

# Plasticité

ISSN : 2967-0357

Éditeur : Mireille Raynal-Zougari

1 | 2019

Faites vos je(ux) !

---

## Le spectacle théâtral et ses doubles, l'exemple du « théâtre peint » de Jean Dubuffet

Abdelmajid AZOUINE

---

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/226>

### Référence électronique

Abdelmajid AZOUINE, « Le spectacle théâtral et ses doubles, l'exemple du « théâtre peint » de Jean Dubuffet », *Plasticité* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 22 juillet 2019, consulté le 21 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/226>

# Le spectacle théâtral et ses doubles, l'exemple du « théâtre peint » de Jean Dubuffet

Abdelmajid AZOUINE

## PLAN

---

Présentation de l'œuvre

*Coucou bazar* et les référents théâtraux

Coucou bazar et la mise en scène

Coucou bazar, un tableau animé

Coucou bazar et la conception de l'action

Jeu plastique, décors et accessoires

La composante sonore du spectacle

Conclusion

## TEXTE

---

- 1 Depuis la genèse de l'esthétique avant-gardiste dans l'univers littéraire et particulièrement théâtral au début du XXe siècle, le concept de spectacle ou de représentation se trouve voué à une redéfinition permanente. Il n'est plus question de ce moment de jeu, codifié et régi par une sorte de consensus tacite entre regardants et regardés. Nous assistons, dès lors, à une sorte d'éclatement de ce concept, qui englobera, désormais, d'autres formes de l'événement théâtral à l'image du happening, de la performance, du théâtre d'objet, du théâtre synthétique, du théâtre d'images. Lesquelles formes, sans se détacher entièrement de la tradition scénique, insufflent une nouvelle vision quant à la production et à la réception du jeu et de l'événement théâtral.
- 2 Nous abordons dans ce sens l'expérience singulière d'un artiste peintre nourri de l'esprit iconoclaste de l'Art Brut et qui s'est risqué dans le monde du théâtre en produisant ce qu'il a baptisé un « spectacle pictural » ou un « tableau animé ». Il s'agit de Jean Dubuffet dans son œuvre intitulée *Coucou Bazar* qui se situe à mi-chemin entre la peinture et le théâtre. Ses tableaux n'ont pas la toile comme support, ils sont au contraire animés sur une scène de théâtre. Nous

ne sommes plus dans l'immobilité propre à l'œuvre picturale mais plutôt dans l'animation caractérisant le faire théâtral. Il n'est plus question de la peinture comme poésie muette, mais comme représentation expressive malgré l'absence du verbe.

- 3 Nous interrogerons cette expérience pour mettre en exergue les propriétés esthétiques de cette entreprise, les multiples entrelacs partagés entre le théâtre et la peinture. Puis nous essayerons d'élucider ses référents théâtraux et les propriétés dramaturgiques du jeu scénique tel qu'il est admis dans la littérature dramatique.
- 4 Pour mener à bon escient cette entreprise, nous allons nous appuyer sur les différents écrits<sup>1</sup> de l'artiste qui ont accompagné le spectacle, soit dans un souci explicatif, soit en tant que commentaires de l'œuvre, et sur l'importante correspondance que l'artiste a entretenue avec quelques critiques et intervenants dans la réalisation de cette œuvre, sans négliger ses multiples communications, et allocutions qui ont préparé ou sanctionné ses présentations<sup>2</sup>. De surcroît, nous ferons d'un reportage portant sur le spectacle un deuxième socle d'analyse<sup>3</sup>.

## Présentation de l'œuvre

- 5 *Coucou bazar* est un spectacle pictural, un tableau animé comme il a été qualifié par son auteur, Jean Dubuffet. Il s'agit d'un ensemble de peintures, pour la plupart issues de son cycle *L'Hourloupe* caractérisé par leurs aplats noir, blanc, rouge, et bleu. Ces peintures prendront la forme de découpes fixes, appelées des praticables qui vont accompagner le jeu, l'animation et les différents déplacements des personnages costumés. Les praticables sont composés de panneaux en bois figurant des agrandissements de personnages, des éléments de décor ou des animaux ; certains d'entre eux sont animés par une sorte de machinerie plus ou moins dissimulée, ou montés à travers des roulettes. Ils sont au nombre de cent soixante-quinze éléments. Quant aux costumes, ils sont composés de robes, masques, gants, bottes, chapeaux, portés par des acteurs. Les personnages incarnés via ces travestissements atteignent une vingtaine.
- 6 En ce qui concerne la réalisation de ce spectacle, elle a connu trois versions : la première eut lieu du 16 mai au 29 juillet 1973 dans l'audi-

torium du Guggenheim Muséum à New York, dans le cadre de l'exposition rétrospective consacrée à l'artiste. L'animation était assurée par la troupe américaine de Brooke Lappin. Et parce que Jean Dubuffet n'a pas pu diriger les répétitions de ce spectacle de près, à l'exception de quelques orientations faites par écrit, il a jugé la forme finale de cette œuvre comme une réelle trahison de la vision qu'il en avait. C'est le facteur qui va le conduire à penser à la réalisation d'une autre variante plus conforme à son esthétique.

- 7 La deuxième version a eu lieu à Paris, elle s'est produite la même année, du 3 septembre au premier décembre, dans le cadre du Festival d'automne de Paris accompagnant l'exposition rétrospective consacrée à Jean Dubuffet aux Galeries Nationales du Grand Palais. À l'opposé de sa première version, la deuxième a bénéficié de plus d'intérêt de la part des organisateurs, dans la mesure où le théâtre construit spécialement pour accueillir cette représentation était très spacieux, ce qui a permis de présenter un spectacle immense et plus élaboré par rapport à la version préliminaire, avec plus de praticables et plus de costumes. Cependant, l'artiste a reproché à la troupe de Brooke Lappin son manque d'exactitude et de soin dans le jeu scénique.
- 8 Quant à la troisième version, elle est présentée à Turin dans une réalisation de Gualtiero Rizzi et Anna Sagna, avec une animation assurée, cette fois-ci, par une troupe turinoise. Cette dernière représentation a apporté plus de satisfaction à l'artiste parce que les acteurs chargés de l'animation « ont apporté une très pénétrante compréhension des visées [de Dubuffet], avec un enthousiasme passionné et beaucoup d'invention et de soin <sup>4</sup>» (DUBUFFET, 1967, 396)
- 9 Il y a lieu de rappeler qu'une fois le spectacle achevé, l'ensemble des praticables et des costumes de ce spectacle se retrouvent arrachés à leur deuxième vie comme accessoires du jeu scénique et retrouvent leur premier mode d'existence comme œuvres d'art conservées et faisant l'objet d'exposition à la Fondation Dubuffet à Périgny-sur-Yerres. Ces œuvres célèbrent ainsi la mémoire de leur concepteur et une phase des plus houleuses de l'Histoire de l'Art moderne, à savoir celle de la genèse de l'Art dit Brut.

## **Coucou bazar et les référents théâtraux**

- 10 L'analyste, le spectateur, ou le critique voulant aborder cette création se trouvent rebutés par son caractère fuyant et insaisissable. Elle se situe hors catégorie comme le souligne son auteur. Cette propriété émane de l'originalité de sa dimension philosophique, esthétique et de sa portée subversive quant aux schèmes de production et de réception admis par la conception formelle de l'art. Tels sont les sous-bassements qui ont constamment animé la doctrine de l'Art Brut, et la création de son précurseur Jean Dubuffet.
- 11 Cette position hybride n'est point vue comme une faiblesse par son auteur, il la considère plutôt comme une plus-value esthétique caractérisant cette œuvre, dans le sens où l'acte de catégoriser, et de hiérarchiser est devenu un acte automatique auquel recourt la pensée humaine dans un objectif de réduction et de simplification de la matière hiérarchisée. De même, Dubuffet met en relief l'inanité de toute sorte de catégorisation générique, qui ne fait que réduire et scléroser l'élan créatif des artistes. Il cherche dès lors à déstabiliser les habitudes de lecture du récepteur longtemps façonnées par la création formelle.
- 12 Il est ainsi temps d'en finir avec les catégorisations et les limitations d'ordre conventionnel ; une telle position fut aussi adoptée par son metteur en scène Jean Mc Faddin. Ce dernier a fait de la fidélité à la vision de son créateur sa ligne de conduite : « Comme le font l'esprit et le regard de Jean Dubuffet, *Coucou Bazar* donne assaut aux bornes frontalières. Nous ressentons choc, sarcasme, brouillage. Et par ces voies : libération, qui renouvelle la pensée et la vision<sup>5</sup>. »
- 13 Pour dépasser cette difficulté liée à l'étiquette générique que nous allons réserver à cette production, nous passons en revue tout d'abord le point de vue de son créateur : coucou bazar est une œuvre plastique et non théâtrale, elle reste le produit d'un peintre et non d'un dramaturge comme le met en exergue son auteur dans « sa note sur le spectacle envisagé à partir des praticables » :

Il paraît souhaitable de maintenir au spectacle envisagé son caractère particulier qui est d'être l'ouvrage d'un peintre et non d'un dramaturge ni d'un chorégraphe. Il doit apparaître non comme une production proprement théâtrale mais comme une peinture ou un ensemble de peintures dont certains éléments sont animés d'un peu de mobilité<sup>6</sup>. (DUBUFFET, 1967, 383-385)

- 14 Cela dit, nous allons nous pencher sur la recherche des multiples signes de théâtralité, et sur les entrecouplements que cette œuvre picturale crée avec les productions scéniques notamment sur le plan du jeu.

## Coucou bazar et la mise en scène

- 15 Parce qu'il est fondé essentiellement sur l'animation et le jeu de la scène, nous avons considéré que cette plasticité du vivant ne peut être qu'orchestrée et régie par un metteur en scène. Nous empruntons dans ce sens l'acception qu'André Veinstein attribue à la mise en scène: « Elle consiste dans l'agencement en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique <sup>7</sup> » (VEINSTEIN, 1955, 7). Cette conception étroite du terme est entièrement valable pour le spectacle que nous étudions. Preuve en est le fait qu'il a toujours été réalisé sous la houlette d'un metteur en scène. Il s'agit de Brooke Lappin dans la version préliminaire, et celle du festival d'automne à Paris, et de Jean Mc Faddin dans la version de Turin. L'existence de cette instance nous révèle que le travail du peintre demeure incomplet, troué au sens qu'Anne Ubersfeld donne au texte théâtral, nécessitant l'intervention du metteur en scène pour combler ses vides. Les peintures de Dubuffet dans cette production, à l'encontre des autres proprement plastiques ou sculpturales, deviennent des œuvres en instance, attendant la touche, voire l'intervention d'un metteur en scène pour accéder à l'autre rive où le récepteur-spectateur les attend.
- 16 Eu égard au caractère particulier de ce spectacle comme prolongement de la peinture ou comme théâtre peint selon les qualifications de son auteur, son metteur en scène, Jean Mc Faddin a adopté cette même vision. Il admet le malaise lié à son insertion dans une catégorie artistique quelconque, cette position floue se lit clairement dans

son parti pris vis-à-vis de cette création : « *Coucou Bazar* n'est pas du théâtre, pas de la danse, pas de la musique. C'est une peinture dotée de vie, dans laquelle ces trois voies deviennent instruments pour constituer une imagerie sans limite qui est celle de *L'Hourloupe* 8 ».

- 17 Cette non-appartenance à une pratique artistique donnée mènera le metteur en scène à opter pour l'interdisciplinarité dans la concrétisation de ce spectacle, il nous renseigne dans ce sens que « Pour réaliser l'entreprise conçue par Dubuffet, [il] a jugé préférable, au lieu de faire appel à des animateurs appartenant à une seule discipline, de les sélectionner dans tous les divers registres mime, drame, danse, acrobatie, art lyrique<sup>9</sup>. »
- 18 La diversité des comédiens participant à ce spectacle conforte les liens de proximité entre les arts et répond au souci de son auteur de créer une peinture qui transcende les limites habituelles de la création plastique. Celle-ci cherche une autre voie pour accéder à l'œuvre absolue, tout en s'écartant de la vision conceptuelle de la création artistique.
- 19 Et puisque cette entreprise artistique revêt une importance énorme pour l'artiste, Dubuffet a voulu lui accorder tout l'intérêt qu'elle mérite. C'est pourquoi il a entouré sa mise en scène d'un ensemble de précautions esthétiques. Il serait donc très judicieux de tenir compte, dans notre analyse, de l'ensemble des écrits adressés par Dubuffet au metteur en scène pour apporter plus de clarifications sur sa vision du spectacle, afin qu'il ne soit pas dénaturé et qu'il puisse révéler au public l'une des facettes esthétiques de cet art qui se propage *crescendo* dans les milieux culturels des années soixante. Nous citons à titre indicatif les textes : « notes sur le spectacle envisagé à partir des praticables 10 » (DUBUFFET, 1967, 386-389), « suggestions sur la mise en scène du spectacle *coucou bazar* 11 » (*ibid*, 517-519), « note concernant la chorégraphie de « *coucou bazar* 12 », « un tableau animé<sup>13</sup> » (*ibid*, 390-392), « allocution de Jean Dubuffet à la présentation de « *coucou bazar* » du 16 juillet 1978<sup>14</sup> », (*ibid*, 393-396) pour ne citer que ces exemples.
- 20 L'ensemble de ces textes fait écho à une attitude que la littérature théâtrale reconnaît comme le paradoxe insoluble entre le dramaturge réclamant son droit au respect strict de son œuvre et le metteur en

scène sollicitant une marge d'intervention et de créativité dans l'œuvre qu'il réalise.

- 21 Ainsi, Dubuffet adopte l'attitude du dramaturge soucieux de l'avenir de son œuvre. En enveloppant son spectacle de cette myriade de textes, il ne sort pas de la tradition qui a commencé à se mettre en place parmi les écrivains du théâtre moderne, à travers laquelle ces derniers désirent intervenir dans la mise en scène de leurs textes et contribuer ainsi à la réalisation de leurs projets artistiques. La représentation de *Coucou bazar*, même si elle est déclarée comme une extension de la peinture, maintient donc un nombre important de modèles théâtraux tant sur le plan de la forme que sur celui du fond.
- 22 Cette analogie de *Coucou bazar* avec la mise en scène théâtrale s'affiche d'emblée dans l'agencement d'une panoplie de constituants scéniques lors de la concrétisation de ce spectacle.

## **Coucou bazar, un tableau animé**

- 23 Il est évident que le fantasme qui a animé le concepteur de ce spectacle depuis ses premières ébauches jusqu'à sa concrétisation était le souci de transposer la mobilité caractérisant le faire théâtral à l'univers pictural. C'est dire que Jean Dubuffet a voulu fuir le mutisme et l'aspect statique de la peinture pour emprunter une autre voie inédite, celle d'ancrer ses personnages dans une atmosphère ludique et de les doter d'un semblant de vie à travers l'animation et les déplacements devant des spectateurs habitués à les contempler figés sur des toiles à l'intérieur de cadres et suspendus sur les murs des galeries et des expositions.
- 24 L'arrière-plan d'une telle conception se lit de prime abord dans les principes esthétiques de la doctrine artistique de l'Art Brut instituée par Jean Dubuffet, notamment dans son désir de produire un art qui se distancie catégoriquement des schèmes rabâchés de la création artistique conceptuelle. Cependant, il faut voir comment Dubuffet, tout en s'inspirant de la création scénique, s'en démarque nettement pour conserver au spectacle sa référence picturale.
- 25 Le fait que *Coucou bazar* se situe à cheval entre la peinture et le théâtre comme l'exige son auteur et sa particularité comme tableaux animés font que l'animation dans ce spectacle, elle aussi, a été assu-

jettie à un certain nombre d'exigences à la fois esthétiques et dramaturgiques. Dubuffet a voulu que cette animation s'éloigne entièrement de celle qui se fait sur les scènes de théâtre. Tout sera agencé pour que le spectateur n'ait pas l'impression d'assister à un spectacle théâtral. Ainsi, l'artiste exige que le jeu de l'acteur se situe essentiellement entre la lenteur et l'extrême immobilité :

Les porteurs de costumes devront se mouvoir peu et avec grande lenteur. Ils devront par moments conserver une quasi-totale immobilité. Ils devront se tenir constamment non pas en groupes mais dispersés, mêlés aux éléments peints fixes de manières à peu s'en distinguer<sup>15</sup>. (DUBUFFET, 1967, 384)

- 26 L'effet recherché est alors de doter ces peintures, les personnages représentés, d'une existence scénique, à travers leur mobilité. Les multiples combinaisons de personnages avec les praticables permettent de dépasser la représentation figurative traditionnelle où la constance prime et où l'accent est mis principalement sur ce qui figure au premier plan. « Il ne faut pas que le spectateur ait l'impression - comme usuellement au théâtre - de scènes animées se déroulant devant des décors immobiles, mais il faut qu'il se trouve face à un ensemble qui est lui-même vivant en toutes ses parties <sup>16</sup>» (Ibid, 383). L'illusion de vie sera donc assurée pour tous les éléments du spectacle : personnages, découpes peintes et praticables, et ce à travers une animation tantôt spectrale, tantôt humaine, mais jamais trop humaine. L'acteur jouit, à cet effet, de son plein droit de recourir à sa mémoire affective, à son intériorité psychique, à une part d'improvisation pour produire un jeu non réaliste où toute empreinte de logique et de rationalité est entièrement exclue.
- 27 Le produit de ces exigences quant à l'animation nous laisse voir, dans ce spectacle pictural, des recours manifestes à des tendances esthétiques de mise en scène qui ont marqué l'Histoire du Théâtre. Il s'agit du théâtre brechtien dans sa recherche de l'effet de distanciation chez le récepteur. De la sorte, nous lisons dans les recommandations adressées aux acteurs les signes d'un jeu antinaturaliste tel qu'il a été prôné par la tendance du théâtre surréaliste et par celle du nouveau théâtre. Il est ainsi question d'un jeu qui rejette l'illusion et qui provoque la curiosité du récepteur à travers la recherche de sa prise de distance vis-à-vis de ce qui lui est présenté. C'est ce qui est indubita-

blement exprimé par Dubuffet dans ses « notes concernant la chorégraphie de *Coucou bazar* » :

Il y a lieu de préciser que l'invention par chaque acteur de ce registre de mouvements ne devra pas procéder d'une visée à un naturalisme expressif, mais à l'opposé de cela, devra rechercher un effet d'étrangeté. [Il s'agit] plutôt d'inventer des gesticulations énigmatiques, privées de références aux gestes humains habituels, et dont l'ensemble constituera un théâtre délibérément anti-réaliste<sup>17</sup>. (*Ibid*, 388)

- 28 Par conséquent, l'animation de la peinture comme concept inédit dans le registre pictural et l'ensemble des exigences esthétiques qui ont jalonné cette animation constituent un lien fondateur qui unit cette œuvre plastique à ses références théâtrales.

## Coucou bazar et la conception de l'action

- 29 Cette animation codifiée, soumise à un déroulement strict nous renvoie à la question de l'action, au sens classique du terme et à son statut dans ce spectacle.
- 30 Théoriquement parlant, la tradition scénique postule que le conflit, qui engendre l'action, le dialogue et la situation dramatique, constitue la condition suffisante et nécessaire pour avoir une œuvre théâtrale. Or, les mutations esthétiques insufflées à la scène avec l'avènement du théâtre dada, surréaliste et expérimental ont conduit à la révision de tous ces fondements. Tchekhov affirme dans l'une des expressions les plus représentatives de cette phase de transition que traverse le théâtre : « *Dans mes pièces, il ne se passe rien*<sup>18</sup> ». (CHEKHOV, 1995, 41). Ce constat nihiliste à l'égard de l'action résume la vision dramaturgique de ce nouveau théâtre. Il n'est plus question d'une action structurée selon une logique prédéterminée ; l'action se construit plutôt sur les effets de surprise, sur l'inattendu, et sur l'inexpliqué, traduisant ainsi la crise qui a touché la représentation d'une manière générale.
- 31 À l'image de l'animation dans ce spectacle, la conception de l'action fait l'objet d'un ensemble de précautions à la fois dramaturgiques et

esthétiques. Dubuffet continue à s'attaquer aux fondements de l'art dit formel et au théâtre bourgeois. Il recommande de s'écarter tant bien que mal des situations habituelles, connues et prévues par le spectateur, et de s'éloigner ainsi des situations dramatiques telles qu'elles étaient longtemps jouées et représentées sur scène. C'est la raison pour laquelle l'artiste bannit de son spectacle toute sorte de rationalité ou de raisonnement logique sur le plan de l'action pour confirmer son rejet catégorique du réalisme rébarbatif du théâtre dans sa conception traditionnelle.

- 32 Il s'agit, en fait, de créer un théâtre qui rompt avec ses origines dramatiques, avec sa recherche constante de la théâtralité, pour instituer en contrepartie « Un théâtre où se voient oubliés tous souvenirs des motifs de la vie humaine et où thèmes, gestes et postures apparaissent déconnectés de ces motifs et sans autre titre que celui des phénomènes isolés auxquels les raisons humaines n'ont plus de part<sup>19</sup>. » (DUBUFFET, 1967, 388).
- 33 Comme l'exigent les théoriciens du nouveau théâtre, le déroulement de l'action ne sera donc pas le produit d'une linéarité simpliste obligeant le spectateur à suivre les causes et les faits. Dubuffet parle dans ce sens de motivations plastiques, lesquelles motivations supplanteront les autres motivations d'ordre psychologique ou moral. Ce sont les seuls facteurs qui permettent à l'action d'avancer : « il en résulte un théâtre ne faisant appel qu'à des faits (de très menus faits) simplement donnés à voir et qui ne soient plus liés les uns aux autres que par des motivations optiques ou plastiques. Sinon par le seul caprice et sans aucune raison<sup>20</sup>. » (*Ibid*, 389)
- 34 Une autre propriété esthétique de l'action dans ce spectacle est sa réduction, c'est dire que les faits présentés ne sont pas en grand nombre ; et dans cette limitation des actions accomplies par les acteurs, en plus de l'extrême lenteur qui caractérise le jeu, les actions seront mises en exergue comme le souligne l'auteur du spectacle :

Les mouvements des acteurs prendront en effet d'autant plus de relief et de vertu spectaculaire qu'ils seront peu nombreux et qu'ils auront peu d'ampleur. Il faut créer une animation scénique si sobre, si raréfiée, que le moindre mouvement de chacun des acteurs soit perçu comme un phénomène<sup>21</sup>. (*Loc. cit*)

- 35 Cette conception de l'action dans la sobriété fait écho au dépouillement de la scène qui a marqué le théâtre des années soixante avec l'extension de l'esthétique de la pauvreté notamment chez Grotowski et Brook.
- 36 Mieux encore, il faut souligner que le spectacle se déroule en une succession de figures. Cette succession n'obéit pas à une certaine logique événementielle ou actancielle pouvant traduire des faits visant des résultats bien déterminés. C'est essentiellement ce que Dubuffet reconnaît la veille de la présentation de son spectacle à Turin :

En est absente l'action anecdotique centrée sur un épisode isolé qui forme habituellement le sujet d'un spectacle théâtral. Au lieu de cela l'action se trouve ici généralisée et intemporelle, sans foyer défini, sans commencement ni fin. Un théâtre total, somme toute, un théâtre dont le sujet devient l'univers entier<sup>22</sup>. (*Ibid.*, 395)

- 37 De là, l'absence d'intrigue et la conception de l'action, abstraction faite du temps et de la dynamique temporelle, le rejet de la logique causale et le refus de la situation dramatique tissent un autre entrelacs entre le spectacle dubuffien et la conception de l'action dans le nouveau théâtre. L'œuvre picturale de Dubuffet *Coucou bazar* se veut alors une création théâtrale renouvelée.

## Jeu plastique, décors et accessoires

- 38 L'une des propriétés esthétiques de ce spectacle est le fait qu'il réunit sur scène personnages costumés, praticables et découpes peintes ; l'ensemble de ces éléments est agencé de manière à suggérer au public une impression de vie, une plasticité en devenir à travers l'animation. À l'opposé de tout spectacle théâtral, *Coucou bazar* ne reconnaît pas de distinction entre personnages de la scène et éléments de décor, tout est en mouvement devant le public pour sauvegarder au spectacle son caractère de tableau animé comme le conçoit son auteur :

Les mouvements et déplacements des acteurs devront tenir compte constamment du caractère particulier du spectacle qui est celui d'un vaste tableau dans lequel les personnages figurés changent progressivement de place (avec lenteur) par rapport aux fonds devant les-

quels ils apparaissent, et auxquels ils doivent cependant rester liés et, en quelque sorte, appartenir<sup>23</sup>. (*Ibid*, 386)

39 Donc, toute frontière entre personnage et élément de décor est entièrement effacée ; les deux jouissent d'une animation rendant ce spectacle un vrai tableau vivant qui se concrétise devant le regard du spectateur et l'invite à y entrer.

40 Par conséquent, l'objet acquiert une position cruciale dans l'organisation du spectacle. Cela apparaît au niveau de l'animation qui l'affecte au même titre que les personnages costumés, et sur le plan de sa présence imminente tout au long du spectacle. Une telle présence se lit d'abord sur les praticables qui constituent l'ossature de cette représentation. Malgré leur référence théâtrale du fait qu'ils appartiennent au champ du dispositif de la scène, les praticables dans cette œuvre jouissent d'une apparence chromatique entièrement plastique et constituent, de par leur aspect animé, une sorte de prolongement des personnages.

41 Ce statut singulier qu'occupe l'objet dans cette œuvre tient à une multitude de raisons inhérentes à la vision esthétique que lui consacre l'artiste dans son projet artistique d'ensemble et dans sa philosophie de l'Art Brut d'une manière générale. Il semble que Dubuffet pose de nouveau la question essentielle quant à cet élément : Qu'est-ce qu'un objet ? Et comment se prête-t-il à l'exploitation artistique ?

42 Le recours à l'objet chez l'auteur de *Coucou bazar* ne peut se distancier de la distinction qu'il réserve, premièrement à la dichotomie être/objet, puis matière/forme et fini/infini. Dubuffet nous informe dans ce sens que :

la notion d'être ou d'objet résulte seulement d'une concentration du regard sur un point avec délimitation arbitraire d'un lieu privilégié ; mais la pensée, une fois libérée de son conditionnement, a le pouvoir d'attribuer cette notion à tout lieu qui soit et de donner existence où bon lui semble à des objets ou à des êtres<sup>24</sup>. (*Ibid*. 384)

43 Cette impermanence de la notion d'objet, sa distinction par rapport à l'univers des êtres n'est que le produit d'une imprégnation culturelle. Ainsi parvient-il à redéfinir l'objet tout en effaçant toute sorte de dis-

inction entre la sphère objectale et celle des êtres. Grâce à cette re-définition, Dubuffet atteint la deuxième phase de son rêve qui consiste à animer ce que la pensée traditionnelle, par nature conditionnée, traite comme immobile, en vue d'arriver à ce qu'on a appelé une plasticité du vivant qui régit l'ensemble du spectacle.

- 44 Parmi les autres accessoires participant à l'architecture d'ensemble de cette représentation, il y a le masque. Cette entité ne fait pas l'objet d'une exploitation classique comme substitut du visage du comédien, ou comme une deuxième peau lui permettant de surpasser sa présence encombrée de psychologisme et de morale. Il est plutôt investi comme prolongement du costume, les deux servant à renforcer la présence plastique du personnage au détriment de sa présence humaine.
- 45 La masque est investi dans l'objectif d'éloigner le spectacle de son ancrage théâtral et de le rapprocher autant que possible du champ de la peinture. Le spectateur est sollicité, avisé d'être en face d'une œuvre plastique qui sort de l'espace bidimensionnel de la toile pour envahir l'espace de la scène. Il participe aussi de ce projet avant-gardiste ayant pour objectif de destituer le théâtre de ses valeurs sûres, notamment le personnage, et de réhabiliter l'une de ses composantes essentielles à savoir le caractère ludique de l'événement théâtral.
- 46 Au-delà de son pouvoir de dissimulation des affects et des humeurs pouvant trahir l'artiste, le masque, de par sa puissance chromatique qui correspond parfaitement aux costumes et aux décors, tous inspirés du cycle de *L'Hourloupe*, permet de conserver une certaine unité organique au spectacle.
- 47 Il est à noter que les personnages masqués de ce spectacle acquièrent un rôle fondamental dans la mesure où ils assurent une grande part de l'animation qui est le trait distinctif de cette œuvre picturale et principalement parce qu'ils sont peints des deux faces devant et arrière et des deux côtés gauches et droites. Cela leur procure plus de liberté dans les déplacements sur scène, et renforce leur aura figurative. Dubuffet les qualifie de marionnettes vivantes, ou de *bonhommes*, justement, pour insister sur leur pouvoir évocateur en tant qu'entités picturales.

- 48 De la sorte, l'intérêt accordé au masque dans ce spectacle apparaît dans les modifications qui ont touché sa première version. Parmi ces interventions figurent quelques-unes portant sur cet outil de déguisement sous forme d'introduction d'un double masque dans la deuxième version, lorsque « un acteur costumé ôtera son masque, faisant alors apparaître un autre masque<sup>25</sup> » (*Ibid*, 523), et dans la présentation d'acteurs superposant des masques en les échangeant en plein jeu scénique. Cette mise en abîme du masque n'est pas sans rappeler son importance dans la conception de cette œuvre, et sans mettre en relief la dimension ludique dans laquelle baigne cette représentation, même si elle est reconnue comme une production picturale. Une autre fois Dubuffet s'exprime pour un théâtre autre, un théâtre qui abdique ses origines de jeu et de simulacre en laissant chuter ses masques. Ne serait-ce qu'un signe d'une vision renouvelée du jeu théâtral, voire de la création théâtrale en général.

## La composante sonore du spectacle

- 49 Puisque le mot est une entité catégoriquement exclue de ce spectacle, Dubuffet en propose un substitut, il s'agit de la musique. Le recours à cet ingrédient scénique ne se fait pas dans l'acception traditionnelle du terme en tant qu'entracte, ouverture, catalyseur susceptible de créer une ambiance donnée ou de traduire des références à une époque ou à un style quelconque. Ainsi, la musique ne sert pas de fond sonore à ce spectacle, elle est plutôt investie comme un constituant de l'animation scénique du spectacle, laquelle animation n'accorde point de souci à l'unité, à l'homogénéité et à la progression dramatique, comme le recommande l'artiste lui-même :

L'animation scénique et la musique devront être exemptes de toute organisation suggérant des notions de commencement, de développement logique et de fin [...] elles devront être inorganisées, incohérentes. La musique sera discordante, cacophonique<sup>26</sup>. (*Ibid*, 385)

- 50 De cette manière, la musique traduit sa conception discontinue et discordante du monde, puisque pour Dubuffet, comme cela a été explicité dans son texte « honneur aux valeurs sauvages », l'unité, la cohérence, et l'homogénéité ne sont que de simples représentations fallacieuses de la réalité, et que cet univers est gouverné beaucoup plus

par la cacophonie et le désordre. De là, la musique rime parfaitement avec le caractère labyrinthique et embrouillé des peintures présentées dans ce spectacle et avec l'esprit de l'Art Brut en général. Les trois s'inscrivent dans une volonté de fuir les vestiges périmés de la pensée traditionnelle et les canons de sa création.

51 Par ailleurs, il faut signaler que Dubuffet a accordé le même intérêt à la musique accompagnant le spectacle qu'au choix des découpes, des costumes et des praticables, pour dire que la part sonore de coucou bazar est aussi importante que sa part plastique.

52 Cette attention particulière apparaît de surcroît dans la deuxième note accompagnant le spectacle, intitulée « Suggestion sur la mise en scène du spectacle Coucou bazar 27» (Ibid, 517-519). Dubuffet précise que « [l]a musique devra être très brutalement sonore et crépitante, mais hachée d'interruption brusques, faisant place à des silences<sup>28</sup> » (Loc. cit). Cela nous ramène à l'idée première que nous avons conçue de cette musique, sur son aspect inédit et insolite voire parasitaire, en l'occurrence par rapport au registre pictural. Alors que dans la pratique théâtrale, les crépitations et les hachures qui caractérisent cette musique sont des renvois manifestes au bruitage comme une technique de la mise en scène.

53 Du point de vue esthétique, la conception du bruitage ou ce que les théoriciens du théâtre qualifient de « *paysage sonore* 29» (GLEIZE, 2010, préface) dans le spectacle dubuffien s'écarte ainsi de la vision naturaliste du bruitage telle qu'elle a été élaborée par Stanislavski. De même, elle ne sert pas à conforter le potentiel expressif ou émotionnel de l'œuvre comme cela a été prévu par Antonin Artaud. En revanche, la sonorisation de l'espace scénique de *Coucou bazar*, de par son aspect discontinu, fragmenté et brutal, donnant lieu à des interruptions de silence, présente une certaine affinité avec la conception de Bertolt Brecht. Ce dernier lui attribue la fonction d'« interrompre la continuité de l'action, briser l'unité de l'image scénique, « dépsychologiser » le personnage en lui portant la contradiction, bref, casser tous les « effets du réel » que la représentation peut introduire 30». (ROUBINE, 1980, 175)

54 Il est lieu de signaler que la pelure ludique de cette œuvre est accentuée par le recours à la voix et aux capacités expressives du corps du comédien. Dubuffet envisage d'introduire des compositions vocales

dans la palette sonore de cette œuvre, dans l'objectif de la diversifier et d'explorer d'autres possibilités d'exploitation des ressources vocales des acteurs. Il nous informe dans ses notes préparant la représentation qu'il va alterner avec la musique déjà conçue pour l'animation du spectacle, des compositions vocales réalisées par lui-même, ou suggérées et inspirées à ses comédiens<sup>31</sup> (DUBUFFET, 1967, 521-522). Un tel recours nous renvoie à la théorie des résonateurs telle qu'elle est développée par Grotowski. Ce dernier considère que l'acteur ordinaire qui ne dispose que de son résonateur laryngal n'exploite qu'une petite parcelle de sa puissance sonore, à l'opposé de l'acteur dans le théâtre grotowskien, pour qui la question de la voix n'est pas une mécanique sonore mais plutôt une question de création visant à sublimer et à émouvoir le récepteur.

- 55 Nous pouvons ainsi dire que si le verbe n'a pas de place dans cette représentation, il a été merveilleusement substitué par tout un univers auditif très évocateur qui part de la musique d'animation où intervient une pluralité d'instruments, pour prendre la forme d'une diversité de bruitages, frôler à des moments donnés le silence, et emprunter par la suite la voie des compositions vocales. L'ensemble de ces variations sonores remettent en cause la fonction esthétique de la composante auditive dans le produit scénique, et suggèrent par la même occasion une intrusion combien inventive dans le faire plastique. Cela conserve au spectacle sa double référence picturale et théâtrale, tout en le teintant d'une touche de renouvellement et en même temps de provocations, ce qui concorde avec l'esprit novateur de l'Art Brut et va dans le sens de la libération de la pensée et du fondement de nouvelles visions plastiques et théâtrales.

## Conclusion

- 56 Il est lieu de signaler au terme de l'examen de cette expérience picturale fondatrice que si elle est régie par une mise en scène avec tous ses recours propres à l'œuvre dramaturgique au niveau des personnages, leurs présences sur la scène, et la manipulation d'un ensemble de techniques scéniques - musique, éclairage, animation, bruitage, masque, etc. -, elle n'est pas du tout déracinée de son arrière-fond plastique. Le spectacle jouit d'une forte puissance chromatique, le jeu d'acteur caractérisé par la lenteur rappelle constamment au specta-

teur qu'il ne s'agit pas d'un événement théâtral. Le mariage de toute cette myriade de signes à la fois plastiques et scéniques annonce la fin de l'hégémonie du dramaturge et de son texte, le déclin des théories naturalistes et véristes, et la naissance d'autres formes de théâtralité qui se reconnaissent dans les théories d'Artaud, de Craig et de Grotowski. Ces théoriciens voient dans l'investissement du corps, dans la récupération et la ré-exploitation de l'objet, dans le dépouillement de la scène, dans le retour du masque et la renaissance de la transe les nouvelles fortunes de la scène.

- 57 Du point de vue pictural, *Coucou bazar* n'est pas une image à contempler, pouvant susciter la simple admiration rétinienne, mais plutôt une image qui prend forme devant le spectateur et invite celui-ci à l'explorer de plus près. Elle est ainsi une œuvre visant à extraire la création artistique de l'engrenage culturel où elle s'est sclérosée à l'image de l'art informel, de l'art corporel et de l'œuvre *in situ*. Dubuffet parvient alors à souffler de nouvelles pistes de création, de nouvelles idées et pour la peinture et pour le théâtre, et contribue ainsi au dialogue et au voyage entre les arts de la représentation. Ne serait-ce qu'une manière à lui de poser de nouveau la question essentielle : Qu'est-ce qu'une représentation théâtrale ? Et qu'est-ce qu'une œuvre picturale ? Dans l'objectif de faire de ces deux formes d'expression artistique des formes de production et d'émancipation d'une contre-culture qui demeure la visée finale de l'esthétique de l'Art Brut.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Ouvrages

DUBUFFET, Jean, « *L'art brut préféré aux arts culturels* », (Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'Art Brut à la Galerie Drouin), Paris, 1949.

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, textes réunis et présentés par Hubert Damisch, avec une mise

en garde de l'auteur, Paris, éd. Gallimard, Tome I, 1967.

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, éd. Gallimard, tome II, 1967.

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, éd. Gallimard, tome III, 1995.

DUBUFFET, Jean, *Les Théâtres de mémoires*, Lion, Imprimerie Moderne, 1978.

EVARD, Frank, *Le Théâtre français du XXe siècle*, Paris, éd. Ellipses, Coll. Thèmes et études, 1995.

MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le Paysage sonore : le monde comme musique*, Paris, éd. Wildproject, Collection domaine sauvage, traduction de l'anglais, révisée par Sylvette Gleize, dirigée par Baptiste Lanapez, [1977], 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, éd. PUF, Coll. Littératures modernes, 1980.

VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, éd. Flammarion, 1955.

### Sitographie

Reportage « exposition Dubuffet *Coucou bazar* », consulté le 15-03-2012, < <http://www.ina.fr> >

Document de communication du Festival d'Automne à Paris, 1972, consulté le 04-05-2012, < <http://www.festival-automne.com> >

## NOTE DE FIN

---

1 Nous renvoyons aux articles : « note sur le spectacle envisagé à partir des praticables », « note concernant la chorégraphie de *Coucou bazar* », et à celui intitulé « un tableau animé » qui fait partie du programme du spectacle dans sa deuxième version qui devait être présentée à Paris du 3 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1973, dans la cadre du festival d'automne, à l'occasion de la rétrospective Jean Dubuffet aux galeries nationales du grand palais. Ces articles sont publiés dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I, textes réunis et présentés par Hubert Damisch, avec une mise en garde de l'auteur, Paris, éd. Gallimard, 1967, pp. 383-396. Voir aussi les annotations du même ouvrage concernant cette représentation, intitulées : « suggestions sur la mise en scène du spectacle « coucou bazar » », « schéma de composition du spectacle », « figures de la première version modifiées », « introduction de figures nouvelles », *ibid.*, pp. 516-523.

2 Nous renvoyons à des exemples de lettres adressées au compositeur Ilhan Mimaroglu, à Thomas Messer le directeur de la fondation du Guggenheim Museum à New York, datées du 20 juin 1973, et du 8 novembre 1973, et à son allocution de Turin tenue le 16 juin 1978.

3 Reportage disponible sur

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAF97001362/exposition-dubuffetcoucou-bazar.fr.html>, consulté le 15-03-2012.

4 Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, p. 396.

5 Document de communication du Festival d'Automne à Paris, 1972, disponible sur : «<http://www.festival-automne.com> », consulté le 04-05-2012.

6 Note datée du 13 juillet 1972 donnant une première idée sur le spectacle qui sera présenté sous le titre *coucou bazar*, dans *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, pp. 383-385.

7 André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, éd. Flammarion, 1955, p.7.

8 Document de communication du Festival d'Automne à Paris, *op. cit.*

9 *Ibid.*

10 Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, pp. 386-389.

11 *Ibid.*, pp. 517-519.

12 Quatrième note préparant le spectacle, datée du 27 février 1973, est reproduite dans le fascicule XXVII du catalogue des travaux, p. 214.

13 Texte publié dans le programme du spectacle dans sa seconde version présentée à Paris, in *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, pp. 390-392.

14 *Ibid.*, pp. 393-396.

15 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, p. 384.

16 *Ibid.*, p. 383.

17 *Ibid.*, p. 388.

18 Anton Chekhov cité par Frank Evrard, *Le Théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, éd. Ellipses, Coll. Thèmes et études, 1995, p 41.

19 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, *op. cit.*, p. 388.

20 *Ibid.*, p. 389.

21 *Loc. Cit.*

22 *Ibid.*, p. 395.

23 *Ibid.*, p. 386.

24 *Ibid.*, p. 384.

25 *Ibid.*, p. 523.

26 *Ibid.*, p. 385.

27 Cette note est datée du 2 janvier 1973, *Ibid.*, pp 517-519.

28 *Loc. cit.*

<sup>29</sup> Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Paris, éd. Wildproject, Collection domaine sauvage, traduction de l'anglais, révisée par Sylvette Gleize, dirigée par Baptiste Lanapez, [1977], 2010, préface.

<sup>30</sup> Jean Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, éd. PUF, Coll. Littératures modernes, 1980, p. 175.

<sup>31</sup> Lettre à Ilhan Mimaroglu figurant parmi les notes relatives au spectacle, in *Prospectus et tous écrits suivants, op. cit.*, pp 521-522.

## RÉSUMÉS

---

### Français

Y aurait-il une possibilité d'animer des tableaux de peinture ? Qu'est ce qu'une peinture animée et qu'est-ce qu'un spectacle peint ? Telles sont les interrogations fédératrices qui ont amené Jean Dubuffet, le précurseur de la Doctrine de l'Art Brut, à concevoir ce spectacle baptisé *Coucou bazar*. L'idée est de produire un spectacle alliant à la fois peinture et théâtre tout en se démarquant de ces deux formes d'expression artistique, comme dans une sorte de déterritorialisation de l'une et de l'autre où mutisme de la peinture et expressivité de la scène vont de pair. Dans notre article nous avons interrogé cette expérience pour réfléchir sur ses propriétés esthétiques, pour élucider ses modèles théâtraux, et pour mettre en exergue les propriétés dramaturgiques du jeu scénique telles qu'elles sont attestées dans la littérature dramaturgique. Dès lors, nous avons soumis à l'analyse la conception de la mise en scène de ce spectacle à travers le déroulement de l'action et de l'animation, puis en scrutant l'investissement d'un certain nombre de constituants scéniques à l'image du décor, des accessoires de la scène, et du bruitage. Nous avons constaté que cette entreprise s'inscrit dans les sillages des avant-gardes qui ont influencé l'univers littéraire et artistique de la deuxième moitié du XXe siècle, et qu'elle réactualise ainsi le débat autour de la question du parallèle, des limites ou de l'imperméabilité entre les arts, en apportant une nouvelle vision sur la production et sur la réception de l'œuvre picturale et /ou théâtrale.

### English

The concept of the show is dedicated to a constant redefinition since the genesis of the avant-garde aesthetics in literature and drama. Far from any tacit consensus, this concept will include other allegorical forms like the happening or synthetic drama that bring a new vision for the production and reception of acting. Our approach is based on the singular experience of Jean Dubuffet entitled "Coucou Bazar", and described as a "pictorial show" or "animated painting" and lying in a go-between painting and drama, where his paintings do not have frames as support while they are instead driven on

a theater stage. Furthermore, we will try to analyze that experience to reflect on its aesthetic properties and its references, as well as the dramaturgical properties of scenic the scenic game as admitted in literature.

**AUTEUR**

---

**Abdelmajid AZOUINE**