

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 48 - 71, Maio. 2024
E - ISSN: 2595.0347

Logique et politique de l'objet dans les théâtres de marionnettes

Philippe Choulet

Universidade de Strasbourg (Strasbourg/França)
Escola Émile Cohl (Lyon/França)



Figure 1 – Photo publicitaire de l'atelier de théâtre d'objets animé par Katy Deville à LATA - UnB. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Fabiana Lazzari de Oliveira.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024048>

Logique et politique de l'objet dans les théâtres de marionnettes¹

Philippe Choulet²

Résumé : L'article analyse la problématique de l'objet animé à partir de la relation qu'il établit avec le sujet qui l'anime et avec le public. À cette fin, il développe une réflexion philosophique sur comment et pourquoi l'objet apporte des significations à la scène théâtrale. Tout au long de l'écriture, des concepts pertinents à Platon, Husserl, Kant et Aristote, entre autres philosophes et artistes, sont évoqués.

Mots-clés : Théâtre, Théâtre de marionnettes, Théâtre d'objets, Philosophie.

Logic and Politics of the Object in Puppet Theaters

Abstract: The article analyzes the issue of the animated object based on the relationship it establishes with the subject who animates it and with the public. To do so, it develops a philosophical reflection on how and why the object brings meanings to the theatrical scene. Throughout the writing, concepts are evoked relevant to Plato, Husserl, Kant and Aristotle, among other philosophers and artists.

Keywords: Theater, Puppet Theater, Theater of Objects, Philosophy.

¹ Data de submissão do artigo: 29/04/2024. | Data de aprovação do artigo: 29/04/2024.

² Professeur honoraire (Professeur associé) de philosophie à Strasbourg (France) et professeur d'histoire de l'art à l'École Émile Cohl, Lyon. Conférencier au Festival Mondial de Théâtre de Marionnettes à Charleville-Mézières. A publié, entre autres : La bonne École, 2 vol., avec Ph. Rivière (Champ Vallon), L'idiote musical, Glenn Gould, existence et contrepoint, avec A. Hirt (Kimé), Nietzsche, l'art et la vie, avec H. Nancy (Félin), Méthodologie philosophique, avec D. Folscheid et J.J. Wunenburger (P.U.F.). E-mail: philippe.choulet@yahoo.fr

Depuis quelques décennies, la question de la définition et de la dénomination de ce qu'on appelle marionnette est devenue un problème, en raison de l'apparition accélérée de nouveaux types d'objets, de nouvelles matérialisations de rôles et de personnages, de nouvelles formes de jeu, de mise en scène et de récits... Je dis "nouvelles matérialisations", car je n'ose les appeler "incarnations", puisqu'il n'y a pas nécessairement de "chair"... De la poupée au robot-machine, en passant par le pantin, le mannequin, la gaine, la chose matérielle inerte ou vivante (et donc déjà morte) — caillou, glaise, fil de fer, bout de bois, squelette, fourrure, chou, poireau, crevette —, l'objet, articulé ou non — valise, armoire, cageot, fourchette, outil —, l'ombre, la lumière, le vent (le souffle), l'apparence, la silhouette, le masque, le corps humain, en tout ou en partie, l'image photographique, l'image vidéo : tout peut devenir *marionnette*, n'importe quoi a, en soi, la puissance de devenir *objet marionnettique*. Il est vrai que l'objet en question ne le sait pas lui-même, dépendant de l'usage arbitraire et conventionnel qu'en font les marionnettistes...

Revenons donc ici à l'élémentaire : qu'est-ce donc qu'un objet ? — en prenant cette question sous l'angle philosophique. Pourquoi philosophique ? Parce que, en deçà des considérations artistiques, esthétiques, techniques, et même communes, c'est à la raison philosophique qu'il convient de soumettre cette énigme que constitue l'objet en général afin d'éclairer notre *objet marionnettique*.

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si c'est le premier grand philosophe, Platon, qui a commencé à réfléchir sur cette question de l'objet marionnettique, sans doute instruit par l'usage politique des pantins-totems par le Pharaon égyptien — selon Cicéron, Platon aurait fait deux voyages en Egypte... —, et attentif aux moyens matériels, physiques, mécaniques, nerveux et sensibles qu'un pouvoir peut inventer pour faire croire un peuple, pour le faire obéir, pour le divertir (et donc l'inviter à regarder ailleurs que vers les choses importantes³),

³Comme dit Paul Valéry, la politique est chose importante: si nous ne nous en occupons pas, il faut bien

le contraindre à suivre des modèles de conduite et pour parvenir à orienter sa tête vers certains objets et certaines valeurs. Platon dit d'ailleurs que si l'on faisait un concours entre les artistes de la poésie, de la chanson, de la comédie, de la tragédie et du théâtre de marionnettes, puisque nous sommes de grands enfants amateurs de prodiges, c'est le marionnettiste qui triompherait⁴ ... Problème pérenne de toutes les sociétés des spectacles, et précisément du théâtre socio-politique : nous en sommes encore là aujourd'hui, mais certes avec d'autres moyens, avec d'autres médias et donc d'autres objets...

Je reviendrai plus loin sur ce que dit déjà Platon à ce sujet, mais auparavant, parlons *objet*.

Qu'est-ce qu'un objet ? Le latin *objectus* dit que l'ob-jet est ce qui est "placé devant" nous, en tant que chose tangible, matérielle, sensible ; c'est un corps — ou en tout cas, il *semble* être ainsi, car il peut s'agir aussi d'apparences et d'illusions, et là encore Platon fut le premier à insister sur cette confusion possible. Nous savons d'ailleurs que les arts, notamment le théâtre, ont appris à jouer avec l'ambiguïté entre corps réel, corps apparaissant, corps apparent, illusion de corps, simulacre (*eidôlon*, en grec) ; mais la religion, la théologie et la superstition aussi, d'ailleurs, et ce n'est pas sans rapport, puisque partout il s'agit de théâtre : en grec, *theatron*, c'est le lieu où l'on regarde, sous entendu : afin de voir des choses, des actions, des événements et des hommes remarquables (des modèles).

Orienter le regard, voilà l'affaire. Thomas Bernhard écrit que « les grands-pères sont les maîtres, les véritables philosophes de tout être humain », car « ils ouvrent toujours en grand le rideau que les autres ferment continuellement. (...) Par eux nous avons l'expérience du spectacle entier dans son intégralité (...). Les grands-pères placent la tête de leur petit-fils là où il y a au moins quelque chose d'intéressant à voir (...), et, par cette attention continuelle à l'essentiel qui

savoir qu'elle s'occupera de nous...

⁴ *Lois*, II, 658b-e.

leur est propre, ils nous affranchissent de la médiocrité désespérante dans laquelle, sans les grands-pères, indubitablement nous mourrions bientôt d'asphyxie. Mon grand-père maternel me sauva du morne abrutissement et de la puanteur désolée de la tragédie de notre monde, dans laquelle des milliards et des milliards sont déjà morts d'asphyxie. Il me tira suffisamment tôt du borborygme universel non sans un processus douloureux de correction, heureusement la tête en premier, puis le reste du corps. Il dirigea mon attention suffisamment tôt, mais effectivement il fut le seul à l'avoir dirigée, sur le fait que l'homme a une tête et sur ce que cela signifie. Sur le fait qu'en plus de la capacité de marcher, la capacité de penser doit commencer aussitôt que possible⁵. » Vous pouvez remplacer le grand-père du petit Thomas par d'autres *totems* (grand-mère, instituteur, maître, héros...), qu'importe : la révélation d'une vérité existentielle par un nouveau voir est comme une seconde naissance...

Nous sommes toujours dans / avec Platon : nous savons qu'après sa rencontre avec Socrate, il a détruit toutes ses pièces de théâtres (parfaites, paraît-il)... et il a montré que l'objet de regard et de pensée, dans le théâtre politique, n'est jamais neutre : il est mis en scène, mis sur scène, il est orienté justement pour diriger le regard... En bien ou en mal — là est l'ambivalence pérenne des manipulations, qu'elles soient artistiques, politiques ou idéologiques...

Structure de l'objet pour un sujet artiste

En tant que chose, l'objet est un morceau de réalité, une partie de l'espace et de l'étendue qui occupe donc un certain lieu dont on ne peut le déloger qu'en le détruisant : le déplacer ne suffit pas, puisque ce lieu de l'objet est équivalent à son volume, sa forme, sa grandeur, sa dimension, ses proportions, l'ampleur des gestes, des mouvements et des déplacements potentiels, sa teneur et sa densité,

⁵ *Un enfant*, Gallimard, coll. Biblos, 1990, p. 412.

mais aussi les vides qu'il rend possibles et qu'il peut faire naître autour de lui, comme un danseur. Pensons aux travaux d'Oskar Schlemmer au Bauhaus, expérimentant les projections géométriques, linéaires et volumétriques des corps des objets considérés comme danseurs et des danseurs considérés comme des objets marionnettiques : les projections produisent et inventent des espaces spécifiques et originaux⁶...

Cette position ontologique de l'objet signifie qu'aucun autre objet ne peut venir, absolument parlant, à sa place, qu'il est "ir-remplaçable" — c'est sans doute la limite de l'expression empathique que nous employons, nous autres êtres humains : "je me mets à ta place...", alors que si la place est le lieu, c'est impossible. Si vous vous mettez "à la place de quelqu'un", vous l'éjectez... Il en meurt, soit réellement, soit en effigie, de façon symbolique. Toute emprise, toute saisie, toute colonisation, tout impérialisme est à ce prix et à ce coût. Autrement dit, l'objet est un absolu, un réel avec lequel il faut compter. Mais évidemment, nous n'y pensons guère...

En première approche, il semble que ce qui nous intéresse dans l'objet est sa forme plus que sa matière. Mais c'est un trompe-l'œil, car la matière et sa logique sont déjà des formes, des formes immanentes, invisibles pour la conscience spontanée, alors que le jeu marionnettique est contraint d'en tenir compte. Le travail du marionnettiste est d'abord *matérialiste*, même si ses intentions et son thème théâtral sont spiritualistes — comme dans le théâtre de Maeterlinck.

Cela dit, il y a une différence entre l'objet et la chose. La chose est là, posée, à la fois déterminée et libre en elle-même, alors que l'objet est toujours déjà dépendant d'une intention venue d'ailleurs, d'une certaine volonté humaine comme dans un travail technique ou un travail artistique. La chose est mue en

⁶ Insistons sur l'apport capital de l'œuvre d'Oskar Schlemmer pour penser l'espace chorégraphique des théâtres de marionnettes. Cf. *Oskar Schlemmer, Théâtre et abstraction*, L'âge d'homme, 1978 ; *Lettres et journaux*, Carta Blanca éd., 2014 ; *L'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse (collectif dirigé par C. Rousier), 2001.

objet par l'intentionnalité de la conscience : une pierre, un morceau d'écorce ou de bois flotté, une plume, un légume, une crevette deviennent des objets dès que l'esprit humain s'en empare avec l'intention d'en faire quelque chose. En latin, *objicio* renvoie à : jeter devant, opposer, interposer — donc intervenir, par quoi l'objet devient un *media* qui inter-vient (qui *vient entre*) dans le champ des actions, des regards et des esprits. C'est le regard humain qui produit la métamorphose : question de qualité, de teneur et *d'accommodation du voir*.

Il y a certes un labyrinthe des significations réciproques entre objet et chose : ainsi, celui qui veut faire de l'autre homme “sa chose”, en réalité, entend le réduire à un objet — il y a des “femmes-objets”, qui sont réduites à leur fonction, comme avec les trois K : *Kinder, Kirche, Küche* (enfants, église, cuisine), ou comme avec le jeu de mots français : “femme potiche, femme bonniche”... En sociologie, on appelle ce processus “objectivation”, mieux encore, “réification” (res, la chose) : ainsi, la réification des rapports sociaux est une des grandes caractéristiques des sociétés modernes bureaucratiques et administratives (Karl Marx, Max Weber). Toujours un problème politique... Et il serait naïf de croire que cette confusion ne concerne que la question de la domination sociale : le marionnettiste aussi est concerné, quand il établit une relation absolument unilatérale avec l'objet, au lieu d'un dialogue esthétique et poétique...

Une logique d'opposition et de combat

On dira : c'est beaucoup donner à un simple objet... Mais c'est que ce fragment de réalité physique, l'objet, a une force fondamentale : il résiste. Il est là (il s'affirme) et il s'oppose à ce qui le déplacerait ou le transformerait (il dit “non”, à sa façon), et ce même sans volonté, même sans intention... Et il résiste à quoi ? A l'action et à la connaissance. Telle est la caractéristique la plus intéressante pour l'*homo faber* (qui fait, qui produit, qui fabrique, qui crée — jardinier, artisan, ouvrier, prolétaire, artiste...), car c'est une propriété *dialectique*: que l'objet résiste ne veut pas dire qu'on ne peut pas agir sur lui ni qu'on ne peut

pas le connaître. Ce n'est pas un mystère absolu qui radicalement nous échapperait quoi qu'on fasse. L'action et le savoir sont toujours possibles, mais la question est de prendre conscience du coût physique et psychique que cela va nous imposer, donc de la lucidité et surtout du courage à mobiliser en l'occurrence : y va-t-on, ou pas ?

L'esprit de l'artiste doit donc accepter d'assumer ce que Gaston Bachelard appelle la *psychologie* du contre : il faut résister à ce qui résiste pour finir par s'imposer à lui, sauf que ce n'est pas l'objet qu'il faut vaincre ou dominer, c'est plutôt soi-même, sous la forme des "résistances" internes de son esprit, mieux, de son inconscient. Il faut entendre résistances au sens freudien: quelque chose en nous résiste à la révélation de certaines vérités parce qu'on ne supporte pas leur cruauté ou leur violence — Freud parle des résistances qui ont bloqué l'acceptation et la transmission des idées de Galilée, de Darwin, de la psychanalyse, mais on peut aussi invoquer Pasteur ou Semmelweis. Là encore, ce qui est en jeu est la question du dynamisme qui lie l'objet à l'esprit, dans l'événement de l'éveil, bref : le commencement d'un processus de renaissance...

Ainsi, pour dire objet, le grec d'Aristote dispose du mot *antikeimeno⁷ⁿ*, qui nomme les objets de la sensibilité et de l'intelligence auxquels nous nous confrontons, que nous affrontons (le terme de "front" exprime la dimension de contre et de face à face du combat avec la matière) — ce sont des opposita, des opposés. La langue allemande, elle, a deux termes: *Objekt* et surtout *Gegenstand*, c'est-à-dire "se tenir contre"... L'objet est un "vis-à-vis" (objici, en latin), mais ce n'est pas un vis-à-vis passif, qui serait seulement / simplement "posé-là" : il est ce qui est en face, ce qui nous fait face, devant nous, réellement, physiquement ou intellectuellement (par représentation) ; il porte en lui une logique d'opposition, de contraire et de contradiction. "Faire face", c'est montrer son visage à découvert : quelque part, pour qui sait (le) voir, l'objet nous regarde.

⁷ Aristote, *De l'âme*, I, 1 et 8 ; II, 2 et 4.

Et tout marionnettiste se dit : l'objet, “ça” *me regarde, au sens de : ça me concerne, j’y ai un intérêt. L’objet est donc un effronté, il regarde le soleil du regard en face, il ne baisse pas les yeux. Il est étincelle, chiquenaude, moteur. Toujours le réveil de l’énergie psychique — l’objet est un foyer actif provoquant l’autre foyer actif, celui composé par le regard et la main...*

La réciprocité sujet / objet

On ne peut donc pas compter sur la seule et unique énergie psychique pour s'activer : il lui faut un pré-texte, une pro-vocation, un détour, une médiation — le media qu'est l'objet. Cela veut dire que désormais, à partir du mouvement de saisie de l'objet par l'esprit, il n'y a plus vraiment de face-à-face, de vis-à-vis, l'objet d'un côté, l'esprit de l'autre... Ou que du moins ce lien d'opposition se réduit, puisque par l'assimilation s'opère au sein du sujet une intériorisation psychique et spirituelle — par quoi l'esprit *apprend* des formes et par quoi l'objet acquiert en même temps un nouveau statut, une nouvelle dignité, même modeste, puisqu'il s'en retrouve sublimé. D'objet il devient sujet-maître : maître magister, il donne à apprendre ; maître *dominus*, il gouverne et commande en despote.

La puissance de l'objet s'en trouve alors dédoublée, elle est à la fois dans l'objet et dans l'esprit. C'est pour cela que la phénoménologie de Husserl distingue les deux pôles de l'intentionnalité de la conscience, celui de la noèse (l'acte de l'esprit du sujet) et celui du *noème* (l'objet de l'intentionnalité, phénomène pour la pensée) — *noèse* vient de *noeîn*, penser et *noésis*, pensée). Pour avoir un objet noème, je dois y penser, en avoir l'intention, puiser dans le trésor de mes ressources pour m'y atteler. Et dès qu'il devient l'objet d'un investissement psychique, ce noème acquiert une réalité psychique, sensible, nerveuse, imaginaire et symbolique, soit toutes les dimensions de l'esprit humain.

Le lien de l'artiste à l'objet ne peut pas être modélisé par un cercle (l'artiste au centre, l'objet circulant sur le périmètre), mais plutôt par une ellipse, figure à

double foyer (foyer-objet, foyer-sujet). Et qu'est-ce qui circule alors sur le périmètre de l'ellipse ? La seule chose qui puisse circuler, c'est le complexe composé par le regard et la main du sujet. Kant disait que penser vraiment c'est se mettre à la place de tout autre⁸: l'artiste doit se *déplacer mentalement, en effigie*, venir "à la place" de l'objet, venir aux divers lieux innombrables qui scandent le chemin entre l'objet et le sujet, qui rythment le cheminement du sujet vers l'objet.

Et si l'on veut disposer d'une image plus féconde, il ne faut pas penser le mouvement en ellipse seulement comme un mouvement horizontal: il faut penser les processus selon une élévation, selon un mouvement en *spirale ascendante*, comme celle d'un beau coquillage fabriqué peu à peu par l'ingéniosité et la ténacité de l'instinct de l'animal — Paul Valéry a écrit un grand poème en prose là-dessus, *La coquille...* La spirale ascendante est vraiment l'image de la *dignité*, du "se-redresser", du "se tenir (enfin) droit", et qui vaut aussi bien pour le sujet et l'objet. Question d'éthique existentielle (l'existence est une sortie de soi, rappelons-le), question ontologique : celle de la dimension propre à l'être du sujet-artiste.

En ce sens, l'objet constitue pour l'*homo faber* un obstacle, quelque chose qui se présente en travers de la route, qui bloque le passage, qui empêche d'avancer, d'aller plus loin — ce sur quoi l'esprit vient buter. Dans cette expression "jeté devant", il convient d'être sensible à la présence d'une force, d'une puissance, et même d'une violence. L'existentialisme (Sartre, Heidegger, Duras) ont dramatisé le fait que naître c'est "être éjecté", "jeté dans le monde", et Francis Ponge note que c'est justement le sort du cageot : « A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans

⁸ *Critique de la faculté de juger*, § 40, 2^e maxime du sens commun. Aux yeux de Kant, c'est le premier mouvement vers l'universel.

effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme. A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques — sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement⁹.» . Nous sommes peu de choses...

L'objet est donc un *butoir*, il impose des limites et des bornes. Saint Augustin, dans le *Sermo 267*, définit le corps jeté-devant (*corpus objectum*) celui sur lequel vient se briser le rayon visuel, et qui peut venir s'inter-poser entre le regard et un autre objet situé derrière, et devenu imperceptible pour cette raison. Obstacle, c'est donc d'abord ce qui demeure — la racine indo-européenne “st” — est la marque de ce qui est solide, durable, permanent et stable. Cela a donné *institution, instituteur, statut, résistance, persistance*¹⁰. Mais c'est aussi ce qui se tient debout, qui se lève, qui se dresse (*stare*, en latin, qui a donné statue) devant (ob) — l'image du “se dresser” est dynamique, quelque chose se lève, s'élève comme un monument, ou plutôt, c'est mon regard qui en découvre l'élévation, et peut-être même la fabrique-t-il... Après tout, on dit aux faibles, aux timides, aux pusillanimes, aux procrastinateurs, quand ils sont effrayés par la tâche : “tu t'en fais une montagne”... Dialectique du petit et du grand, du micro et du macro...

L'intentionnalité du regard de la conscience peut être créatrice à sa manière, elle peut aussi bien reconnaître la fécondité du réel résistant qu'inventer des apparences illusoires... Ce qui est révélateur ici, c'est que l'objet est à la fois l'objet visé par la conscience et l'objet qui l'empêche de bien voir, qui brise l'axe rectiligne de la vision... L'âge classique, sous sa forme baroque (de Descartes à Diderot) sera sensible à ce double effet de la perception qui “offusque” l'esprit, c'est-à-dire qui le trouble, l'obscurcit et l'assombrit. Etrange contraste entre clarté et obscurité, lumière et ombre, savoir et ignorance...

⁹ *Le parti-pris des choses*, “Le cageot”, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 38.

¹⁰ Cf. Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 volumes, Minuit, 1980 .

Autrement dit, l'objet, d'obstacle, devient un problème, pro-bléma, ce qui est *jeté devant*. Voyez, on tourne toujours autour des mêmes significations, avec le "ce qui est devant nous". Il y a tant de manières d'être (selon l'objet, selon le sujet), tant de manières d'être devant (devant en dessous, devant au-dessus, devant en face, à gauche, à droite, et même... derrière, etc.). Nous touchons là quelque chose de décisif pour comprendre ce que peut signifier l'objet dans le théâtre de marionnettes... Car ce problème qui est posé par la présence de l'objet — et il y a donc une affinité entre le "jeté" du problème et le "jet" de l'ob-jet (jacere, c'est jeter) — ne peut être / apparaître que parce que l'esprit de l'homo faber y est attentif, parce qu'il se le pose, parce qu'il se l'impose, parce qu'il veut donc bien répondre à sa provocation (*pro-vocation*: ce qui est devant est un appel à la voix, mieux une vocation, donc une destination, un destin...). Voyez, il y a de la continuité partout...

Tout objet doit ainsi être évalué par sa puissance de dynamisation de l'esprit — de l'esprit du marionnettiste et de l'esprit du spectateur. L'objet élu l'est par son pouvoir roboratif d'"énergisation", son pouvoir potentiel d'*induction* : il doit donner / offrir des images, des idées, des formes. Mais comme cet objet est un danseur inerte, il n'y est pour rien : c'est l'esprit de l'artiste qui lui donne ces propriétés. Cela veut dire que tout objet valorisé, sublimé, fétichisé, cristallisé est l'objet d'un pro-jet : l'esprit (se) projette des images, des mouvements, des significations, du sens. L'intentionnalité, toujours : « seule la perception grossière place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit »¹¹ .

Ne croyez pas que je ne fais que jouer sur les mots. C'est un fait, la langue, réservoir et trésors de révélations, *dit toujours vrai*, même si la conscience commune n'y est pas attentive et même s'en moque un peu. Insistons : objet est aussi objection, c'est-à-dire *argument contre*... Nous sommes toujours dans la "psychologie du contre", parce que nous rencontrons ici un des vieux thèmes anthropologiques de la fabrication de l'espèce humaine comme telle, le *besoin*

¹¹ Proust, *Le Temps retrouvé*.

d'adversité. Nous avons besoin, pour grandir, d'être forcé à produire, à travailler, à vouloir, à lutter et combattre, à vaincre, à dominer, à triompher, parce que nous ne sommes faits, nous autres hommes, qui n'avons plus guère d'instinct, que de notre désir et de notre volonté : « la création artistique n'acquiert de la qualité que lorsque les difficultés s'opposent à elle »¹². Encore faut-il l'accepter...

Liberté de l'artiste devant / avec l'objet

Alors, *pour qui* l'objet est un problème ? Qui a l'esprit assez futé, assez affûté, assez déterminé pour être attentif à cette question du problème de l'objet ? Cette question “*qui ?*” est importante, parce que cela dépend de l'idiosyncrasie de chacun, qui fait que chacun de nous est différent et que nous sommes tous inégaux : « Tout le monde n'est pas Cézanne », écrit Aragon, et donc, « nous nous contenterons de peu »... Justement, c'est ce “peu” qui nous intéresse, de façon modeste, à la hauteur de l'objet... En effet, si tout objet est susceptible de devenir objet marionnettique, tout manipulateur n'est pas nécessairement (encore) marionnettiste, créateur de personnages, de pièces, de *scénarii*. Tout le monde n'est pas Kantor, Ilka Schönbein, Neville Tranter ou Duda Paiva... Les projets peuvent être de fausses bonnes idées, comme ils peuvent “rester dans les cartons”, comme on dit...

Mais c'est ici que l'objet reprend du service, avec cependant une autre signification: *objet* a aussi le sens d'*objectif*, de visée, d'intention, de but. En ce sens, une question se pose: quel est *l'objet* du théâtre de marionnettes ? Le divertissement, le plaisir esthétique, l'instruction, la révélation de vérités, le jeu gratuit des formes (la performance), l'expérimentation ? Que veut l'artiste ? Quelle est sa *volonté d'art* ? Quel sens veut-il donner à son travail ? *Pourquoi élit-il ce medium* qu'est l'objet marionnettique au détriment d'autres moyens d'expression ? N'allez pas croire que la réponse soit seulement dans le but au

¹² Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1983, p. 312

sens de *télos* (réussir l'objectif de la volonté) — elle l'est, mais elle ne s'y limite pas. Tout simplement parce qu'il y a autre chose dans la visée intentionnelle que le point de vue cynique de la réussite et de l'efficacité, critères toujours dépendants de facteurs externes et de circonstances contingentes, et souvent objet de crispations, de névroses et même de pensées paranoïaques : l'échec, même relatif, devient insupportable puisqu'il est vu comme un absolu, et par là il invaliderait (de façon délirante) aussi bien le sujet et son action que l'objet et son éléction.

Car il y a aussi et surtout ce qu'on appelle le *skopos*, c'est-à-dire la perfection immanente du geste, l'excellence et l'achèvement du mouvement qui rend possible l'accès au *télos*. Dans son principe, le *skopos* se suffit à lui-même. Les origines grecques de *skopos* sont instructives: il nomme à la fois le guetteur qui regarde d'un point surélevé, qui surveille et avertit (il donne l'alerte... c'est le cas de le dire : il rend alerte et alerté !) et l'objet regardé, la cible qui est dressé à quelque distance afin de servir de signal d'alerte. Le terme a donc une vraie valeur éthique: pour Platon et les Stoïciens, si les hommes peuvent bien avoir comme *télos* de la vie les richesses, le pouvoir, la célébrité et les plaisirs, le vrai *skopos* est la manière d'être vertueux, la règle formelle à laquelle on se plie, en tant qu'elle est visée droite (*orthos skopos*) et l'on retrouve l'idée d'une noèse parfaite. Autrement dit, la visée n'est pas la réussite (même si elle est une condition *sine qua non* de celle-ci) et l'intention n'est pas le succès. Le *skopos* est donc la perfection du geste rendant possible l'atteinte du but — ce que l'on retrouve dans la sagesse orientale du *zen du tir à l'arc*. Bref, bien faire les choses, le hasard et la nécessité feront le reste.

Ce retour à l'immanence dans le lien entre l'artiste et son objet est capitale, car il rend possible ce que Bachelard appelle un certain « droit à la négligence » — le droit de négliger l'absolu de l'exactitude. Quand Flaubert cherche la première phrase de *Bouvard et Pécuchet*, il met plusieurs jours pour la trouver : « Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert ». La difficulté, c'est de commencer le roman par une phrase

nulle, parce que Bouvard et Pécuchet est un livre sur la bêtise... Si le but-télos de Flaubert avait été la réussite et le succès, il aurait échoué. Ce qui lui importe, c'est la nécessité avec laquelle cette phrase s'impose à lui, qui lui permet d'introduire ensuite, de façon très pré-cinématographique d'ailleurs (Flaubert meurt en 1880), les deux « cloportes », comme il les appelle. Cette nécessité, le lecteur n'est pas contraint à la partager (il peut lui-même en imaginer d'autres, a posteriori), mais c'est celle de l'artiste Flaubert. Et c'est une *nécessité intérieure*, au sens que Kandinsky donne à ce terme dans *Du spirituel dans l'art*: elle ne peut pas ne pas être, elle ne peut pas être autrement qu'elle n'est. Elle s'impose d'elle-même, victorieuse et sans raison, par-devers la conscience du créateur, elle achève le processus de recherche, elle est mûre, elle tombe de l'arbre. Sur ce point, nous sommes de grands ignorants : nous ne savons pas pourquoi ni quand cette perfection survient. Ce n'est pas une perfection absolue, c'est une perfection "en son genre", comme dit Aristote. *Dans l'Ancien Testament*, il est dit ceci, à propos d'un navire qui ne laisse pas de trace derrière lui: « Comme une flèche lancée vers le but ; l'air déchiré revient aussitôt sur lui-même si bien qu'on ignore le chemin qu'elle a pris »¹³. Nous y sommes... Cela dit, voilà une vraie question à poser à l'artiste : quand sait-il que l'œuvre (ou son fragment) est finie et achevée ? Que sait-il de ce qu'il ignore ?

La confrontation du sujet-artiste avec l'objet est donc bien un duel, une lutte, un combat¹⁴ ; c'est aussi un duo, c'est-à-dire un partenariat. Nous posons la question : quel objet pour quel artiste ? Cela nous montre qu'on ne naît pas artiste, on le devient, dans le "peu à peu" du work in progress que constitue la confrontation avec des objets réels ou imaginaires (pensés, conçus, rêvés...). C'est le frotti frotta du corps intelligent de l'artiste avec le monde matériel des formes qui aide l'artiste à se former, à s'éduquer, à apprendre, à grandir... Certes,

¹³ *Sagesse de Salomon*, 5-12.

¹⁴ On peut lire le travail marionnettique avec le prisme des idées de Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige* (Gallimard, 1958) : polémos et agôn (combat), alea (hasard), ilinx (vertige), mimèsis (imitation, mimétisme, mimicry).

il ne s'agit pas de se soumettre à la domination de l'objet, d'en être l'esclave, de le reproduire mécaniquement, mais de consentir à obéir à sa logique, du moins à une logique non aperçue d'abord, qui ne se révèle que dans l'apprentissage du voir, ou plutôt que dans l'innocence du voir, contre les habitudes mentales et les présomptions. Comme dit Matisse : « Il faut encore savoir garder cette fraîcheur de l'enfance au contact des objets, préserver cette naïveté. Il faut être enfant toute sa vie tout en étant un homme, tout en prenant sa force dans l'existence des objets — et ne pas avoir l'imagination coupée par l'existence des objets »¹⁵.

Ce privilège de l'objet n'est évidemment pas l'apanage exclusif du théâtre de marionnettes : la poésie (l'objeu chez Francis Ponge), la littérature (la casquette de Charles Bovary chez Flaubert, la madeleine de Proust), la musique (Gounod : la *Marche funèbre d'une marionnette* ; Stravinsky: *Petrouchka*), la peinture (les fauteuils chers à Matisse, les masques d'Ensor)... Et tout ce que disent et révèlent les artistes des autres arts à propos de leurs « palettes d'objets » (Matisse) nous aide grandement à comprendre ce qui se joue, justement, avec les marionnettes : « j'ai enfin trouvé l'objet désiré depuis longtemps. C'est une chaise en baroque vénitien en argent teinté au vernis. Comme un émail. (...) Quand je l'ai rencontré chez un antiquaire, j'ai été complètement retourné. Il est splendide. J'en suis habité. C'est avec lui que je vais bondir lentement à ma rentrée d'été¹⁶ ». Matisse parle même d'une forme *d'identification de lui-même* à l'objet, preuve que l'objet devient *personnage et masque de ce personnage* — d'après une étymologie étrusque, la personne est le masque à travers lequel sonne la voix humaine, et même si cette source est controversée, elle dit une vérité indubitable : « C'est en rentrant dans l'objet qu'on rentre dans sa propre peau. J'avais à faire cette perruche avec du papier de couleur. Eh bien! Je suis devenu perruche. Et je me suis retrouvé dans l'œuvre. Le Chinois on dit qu'il

¹⁵ Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 320.

¹⁶ *Lettre de Matisse à Aragon*, 20 avril 1942 ; cf. Aragon, *Henri Matisse, roman*, chap. “La grande songerie”, p. 263 et suiv. ; et Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 246-247.

fallait s'élever avec l'arbre. Je ne connais rien de plus vrai.»¹⁷ / « Quand je peins ou que je dessine, j'éprouve un besoin de communion intime avec l'objet qui m'inspire, quel qu'il soit. Je m'identifie à lui et c'est ce qui crée l'expression sensible qui est le fondement de mon art¹⁸ ». Et Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi... » (et il en dira autant de Bouvard...)

Evidemment, cette identification ne peut être une fusion : l'esprit de l'artiste ne devient pas objet, à la fois parce que c'est impossible et parce que s'impose à lui le processus de distanciation, d'autant que le marionnettiste doit agir et expérimenter avec la main, par quoi il “reprend la main”, comme on dit.... S'identifier à l'objet : Matisse dit que le travail est ce par quoi « l'artiste s'incorpore, s'assimile par degrés le monde extérieur, jusqu'à ce que l'objet (...) soit devenu comme une part de lui-même, jusqu'à ce qu'il l'ait en lui et qu'il puisse le projeter comme sa propre création »¹⁹ .

Ce *work in progress* de l'artiste ne se fait pas en un jour, car il suppose un choix, une décision, une élection de certaines matières et de certaines formes, au milieu d'une myriade de possibilités et de potentialités. Comme dit Matisse : « L'objet n'est pas tellement intéressant par lui-même. C'est le milieu qui crée l'objet. C'est ainsi que j'ai travaillé toute ma vie devant les mêmes objets qui me donnaient la force de la réalité en engageant mon esprit vers tout ce que ces objets avaient traversé pour moi et avec moi. Un verre d'eau avec une fleur est une chose différente d'un verre d'eau avec un citron. L'objet est un acteur : un bon acteur peut jouer dans dix pièces différentes, un objet peut jouer dans dix tableaux différents un rôle différent. On ne le prend pas seul, il évoque un ensemble d'éléments. (...) Il ne dit que ce qu'on lui fait dire »²⁰.

¹⁷ Matisse, cité par J.-C. Lebensztejn, “Les textes du peintre”, Revue *Critique*, mai 1974, n° 324, p. 404.

¹⁸ Cité par P. Schneider, “La révolution invisible : sculpture de Matisse”, *id.*, *op. cit.*, p. 495.

¹⁹ *Ecrits et propos sur l'art*, p. 322.

²⁰ *Ecrits et propos sur l'art*, p. 246-247.

L'objet de l'œil et de la main entre prise et déprise

L'œil voit, c'est le théâtre ; la main prend, manie, serre, donne, c'est la monstration au théâtre. Chez le manipulateur comme chez le spectateur, l'œil et la main offrent. Ils produisent aussi bien saisie, emprise, possession, assimilation et maîtrise que mise à distance, création d'espaces intermédiaires / médiatiques et déprise, dépossession.

L'emprise, d'abord. D'après Cicéron, le stoïcien Zénon expliquait les mécanismes de compréhension du monde par des gestes de la main : pour indiquer une impression et sa représentation, il étendait les doigts de la main et montrait sa paume ouverte ; pour montrer l'assentiment et l'accord, il refermait un peu ses doigts ; pour la compréhension, il fermait complètement la main et montrait son poing, et pour le savoir vrai, il saisissait fortement ce poing avec l'autre main. Et en effet, s'il faut manier, manipuler, tirer les ficelles, il faut bien que l'objet soit “à portée de main”, *Vorhanden* (autre définition de la réalité, d'ailleurs), ou qu'il “tombe sous la main” — comme si cet objet chutait, passant de sa libre solitude, de son libre abandon à la servitude du service et de la fonction, subissant alors l'arraisonnement, la soumission aux raisons de l'artiste. Car il convient de ne pas oublier que l'objet marionnettique est aussi un moyen, un instrument, une prothèse, un prolongement du corps humain artiste... même s'il ne saurait évidemment s'y réduire.

Car le fait de contraindre l'objet à servir une volonté ou à “servir à quelque chose” n'est jamais qu'un *premier moment* du lien artistique. A la possession, en effet, succède la dépossession, deuxième moment crucial qui relève cette fois de la liberté et de la volonté de l'artiste — ça lui évite d'être dans un lien mécanique, automatique, prévisible avec l'objet, donc inintelligent. Question d'œil, question de distance...

En effet, le manipulateur doit être sensible à la découverte de la logique interne de son objet, dont nous avons rappelé ci-dessus certaines propriétés.

Evidemment, l'objet étant inerte — ni vivant ni “même pas mort” ! —, ce n'est pas lui qui de son propre chef exprimera ses qualités, ses vertus et ses puissances, ses forces et ses faiblesses. Encore une fois, c'est l'esprit humain qui fait tout le travail... Et ce travail est ici délicat, subtil, fin, il suppose du soin, de l'attention, de la curiosité, pour s'achever dans une forme de compréhension savante et juste — question de respect de la chose, puisque l'objet a une dignité, ne serait-ce que celle d'être élevé au rang d'objet... d'art et, au mieux, de sujet d'une œuvre d'art. Ce qui n'est pas rien.

Consentir à cette dépossession, à ce “lâcher prise”, comme on dit aujourd'hui, c'est se rendre (comme un bandit se rend à la Police) à la logique de l'objet, logique qui a son autonomie, son indépendance — même si c'est toujours le marionnettiste qui commande, mais plus modestement, ayant accepté d'entrer dans une sorte de dialogue avec l'objet. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il ne sert à rien de passer en force et d'imposer sa volonté de puissance, qui, en l'occurrence, ne serait que caprice infantile. Et donc, à supposer que notre artiste soit modéré, sage et lucide, il doit se préparer à voir son objet devenir non plus un acteur, mais carrément un *personnage quasi humain* (un *monstre*, donc), qui, comme tel, peut échapper à la “maîtrise” de son maître. Certains écrivains ont rêvé de cette fuite du personnage hors des filets de l'auteur, privant ce dernier de l'usage de son libre-arbitre : Raymond Queneau dans *Le vol d'Icare* ou Marcel Aymé dans la nouvelle “Le romancier Martin” (*Derrière chez Martin*). Certes, c'est de la littérature fantastique, mais si on y regarde de plus près, on constate que la logique de l'objet devenu personnage est si cohérente, si déterminée et si nécessaire — parce qu'elle définit une identité — que l'auteur ne peut pas faire n'importe quoi avec lui. Par exemple, la typologie formelle et gestuelle d'un Popeye, d'une Blanche-Neige, d'un Astérix et d'un Obélix, d'un Alien, contraint l'artiste à obéir aux règles *immanentes des personnages*, même si certains artistes plus audacieux que d'autres (je pense à Tex Avery, à son *Screewy squirrel*, *l'écureuil cinglé*, à Ilka Schönbein et à ses fabriques de monstres) ont élargi le champ des possibles... Mais on sait que l'équipe de Tex Avery s'est

trouvée devant de telles contradictions qu'elle a fini par décider de supprimer le héros, dans le dernier des 5 courts métrages qui lui furent consacrés... Dans l'expérimentation, on ne joue pas impunément avec les limites...

L'attention à la contrainte de la cohérence est positive, parce que c'est une condition de la création, soit. Mais ne soyons pas négatifs : l'artiste a une chance inouïe, celle de choisir librement son système de contraintes. Cet objet, il se le donne à lui-même, il se l'impose à lui-même : douce violence (légèrement masochiste, non ?). Il doit servir son propos (skopos), et, ô chance, ô luxe !... il peut choisir sa servitude, son asservissement ! Nul n'est contraint d'écrire un livre, dit Bergson, et nul n'est contraint non plus d'animer un pantin. Mais quand on s'y est lancé, il faut se décider et se déterminer. Contrairement aux prisonniers du monde marchand (paysan, artisan, ouvrier, prolétaire, fonctionnaire...), l'artiste a toujours le choix de ses contraintes, de son art, de ses objets, des variations sur son thème. Autrement dit, la liberté de l'artiste vient de ce qu'il peut choisir et déterminer les problèmes qu'il va rencontrer, qui vont le forcer à progresser, à devenir plus inventif. Question *d'exigence*. Une fois le premier pas accompli, il faut assumer. L'excellence a des devoirs.

Plus haut, je citais Matisse : « la création artistique n'acquiert de la qualité que lorsque les difficultés s'opposent à elle ». Insistons : la teneur d'une création dépend fortement de la hauteur des défis qu'elle se donne à elle-même. « La liberté est l'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite », disait Rousseau²¹, eh bien, la liberté de l'artiste, mieux, sa puissance, est l'obéissance à la logique des contraintes qu'il se donne, dans le choix d'objet comme matière, acteur et personnage, dans la mise en scène de la fable. Il y a donc deux autonomies : celle de l'artiste, évidemment, mais aussi celle de l'objet : elles ne se valent pas, la première l'emporte sur la seconde, mais mépriser cette dernière est un péché contre l'esprit, une faute morale de l'artiste. Mais je ne suis pas sûr que tous les

²¹ *Du Contrat social*, I, 8.

marionnettistes soient lucides sur ce point. C'est pourtant le principe de tout métier: respecter la dignité de son objet, ou alors faire la sieste.

Quelle leçon nous donnent les objets, alors ? Qu'apprenons-nous d'eux ? Voici une dernière qualité : ils sont des révélateurs, des occasions pour certaines vérités de se manifester — vérités des hommes, des artistes, des objets, des matières et des formes... C'est pourquoi ils doivent être l'objet de soin, d'attention, de protection, comme les humains qui en sont la source : il y a une *éthique de l'objet*, ou *plutôt une éthique de l'artiste vis-à-vis de l'objet*.

Retour à Platon, pour conclure...

Nous avons commencé avec Platon, finissons avec lui, c'est un bon compagnon de recherche. Il a vu l'ambivalence du lien, pas seulement dans le théâtre socio-politique, mais aussi dans les relations de domination, de maîtrise ou d'association. Il y a le lien qui attache, qui entrave, qui empêche et asservit et le lien qui libère, qui fait grandir, qui rend possible une relative maîtrise, d'augmentation de l'existence.

Le lien qui attache est présenté dans l'Allégorie de la Caverne²²: notre condition ordinaire fait que nous vivons dans une sorte de demeure souterraine, mais enchaînés dès l'enfance aux jambes et au cou, immobilisés, ne pouvant voir que ce qui est en face, sans pouvoir bouger la tête de côté (la télévision, peut-être ?). Il y a de la lumière tout de même, venant d'un feu situé loin derrière eux et en hauteur, ce qui fait que nous ne pouvons regarder les formes apparaissant sur le mur d'en face que vers le bas (perspective de grenouille, dit Nietzsche). Et que voyons-nous ordinairement ? Les ombres projetées de formes matérielles artificielles : animaux en pierre ou en bois, statues, objets techniques, formes qui sont mises en mouvement ("animées") par des montreurs de

²² *République*, VII, 514a et suiv. Cf. L'article spirituel de Mgr Auguste Diès, Guignol à Athènes, Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1927, n°14, p. 6-19.

marionnettes (*thaumatopoiōi*), experts en art de prodiges et de merveilles (*thaumatopoiia*). *Thaumata*, ce sont les marionnettes, les pantins — c'est le 3^e emploi de *thauma*, après “prodige” et “étonnement” —, ce sont les agents matériels de ces apparitions et de ces affects. Ces marionnettistes ne font pas qu'envoyer des ombres, tantôt ils parlent, tantôt ils se taisent : simulacres d'apparitions, simulacres de paroles, tout cela détermine des simulacres d'existences... Bref, le règne du faux, du factice, du *fake*... Et l'étonnement que nous avons ici, n'est pas l'étonnement philosophique, mais une sidération, une fascination devant un extraordinaire trop séduisant, trop captivant. Il faudra alors à ces prisonniers se délivrer de leurs chaînes d'ignorance et d'illusion, gravir le chemin dur et escarpé qui mène à la lumière solaire de la vérité. Voilà pour la mise en scène du négatif de l'existence...

Mais Platon insiste et approfondit l'allégorie dans un ouvrage tardif, les Lois. Cette fois, il ne s'agit plus de saisir une condition de servitude et d'ignorance, il s'agit *d'éducation*. Comment attirer l'enfant vers les hautes valeurs, justice, liberté, dignité, vers le Beau et le Bien, qui seront incarnée par le *kalokagathos* (l'homme beau et bon) ? Il faut imaginer que nous sommes des marionnettes entre les mains des Dieux et qu'ils ont placés en nous des cordons ou des fils qui nous tirent ; mais ces fils nous entraînent aussi dans des directions opposées, tantôt vers le vice, tantôt vers la vertu. Le problème est alors que, devant n'obéir qu'à une seule traction, celle du “fil d'or et sacré » de la délibération rationnelle de la loi de la Cité, il faut résister aux autres, qui sont des « cordes de fer », qui nous inclinent à la bassesse et à l'indignité (Platon prend l'exemple de l'ivrognerie...).

L'allégorie est reprise plus loin²³: si la marionnette humaine est une création divine, elle doit être attentive aux choses de ses maîtres, aux valeurs divines — la paix et les conduites conformes. Et si elle vit la plupart du temps comme une marionnette, elle aura néanmoins part à certains idéaux, à certaines

²³ *Lois*, VII, 803c-804b.

réalités et vérités supérieures, et ce n'est pas dénigrer l'espèce humaine que de l'éduquer et l'élever selon certains mécanismes d'attraction et de destination. C'est une façon d'être réaliste, comme le sera plus tard Blaise Pascal en notant que les humains, quand ils ne sont pas dirigés par la force et la violence, le sont par des « cordes d'imagination », comme les signes, les symboles, les emblèmes, les cérémonies, sans lesquelles les institutions ne fonctionneraient pas²⁴ — ce que Diderot appelle, dans *Le Neveu de Rameau*, la *pantomime*, et il y a une *pantomime* des Grands comme une *pantomime* des gueux (les Grands pouvant être gueux, évidemment !). Platon inaugure ainsi une longue méditation philosophique sur ce que nous sommes, au fond, des *automates spirituels* (Descartes, Spinoza, Leibniz, Diderot)²⁵ et ce par la doctrine du mécanisme comme instrument d'optique et modèle de compréhension des conduites humaines.

On voit que la relation d'objet se complique et même se renverse : qui est l'objet de qui ? L'homme, marionnette de Dieu, a lui-même ses propres pantins, hommes ou marionnettes... Il y a bien de l'ironie ici, comme cette vérité : l'objet marionnettique est un révélateur de la vérité des liens de servitude et de liberté, avec quelques variations — la vérité supérieure dans le lien entre Dieu et l'homme d'une part, et la vérité artistique entre le marionnettiste et ses objets simulacres (le manipulateur comme objet de son pantin...), et la vérité politique du vrai législateur, quand le *nomothète* platonicien sait conduire et orienter les sujets sociaux vers les valeurs divines. Ainsi, le bon lien personnel avec l'objet marionnettique correspond au bon lien avec les autres par le biais de l'objet : l'intersubjectivité se maintient par le détour par l'objet, et cela s'appelle un *public*. Telle est la raison sublime de cet objet modeste qui travaille comme un media, subjectivement, collectivement et objectivement, pour produire de l'humanité.

²⁴ Cf. *Pensées*, L 828 / B. 304 et Trois Discours sur la condition des Grands.

²⁵ Cf. Ph. Choulet, “La marionnette, instrument d'optique de la condition humaine : l'automate spirituel”, dans *Les scènes philosophiques de la marionnette*, collectif dirigé par H. Beauchamp, F. Garcin-Marrou, J. Nogues et E. Van Haesebroeck, éd. L'entretemps / Institut international de la Marionnette, 2016, p. 193-208.

Telle est la contribution heureuse des théâtres de marionnettes à l'anthropologie comme théorie d'un homme qui se fait toujours en faisant, sans toujours savoir tout ce qu'il fait...

Références bibliographiques

- ARAGON, Louis. **Henri Matisse, roman**. Paris: Gallimard, 1998.
- BERNHARD, Thomas. **Un enfant**. Coll. Biblos. Paris: Gallimard, 1990.
- CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes, le masque et le vertige**. Paris: Gallimard, 1958.
- CHOULET, Philippe. La marionnette, instrument d'optique de la condition humaine: l'automate spirituel. *In: Les scènes philosophiques de la marionnette*. Collectif dirigé par BEAUCHAMP, H., GARCIN-MARROU, F., NOGUES, J. et HAESBROECK, E. Van. Paris: Editions L'entretemps / Institut international de la Marionnette, 2016.
- KANT, Emmanuel. **Critique de la faculté de juger**, Paris: Éditions Flammarion, 2015.
- LEBENSZTEJN, J.-C. Les textes du peintre, **Revue Critique**, mai 1974, n° 324, p. 404.
- MATISSE, Henri. **Ecrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann, 1983.
- PASCAL, Blaise. **Pensées**. Paris: Edition de Gérard Ferreyrolles, 2000.
- _____. **Trois Discours sur la condition des Grands**. Paris: Editions Mille et une Nuits, 2009.
- PLATON. **Les Lois**. Paris: Gallimard, 1997.
- PONGE, Francis. **Le parti-pris des choses**, "Le cageot", Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Paris: Gallimard, 1927-2014.
- SCHLEMMER, Oskar. **Lettres et journaux**. Paris: Carta Blanca éd., 2014.
- _____. **L'homme et la figure d'art**. Collectif dirigé par C. Rousier. França: Centre national de la danse, 2001.
- _____. **Théâtre et abstraction**. Lausanne: L'âge d'homme, 1978.