



L' « objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos, à partir de *Troubles*

Claire Corniquet et Marion Rhéty

Dans *Troubles*, Agnès Limbos nous invite à la table et sort de ses boîtes les objets délaissés de nos quotidiens. Dans son théâtre d'objets, pas de détournement. Les objets sont des documents extraits du réel, elle les interpelle en tant que témoins de nos représentations collectives, situées et construites. D'où le choix dans cet article de placer la focale à l'échelle des objets, d'écrire leurs biographies – dans la lignée des travaux d'Appadurai et de Bonnot – ou plutôt une partie de leur « vie », dans le contexte singulier d'une scène de théâtre, au moment où l'objet a déjà servi, a déjà vécu, et lorsqu'un acteur social bien particulier, l'artiste, s'en saisit. Précis des objets dans le théâtre d'objets de cette artiste belge, cet article invite à interroger les objets qu'elle place devant nous, leur forme, leur matière, leur qualité d'évocation, poétique ou normée. D'espace scénique, la table devient lieu d'exposition, questionnant le rapport à nos mémoires et à leur construction.

« La science manipule les choses et renonce à les habiter... »
Merleau-Ponty, « L'oeil et l'esprit », Folio Essais, 1964. p. 9.

Photographier les cours d'immeubles et les devantures de magasins parisiens¹. Filmer une femme en train d'éplucher toutes ses pommes de terre². Rédiger la liste de tous les espaces ordinaires d'un homme ordinaire³. Filmer la cour de récréation animée par les jeux que les enfants s'inventent avec les objets qu'ils y trouvent⁴. Filmer une vieille dame s'appliquant minutieusement à déposer des lamelles de pommes sur un

¹Dès la fin du 19^{ème} siècle, Eugène Atget (1857-1927) capture par sa lunette photographique des scènes de vie somme toute banales. Tellement banales que la Bibliothèque Nationale de Paris trouvera intéressant d'en acheter par milliers, autant de fabuleux documents témoignant d'une époque.

²Jeanne Dielman, *23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman. Dans ce film de fiction de 1975, Chantal Akerman s'installe dans la cuisine d'une femme, et la filme dans son quotidien, en train d'éplucher ses pommes de terre, toutes ses pommes de terre, de les faire cuire, de les servir à table avec son fils, de les manger. C'est sans doute une des premières fois qu'au cinéma, un réalisateur s'intéresse à quelque chose d'aussi anodin que le quotidien d'une ménagère belge.

³En 1983 sort *Espèces d'espaces*, essai philosophique de Georges Perec dans lequel il examine à la loupe son rapport à l'espace.

⁴Dans le film *Récréations* datant de 1993, Claire Simon place sa caméra à hauteur d'enfant pour observer les jeux auxquels ils se livrent dans la cour d'une école primaire. De ces jeux d'enfants émergent la hiérarchie, les rapports de force, les rôles sociaux qui se matérialisent par le biais d'objets traînant dans la cour de l'école.

fond de tarte⁵. Manipuler une figurine de loup, deux bols ou deux chaises sur une scène de théâtre. Au-delà du plaisir de la liste, qu'y a-t-il de commun entre ces différentes formes artistiques ? En usant de supports visuels différents, ces démarches documentent, chacune à leur manière, certains aspects de la réalité. Si le théâtre d'objets n'a pas pour habitude d'être associé à des pratiques que l'on rassemble sous l'appellation documentaire, la pièce de théâtre d'objets *Troubles* (2008), de la Compagnie Gare Centrale⁶, fait figure d'exception et propose une fouille minutieuse et poétique du quotidien, avec une attention portée aux objets qui nous entourent.

Fondatrice de la compagnie Gare Centrale, Agnès Limbos est l'une des représentantes du théâtre d'objets contemporain, genre théâtral qui met en scène des objets extraits du quotidien, souvent de seconde main⁷. Autour de la petite table posée sur la grande table, Agnès Limbos et Gregory Houben nous introduisent au fil de *Troubles* dans la vie d'un couple, de tous les couples. Dans ce spectacle, les deux comédiens jouent avec les objets, convoquent les imaginaires attachés, faisant du partage du cliché la condition de réception du spectacle. Ce qu'ils creusent, c'est la façon dont les choses sont susceptibles de nous parler, de nous toucher, en dehors du langage verbal. En d'autres termes, la façon dont l'objet, les objets qui nous entourent, constituent des réservoirs de représentations collectives.

L'objet comme témoin du monde. Au sens premier, il est preuve matérielle, il atteste du réel. Le témoin ne choisit pas sa condition, et c'est en cela qu'il intéresse, il est trace, document⁸. S'intéresser aux biographies des objets permet de dépasser ce premier constat. En référence aux travaux d'Arjun Appadurai⁹, Thierry Bonnot définit ainsi l'intérêt d'une telle approche : « L'approche biographique consiste à réfuter la vision strictement matérialiste des objets dans la société pour prendre en compte la variété des statuts, des rapports sujets/objets, des goûts esthétiques, des techniques, des valeurs et les changements de perception subies par les objets matériels au cours de leur existence. Ces multiples variations, que chacun peut constater dans son propre milieu et sa propre vie, nous apprennent quelque chose sur les sociétés, sur les rapports des hommes avec leur environnement matériel, mais aussi sur le rapport des collectifs à leur passé et sur

⁵Scène que l'on peut voir dans le film *La vie moderne*, de Raymond Depardon, sorti en 2008.

⁶« Depuis 1984, date de création de la Compagnie Gare Centrale, Agnès Limbos a créé 11 spectacles originaux développant pas à pas sa recherche artistique autour du théâtre d'objets et de l'acteur manipulateur. Passionnée de théâtre, découvrant des jouets miniatures dans les boîtes à savon et portée sur la contemplation des arbres et du ciel, elle passe un moment de son enfance en Afrique, fait des études de sciences politiques et philosophiques. Préférant les routes du monde aux bancs de l'université, elle commence une errance personnelle qui l'amènera entre autres à l'école Internationale Mime Mouvement Théâtre Jacques Lecoq à Paris de 1977 à 1979, au Mexique de 1980 à 1982 et à la création de la Compagnie Gare Centrale à Bruxelles en 1984 ». Présentation officielle de la compagnie. <http://www.garecentrale.be/fr/compagnie.html>, page consultée le 28 octobre 2011.

⁷C'est le cas dans *Troubles*, pièce mise en scène par Sabine Durand, regard extérieur, créée et interprétée par Agnès Limbos, accompagnée par Gregory Houben.

⁸En cela il permet à l'historien de s'y pencher pour comprendre une époque. Le courant de l'histoire culturelle, dont quelques-uns de ses représentants comme Roger Chartier, Alain Corbin, Georges Vigarello, Pascal Ory, a renouvelé des outils permettant de mettre en relief l'intérêt de sources comme les objets techniques ou du quotidien, les lieux, les perceptions, etc. Sans prendre le temps de le développer ici, ces travaux se fondent notamment sur l'analyse de Foucault dans *l'Archéologie du savoir*, qui amène à considérer les sources non plus comme document mais comme monument, prenant en compte les réseaux sociaux et culturels qui ont donné forme à la matérialité de la source. C'est ainsi que nous l'entendrons également.

⁹Arjun Appadurai, [dir.], *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 (1^{ère} éd. 1986).

leur gestion de la mémoire »¹⁰. Dans le théâtre d'Agnès Limbos, tout part des objets et tout est centré sur l'objet. Cet article se concentre sur une partie de la biographie des objets, dans le contexte singulier d'une scène de théâtre, au moment où l'objet a déjà servi, a déjà vécu, lorsqu'un acteur social bien particulier, l'artiste, s'en saisit. D'où viennent ces objets ? Que nous racontent-ils ? Pourquoi nous parlent-ils ? Autant de questions à poser, qui permettent d'accéder aux représentations et aux imaginaires collectifs façonnés par les normes et les conventions dont chacun est porteur. Ces questions, Agnès Limbos n'y répond pas par l'analyse théorique des objets, mais par la mise en scène de leurs qualités poétiques. Lévi-Strauss dans « La science du concret » souligne ce parallèle et relève le fait que « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance »¹¹.

À partir de *Troubles* et d'un entretien mené auprès d'Agnès Limbos, nous choisissons de porter une même attention à l'objet matériel, d'en comprendre et d'en questionner les usages, les statuts, les classements, les associations. Écriture à quatre mains, cet article joue la rencontre entre une archéologie du temps présent et un farouche intérêt pour la culture matérielle d'une part, une approche culturaliste et une pratique des arts de la scène d'autre part. Deux démarches distinctes qui se rejoignent toutefois autour de la question de l'objet en sciences humaines et d'une intuition commune qui s'est développée à partir de travaux entamés sur le détournement, la manipulation et l'analyse en termes de fonction et de fonctionnement des objets du quotidien¹². Autour d'un intérêt commun à penser l'objet au sein d'un système global. L'analyse de *Troubles* et des axes développés dans le théâtre d'Agnès Limbos – le choix d'objets de seconde main, le rapport au réel et au quotidien, la mise en relief des imaginaires collectifs et des conventions qui régissent notre façon d'agir en société et notre rapport à l'environnement – permet d'interroger les catégories et les aspects normatifs de l'usage et de la manipulation des objets. Le prolongement de la réflexion initiale sur le détournement d'objets dans le cadre singulier du théâtre d'objets part d'une *inévidence* des objets présents sur scène, alors que leur cadre de mise en action est généralement celui du quotidien. D'où la proposition de ce *précis* des objets dans le théâtre d'objets, rattachant ici cette image du *précis* à une approche minutieuse et documentaire.

De la scène à la rue, choisir l' « objet vrai »

« J'avais fabriqué un truc mais c'était pas un vrai objet, une fois que je commence à le construire, ça ne va pas quoi. (...) J'aime bien les objets qui ont déjà vécu, que je trouve par hasard. (...) C'est rare que j'achète et en général, quand j'achète, ça ne fonctionne pas. C'est comme s'il fallait qu'il soit chargé, déjà chargé de quelque chose ». Agnès Limbos

¹⁰Thierry Bonnot, « Biographies d'objets », <http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d%27objets.pdf>

¹¹Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *La pensée sauvage*, Plon, 1962. p. 33.

¹²Claire Corniquet, « De la théière Nigérienne à la poubelle européenne : chassé croisé de détournements d'objets », document soumis pour publication, 2011.

Lors d'un entretien¹³ réalisé avec Agnès Limbos, nous avons été frappées par l'insistance et la récurrence du terme « vrai ». Les expressions « objet vrai » et « vrai objet » relèvent d'un discours de définition et de légitimation propre au théâtre d'objets. Définition d'abord, par distinction avec le théâtre de marionnettes, à la fois père et voisin – le théâtre d'objets repose sur la manipulation d'objets qui ne sont pas conçus pour le théâtre mais utilisés pour le théâtre. Légitimation ensuite, car l'appellation « théâtre d'objets » est apparue au début des années 1980¹⁴, émanant d'artistes ayant pour la plupart une formation en arts plastiques, et s'inscrivant à la fois dans et contre l'invasion des objets de la société de consommation, comme un « acte de résistance à toutes les formes d'obsolescence et manifest[ant] sur scène l'émouvant désir de dire quelque chose de la fragilité humaine »¹⁵. Mais cette insistance à qualifier ainsi l'objet de « vrai » déborde le cadre du discours et nous semble riche de questionnements.

Dans son ouvrage traitant de l'objet pauvre au sein du théâtre contemporain, Mattéoli¹⁶ parle de l'objet vrai comme celui qui n'a pas été créé pour les besoins de la scène mais qui est « arraché à la réalité de la vie ». En effet, le terreau matériel qui constitue ce genre théâtral est, la plupart du temps, extrait du quotidien : des objets usuels, quotidiens voire domestiques mais aussi de seconde main, souvent glanés, transférés du cadre quotidien à celui de la scène de théâtre. L'objet vrai du théâtre d'objets est donc un artefact récupéré et par sa « première main » ou sa « première vie », déjà chargé.

Arrêtons-nous quelques instants sur le terme « chargé ». Il signifie, en filigrane, ayant *déjà* vécu, ayant *déjà* été utilisé, ayant *déjà* une histoire – une biographie – qui reste la plupart du temps inconnue du glaneur qui le récupère. Bien que l'objet vrai soit, en quelque sorte, le témoin muet d'histoires d'inconnus, des représentations collectives lui sont inévitablement associées. Prenons l'exemple de l'objet valise. Si la valise en cuir brun¹⁷ est souvent présentée en contexte d'exposition comme le témoin du périple de migrants au cours de l'histoire et/ou de la déportation des juifs, la valise Samsonite® en plastique renvoie, quant à elle, à l'aspect ludique, touristique et parfois professionnel du voyage. En d'autres termes, si l'objet appelle ou rappelle des souvenirs, des expériences personnelles, il cristallise également des représentations collectives dont la nature varie en fonction du contexte géographique, historique, économique, social et culturel, dans lequel il était et est utilisé. La « charge » de l'objet ne relève donc pas uniquement de sa trame biographique mais également d'imaginaires sociaux dont il est potentiellement porteur.

Lorsqu'Agnès Limbos choisit les objets mis en scène, elle prend le pari que ses choix portent sur des objets qui « évoquent » et qui font sens pour *tout le monde*. Elle sort donc de la catégorie générique de l'usage d'un objet en puisant, dans sa matérialité, les signes – et la symbolique de la figure représentée – qui concourent à la création d'un

¹³Entretien avec Agnès Limbos, réalisé par Claire Corniquet et Marion Rhéty le 28 octobre 2011, à Rhode-Saint-Genèse (Belgique), dans l'atelier de l'artiste.

¹⁴Pour de plus amples développements sur l'histoire du théâtre d'objets, nous renvoyons à l'ouvrage référence de Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. Notamment la première partie « Histoire et géographie de l'objet pauvre », pp. 13-60.

¹⁵Jean-Luc Mattéoli, cité par Christian Carrignon dans *Le théâtre d'objets : mode d'emploi*, Séminaire « Le Théâtre contemporain et le Théâtre d'objet », 14, 15 et 16 mars 2005 à Dijon, Collection l'édition légère, carnet n°2, Pôle National Ressources Théâtre Bourgogne, 2006. p. 34.

¹⁶Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*, op. cit.

¹⁷Visible lors de l'exposition « Nantais venus d'ailleurs » qui s'est tenue au château des Ducs de Bretagne du 2 avril au 6 novembre 2011.

sens commun de l'objet. Sous cette nouvelle lecture l'« objet vrai » n'est pas celui qui est extrait de l'imaginaire de l'artiste mais celui déjà connu, identifiable et de ce fait « habité » de sens et de significations. Il nous paraît dès lors intéressant de considérer les qualités intrinsèques des objets mis en scène par Agnès Limbos, qualifiés d'« objets vrais » avant d'envisager les moyens mis en œuvre par cette artiste pour créer un sens commun autour des objets mis en scène.

Deux petites chaises de dînette en bois clair, une coiffeuse style boudoir de couleur blanche aux courbes féminines, un lit miniature en bois blanc, une figurine de loup en plastique, un petit taxi jaune, un lot de figurines de mariés que l'on retrouve habituellement au sommet de gâteaux préparés pour l'occasion, ou encore une robe de mariée de seconde main et des crânes miniatures en mousse disposés sur un plateau de jeu d'échecs. Voilà quelques objets, qualifiés de vrais, qui entrent et sortent de scène au fil de *Troubles*. Pourquoi choisir cette robe, cette petite table, ou encore ce lit ? Pourquoi choisir la figure du loup et celle du taxi jaune miniature ? En d'autres termes, comment s'opère le choix des objets et que signifient-ils dans *Troubles* ? Il s'agit là de deux questions auxquelles nous ne pouvons échapper.

Au commencement est... le glanage

Pour les glaneurs d'objets laissés pour compte, il s'agit toujours de se baisser pour ramasser ce que d'autres ne jugent pas ou plus utiles. En d'autres termes, la récupération vient toujours d'une perte de sens liée à l'usage et à l'utilité d'un objet mais elle accorde également, par le biais du glaneur, un nouveau sens (d'usage et/ou d'utilité) à l'objet. Les différents reclassements de l'objet au cours du temps composent sa biographie. L'utilité et l'usage d'un objet sont donc intrinsèquement liés aux « besoins » des usagers et de ce fait, à la situation dans laquelle ils se trouvent. Les raisons qui poussent à ramasser des objets dans l'espace urbain sont multiples : amélioration du quotidien, nécessité ou choix personnel attaché à un certain idéal de vie ou encore, refus d'obsolescence. C'est en tout cas ce que révèle Agnès Varda dans son film documentaire *Les Glaneurs et la glaneuse*, sorti en France en 2000. Les artistes qui forment la petite « famille » du théâtre d'objets contemporain, dont Agnès Limbos, ne glanent pas par nécessité mais par choix. Le choix des objets est lié au processus de création qui débute hors de la scène ou de l'atelier, au cours des glanages quotidiens auxquels s'astreint – néanmoins avec plaisir – notre interlocutrice privilégiée : dans la rue, sur les marchés aux puces, dans les greniers d'amis, chez Emmaüs¹⁸. Rien d'étonnant puisqu'il s'agit de récupérer et de mettre en scène des objets ayant déjà servi. Agnès Limbos est donc une collectionneuse d'objets glanés. Elle récupère ce que d'autres ont souhaité laisser, elle renégocie, réenvisage l'utilité de certains objets considérés, par d'autres, comme inutiles. Le choix des objets est de l'ordre de l'intuition. Une intuition du quotidien puisqu'elle glane tous les jours, Agnès Limbos est ouverte à l'idée que les objets trouvés « peuvent toujours servir ». Sa pratique illustre le regard singulier de cette chercheuse débonnaire, qui cherche sans chercher.

Tomber sur l'objet

L'objet trouvé est celui sur lequel elle « tombe »¹⁹. En effet, au fil de ses marches, de ses glanages, l'artiste tombe littéralement sur les objets qui la « marquent », ceux

¹⁸Jean-Luc Mattéoli, dans *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, note qu'Emmaüs est le premier lieu de récupération d'objets par les artistes de théâtre d'objets. Ou du moins il est le plus fréquemment cité. *Op. cit.* p.70.

¹⁹Expression employée par Jean-Luc Mattéoli. *Ibid.*

qu'elle se sent « contrainte » de ramasser, comme un vieux rideau rouge laissé en jachère près d'une poubelle et qui lui a tout de suite « parlé »²⁰. Ses déambulations sont spontanées et le glanage n'est pas nécessairement, en premier lieu, ordonné par une thématique pré-établie : « *Je fais le chemin à l'envers, j'ai l'impression que l'objet raconte à ma place ce que je veux dire. (...) le thème se construit vraiment à partir des objets. Ce n'est pas une idée intellectuelle* ». Une place est laissée à l'imaginaire, et comme le dit l'artiste elle-même : « *Je pense que mon imaginaire capte dans la rue des objets, des phrases, des mots, des reportages. Tout ça me parle* ». Choisir un objet, pour Agnès Limbos, c'est être touchée par lui ou plutôt, par les images qu'il lui évoque. Elle rebrousse ensuite chemin pour essayer de comprendre et de faire émerger ce qu'il y a de profond et de commun voire d'« universel », selon ses propres mots, dans l'objet. D'une certaine manière, l'artiste considère que le sens de l'objet relève d'un « sens commun ». Cette démarche pratique relève d'une création rétrospective, analogue à la démarche du bricoleur telle que la définit Lévi-Strauss²¹. C'est pour donner du sens à ses intuitions qu'elle a régulièrement recours au dictionnaire des symboles.

« *Pourquoi est-ce que je mets un cheval là ? Alors je lis [dans le dictionnaire] « cheval », « liberté ». [...] Ce n'est pas parce que je veux parler de liberté que je trouve un cheval, je trouve un cheval et j'essaie de comprendre pourquoi ce cheval m'a attirée, d'une manière symbolique. Donc là je regarde « pie », je regarde « corbeau », je regarde « arbre mort » et donc ça m'éclaire complètement sur le thème que je veux [aborder]* ».

Chercher l'objet

Une fois le thème trouvé, la recherche s'annonce et passe souvent par une phase obsessionnelle d'accumulation d'objets adjacents ou similaires. Cette obsession resurgit dans une scène de *Troubles*. Lors de la première scène de couple, on assiste à une démultiplication des figurines de mariés : le couple de mariés d'origine est dans la chambre d'hôtel, il entend frapper à la porte, la femme le fait remarquer au mari (« oh darling, somebody is knocking at the door »), s'inquiète (« what shall we do ?... »). Le mari répond (« open »), ouvre. Un couple identique apparaît à la porte : stupeur (« oh, this is us, you and me, me and you... »). Les couples se multiplient dans la chambre et près de dix figurines se retrouvent sur la scène. Ce lot de couples a une histoire. Lors d'un passage à Paris, Agnès Limbos les a trouvés par hasard dans un magasin chinois.

²⁰L'évidence de l'objet qui « parle » peut-être mis en résonance avec le concept du hasard objectif évoqué par Breton dans *L'Amour fou* : « le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ». En d'autres termes, le désir de l'objet, latent et informe, prêt à être révélé par la « trouvaille » d'un objet, trouve dans le réel son point d'expression à un endroit inattendu mais qui rétrospectivement fait sens. Maxime Abolgassemi précise : « [...] la démarche du hasard objectif procède d'une remise en cause de cette opposition du contingent et du nécessaire lorsqu'elle en inverse les termes les plus évidents (le *contingens* est étymologiquement « ce qui arrive par hasard »). [...] Il s'agit] de rapprocher plusieurs faits frappants, parfois en effet très précisément des objets fragmentés et résiduels (la *trouvaille*), tout à fait déconnectés d'une quelconque logique les subsumant, pour les faire s'entrechoquer de manière signifiante et nouvelle ». Maxime Abolgassemi, « La richesse conceptuelle du hasard objectif », extrait de sa thèse *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strinberg, Breton)*, sous la direction de Antoine Compagnon, Université Paris IV Sorbonne, soutenue le 8 février 2008. Mis en ligne le 23 juin 2008, http://pierre.campion2.free.fr/abolgassemi_hasard.htm#_ftnref, page consultée le 7 novembre 2011.

²¹« [Le bricoleur] doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il pose ». Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », dans *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. p.32.



Le couple de mariés, © Agnès Limbos²².

Il s'agit là d'une « aubaine²³ » qui a ensuite été exploitée dans la mise en scène. L'aubaine passée, l'accumulation d'objets similaires ou contigus fait l'objet d'une recherche. C'est le cas par exemple dans la construction du nouveau spectacle d'Agnès Limbos, *Vanitas Vanitatum* pour lequel elle est en quête de pies. Elle en cherche et va jusqu'à contacter les taxidermistes susceptibles de lui en faire parvenir. Dans ce cas, la démarche ne relève plus de l'aubaine – ou de l'occasion – mais d'une construction précise qui oriente sa démarche. Il y a donc l'évidence de l'objet qui « parle » d'une part, et l'évidence de la thématique qui contraint l'artiste à la recherche d'objets qui lui serviront, d'autre part. Le rapport à l'objet est singularisé au sein de ces deux modes de choix puisque si le premier (tomber sur l'objet) crée le fil thématique, le second (la recherche) résulte du premier processus et le confirme, l'affine.

Transférer l'objet

Qu'il s'agisse de glaner ou de chercher l'objet, sa pratique l'amène à le déplacer d'un contexte à un autre. Elle opère un transfert de « catégories » puisque l'objet passe d'objet-outil en contexte quotidien à celui d'objet-actant en contexte scénique. Ce choix est en partie dicté par la nouvelle utilité accordée à ces objets. En effet, l'extraction et le transfert d'objets issus du cadre quotidien au cadre théâtral révèle une façon différente de se représenter la valeur de l'objet puisqu'en changeant de cadre, il n'est plus seulement objet-outil mais devient également objet-témoin. Le fait de s'en servir sur une scène de théâtre pour raconter une histoire, en convoquant les représentations dont il était et est porteur dans le premier espace en fait un témoin, une preuve matérielle d'un passé révolu. Le reclassement qu'opère Agnès Limbos illustre qu'un objet fini, quel qu'il soit, n'est pas strictement cloisonné dans un usage défini lors de son élaboration mais qu'il est soumis à des interprétations et à des créations²⁴ en fonction du cadre dans lequel il est utilisé. Pourtant, si Agnès Limbos détourne l'objet de son contexte, elle ne modifie pas la matérialité de l'objet « pris pour ce qu'il est » et ne détourne que

²²L'ensemble des photos d'objets présentées dans cet article ont été prises dans l'atelier d'Agnès Limbos par Marion Rhéty le 30 novembre 2001, en accord avec l'artiste.

²³Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre*, op. cit., p. 69.

²⁴Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005. Bernard Blandin, *La construction du social par les objets*, Paris, PUF, 2002. Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, 1986.

rarement la fonction et le fonctionnement²⁵ de l'objet. La table est utilisée comme table, le taxi comme taxi, etc. Les objets sont conservés dans les catégories fonctionnelles et physiques dans lesquelles les usagers du quotidien les placent habituellement. Ainsi, les normes d'usages ne sont pas ébranlées. Le réalisme des objets choisis, bien que miniatures, concourt à la compréhension de ce que l'artiste souhaite raconter.

Un loup, un lit, un taxi, atteindre l'imaginaire collectif

« *Qu'est-ce que ça évoque ? Qu'est-ce que ça raconte ?* ». Voilà deux questions que pose Agnès Limbos afin de déterminer le sens accordé aux objets. Dans son sens premier, évoquer signifie rappeler à la mémoire ou au passé, en d'autres termes aux connaissances préalables, sous forme d'images mentales produites, notamment à la vue d'un objet – des images mentales rappelant une relation directe ou indirecte à l'objet. Tel que nous l'avons mentionné à propos de l'objet vrai, ces images peuvent être propres à l'expérience d'un individu ou partagées et constituant les représentations collectives ou les imaginaires sociaux. La question sous-jacente concerne alors ce qui dans l'objet permet l'évocation ou plutôt le processus par lequel Agnès Limbos parvient à donner un sens aux objets mis en scène.

Comme le dit Barthes²⁶, les objets ne sont pas seulement des instruments, ils véhiculent également du sens. Toutefois l'objet est souvent polysémique, c'est-à-dire qu'il ne signifie pas nécessairement la même chose pour tout le monde au même moment²⁷. Le travail de l'artiste est de considérer l'un des sens associés à l'objet et de le partager avec le plus grand nombre. Néanmoins, Agnès Limbos ne réduit pas l'objet au simple accessoire porteur de sens et permettant de raconter une histoire, mais considère que l'histoire est au cœur même de l'objet. Pour ce faire, elle choisit et met en scène des objets qui font autant appel à des images de la culture populaire (le loup) qu'à des figures stéréotypées (le taxi jaune new-yorkais²⁸) ou encore, des représentations d'objets issus du quotidien (lit miniature, dinette). Prenons en exemple l'une des premières scènes de *Troubles* dans lesquels apparaissent ces objets. Gregory Houben place sur scène un loup miniature en plastique.

²⁵Pour comprendre l'usage des objets, il est nécessaire de distinguer la fonction du fonctionnement. Nous renvoyons ici à l'analyse de François Sigaut, « Un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant : structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », *25 Ans d'Etudes Technologiques en Préhistoire : Bilan et Perspectives*, XIèmes Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Juans-Les-Pins, 1991, pp. 21-34.

²⁶Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, pp. 251-252.

²⁷Dans son ouvrage, Andréa Semprini prend l'exemple du topinambour. Ce dernier a disparu des étals français parce qu'il rappelait aux générations ayant connu la guerre la monotonie des repas. Il réapparaît dans les années 1990 sur les marchés primeurs biologiques pour ses qualités diététiques et pour une diversité alimentaire. Andréa Semprini, « *L'objet comme procès et comme action : de la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995. Cet exemple est également cité dans l'ouvrage de Julien et Rosselin, *op. cit.*

²⁸Dans le cas de l'objet voiture miniature utilisée dans *Troubles*, c'est à la couleur jaune que l'on reconnaît le taxi new-yorkais. Sans cette qualité particulière, il serait réduit à une simple voiture miniature.



Le loup miniature, © Agnès Limbos.

La figure du loup renvoie potentiellement à la peur et à l'inquiétude par le biais d'histoires véhiculées comme, notamment, le conte du petit chaperon rouge et son « grand méchant loup » – conte populaire issue d'une histoire culturellement située. Pourtant Agnès Limbos ne raconte pas l'histoire du petit chaperon rouge. Elle ne raconte pas non plus l'histoire d'un loup. Mais en plaçant sur scène un loup miniature en plastique, elle souhaite faire émerger l'inquiétude suscitée par l'apparition de la figure du loup représentée par l'objet. Dans le cadre de *Troubles*, l'objet loup en plastique est une icône²⁹. Mais utiliser la figure du loup suffit-elle à faire émerger l'inquiétude – l'émotion qu'elle souhaite donner à la présence de l'objet – qu'elle peut susciter ? La miniature du loup en plastique entre en scène ou plutôt apparaît derrière les mariés qui ne semblent pas le voir. La mise en scène provoque un sentiment d'inquiétude renforcée par le cri – indice³⁰ du loup qui confirme sa présence – produit par l'un des comédiens. Le cri est adressé au public et non aux mariés qui n'ont pas accès au son produit par cette menace qui rôde. C'est donc la mise en scène qui crée une situation particulière permettant l'élaboration d'une image partagée autour de l'inquiétante présence de l'objet loup. Dans ce cas, l'objet est aussi porteur de l'émotion et de l'intention donnée à la scène jouée.

L'objet voiture jaune est également une icône puisqu'il remplace, par ressemblance – ici par sa couleur – le taxi new-yorkais.

²⁹L'icône renvoie à l'objet signifié par le biais d'une ressemblance. Ici, l'objet loup miniature renvoie au véritable animal qu'il remplace, par la ressemblance formelle. Voir Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, Collection L'ordre philosophique, 1978.

³⁰Selon Peirce, l'indice peut être considéré comme un signe « immédiat ». Si la fumée est l'indice du feu, le hurlement est l'indice du loup.



Le taxi jaune, © Agnès Limbos.

Cet objet est également un indice puisque l'objet qu'il remplace est l'indice de la ville de New York. Le taxi jaune est devenu, en Europe, l'indice de cette métropole, par le biais d'images largement diffusées par les médias (films, séries télévisées, publicités). Le taxi jaune comme indice de la ville de New York fait pour l'instant l'objet d'une stabilisation sémiologique qui ne laisse pas de place à l'équivoque. Dans le spectacle, Agnès Limbos s'en sert pour définir le cadre de l'action jouée. Enfin, si la taille du taxi jaune miniature permettrait éventuellement qu'il soit placé au sein d'une chambre ou d'une cuisine « reconstituée », il ne sort pas de son cadre spatial habituel qui est l'espace urbain. L'usage – il pourrait aussi bien être employé comme jouet alors qu'il est ici utilisé pour représenter le véritable taxi jaune new-yorkais – et la mise en action – rouler – canoniques sont donnés à voir comme tel et concourent à la bonne compréhension de la scène jouée.

Tout comme la figurine du loup et l'objet voiture jaune, l'objet lit miniature est une icône. Il situe également l'action et pose un cadre qui est celui de la chambre et de l'intime. Un lit, *tout le monde* (tout au moins sur le vieux continent) sait ce que c'est. Pourtant, un lit peut-être en métal, en bois, verni, coloré, en bois brut, d'époques et de styles différents. Si *tout le monde* sait ce que c'est – autrement dit, en connaît l'usage et le fonctionnement – et le situe dans un cadre particulier (la chambre), le choix d'un lit dans un matériau particulier et d'un « style » particulier appelle à des représentations différentes.



Le lit simple et le lit double, © Agnès Limbos.

Lorsque l'artiste fait le choix d'un objet, il ne considère pas uniquement les potentialités d'usage et de fonctionnement de l'objet mais il s'attache également à l'ensemble des éléments (couleur, taille, matière, ornements, etc.) qui composent un objet particulier. Agnès Limbos dépasse la catégorie générique de l'objet lit, attachée au mobilier, en précisant qu'il s'agit de « cette » table et non d'une autre, parti pris

traduisant au mieux ce qu'elle souhaite raconter. Elle cherche donc des objets qui, dans leur matérialité, ont une potentialité à situer au plus juste l'action, le cadre de l'action et l'intention qu'elle souhaite partager. Par exemple, une chaise « type » Louis XIV est l'indice d'une époque mais également l'indice d'une certaine richesse alors qu'un lit en bois brut pourra être considéré comme l'indice d'une certaine forme de « rusticité », du monde rural ou d'un mode de vie attaché à l'authenticité. Les signes (icône et indice) choisis et associés composent et constituent le système sémiotique des scènes jouées. L'image d'Épinal, si elle est constante dans le choix des objets, vaut également pour la force de représentation de l'image matérialisée par l'objet. Par exemple, sur scène, le GSM³¹ fonctionne moins bien que le « *vrai téléphone noir, qui lui, raconte beaucoup* ». Le « *vrai téléphone noir* » ? Vrai désigne ici l'objet dont l'indice rassemblera le plus grand nombre de spectateurs autour d'une thématique, d'une ambiance, d'un univers commun. Celui qui situera au plus juste l'époque, l'émotion ou encore le cadre de l'action, et qui dans la réception, ne laissera pas nécessairement la place à l'équivoque. Nous voilà peut-être au fondement de l'objet vrai dont parlent les acteurs qui font aujourd'hui le théâtre d'objets : des objets classés et considérés pour leur iconicité et leur valeur indicielle. Comme le présuppose Agnès Limbos, « *l'objet raconte et directement l'imaginaire du spectateur va vers un style, une symbolique. [...] L'objet est utilisé dans sa valeur poétique plutôt que dans sa valeur rationnelle* ». Or, Webb Keane³² montre par le biais de l'exemple des tissus *ikat* des Sumba de Bali que l'objet peut parfois perdre sa valeur indicielle. Si le tissu *ikat* était il y a un siècle l'indice de la noblesse locale (propriété exclusive de la noblesse), il a perdu sa valeur indicielle et est devenu une marchandise touristique. Les icônes et les indices impliqués dans le spectacle *Troubles* sont contemporains et c'est en cela que l'approche d'Agnès Limbos peut être qualifiée de documentaire. Elle utilise des signes (icône et indice) dont le sens commun est profondément contextuel alors qu'ils peuvent signifier autre chose à une autre époque et/ou dans un autre contexte. Ces signes ne sont pas montrés seuls sur scène mais à deux, à trois, à quatre, ou plus, autant d'éléments hétérogènes qui parlent aux sens perceptifs, ce que Deleuze appelle des « *agrégats sensibles* »³³.

Du rangement la création



³¹Un GSM (Global System for Mobil communications) désigne en Belgique un téléphone portable.

³²Voir Webb Keane, « The hazards of new clothes: what signs make possible », in Susanne Kuechler et Graeme Were [dir.], *The Art of clothing. A pacific experience*, London, University Press, 2005. pp. 1-16. Exemple cité par Olivier Gosselain dans « Corps et Techniques », document inédit, Université Libre de Bruxelles, 2011.

³³Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990. p. 168.

**Le « magasin », étagère de rangement des objets en attente dans
l'atelier de l'artiste et les objets de la scène de petit déjeuner, © Agnès
Limbos.**

Toute association nécessite un classement préalable des objets. Ranger, action quotidienne effectuée par tous, peut prendre des formes différentes mais est toujours un type de classement. Il s'agit notamment d'organiser, de classer des éléments matériels selon des catégories jugées adéquates pour l'utilisateur – ranger les verres avec les verres dans une armoire spécifique, avoir un tiroir pour les couverts, etc. Par exemple, dans l'atelier d'Agnès Limbos, un espace spécifique – qu'elle appelle le magasin – est consacré à cette action. Qui dit rangement, dit classement. Le magasin est divisé en boîtes, par familles et elle en connaît parfaitement le contenu. Mais ranger n'est pas seulement utile pour ne pas être envahi par les objets ou pour se départir d'un encombrement : ranger fait partie du processus de création.

L'élaboration du spectacle se déroule par association et classification des objets. C'est également le cas lors de stages d'initiation au théâtre d'objets. Dans les stages que propose Agnès Limbos, les consignes sont très claires. Les participants sont tenus d'amener eux-mêmes les objets qui seront mis en jeu durant toute la semaine. L'une des premières étapes du stage, comme un rituel, est la classification des objets. Cette dernière s'établit selon la matière, la taille, la couleur ou les associations thématiques entre divers objets. Au-delà de la classification par familles, l'idée est également de travailler sur l'analogie ou de créer du sens par l'association de divers objets. « *Si on met un objet avec un autre, qu'est-ce que ça fait* ». L'analogie est ici essentielle « *Une chose est associée à une autre parce qu'elles se ressemblent, par exemple sur le plan formel* ». Dans cette recherche de classification, certaines associations s'avèrent malencontreuses. Par exemple, un téléphone, une rose et un Playmobil® ne fonctionnent pas ensemble. Comme le dit Agnès Limbos, « [...] *ça fait bizarre, l'image chute* ». Elle soulève ici le problème d'assortiment des matières, des formes mais aussi d'assortiment de sens et de catégories d'objets. Les indices dont ces objets sont « potentiellement » porteurs, peuvent être perçus de façon contradictoire. Quoiqu'il en soit, cette chute de « l'image » indique que sens et matérialité sont profondément imbriqués. Ces « agrégats sensibles » ont un équilibre fragile puisqu'ils sont toujours ancrés dans un contexte situé, lui-même issu d'un processus historique³⁴.

La classification passe aussi par le statut associé aux objets. Les objets sur scène sont également classés, et surtout rangés, non plus par similitude de matières ou de couleurs, mais par une hiérarchie en fonction de leur utilisation sur le plateau. Ainsi, les accessoires existent également dans le théâtre d'objets, même si ce théâtre s'est construit contre une utilisation des objets comme seuls accessoires dans le théâtre au sens large du terme. On peut dénombrer des objets-costumes (la robe de mariée, le bonnet de bain sur la tête des deux mariés dans la première scène...), les objets-accessoires (tous les objets qui servent de support, les tables, les boîtes – on y reviendra – ou d'attributs...), les objets-décor (le rideau rouge, les blocs qui constituent l'arène, les nappes que les acteurs changent pour signifier un changement de scène, d'époque, utilisé comme ressort dramaturgique), les objets-instruments (on pense ici surtout aux instruments de musique comme la trompette) et les objets-objets, autrement appelés « vrais objets ».

³⁴C'est notamment ce que l'historien Alain Corbin s'attache à démontrer dans *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2007.

La mise en scène de ces objets permet la création de la partition qui sera jouée. « Quand je pose un autre objet à côté, des associations d'idées se font dans la tête du spectateur, comme quand on associe les mots d'une phrase. Et puis, il y a l'art de l'acteur qui est de raconter l'histoire de l'objet. [...] Manière de raconter des choses en étant minimaliste sur le langage parlé ». Le sens d'un objet ne préexiste pas mais il est donné et négocié par la situation au sein de laquelle il est mis en action. C'est l'association de ces différents niveaux de lecture, par le biais d'éléments matériels mis en résonance, qui permet une compréhension globale de la scène jouée. L'ambition des spectacles d'Agnès Limbos n'est pas de comprendre les mécanismes de construction des imaginaires sociaux mais plutôt d'y puiser, en les réifiant.

Manipulations d'objets ou la recherche du geste juste

L'objet ne porte pas une vérité en soi. Cet attachement à la vérité, qui dénote surtout un attachement au réel, n'existe que dans une relation. De la même façon qu'elle parle d'« objets vrais » et de « vrais objets », Agnès Limbos cherche « le geste juste »³⁵. Lié à la capacité de représentation, le geste juste serait alors celui qui associe l'image à l'objet – image qui lui pré-existe, mais qu'il s'agit d'éveiller. En assistant à *Troubles*, on se rend compte que la gamme des actions est limitée. Par action, il s'agit ici de désigner la technique de manipulation des objets et non les possibles actions représentées, qu'on nommera actes, par opposition à gestes ou actions. Prendre, déplacer, poser : autant d'actions que l'on peut réduire à une seule, déplacer, si l'on considère que déplacer implique de saisir un objet, de le soulever, et de le poser à un autre endroit. Pour être plus précis encore, il ne semble y avoir qu'une seule façon de déplacer l'objet. Le geste juste, c'est le geste spontané, mécanique. Le déplacement n'est pas anthropomorphisé : ni marche, ni sautillerment, ni envol (sauf cas exceptionnel, pour servir de ressort dramatique), on soulève légèrement l'objet, on le déplace horizontalement sur ou au-dessus de la surface (en l'occurrence la table) et on le pose. De même, il n'y a pas d'ajustements, le début et la fin des actions sont très lisibles. Le geste est précis, comme aux échecs, on ne revient plus au pion une fois qu'il est joué.

Cette ascèse du geste apparaît comme une façon de résister à un potentiel encombrement qui noierait l'action et le sens. Le nombre d'objets utilisés dans chaque spectacle est assez conséquent. Précisons que nous ne parlons ici que des « vrais objets », c'est-à-dire ceux qui jouent, et qui sont de petite taille, quand ils ne sont pas des miniatures. On remarquera d'ailleurs que les autres objets, pourtant nombreux eux aussi, ne subissent pas la même ascèse dans les gestes choisis pour les manipuler – les comédiens enfilent une robe de marié ou un pyjama rouge, se coiffent d'un bonnet de bain, l'un joue de la trompette. Pour ces objets, les gestes relèvent de « l'activité réelle », au sens où l'entend Weber : « Dans la grande majorité des cas, l'activité réelle se déroule dans une obscure semi-conscience ou dans la non-conscience du sens visé. L'agent le sent imprécisément plus qu'il ne le connaît ou ne le pense clairement ; il agit dans la plupart des cas en obéissant à une impulsion ou à la coutume »³⁶. Les supports et autres décors ne sont pas mis en action. Mais revenons aux vrais objets. Ajoutons à la multitude d'objets utilisés le fait que l'espace de manipulation se limite à une table, dont la

³⁵On notera ici que le geste juste, tout comme l'objet vrai, se trouve par aubaine, du moins dans le discours, par la manifestation d'une évidence. A propos des improvisations, Agnès Limbos nous disait : « On essaie. On cherche à travers les objets que j'amène. [...] Petit à petit on sent. De toute façon, quand c'est juste, tout le monde fait ah, waouh, c'est ça ». Extrait de l'entretien avec Agnès Limbos.

³⁶Max Weber, « Les concepts fondamentaux de la sociologie », in *Économie et société*, Tome 1, traduit de l'allemand par Julien Freund & al., Paris, Éditions Plon, 1971. p.19.

longueur n'accueille pas plus que les deux chaises des comédiens : on pourrait rapidement imaginer une accumulation d'objets et l'obstruction de l'espace de jeu. Agnès Limbos précise : « On prend [l'objet], on le déplace, et on le dégage pour qu'il prenne toute sa splendeur ». « Dégager » revient à créer un vide autour de l'objet. Pour autant, l'objet n'est pas seul sur scène, mais il s'agit de préserver un espace et un temps pour construire une attention et un regard sur cet objet. Cet espace vide est la possibilité d'expression ou d'émergence du signe. Malgré cette précision du geste, « ça ne s'écrit pas ». En d'autres termes, il n'y a pas de théorie préalable à la mise en scène. Pendant la création, l'attachement va à l'improvisation, à l'expérimentation et à la pratique de l'objet. La manipulation est une technique et se travaille par entraînement.

Le jeu des comédiens quant à lui – que l'on distingue pour les besoins de la démonstration de la technique de manipulation, entendons par là les gestes qui ne visent pas à déplacer un objet – donne lieu à une écriture. Un ensemble de normes³⁷ gouvernent les rapports entre les individus, les classes d'âge et les genres. Ces normes se créent en fonction des situations. Dans une scène de *Troubles*, dans laquelle éclate une scène de ménage au petit déjeuner dans une cuisine, deux chaises sont posées autour d'une table, la table est dressée, de façon machinale, les assiettes, puis les bols, puis les cuillères sont amenés, puis un pot de lait, qui verse un liquide jaune dans un bol rouge puis dans le second, mais le fait déborder. La comédienne, assise de profil sur une chaise, en face du comédien – reproduisant le schéma grandeur nature de la scène de dînette – éclate en sanglots de façon sonore, et cache son visage dans ses mains, le buste courbé. On est loin d'un jeu théâtral traditionnel où l'on incarne un personnage. Le jeu est distancié, ou pour être plus précis, il repose de façon générale sur la variation très forte des degrés d'incarnation et de détachement, s'autorisant à aller jusqu'au commentaire – notamment dans les changements rapides entre deux séquences, où les comédiens passent derrière un rideau rouge et rendent les spectateurs complices du dispositif. Il y a un parallèle évident entre les comédiens, habillés au début en mariés, au détail près qu'ils portent des bonnets de bain, et les objets qu'ils manipulent. *Troubles*, c'est un couple – ou plutôt un double couple, ou un couple double (les comédiens, l'objet des mariés) – qui raconte des histoires de couples à différents moments de la vie : mariage, baisers, aménagement du salon, ennui, animaux domestiques, scène de ménage... Ils s'appellent tantôt Agnès et Gregory, tantôt Jack et Darling. Le rapport entre les acteurs et les objets et le parallélisme qui peut être choisi, en tout cas le décalage entre les acteurs et les objets, est un infini terrain de jeu et de déclinaison des normes, y compris parce que les premiers peuvent faire varier le rapport avec les seconds – ce que les seconds ne peuvent pas.

Mais revenons à la table. Le jeu d'Agnès Limbos accompagne le déplacement des objets, fait vivre le silence dû à l'arrêt des déplacements. Elle prend ici le relais des intentions données par les mouvements des objets, qui s'appuient sur les qualités

³⁷Marcel Mauss, dans son article fondateur intitulé « Les techniques du corps », démontre que toute action, y compris celles qui nous paraissent les plus simples ou les plus innées, comme marcher, courir, nager, sont en réalité le fruit de constructions sociales. Article originalement publié dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. De plus, les gestes sont produits lors de pratiques situées. Prenons l'exemple d'un couteau qui sera employé différemment lorsqu'il servira à couper ou lorsqu'il sera utilisé pour ouvrir une boîte de cornichons. Pour de plus amples développements sur les normes et les pratiques, nous renvoyons ici à Norbert Elias *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (pour l'édition française) ; Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen-Age*, Paris, Seuil, 1987 ; Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

intrinsèques de l'objet (taille, forme, possibilité d'inclinaison...). La frontière entre ce qui relèverait d'une technique de manipulation et du jeu se trouble. Dans cette même scène, la dispute entre l'homme et la femme est représentée par un jeu de déplacement rapide et énergique des chaises (miniatures). La femme boude, la comédienne pose la chaise dans un coin du plateau de jeu, dos à la table, son compagnon la suit, et ainsi de suite dans ce ballet de chaises. Pour exprimer la relation qui s'établit, les comédiens choisissent des gestes normés : faire face, se mettre dans un coin et montrer le dossier plutôt que l'avant de la chaise. Malgré le minimalisme des actions, on comprend le conflit. L'intention est donnée par le mouvement plutôt que par les objets. Les deux chaises sont identiques, les perceptions et les émotions naissent des déplacements, qui écrivent l'espace, le rythment et le chargent affectivement. Une carte des émotions est temporairement tracée sur la table (le plateau de jeu) : le bord avant droit devient le coin où l'on se retire pour laisser couler sa tristesse. La norme devient effective : quand l'actrice déplace à nouveau la chaise dans ce coin, le spectateur a déjà compris. Agnès Limbos, tout comme Christian Carrignon, parlent de façon récurrente dans leurs discours de « charger l'objet ». Nommer ainsi cette action fondatrice est peut-être là une façon de dépasser l'inépuisable question de l'objet animé ou inanimé. Comme on l'a déjà mentionné, quand les objets arrivent dans l'atelier de ces artistes, ils sont déjà chargés, de la fatigue de la matière, d'une vie précédente – on revient à la biographie des objets – dont ils n'ont pas ou peu d'idées. Il s'agit donc de les charger à nouveau, c'est-à-dire de rendre visible, de faire émerger une certaine expression, un signe, une métaphore.

Si la majorité des objets répondent à ce mécanisme de la charge ou du chargement, un objet résiste à cette façon de se conformer aux normes : une météorite suspendue au-dessus de la table et du couple qui y est assis, exactement au milieu. Seul à avoir ce statut sur scène, l'objet intrigue, le spectateur peine à l'identifier, n'ayant pas d'autre indice que son étrangeté. Si on l'oublie parfois, il ne sort pas du champ de vision, immobile dans sa forme verte sans forme, éclairé à un moment, son image persiste dans la rétine et influence constamment notre lecture du spectacle. Il est le seul, parmi les « vrais objets », à ne pas être manipulé, le seul à appartenir résolument au domaine de l'absurde. Difficile de ne pas évoquer l'influence du mouvement surréaliste sur la création artistique belge...

[René Magritte, Le Château des Pyrénées](http://www.magritte.be/photos/pyrenees.html)

<http://www.magritte.be/photos/pyrenees.html>



Agnès Limbos et Gregory Houben, *Troubles*. © Mélanie Rutten, photographie

Par son caractère proprement surréaliste, cette météorite questionne le réalisme des scènes qui se déroulent sous elle. La pièce décortique le cliché du couple moderne dans une société de consommation, centré sur lui, enclin au confort, à la propreté, à la routine menant à l'ennui. Au-dessus, la météorite apparaît comme une menace, prête à tomber sur l'espace de manipulation. Elle est à la fois la menace et le point de fuite. Le titre de la pièce, *Troubles*, et le choix de faire figurer la météorite et le couple sur l'affiche du spectacle, n'est certainement pas anodin. Le spectateur, en même temps qu'il est placé dans un rôle de témoin, dans cette fouille à caractère autant documentaire que poétique, est incité à la critique, au déplacement de son point de vue. Sans cet objet, le spectacle perd de sa force. La présence de cet objet rend possible une autre lecture, ouvre l'espace d'un autrement.

La courte vie des objets sur scène

Charger l'objet renvoie plus largement à la mise en scène de ces objets, c'est-à-dire à la construction du regard du spectateur, que l'on peut apparenter dans ce théâtre à une exposition. On pourrait logiquement déduire que l'objet qui entre en scène, est « chargé » d'une émotion, de normes, d'affects, de mythes... qu'il décharge sur scène. Or dans le théâtre d'objets tel que le pratique Agnès Limbos, son approche pragmatique ne répond pas au discours d'un contenant – émotion, sens... – à libérer. Elle joue de la force d'évocation poétique, symbolique, mythologique, sociale de l'objet. Il est ce qu'on voit, ce qui n'est pas si simple. Si l'on parle de biographies d'objets, s'autorisant à utiliser le champ lexical de la vie³⁸ des objets, l'objet sur scène n'a pas de sens caché ou de vie

³⁸On renvoie ici à l'analyse de Thierry Bonnot, dans son article « Biographies d'objets », *art.cit.* Pour ne donner qu'un élément : « C'est donc faire preuve d'un purisme excessif que de limiter l'utilisation du mot « vie » à son aspect biologique et l'utiliser exclusivement pour les êtres vivants. Un objet matériel, du moment qu'il subit une ou plusieurs transformations (techniques, physiques, usuelles ou symboliques) peut donc dans ce sens être gratifié d'une vie ». De façon plus large, il faut mentionner ici que les scientifiques des sciences dites dures eux-mêmes emploient des termes issus du champ lexical du vivant pour décrire la façon dont la matière se comporte. La physique des matériaux s'intéresse à la fatigue de la matière. On parle de vieillissement, de fragilité... Jean-Claude Ameisen, dans *Anthropologie du corps vieux*,

intérieure. Il ne contient pas autre chose que lui-même. Mais lui-même n'est pas seulement matière inerte, il est relation avec ce qui l'a entouré, l'entoure et qui le constitue. Exposer l'objet revient alors à construire le regard du spectateur sur lui, c'est-à-dire rendre inévitable sa présence. Chez soi, l'objet est sur l'étagère, parfois même mis en scène, exposé (par analogie avec la vitrine) avec un soin particulier, mais on ne le voit pas. Dans le théâtre d'objets au contraire, l'exposition (par analogie avec la photographie, et dans une certaine mesure avec le musée) est une réponse poétique, une forme de résistance contre un regard fatigué sur les objets, devenu indifférent par habitude. Cette exposition opère un détournement du cadre d'usage conventionnel de l'objet mais sans le détourner de sa fonction première ni de son fonctionnement habituel.

L'élément le plus évident de ce processus d'exposition est la table. On ne parle plus ici de la table miniature, de la table du petit déjeuner, ou de la table autour de laquelle s'assemble la famille, mais de la table de manipulation. Dans le théâtre d'objets, notamment quand la plupart des objets sont des miniatures³⁹, l'espace de manipulation est nécessairement restreint. L'avantage de la table – ce n'est en rien une obligation – est qu'elle délimite et surélève, facilitant la visibilité. Elle est tout à la fois le décor et le support. Le théâtre d'objets est un théâtre où l'on pose, et on pose à plat. La comparaison est souvent faite avec le film d'animation, dans lequel défile un monde en miniature, sauf que l'animation ou la manipulation se fait en direct. Si l'on s'attache plus précisément à la construction du regard, Agnès Limbos parle d'un « effet de zoom ». Évoquant la nécessité de jouer dans un dispositif frontal, dans des théâtres avec une jauge restreinte, privilégiant une intimité, elle mentionnait cet « effet de zoom » : « Une petite chose sur une table avec un bel éclairage, ça se voit bien ». Dans *Troubles*, l'effet de zoom est particulièrement accompagné. L'espace est très découpé : le plateau nu du théâtre, à l'intérieur duquel est tendu un rideau rouge – derrière lequel les comédiens s'amuse à entrer et sortir, comme une coulisse – devant lequel il y a une arène de cirque, composée de blocs rouges et tapissée de sable, à l'intérieur de laquelle il y a la table, deux chaises et quelques autres supports. Au-delà de l'espace, l'invitation à regarder l'objet passe par le regard des acteurs. Les adresses directes au public détachent l'attention de l'objet, inversement, les comédiens regardent les objets qu'ils manipulent, pour les mettre en valeur. Outre ces éléments visuels, on notera le rôle du son, véritable « objet sonore » comme le nomme Agnès Limbos, qui guide également l'attention sur l'objet.

En prêtant attention à l'exposition des objets, on ne peut éviter la question des entrées et des sorties de scène des objets. Dans *Troubles*, cette vie et mort des objets sur scène doit beaucoup à des boîtes. Celles-ci sont d'abord arrivées par un hasard pratique : il fallait bien trouver une façon de déplacer les objets et de ne pas les mélanger entre les scènes. Sur scène aussi, et pas seulement dans l'atelier, il s'agit de trouver des systèmes de rangement. Les objets sont préparés à l'avance. Les acteurs ont en réserve des boîtes contenant chacune les objets dont ils ont besoin pour une scène, ils en sortent directement les objets et les remettent dedans une fois la scène finie, avant d'aller chercher la suivante derrière le rideau rouge. Pour être précis, certains objets sont posés

Paris, PUF, 2008, analyse le suicide cellulaire. Nous renvoyons également aux ouvrages du philosophe Gilbert Simondon, notamment *Du mode d'existence des objets techniques* (issu de sa thèse de doctorat), Paris, Aubier, 1958.

³⁹Si elle travaille souvent la miniature, Agnès Limbos s'attache dans ces récentes créations, *Vanitas Vanitatum* et *Conversation avec un jeune homme* (création en cours), à des objets « grandeur nature ». Cela modifie le statut de l'acteur, qui n'est plus maître du petit monde qu'il anime sur la table. Ce n'est sans doute pas anodin si ces deux pièces, qui prennent source dans le genre des vanités, se construisent sous forme de tableaux, d'un collage de tableaux, équilibrant le rapport entre le corps et l'objet.

au sol, voire enfouis sous le sable pour permettre le retour à un regard « évident », c'est-à-dire banal sur l'objet. Outre ce qu'on a souligné concernant les catégories d'objet et les usages conventionnels – une boîte, c'est une boîte, on ne la met pas en scène pour autre chose que ce qu'elle est, elle sert à ranger et à transporter des objets – la boîte acquiert une fonction dramaturgique intéressante : elle donne corps à ces entrées et sorties des objets. Agnès Limbos la tient sur ses genoux, les comédiens piochent dans ce réservoir et y font retourner les objets. Dans ce contenant, les objets ne vivent pas, ils retournent dans l'oubli une fois disparus de la table. En cela, la boîte ne constitue pas un hors-champ ni une coulisse, dans lequel il se passe des choses en aparté. C'est ici que les objets sont « déchargés », au sens propre comme au figuré. « *Pour moi, l'œil du spectateur doit toujours être dégagé. Si l'objet ne retourne pas dans sa boîte, il va tout le temps être dans son regard* ».

Dans cette courte vie des objets sur scène, de la sortie au retour dans la boîte, de l'arrivée sur la table jusqu'au hors champ, l'exposition correspond au temps de la fiction – l'histoire racontée par les objets – et c'est par là que l'on revient à la question de la vérité. Le détour peut surprendre à première vue : on y retrouve le surréalisme. Agnès Limbos le formule ainsi : « *J'aime que la fiction permette à l'objet d'être dans sa vérité. [...] Je veux redonner à l'objet sa valeur propre, et en même temps changer le regard qu'on porte sur lui, comme l'ont fait les Surréalistes : cela provoque la liberté de pensée !* »⁴⁰. Dans son *Manifeste du surréalisme*, André Breton explique : « Non seulement ce langage sans réserve que je cherche à rendre toujours valable, qui me paraît s'adapter à toutes les circonstances de la vie, non seulement ce langage ne me prive d'aucun de mes moyens, mais encore il me prête une extraordinaire lucidité et cela dans le domaine où de lui j'en attendais le moins. J'irai jusqu'à prétendre qu'il m'instruit et, en effet, il m'est arrivé d'employer surréellement des mots dont j'avais oublié le sens. J'ai pu vérifier après coup que l'usage que j'en avais fait répondait exactement à leur définition. Cela donnerait à croire qu'on n'« apprend » pas, qu'on ne fait jamais que « réapprendre » »⁴¹. Il en va des objets d'Agnès Limbos comme du langage chez Breton, jusque dans l'usage du dictionnaire (des symboles, pour la première) comme confirmation d'une intuition.

À l'origine est le glanage d'objets du quotidien, souvent trouvé dans la rue ou dans les vide-greniers, point de départ du processus de création. Il est littéralement extrait du quotidien pour être placé sur une scène de théâtre. L'extraction et son transfert d'un cadre à l'autre en fait un objet témoin (même si l'intention n'est pas de raconter la vie passée de l'objet). Témoin signifie ici qu'il porte les stigmates de ses usages passés (abîmés, usés, rafistolés, etc.) d'une part, qu'il est d'ores et déjà chargé de représentations, d'autre part. L'objet glané est au cœur de ce que l'on nomme l'« objet vrai ». Il s'agit bien souvent d'objets choisis pour leur iconicité et leur valeur indicielle, même si ce choix n'est pas nécessairement conscient : ce sont les objets les plus à même de produire l'émotion, ainsi qu'un sens commun, faisant appel à l'imaginaire collectif, toujours contextuel (époque, environnement social, culture de l'artiste mais également des spectateurs). Le sens commun émerge de et par la combinaison de stratégies scéniques : associations d'objets, formant un système d'objets cohérent du point de vue de la matérialité et du sens qui leur est attribué, attachement aux gestes

⁴⁰Agnès Limbos, site internet de la compagnie, <http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>, page consultée le 30 juin 2011.

⁴¹André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924. http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surr%C3%A9alisme, page consultée le 7 novembre 2011.

normés, usage canonique des objets. L'ensemble de ces éléments concourent à la compréhension des scènes jouées.

Les objets exposés pour un temps court sur scène accèdent à un statut muséal. Ils sont chargés, déplacés, porteurs d'une histoire qui les précède et vecteurs d'une histoire qui se raconte. Dans ce court temps de vie des objets sur scène, le spectateur visite et se visite par là-même, tout à la fois témoin de ce cabinet des curiosités et acteur d'une histoire qui puise dans les imaginaires sociaux. Pour prolonger ce parallèle avec le musée, il faut remettre en contexte le basculement mémoriel dont parle Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*, citant par exemple les premières Journées du patrimoine en 1980 pour souligner cette nécessité de construire la mémoire. Sur scène, Agnès Limbos le fait à son échelle, s'attachant aux héros et autres panthéons du quotidien, et qui par jeu, par dérision autant que par nécessité commence la création par des odes aux objets, inversant la vapeur pour magnifier leur grandeur. L'objet utilitaire ou décoratif devient objet mémoriel, mémoire à la fois extraite et exposée, dans un musée vivant. Sortis de scène, les objets retournent dans une caisse et ne serviront plus, à l'instar des réserves muséales, comme condamnés, passés sous le registre d'un « *ça ne pourra plus servir* ». De traces du monde ils sont devenus traces du spectacle.

Autant de restes qui s'apparentent à ceux évoqués par Laurent Olivier dans *Le Sombre Abîme du Temps* : « Cet enchevêtrement de restes usagés est une matière archéologique vraie, qui possède sa propre structure et sa propre trajectoire dans le temps. [...] À tout moment, lorsqu'on ouvre ces boîtes, ces assemblages d'objets abandonnés sont comme morts, figés...et pourtant, ils continuent d'évoluer, de se transformer sans arrêt dans un temps intermittent situé au-delà de l'échelle de nos existences individuelles. Le passé appelle le futur de la petite voix des temps disparus que nous avons toujours connue et qui nous dit : « continue-moi » »⁴².

Bibliographie

- APPADURAI, Arjun [dir.], *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 (1^{ère} éd. 1986).
- BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 2011 (1^{ère} éd. 1968).
- BLANDIN, Bernard, *La construction du social par les objets*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- BONNOT, Thierry, *La vie des objets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.
- CARRIGNON, Christian, *Le théâtre d'objet : mode d'emploi*, Séminaire « Le Théâtre contemporain et le Théâtre d'objet », 14, 15 et 16 mars 2005 à Dijon, Collection l'édition légère, carnet n°2, Pôle National Ressources Théâtre Bourgogne, 2006.
- CARRIGNON, Christian, « Le Théâtre d'objets », <http://www.theatredecuisine.com>.
- DAGOGNET, François, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis voir, 1992.
- GOSELAIN, Olivier, *Corps et Techniques et culture matérielle*, HAAR-B-426, document inédit, Université Libre de Bruxelles, 2011.
- KEANE, Webb, « The hazards of new clothes: what signs make possible », in KUECHLER, Susanne et WERE, Graeme [dir.], *The Art of clothing. A pacific experience*, London, University Press, 2005.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

⁴²Laurent Olivier, *Le Sombre Abîme du Temps. Mémoire et Archéologie*, Paris, Seuil, 2008. pp.23-32.

JULIEN, Marie-Pierre et ROSSELIN, Céline, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par DELEDALLE, Gérard, Paris, Seuil, 1978.

SEMPRINI, Andréa, *L'objet comme procès et comme action : de la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995.

SHÖN, Roland, *Des théâtres par objets interposés*, lors d'une rencontre organisée par l'Office de Diffusion Artistique de Haute Normandie, Deauville, juin 2003.

<http://www.theatrenciel.fr/medias/pdf/2003-des-theatres-par-objets.pdf>

SIGAUT François, « Un couteau ne sert pas à couper, mais en coupant : structure, fonctionnement et fonction dans l'analyse des objets », *25 Ans d'Etudes Technologiques en Préhistoire : Bilan et Perspectives : XIèmes Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Juan-Les-Pins, 1991. pp. 21-34.

Pour citer le document

Claire Corniquet et Marion Rhéty , «L' « objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos, à partir de *Troubles*», *Agôn* [En ligne], N°4 : L'objet, Dossiers, Objet, mémoire, identité, mis à jour le : 23/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2077>