pas aux commandes du motoculteur, on le met simplement en route et après on le laisse faire son travail. Ce qui aurait été bien sur cette scène, c'est que le spectateur lui-même se lève et tourne la machine vers une autre direction.

C'est véritablement notre travail : cette équipe que nous constituons, et ce côté tribal que nous caractérise au TURAK sont liés à ça : je ne sais pas quand s'arrête mon travail d'auteur par exemple parce que je continue à écrire en demandant aux acteurs de faire des improvisations et pourtant, il ne s'agit pas d'écriture collective. Il ne s'agit pas non plus d'un travail de mise en scène. C'est plutôt un dialogue qui s'installe dans l'équipe.

C'est étrange : la question du commencement de l'écriture n'est pas intéressante en soi mais celle de sa fin est vraiment problématique : à un moment donné, je me posais la question de l'édition des pièces que j'écris. Qu'est-ce que ça voudrait dire ? L'éditer pour qu'un metteur en scène puisse travailler dessus : qu'est-ce que je vais lui donner, lui laisser ? Cette question m'intéresse ; j'aimerais qu'un metteur en scène me propose de monter l'un de mes spectacles. Sans proposer de réponses, en faisant différentes tentatives...Qu'est-ce que je ferais pour lui ? Est-ce que ce serait faire un livre d'images ? Une valise ? Est-ce que le dramaturge serait celui qui ferait la valise ou la liste des éléments du spectacle ? Je ne sais pas, je cherche. Si vraiment un metteur en scène me faisait cette proposition, je souhaiterais qu'il n'ait pas vu le spectacle pour qu'il ne cherche pas à remonter le même : j'imagine quelqu'un qui aurait seulement entendu parler du projet.

À l'heure d'aujourd'hui, pour notre prochaine création, on est au moment où on va attaquer la mise en scène –même si je vais encore continuer d'écrire. Il faudrait quelqu'un qui aurait suivi la création jusqu'à aujourd'hui et qui devienne alors dissident, qui propose sa propre mise en scène. On ferait deux mises en scène. J'aimerais beaucoup travailler sur ce genre de projets. Quelqu'un à qui je donne tout jusqu'à un certain stade, avec qui j'aurais partagé des choses précises sur l'univers, sur les désirs, les ambiances. Puis, il construirait sa propre mise en scène.

L'acteur : officiant, montreur, conteur

A-S. N. : Qu'en est-il de la place de l'acteur dans le spectacle ? Est-ce qu'il incarne un personnage ? Qu'est-il ? Un manipulateur ? Vous avez parlé d'un montreur...

- 2 **M. L. :** Effectivement, on revient à travers cette question de l'acteur, sur cette définition du théâtre d'objets. Pour moi, l'acteur est acteur, parce qu'il n'est ni un marionnettiste, ni même un comédien. Il n'entre pas dans un personnage mais serait plus proche de l'officiant : dans notre dernier spectacle qui avait pour trame une enquête policière, on faisait un jeu de mots sur les officiants de police. Les acteurs sont des officiants, des sortes de prêtres mais dénués de toute symbolique religieuse, sacrée, des prêtres dotés d'une mission au sein de la société, non en dehors d'elle.

Il y a quelques années, on est partis à la rencontre des ethnies minoritaires dans les villages reculés du Laos pour y présenter des spectacles. Chaque soir, on était dans un village différent et on improvisait pour produire un spectacle qui serait joué à notre retour en France : les ethnies minoritaires étaient animistes, ce qui nous a intrigués mais a surtout nourri notre travail. Chez les Hmongs, quelqu'un est décédé dans la nuit : le chaman a alors fait une cérémonie à laquelle on a pu assister : le rituel funéraire s'inscrivait dans la vie de tous les jours, au sens où l'office du chaman n'était pas détaché de la vie du village et des actions quotidiennes de chacun. Pourtant, tout le village avait besoin de savoir qu'il était en train d'officier pour le mort. Ça remplissait une mission tout comme le théâtre doit lui aussi remplir sa mission au sein de la société. C'est en ce sens aussi que la tragédie grecque peut me toucher : elle exprimait de manière très claire, la place du théâtre dans la cité et dans la vie. Pour moi, c'est important de savoir par exemple que les théâtres antiques se trouvaient au même endroit que les lieux de soin. Effectivement, on va se soigner au théâtre, comme avec une médecine préventive. Tout comme les enfants ont besoin qu'on leur raconte des histoires. D'ailleurs, ce n'est pas spécifiquement lié à l'enfance. On me dit souvent, parce que je fais du théâtre d'objets, que mon travail dit la part de l'enfance de chacun : je ne crois pas ; c'est juste que l'adulte ne prend plus le temps de se raconter une histoire. Je comparerais plutôt mon travail à celui que fait le paysan qui regarde les oiseaux pour savoir s'il va pleuvoir, etc. Bref, mon travail a à voir avec toute cette connaissance ancestrale, archaïque qui perdure comme les histoires que je veux raconter avec mes objets. Et dans ce travail, l'acteur est un officiant, un actant au sens fort du terme.

De l'importance de ce qu'on ne voit pas

Concernant ma formation, je suis issu du théâtre de Grotowski, de Meyerhold où l'acteur est celui qui agit, qui est en acte, qui fait des actes. Tout comme dans le cirque ou la danse, l'acteur est donc celui qui met son corps *en jeu*. Le jeu de mots m'intéresse d'ailleurs. L'acteur est un montreur, un conteur. Une des particularités du TURAK, c'est qu'il s'agit d'un théâtre poétique mais qui va puiser sa poésie dans le hors-cadre : je parlais tout à l'heure de la poussière, de la sueur... Cette poésie de la

matérialité qui repose sur ce qu'on ne voit pas, ce qui est hors-champ. Cette poésie-là repose donc aussi sur l'acteur en tant que manipulateur hors-cadre.

Si on choisit de faire passer un nuage sur le plateau pour un de nos spectacles, un marionnettiste, tel que j'imagine son travail, va essayer de faire croire qu'il s'agit bien d'un nuage. Nous, nous allons juste raconter quelqu'un qui montre un nuage. Le théâtre que l'on fait est poétique aussi parce que l'on montre la matière : les gens doivent sentir la personne qui manipule ce morceau de bois. On doit sentir l'âme, le désir, l'envie de celui qui manipule même si on ne voit pas le manipulateur. En cela, nos « marionnettes » sont un peu comme ces baleines dont on ne voit toujours qu'une petite partie tout en sachant qu'elles sont là, sous la surface de l'eau.

Nos « marionnettes », nos « objets » – j'avoue que je ne sais pas exactement comment les définir car même le terme « objet » est inadéquat en ce qu'il fait penser à un rapport fétichiste –, bref, ces formes sont là et elles ont plus à voir avec l'animisme qu'avec la marionnette telle que je me la figure. Ce sont des formes qui viennent remuer des choses intimes sans qu'on les voie : les objets que l'on montre sont la partie visible de cette baleine et l'on sait pertinemment tout ce qu'elle cache, cette immensité invisible mais présente. Bien sûr, ce qui nous intéresse, c'est précisément la baleine dans sa totalité, c'est elle qui nous touche. On fait du théâtre d'objets justement parce que la chose sur laquelle on travaille est invisible.

Si par exemple je place une tasse sur le plateau, c'est précisément la main qui l'a posée à cet endroit qui m'intéresse et non la tasse en elle-même. Dans un musée du design, entourée de plexiglas, cette tasse ne m'intéresse plus. À moins que je puisse imaginer l'esprit de celui qui l'a inventée. C'est seulement à partir de là qu'elle regagne de l'intérêt. Ça commence de nouveau à me nourrir, à m'amuser. Quand on voit un objet particulier, c'est intéressant de savoir comment les mains l'ont fabriqué, de savoir comment l'esprit l'a imaginé. Car cette masse de la baleine est là, au sens où cet objet émane certes, de l'inventivité d'un créateur, mais aussi de la mémoire de tous, de la mémoire des hommes. Quand on invente un objet, on utilise la mémoire de tous les artisans depuis toujours : c'est ce qui me touche, l'ombre cachée derrière l'objet. L'objet usé m'intéresse en ce sens qu'il y a toujours quelqu'un qui est caché derrière.

C'est ce travail d'archéologie que l'on fait au TURAK : on n'invente rien, on fouille la terre et on remue la poussière : on en revient ici à l'image du labour dont j'ai parlé tout à l'heure, le labour de la mémoire et des émotions. On remue la poussière dans le but de former un écran de toutes ces particules, écran sur lequel les spectateurs projettent leurs propres images : en tant qu'artistes, on ne fait pas grand-chose : on est des remueurs et on choisit la poussière la plus adaptée, celle qui prendra le mieux la lumière, celle qui réussira à capter le spectateur. Celui qui invente, c'est le spectateur. On est que des accélérateurs de particules d'imaginaire. On ne peut travailler qu'avec de l'humain, c'est-à-dire celui qui a des millions d'années d'âge. On est tous nourris de cette histoire des hommes et pas seulement culturellement parlant, mais aussi dans notre définition d'êtres vivants.

Au TURAK, on est donc une équipe d'archéologues avec des postes différents. Il y a ceux qui donnent des coups de pelles. Et puis il y a ceux qui nettoient précisément au pinceau les débris que l'on vient de trouver : ce sont les acteurs. Les acteurs sont ceux qui se disent : comment mettre en lien ces restes ? De fait, ils ont un lien privilégié à

l'auteur : ce sont les petites mains, ceux qui se demandent quels liens les objets ont entre eux.

Quand le public devient dramaturge

En ce moment, pour la préparation du prochain spectacle, je dispose d'un tas de choses : mais je ne me demande pas comment faire des liens au sein de cette diversité d'objets. Je prends le problème à l'envers en me disant : toutes ces choses sont arrivées là, donc il doit y avoir un lien entre elles. Je fais confiance à cette intuition. C'est aussi ce que l'on demanderait à un dramaturge. Quand Catherine Zambon est venue, on lui avait demandé de dire simplement ce qu'elle voyait, d'être uniquement « des yeux » : c'est ce recul, cette distance à l'égard de l'objet qui nous intéresse. De la même manière, je travaille souvent avec un miroir. Quand une costumière me propose un personnage, je préfère le regarder dans le miroir car ça donne un recul concret, comme si le miroir digérait la chose. Il réfléchit, il transforme la chose et j'aime me nourrir de sa réflexion, pourrais-je dire !

C'est cette posture qu'on avait demandé à Catherine Zambon : regarder, dire ce qui lui apparaissait. A partir de là, on discutait ; parfois on se rendait compte que ce qu'elle nous racontait ne correspondait pas à ce que j'avais envie de montrer. C'était alors à moi de trouver les causes de ce désaccord : où donc notre travail déraillait ? Car le théâtre d'objets est très fragile.

Je me souviens à ce propos d'une expérience faite lors de répétitions publiques. Cette étape de partage de notre création avec le public est très importante pour moi : il m'est nécessaire de montrer notre travail en cours mais dans le sens littéral du terme : on fait des improvisations, on cherche, on ne répète pas à proprement parler devant un public car le spectacle est loin d'être abouti. Les spectateurs alors font peut-être office de dramaturge durant cette étape de notre travail : la dramaturgie devient alors une sorte de poste que l'on confie au public.

Pendant ces répétitions publiques, on avait montré une saynète improvisée à une classe de lycéens ou de collégiens. En discutant avec les élèves ensuite, on s'est rendu compte de l'écart entre ce que qu'on avait voulu montrer et ce qu'ils avaient compris : ils parlaient tous d'un décès à propos d'un personnage, ce qui était une surprise totale car pas une seule seconde, on avait voulu montrer quelque chose en rapport avec la mort. On a passé toute la séance à se questionner, à mener une enquête sur cette impression si évidente pour eux. Tout à coup, quelqu'un a parlé du geste d'un acteur avec un chapeau. Cet acteur avait construit un personnage qui avait enlevé son chapeau pour le tenir près du cœur. Pour les élèves, ce geste était un signe de recueillement semblable à celui que l'on fait face à un corps mort. Les élèves ne pouvaient imaginer autre chose. Ce geste, pour nous, était donc devenu un parasite, totalement incompatible avec ce que nous avions voulu montrer.

Cette anecdote me permet de dire que le dramaturge a aussi le rôle du complice qui va aider à détecter des parasites et donc à rendre les signes plus visibles, plus lisibles dans la construction que nous faisons d'une image, d'un univers.

On pourrait prendre l'exemple d'un livre comme *Finnegans Wake* de James Joyce, qui est un texte incompréhensible d'un point de vue narratif. Pourtant, cette incompréhension n'empêche pas notre imaginaire de pénétrer dans le texte, d'être embarqué. Le texte n'est pas illisible en ce sens. En revanche, si le texte est mal imprimé, au sens concret du terme, alors on ne peut définitivement pas y pénétrer :

c'est là qu'il devient illisible. *Finnegans Wake*, on le déchiffre : telle syllabe et telle construction de phrase nous parlent, nous rappellent tel événement, sollicitent notre imaginaire. Il faut donc déjà que le signe soit bien lisible ; après, il s'agit seulement pour l'artiste de mettre, de construire des passerelles.

E. C. : Ce qui nous a un peu étonnées dans nos recherches sur le TURAK, c'est que vous parlez beaucoup de « microcosme » d'« insularité », d'« ailleurs » qui sont des notions proches de l'utopie, sans jamais pourtant vous référer explicitement à celle-ci. Y-a-t-il un refus de votre part ? Ou plutôt, opérez-vous une différence d'échelle entre l'utopie et le microcosme par exemple ?

M. L. : c'est drôle de voir que vous me posez la question de l'échelle car c'est en grande partie le sujet de notre prochain spectacle : très concrètement, on va jouer avec le changement d'échelle : le plateau présente des échelles de toutes dimensions et des mondes de taille différente. Le microcosme, l'insularité m'intéressent justement parce qu'ils opèrent un changement d'échelle : une île, c'est une miniature du monde dans lequel on vit ; simplement, on peut mieux l'observer et le comprendre. Notre travail sur l'insularité a commencé il y a trois ou quatre ans et j'ai l'impression pourtant qu'on travaille, depuis le début, sur cette notion sans le savoir. Pratiquement toutes nos présentations de spectacle commencent par une phrase du type « *c'est l'histoire d'un monde, d'une île...* » et ce, depuis le début.

De toute façon, un spectacle, ce n'est que cela : une miniature. On essaie de rendre, dans un espace réduit, un extrait du monde mais sans le simplifier. Une des choses qui m'intéresse, c'est l'idée d'« extrait » : un extrait du monde, mais qui contient tout ; un extrait que l'on pourrait mettre en culture à la manière d'une cellule et qui développerait le monde dans sa totalité. La simplification conduit à du théâtre de propagande qui ne m'intéresse pas. Ce serait plutôt...

A-S. N. : ...quelque chose que l'on regarderait au microscope et qui contiendrait tout...

Michel Laubu : Oui, c'est ça. Voir comment une cellule contient le secret de la vie, dans sa totalité. Voir comment, dans cette cellule vivante, on peut découvrir les arbres mais aussi l'immeuble qui se trouve là, et en déduire ainsi l'esprit de l'inventeur de cet immeuble. Observer une cellule vivante et voir qu'elle est la souche d'un être qui aura l'idée de construire ça. Cette magie-là est importante. C'est vertigineux. Un peu comme une étoile dont le scientifique me dit qu'elle est éteinte depuis des millions d'années : je n'arrive pas, raisonnablement à accéder à cette connaissance-là. Intellectuellement, je peux accepter cette vérité scientifique mais je n'arrive pas à le ressentir comme vrai.

« Donner du perméabilisant aux gens »

Beaucoup de spectateurs me demandent pourquoi je fais ce genre de théâtre : j'ai simplement envie qu'on s'attende sur ce monde, c'est-à-dire qu'on y soit plus réceptif, qu'on devienne plus tendre, qu'on l'accueille, qu'on le regarde, qu'on devienne plus perméable au monde. Nous passons notre temps à nous imperméabiliser, nous protéger du monde. Notre travail d'artiste, c'est de dire qu'effectivement il ne faut pas prendre la pluie car elle peut nous rendre malade, mais c'est surtout d'affirmer : « n'oublions pas ce que ça fait, une pluie qui pénètre nos vêtements ; n'oublions pas ce qu'est le grand froid, la grande chaleur ». Notre travail, c'est de donner du perméabilisant aux gens.

A-S N. : du coup, vous ne vous situez pas du tout à l'écart du monde, comme dans la définition de l'utopie ?

Non, au contraire. On veut faire un théâtre dans le monde. C'est ce qu'on revendique et ce à quoi on travaille : concrètement, on fait aussi des spectacles pour jouer dans des lieux où les portes sont trop petites pour accueillir le théâtre. On va aussi jouer dans des lieux qui ne sont pas faits pour accueillir du théâtre, dans les appartements de gens qui ne vont pas au théâtre. Là encore, ce n'est pas pour conquérir de nouveaux publics : cette expression m'agace profondément. Mon père étant mineur, j'ai grandi avec des gens qui n'allaient jamais au théâtre et j'ai simplement envie que ces gens-là éprouvent aussi du plaisir à voir des spectacles.

Politiquement, nous sommes dans le monde. Poétiquement, quand je parle de poussière et de sueur, j'entends aussi cette proximité avec le monde, les gens. Les objets qui se trouvent sur le plateau sont souvent reconnus par des spectateurs : ils ont les mêmes chez eux, dans un débarras ou un garage. De retour chez eux, ils les regardent différemment : ils regardent leur monde autrement. Là aussi pourrait être la définition de l'utopie : mon travail, ce serait aussi de faire une utopie du monde dans lequel on est.

Pour moi, le TURAK est véritablement un ailleurs : ce mot inventé, « turak », peut faire penser à un mot indonésien ou inuit. Mais c'est un ailleurs maintenant. Et l'ailleurs n'est pas une utopie, ou alors c'est une utopie concrète dont on sait qu'elle existe. C'est aussi en ce sens que j'aime raconter des tas d'anecdotes, parce que ce sont des choses réelles, vécues, qui me permettent de rêver, de construire une utopie de maintenant.

Le fonctionnement de notre compagnie participe aussi de cette utopie concrète : on essaie de travailler autrement, mais dans le monde dans lequel on est. On négocie notre place dans la société, notre place à Lyon, nos subventions et bien sûr on donne en échange. Tout cela est très concret et fait partie de notre travail.

On revient actuellement d'une résidence faite sur les îles bretonnes où les spectateurs habitaient en maisons de retraite. Comment on existe face à ces gens ? Qui est-on pour eux ? Pour moi, c'est important de réussir à me donner un statut face à eux, statut auquel ils vont donner du crédit ; tout à coup, je vais exister pour eux, pour ces gens qui n'ont jamais vu de théâtre. Comment, en tant que praticiens de théâtre, on existe à leurs yeux ? De la même manière, comment, au fin fond des montagnes du Laos, on existe face à ces gens ? On a joué dans des villages où les habitants ne savaient pas que l'électricité existait, et pourtant ils vivent dans le même monde que nous et je partage volontiers avec eux c'est-à-dire que j'essaie de trouver un dénominateur commun.

E. C. : vous êtes donc vous aussi attaché à la définition d'un « théâtre populaire »...

M. L. : Oui, je crois. En tout ca, c'est une notion qui m'importe beaucoup. On demande de l'argent public pour faire le travail que l'on fait et on essaie de le rendre concrètement, de faire un travail public donc populaire, dans le bon sens du terme. Surtout pas populiste et surtout pas en nivelant pas le bas sous prétexte de faire un spectacle s'adressant à tout le monde.

Pour nous, c'est donc important d'aller à l'étranger car l'étranger pose de manière très concrète la question de l'accessibilité : qu'est-ce qu'on a à partager avec les Norvégiens des îles de Lofoten ou avec les Laotiens ? Quelles images peut-on poser

entre nous ? On est dans des réalités, une langue et une culture iconographique très différentes mais que peut-on partager ?

Au Laos, pendant nos spectacles, on est en famille : les gens riaient de ce qu'on leur montrait. Le rire est la seule émotion que l'on peut détecter facilement. Quand les gens sont émus ou touchés, c'est plus difficile à savoir. Mais le rire, qui est une belle émotion, est un langage formidable : par le biais du spectacle, on avait la même relation simple que lorsqu'on joue à Lyon. Donc, comment retrouver cette qualité d'écoute et de partage face à des spectateurs qui ne sont jamais allés au théâtre ? Pour moi, un théâtre populaire est un théâtre qui sera le plus précis, le plus pointu possible : plus on sera exigeants, sincères, plus on fera des choses qui nous semblent importantes, mieux on pourra les partager.

E. C. : vous parlez de l'exigence qui est un terme que revendiquent aussi des metteurs en scène du théâtre de texte : finalement en travaillant sur des formes théâtrales différentes, vos objectifs sont les mêmes ?

M. L. : en tout cas, je l'espère. Effectivement, je pense que cette question n'est pas liée à une pratique ou un outil mais plutôt à des individus. Après, ce terme tend à devenir l'apanage de tous et même d'artistes qui, je crois, ne savent pas ce qu'est la population. Le terme « populaire » est un peu à la mode et se trouve dans le cahier des charges de tous les lieux de création. Comme dans tous les milieux, il y a des imposteurs et des gens sincères, mais je ne suis moi-même pas à l'abri d'une défaillance quant à cette exigence de théâtre populaire : quand nous sommes arrivés sur les îles bretonnes dernièrement, les habitants nous ont demandé la raison de notre présence : nous leur avons répondu qu'on était en résidence. Ils ne comprenaient pas cette expression, ça ne voulait rien dire pour eux à part l'idée d'une résidence secondaire pour les vacances. Cet écart montre simplement qu'en tant qu'artiste, on court le risque de se refermer très vite sur notre monde, monde qui a son propre langage, ses codes. Instaurer un dialogue par le biais du théâtre populaire, c'est aussi s'interroger sur notre propre vocabulaire et sa puissance d'enfermement.

INDEX

Mots-clés : Objet, TURAK, théâtre d'objets, théâtre gestuel, marionnette, Subsistances, Fenêtres éclairées.