



HAL
open science

Après l'anthropo(s)cène: la création scénique à l'ère du posthumain

Isabelle Barbéris, Françoise Dubor

► **To cite this version:**

Isabelle Barbéris, Françoise Dubor. Après l'anthropo(s)cène: la création scénique à l'ère du posthumain. Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique, 2016. hal-03915332

HAL Id: hal-03915332

<https://hal.science/hal-03915332>

Submitted on 29 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Degrés

Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain

Numéro composé par Isabelle Barbéris et Françoise Dubor

- a* Isabelle Barbéris, Université Paris-Diderot
Art vivant ou survivant? Vers un théâtre des évanescences,

LE POSTHUMAIN EN SCÈNE : EXEMPLES OU PARADIGMES ?

- b* Stéphane Hervé
Wagner, l'œuvre d'art totale et le posthumain
- c* Eliane Beaufile, Université Paris VIII
Je t'Adorno : Les dimensions posthumanistes du théâtre critique de Pollesch
- d* Olivier Lussac, Université de Lorraine
De quelques avatars dans les performances numériques
- e* Esther Gouarné, Université de Rouen
Les hétérotopies documentaires de Marjolijn van Heemstra et de Wunderbaum : revisiter l'humanisme

II. UTOPIES DE L'HUMAIN

- f* Ludovic Garattini, Université Paris-Diderot
De l'ontologie à l'ontogénèse : ce que le robot humanoïde nous invite à penser sur l'humain et la technique
- g* « ... de l'imprévisibilité, du vivant. »
Questions pour Franck Bauchard
- h* « Les danseurs se laissent habiter par la machine... »
Entretien avec Frédéric Deslias, compagnie Le Clair-Obscur

III. L'HUMAIN EN LAMBEAUX

- i* Sorin Crișan, Université des Arts de Tîrgu-Mureș
Le théâtre postdramatique et « le mythe de la lamelle » – À la recherche du drame perdu
- j* Sandrine Le Pors, Université d'Artois
L'œil du regard enfantin
- k* Anaëlle Impe, Université Saint-Louis – Bruxelles, F.R.S. – FNRS.
L'objet marionnettique dans le théâtre postdramatique : un corps « débordant » l'humain
- l* Ulysse Caillon, Université Louis Lumière Lyon 2
Technologies de l'intime chez Fabrice Murgia : saisir une identité humaine morcelée

IV. PAYSAGES DE L'OUTRE-HUMAIN

- m* Shirley Niclais, Université Paris-Diderot Paris VII
Quand le Cloud transfigure le Nuage – Retour sur les performances d'Olivier de Sagazan
- n* Maria Clara Ferrer
Effets de phasme sur la scène contemporaine – esquisse d'une esthétique de la dissemblance
- o* Flore Garcin-Marrou, Université Toulouse – Le Mirail
Pour un théâtre écosophique
- p* Aline Wiame, Université Libre de Bruxelles
La scène post-anthropocentrique et le territoire posthumain

a Art vivant ou survivant? Vers un théâtre des évanescences

Isabelle Barbéris

« Aux rêveurs, aux railleurs ».

Dédicace de Villiers de L'Isle Adam pour *L'Eve future* (1886)

« Essayez d'imaginer un espace imaginaire ».

Fugue, mise en scène Samuel Achache, Festival d'Avignon, 2015.

« I had a dream, all art-objects in the world, millions and millions of them became alive and they all ate us ».

La Ribot, *Walk the chair*, 2010.

Sous un certain angle, la question du posthumanisme au théâtre n'aurait pas lieu d'être : le théâtre n'est-il pas, par essence, art de la figuration des actions et des processus intersubjectifs humains – conçu, pensé, façonné aux mesures de l'homme selon l'antique précepte platonicien énoncé par Protagoras ? Lever cette pétition de principe constitue le point de départ d'une réflexion ayant pour ambition d'articuler les arts de la scène à la question du posthumanisme, en partant d'une observation simple : le théâtre depuis ses formes les plus rituelles et anciennes consiste dans la reconnexion de l'échelle humaine avec l'*incommensurable*, autrement dit ce qui excède ou déborde l'homme, qu'on le nomme *hybris*, *physis*, *polis*, ou encore *zoe*¹. Cette fonction de mise en résonance ou en correspondance a été amplement commentée par les *performance studies*³ à commencer par Artaud, puis Victor Turner et Richard Schechner qui ont contribué à une redéfinition de la scène comme « ensemble de transactions liées entre elles² » et se sont penchés sur les processus qui animent la vie scénique en la considérant comme tissu vivant et multidimensionnel. Le « *performative turn* », qu'on l'associe à la philosophie différentialiste de Derrida (comme c'est le cas de l'approche épistémologique de David Zerbib) ou à celle de Deleuze (comme le font Flore Garcin Marrou et Aline Wiame dans le présent ouvrage) a directement partie liée avec l'émergence d'une pensée dite posthumaniste. Cette articulation (*posthuman studies/performance studies*) est au centre de la contribution pionnière d'Ihab Hassan dans un texte désormais célèbre, *Prometheus as performer. Toward a posthuma-*

1 Isabelle Barbéris, « L'humain débordé dans le théâtre postdramatique », *Cités n° 55, Aujourd'hui, le post-humain?*, Christian Godin (dir.), Presses universitaires de France, Paris, 2015, p. 25-32.

2 Richard Schechner, « Six axiomes pour le théâtre environnemental » [1967], *Performance*, trad. Anne Cuisset et Marie Pecorari, Editions Théâtrales, Paris, 2004, p. 146.

3 « Prométhée est lui-même la figure d'une conscience erronée (« flawed consciousness ») luttant pour transcender ses propres divisions. Dans le cadre d'une pensée posthumaniste, la dialectique prométhéenne fait ressortir les tensions entre Imagination et Science, Mythe et Technologie, Terre et Ciel. », in *Georgia Review* n° 31-4, in *Performance in postmodern culture*, Benamou et Caramello (dir.), Madison, Wisconsin, 1977, p. 207.

4 Cette propriété humaine comme improprété est ce que met en avant Tristan Garcia à travers le concept de néoténie. Voir *Forme et objet. Un Traité des choses*, Paris, PUF, 2011.

5 Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* [1992], Flammarion, 2009.

6 Il s'agit de la célèbre controverse entre Sloterdijk et Habermas qui prend naissance dans les thèses de *Règles pour le parc humain* [1999] et *La Domestication de l'être* [2000], Mille et une nuits, trad. Olivier Mannoni, 2010 : « La domestication de l'être

humain constitue le grand impensé face auquel l'humanisme a détourné les yeux depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours (...) », p. 48.

- 7 Katherine Hayles, *How we become posthuman*, University of Chicago Press, 1999.
- 8 Cary Wolfe, *Animal rites: the discourse of species and posthumanist theory*, University of Chicago Press, 2003 ; *What is posthumanism ?* University of Minnesota Press, 2010.
- 9 Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity, 2013.
- 10 Catherine Perret, « *The New Flesh et autres fables : à quoi rêvent les posthumanistes ?* » in *Cités* n° 55, *op. cit.*, p. 43-57.
- 11 Pour une critique de l'idéologie transhumaniste, voir Jean-Claude Guillebaud, *Le Principe d'humanité*, Seuil, Paris, 2001.

nist culture? s'insérant lui-même dans l'appareil critique d'un colloque que des spécialistes de la performance (Nicolas Fourgeaud, Olivier Lussac) considèrent comme coup d'envoi de l'histoire des *performance studies*. Cette souche commune trouve son explication naturelle dans la performativité intrinsèque des hypothèses du posthumanisme qui évalue les modifications et transformations que, dans sa propre évolution, l'homme applique à son propre environnement et biotope. En quelque sorte, si, par l'effet de recadrage qui le caractérise, le posthumanisme dilue tous les propres de l'homme au sein de la vaste catégorie solidaire du « vivant », il fait émerger une nouvelle propriété : celle d'une ultime et dernière compétence *mutante*⁴ que certains poussent jusqu'à l'hypothèse de l'autodestruction définitive⁵, que d'autres tirent vers l'utopie d'une éternelle régénération dans le cas du libertarisme et de l'utilitarisme transhumanistes, dont les fictions cyberpunks de William Gibson sont paradigmatiques. La critique de la dérive transhumaniste, dont on a accusé Peter Sloterdijk⁶, est au cœur des contributions majeures du posthumanisme, à commencer par Katherine Hayles⁷, Cary Wolfe⁸, plus récemment Rosi Braidotti⁹ et Catherine Perret¹⁰ en France¹¹ : elles pointent les limites d'une théorie de la malléabilité infinie de l'être qui instrumentalise le vivant tout en épuisant sa substance ontologique.

ÉVANESCENCES SCÉNIQUES

Les présupposés d'un posthumanisme scénique s'élançant à partir de la conception moderniste du théâtre comme art « vivant » et dans l'intensification de la notion solidaire et molaire de vie. Le théâtre de Romeo Castellucci qui égalise au plateau toutes les capacités et toutes les *agentivités* (humaines, animales, inanimés, matérielles et immatérielles) a été de ce point de vue d'une radicalité et d'une disruptivité incontestables ces dernières années, transformant véritablement notre culture de la « dignité » (concept central de la bioéthique) de l'objet représentable. L'art « vivant » est une invention moderniste et autonomiste qui va de pair avec celle du metteur en scène, que l'on peut considérer comme une première défocalisation expulsant le théâtre hors de la question *anthropocentrée* de l'acteur. Paradoxalement, cette défocalisation va peu à peu contribuer à mettre en crise la place de ce dernier, lui-même « trop humain¹² » au regard des « forces » qui, aujourd'hui, tendent à insuffler les énergies du plateau (le théâtre des « forces » de Régy, Castellucci, Goebbels...) Si ces forces irriguent les formes les plus contemporaines, la conception énergétique du théâtre commence avec l'utopie de l'œuvre d'art total (selon l'article de Stéphane Hervé)

- 12 Je pense au slogan que Rodrigo Garcia a mis en avant au moment de sa prise de direction du CDN des Treize-Vents à Montpellier: « Humain, trop humain » (2014).

et les avant-gardes historiques qui ont rivalisé d'inventivité concernant les extrapolations sur l'homme nouveau¹³ et ont enfanté des architectures plus ou moins viables, englobant voire concurrençant l'univers et le cerveau humain : le *Théâtre impromptu* de Jacob Levy Moreno aspire à la reconnexion de l'infiniment grand et de l'infiniment petit (« Maquette et dessins donnent l'impression que le système, qui ressemble à des propagations d'ondes ou à des circonvolutions cérébrales, pourrait se prolonger à l'infini » selon Yann Rocher¹⁴); la « scène-espace » en spirale (« métaphore horlogère et céleste¹⁵ ») du *Théâtre sans fin* de Friedrich Kiesler orchestre la machine abstraite et énergétique d'un théâtre idéal où l'action humaine ne serait pas abolie, mais absorbée dans l'autonomisation cinétique d'un dispositif vampirique ; l'habitable de la « planète comme fête » d'Ettore Sottsass, « fils d'une époque anxieuse du futur¹⁶ » rappelle les fictions d'anticipation sceptiques de Karel Čapek à qui l'on prête l'invention du mot « robot » dans sa pièce *R.U.R.* (1920), et annonce le courant de l'art survivaliste dont la production est aujourd'hui abondante et populaire, incluant désormais des fictions cinématographiques comme *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011), le théâtre et les installations « bivouacs » de Philippe Quesne, le « bunkart » de la première Biennale de Bosnie (qui se tient depuis 2011 dans le bunker de Tito), ou bien encore le cycle des « Cabanes cannibales » imaginé par le collectif HYBRID à Laballe en pays gascon (depuis 2011 également) – exemples parmi tant d'autres de processus de création révélateurs de la manière dont les artistes sont traversés par une anthropologie de la catastrophe globale, qu'elle soit d'origine naturelle ou militaro-industrielle.



¹³ Voir les travaux de Cécile Schenk et en premier lieu la thèse *De la crise de l'homme moderne à la construction de l'homme nouveau dans les arts du spectacle (théâtre et danse) français et allemands des années 1880-1920*, dir. Jean-Pierre Morel, Université de la Sorbonne Nouvelle.

¹⁴ Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, Actes Sud, Arles, 2014, p.

¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

* Dessin d'Ettore Sottsass. « Il pianeta come festival ». Projet de stade pour regarder les étoiles et la rivière. 1973

- ¹⁷ Voir par exemple Johanna Zylinka, *The Cyborg experiments : the extensions of the body in the Media Age*, Continuum International Publishing Group Ltd., 2012. Également Denis Baron, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Dis Voir, Paris, 2008.
- ¹⁸ *Paradis* prend en quelques sorte au « pied de la lettre » la question d'une danse non-anthropocentrée : les interprètes sont chassés à l'extérieur du centre du plateau qui, libre de présence humaine, se trouve habité par un mouvement de variations chromatiques.
- ¹⁹ Michel Corvin, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- ²⁰ Thierry Hoquet, *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Le Seuil, 2011. Voir aussi Thierry Hoquet (dir.), *Mutants, Critique* n°709-710, 2006.
- ²¹ David Novitz, « L'anesthésique de l'émotion », in *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, Vrin, 2005.
- ²² La vidéo s'ouvre sur une parole prophétique et posthumaine : « *This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book* ».
- ²³ Elizabeth Kolbert, *La 6ème extinction. Comment l'homme détruit la vie* [2014], trad. Marcel Blanc, Paris, Vuibert, 2015.
- ²⁴ Alan Weisman, *The World without us*, St Martin's Press, 2007.

Les artistes de scène se sont rapidement emparés des théories posthumanistes pour les soumettre aux lois du plateau : sans parler du courant du *body-* et *bio-art* (Orlan, Sterlac, le duo français Art Orienté Objet...) ¹⁷ qui croise souvent les thèses de la « *cyborg philosophy* » de Donna Haraway avec celles du posthumanisme, citons en France les cas de la danse-performance inspirée de Sloterdijk, de Marco Berrettini (*Sturmwetter prépare l'an d'Emil* en 1999 et le cycle *IFeel*) ou du spectacle générationnel *Paradis* (2004) où Pascal Rambert chorégraphiait ce que Sloterdijk (encore) qualifie de grandes « vexations » de l'humanité (Copernic, Darwin, Freud). Le spectacle prenait la forme d'une préhistoire de la posthumanité à venir ¹⁸, maintenant simultanément la rêverie d'une disparition du théâtre et du metteur en scène. Sans nous mentir sur la prégnance de cette rêverie dystopique, le posthumanisme au théâtre ne renvoie pas obligatoirement à la thématisation, ou à l'esthétisation, de la disparition de l'homme en extrapolant sur son abolition scénique – hypothèse que développe Michel Corvin dans son essai *L'Homme en trop* sous le terme d'« *abhumanisme* ¹⁹ ». Il convoque aussi des formes qui pensent son intégration au sein d'équilibres plus vastes au sein desquels il serait à la fois absorbé, dilué ou disséminé. Un des aspects importants de la pensée posthumaniste consiste dans sa vocation à maintenir des états paradoxaux (Thierry Hoquet ²⁰) où coexistent désintégration et réintégration de l'humain au sein d'homéostasies qui forcent le spectateur à se projeter dans un futur plus ou moins proche (plus ou moins « présent »), à « faire le point » (au sens optique) et à dézoomer afin d'appréhender de nouveaux schèmes de communication, en termes d'interdépendances et de réseaux plutôt que de relations duales. Ces effets de défocalisation et de changement d'échelle (qui font l'objet d'articles, de Ludovic Garrattini à propos de la culture japonaise du robot, d'Aline Wiame mettant à profit l'esthétique du phasme de Georges Didi-Huberman) trouvent des enjeux symétriques dans les nouvelles théories de la réception qui voient le jour sous le nom d'anesthésique ²¹, de « participation virale » (André Helbo) ou d'« inattention sélective » (expression que l'on doit à Richard Schechner).

De *Stifter's Dinge* (2007) au *Sacre du Printemps* de Romeo Castellucci (2014), en passant par le plateau fantomatique livré aux réseaux sociaux de Rabih Mroué et Lina Saneh (*33 tours et quelques secondes*, 2012), du culte *Global Groove* de Nam June Paik (1973) encodant l'humanité dans un seul et même « sillon ²² » aux trames visuelles et sonores d'Eric Sadin, la question de la disparition figurative travaille le cœur des esthétiques scéniques posthumaines. Elle rejoint les méditations scientifiques sur la « 6^{ème} extinction ²³ » et l'*homo disparitus* ²⁴ : représenter la (modification jusqu'à) disparition de l'espèce humaine est un des défis

les plus *cruels* (Artaud) que se donne la scène posthumaine qui, à l'instar d'une fiction théorique, invite à penser l'homme depuis son point d'évanescence (*evanesco* : se dissiper, disparaître, en latin) sur des plateaux qui font office de vivariums et de laboratoires d'anthropologie. La disparition humaine sert ici de ce qu'Eric Weil qualifiait de « concept régulateur » (au sujet de l'idée rousseauiste de perfectibilité, ou bien de la fin de l'histoire chez Hegel) mais en tant que concept réincarné. Le posthumanisme conjugue en effet anticipation et empirisme ; il consiste à poser que, loin d'être une simple vue de l'esprit, la catastrophe est soit en route, soit déjà là, ce que s'attachent par exemple à fictionner les spectacles de la compagnie Jours Tranquilles dont le protocole de travail consiste à télescoper des mythes anciens avec des catastrophes actuelles (*Médée/Fukushima*, 2012). Dramaturge de cette compagnie, l'anthropologue Yoann Moreau²⁵ émet l'hypothèse d'une *présence* de la catastrophe qui corrobore la pertinence de projets comme *Après la fin – le Congrès* de Massimo Furlan (Nuit Blanche 2015, Paris) : fiction et empirie du théâtre s'allient afin de rendre sensible la part catastrophique qui travaille notre présent morcelé et autocentré. Envoyer des signaux depuis l'au-delà (la mort, l'univers) ou l'en-deçà (les objets) voir l'infra (le microscopique et le moléculaire) : à y regarder de près, il n'est pas question d'autre chose que des fonctions d'animation et de délégation du théâtre. On comprendra dès lors pourquoi les artisanats de la marionnette et le théâtre d'objets, autant que les technologies les plus avancées des scènes hypermédias constituent les deux matériaux, souvent mis bout à bout, avec lesquelles travaillent les scènes posthumaines : la « médiaturgie²⁶ » de John Jesurun, pionnier en la matière, les environnements virtuels de Catherine Ikam et Louis Fléri, le projet collectif *No Ghost just a shell* de Huygue et Parreno exploitant le *copyright* de l'avatar AnnLee (1999-2003), les gisants et les avatars de Frédéric Deslias (interviewé dans cet ouvrage), les défocalisations d'Hotel Modern (évoquées par Anaëlle Impe), la rêverie sur le jumeau androïde que mène la marionnettiste Aurelia Ivan, les environnements de Rachid Ouramdane, Karim Bel Kacem et son projet de « Thaumatrope » sont autant d'exemples de compagnies et d'artistes qui, à des degrés plus ou moins *hardware* et spectaculaires, greffent les nouvelles technologies sur l'artisanat archaïque d'un théâtre d'art, multipliant les seuils entre homme et machine, homme et animal. « Le théâtre des formes animées, on l'a depuis longtemps observé, est naturellement métamorphique : son langage scénique est celui du devenir-animal ou du devenir-chose que nous portons en nous – du devenir inhumain de l'être humain, pourrait-on dire – tout autant que celui du devenir humain des animaux et des objets. » (Didier Plassard)²⁷.

25 Yoann Moreau (dir.), *Catastrophes, Communications* n° 96, Paris, Le Seuil, 2015.

26 Bonnie Marranca, « La performance comme design. La médiaturgie de Firefall de John Jesurun », in *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), PUR, Rennes, 2013.

27 « Les Scènes de l'intranquillité », in Humain, Non humain, Didier Plassard (dir.), Puck n°20, L'Entretiens, Montpellier, 2014, p. 16.

L'éclectisme assumé de cette liste qui ne se veut qu'évocatrice ne doit pas laisser penser que ses démarches seraient toutes à considérer sur le même plan. Le posthumanisme scénique implique en premier lieu d'interroger la manière dont les arts vivants sont poreux et/ou critiques vis-à-vis des transformations majeures qui modifient notre environnement (social, économique, biologique) et cela sous l'impulsion des évolutions de la biologie (génétiquement modifiée et de synthèse), de l'intelligence artificielle, des nanotechnologies, de la génétique et de la génomique: ces technologies de plus en plus diluées dans notre environnement se greffent bien entendu à nos besoins et usages quotidiens tout autant qu'aux pratiques artistiques, parfois à leur insu. Il s'agit donc de questionner cette porosité afin de mesurer si les arts ont encore une capacité de résistance et de déplacement face aux conditionnements de plus en plus puissants et « souriants » du dogme des « humanités numériques ». Dans quelle mesure y cherchent-ils une efficacité voire même un accroissement de la performance (cognitive, économique) de l'objet spectaculaire? Dans quelle mesure la théâtralisation même de ces objets high-tech peut-elle contribuer à une démocratisation et une diffusion plus rapide dans le *corps* de potentiels usagers : le public – le spectacle tenant alors son rôle de « placement de produits » ? L'indistinction entre effets volontaires et effets induits, résultat de la complexité de cette nouvelle machinerie qui invisibilise la plupart de ses sources, est un argument supplémentaire en faveur d'une économie critique (et techno-critique) des arts du spectacle.

Cette emprise technologique ne doit cependant pas incliner à confondre « scène posthumaniste » avec une approche mass-média de la scène contemporaine. Si le posthumanisme requiert souvent, pour faire passer ses messages et connecter ses objets « non-humains », beaucoup d'ingénierie afin de *reconditionner* la phénoménologie de la perception spectatorielle, il peut, en tant que théâtre des opérations et théâtre *intermédial* (au sens de Dick Higgins) se passer de l'intervention de technologies, *mainstream* comme de pointe : la réorientation non-anthropocentrée de l'attention était déjà au cœur des happenings de Kaprow ou des actions de Joseph Beuys, et se trouve réexaminée par Maria-Clara Ferrer et Shirley Niclais ; et le théâtre « moléculaire » de Vinaver, pour le moins méfiant à l'égard des effets et de la machinerie scénique, n'a pas eu besoin de complexes lignes de codes pour inclure des réflexions posthumaines sur la défiguration et la disparition de l'homme dans le paysage déshumanisé de l'ère néomanagériale – il suffit à Vinaver de citer les lithographies de Jean Dubuffet. De même, comment ne pas mentionner l'œuvre fondatrice de Claude Régy et ses effets de dilution qui sont aujourd'hui, par exemple, développées dans

le théâtre expérimental d'Yves-Noël Genod dont le livre d'artiste en ligne porte le nom plus qu'évocateur de Dispariteur²⁸, et qui aspire à l'éveil d'un érotisme global de l'homme reconnecté avec son environnement humain et non-humain.

Emanuele Quinz a parfaitement mis en avant la bipolarité qui anime notre culture ultraconnectée entre utopie démocratique de l'intelligence partagée et collective, « imaginaire horizontal du lien » (*ambient intelligence*) d'une part, et de l'autre rupture de la « Singularité » dans les années quatre-vingt-dix. Il note à juste titre que le début du XXI^{ème} siècle semble tourner la page sur les technophobies qui précèdent l'an 2000 (hantise du « bogue »), et marque le retour à un discours néolibéral « *human centred* » et confiant qui s'incarne en premier lieu dans le concept de « global design » de Bruce Sterling : celui d'un monde on ne peut plus anthropocentré qui se synchronise en temps réel sur les besoins individuels de l'homme : « l'informatique est partout, mais elle ne fait plus peur. On entre dans l'ère de 'l'informatique ubiquitaire', une informatique invisible et *friendly*, une technologie calme au service de l'homme²⁹ ». Relevant que cette vision idyllique masque « une standardisation massive des désirs et des comportements », Quinz se livre à une analyse du design-fiction ou design critique passant par l'invention d'objets non souriants, voire rebutants, de machines inutiles et dysfonctionnelles qui incarnent une névrose au lieu d'accomplir une performance. En 2015, les scènes posthumaines doivent relever le défi de cette ambivalence entre expérimentation *naïve* et expérimentation *critique* de la pharmaceutique théâtrale des nouvelles technologies (cf. l'article d'Ulysse Caillon où l'auteur examine le théâtre de Fabrice Murgia).

La scène posthumaine intéresse de près la sémiologie, science des intervalles et des mesures entre les signes, du fait de sa capacité à amplifier et démultiplier les jeux d'échelle, sur un plateau traditionnel ou par le truchement de dispositifs de plus en plus complexes qui conduisent le spectateur à se transformer en « agent » du processus et à interagir avec un environnement augmenté et défocalisé. Mais elle la met simultanément en difficulté car, si l'on suit Michel Costantini, l'activité posthumaine n'agirait plus sur le terrain du « reconnaissable » et « ne peut pas, *a priori*, relever d'une approche sémiotique, discipline intrinsèquement humaniste³⁰ ». Costantini pose explicitement la question de l'efficacité des sciences dites « humaines » en vue de traiter de l'extrapolation non-humaine de la *robolution*. Une réponse simple consiste à rappeler que les sciences humaines participent de notre transhumanité et qu'elles

²⁸ <http://ledispariteur.blogspot.fr/>

²⁹ Emanuele Quinz, « Le Design critique comme micro-humanisme », in Isabelle Moindrot et Sagkyu Shin (dir.), *Transhumanités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local et global », Paris, 2013.

CHANGEMENTS D'ÉCHELLES : VERS UNE SÉMIOLOGIE DE LA SCÈNE POSTHUMAINE?

³⁰ Michel Costantini, « Le discours du cyborg et la quête du sens » in *Transhumanités*, op. cit., p. 18.

sont partie prenante, comme tout processus épistémologique, cognitif et réflexif, de l'évolution plus ou moins maîtrisée d'une espèce humaine ayant démultiplié ses capacités de mutation et d'auto-conditionnement au prix d'une perte d'humanité. Les sciences humaines, au premier plan la sémiologie, ont été et restent le fer de lance de ce processus de dé-centrement qui a consisté à placer l'homme en position non plus seulement de sujet, mais d'objet de la science, au même titre que ceux de la minéralogie, de la biologie et de la planétologie – pour reprendre l'expression de Paul Attalah, « le structuralisme n'est pas un humanisme³¹ » (je renvoie à la célèbre controverse Sartre/Foucault sur l'humanisme), contrairement au marxisme, à la psychanalyse non-lacanienne, ou au néo-libéralisme : « Si l'on a très vite assimilé le structuralisme avec la fin d'un humanisme dans les sciences de l'homme, ce n'est pas parce que le dit structuralisme fonctionnerait comme une machine totalitaire contre le fait humain (ndr. : machine qu'étudie Éliane Beaufile dans les mises en scène de Pollesch) mais parce que l'homme loin d'être un centre « en propre », l'« objet des objets » serait le nom d'un vide laissé par une réflexion flottante portant sur le monde des mots et des choses ». C'est ce qu'exprimait Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* (1966), lorsqu'il soutenait que l'« on dira qu'il y a une science humaine, non pas partout où il est question de l'homme, mais partout où on analyse, dans la dimension propre à l'inconscient, des normes, des règles, des ensembles signifiants qui dévoilent à la conscience les conditions de ses formes et de ses contenus » comme le rappelle Olivier Douville³². C'est aussi l'aune de mesure de la réflexion de Sorin Crişan.

Que l'on considère ce processus comme finaliste ou pas, les sciences humaines sont le vecteur de cette trans-humanité qui, depuis Darwin, a modifié la perception de la nature humaine et introduit en son sein une variante métastable. C'est finalement ce point de vue que rejoint Costantini en affirmant que la sémiotique « fait son miel de la circulation du sens dans le phénoménal (englobant phénomènes et fantasmes), en les mesurant, qu'ils soient jugés pré-humains ou post-humains, à l'aune de lui-même et de lui seul, comme répétait déjà Protagoras³³ ». Nous adhérons à l'idée que la sémiologie, comme « métrétique » et science des « passages synecdochiques », non seulement participe à une réflexion posthumaniste mais en donne l'impulsion, en ayant aguerri les sciences humaines à une gymnastique des changements d'échelle et des jeux de correspondances : l'espèce posthumaine se sent chez elle au sein de la forêt de signes sémiotiques, et cette forêt a fort à voir avec le plateau postdramatique juxtaposant inscriptions et intensités : un théâtre de la complexité qui nous fait passer de la conception fermée et unifante du « théâtre total » à celle du jeu ouvert et dispersé

³¹ Paul Attalah, *Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs*, Québec, Presses universitaires du Québec, 2000, p. 266 et sq.

³² Olivier Douville, « A propos des enjeux contemporains du structuralisme », in *Psicologia & Societade*, n° 21, 2009.

³³ Michel Costantini, *ibid.*

d'un théâtre infini dans ses rapports, nous permettant de renouer avec notre propre complexité intérieure : « ce que nous appelons opportunément 'esprit' est en fait notre propre complexité dépassant l'échelle humaine qui croît à l'intérieur de nous » suggère l'artiste vidéaste Ian Cheng³⁴. La combinatoire intermédiaire du théâtre joue dans le sens des « passages synecdochiques » et activent cette « gym neurologique » (Cheng) qui est simultanément processus et représentation d'un état de transformation permanent, et qui tient à la métastabilité même du théâtre. En apparence loin des paysages crépusculaires vers lesquels nous guide souvent l'imaginaire posthumaniste, cette effervescence métrique et scalaire entre en jeu dans l'élaboration de spectacles dont la *vis comica* est force motrice comme *Le Crocodile trompeur/ Didon et Enée* de Samuel Achache et Jeanne Candel, sorte de « pièce montée » qui évoque à bien des égards la loufoquerie virtuose des Monty Python, et qui rend vertigineux les jeux de « rapports » (entre registre comique et tragique, opéra et numéro de clown, sublime et bas corporel...), énoncés dans un prologue métapoétique et programmatique où l'acteur seul en scène disserte sur les correspondances entre musique, harmonie des sphères, mythe biblique de Jonas, bas-relief représentant la sainte patronne des accoucheurs, suivant le procédé bien connu et infiniment picaresque de la digression télescopant des « mondes » *a priori* étrangers...

³⁴ *Infinite game of thrones*, essai écrit en 2014 et publié en anglais dans Rrik Wysocan (dir.), *The Machine Stops*, New York, Halmos, 2015. Cette citation est tirée de BS 19, journal de Bétonsalon, centre d'art et de recherche, *Co-workers: beyond disasters*, octobre 2015, p. 20-22, trad. Adel Tincelin.

Les artistes de scène sont-ils remplaçables par des machines et des logiciels, voire par le spectacle vertigineux de simples opérations biologiques ? Dans quelles mesures un ordinateur peut-il développer une sensibilité à l'art et à ses objets ? Peut-on imaginer des spectacles à destination des animaux, à l'heure où des compagnies de théâtre jeune public comme AMK (Cécile Fraysse) inventent des spectacles qui s'adressent à des enfants de moins de trois ans voire des nourrissons – stade où Jean-François Lyotard situe déjà « l'inhumain³⁵ » (article de Sandrine Le Pors)? Christophe Kihm et Peter Szendy, inventeurs d'un Musée de l'art extra-terrestre, semblent prédisposés à penser que l'art n'est non seulement pas le propre de l'homme, mais qu'il serait le principe même du fonctionnement de l'univers, distribué en chacune de ses parcelles, humaines, non-humaines, terrestres, extra-terrestres. Et si l'extra-terrestre ou le monde végétal étaient plus à même de parler de l'humain que l'homme lui-même, plus objectifs, plus distants peut-être ? Si l'on considère, comme Hubert Reeves, que la poussière d'étoiles est notre constituant commun, ou comme la génomique, que nous sommes à plus de 60% homologues avec le drosophile ou le nématode,

CONCLUSION

³⁵ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causerie sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

il n'est pas sûr que cette quête d'objectivité et de distance soit gagnée dans l'univers des infiniment proches. Il revient aux artistes d'imaginer toujours plus loin.

OUVRAGES CITÉS

- Attalah Paul, *Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs*, Québec, Presses universitaires du Québec, 2000.
- Baron Denis, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Dis Voir, 2008.
- Benamou et Caramello (dir.), *Performance in postmodern culture*, *Georgia Review* n° 31-4, Madison, Wisconsin, 1977.
- Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Polity, 2013.
- Christian Godin (dir.), *Aujourd'hui, le post-humain?*, *Cités* n° 55, Presses universitaires de France, Paris, 2015.
- Corvin Michel, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- Didier Plassard (dir.), *Humain, Non humain, Puck* n°20, L'Entretemps, Montpellier, 2014.
- Douville Olivier, « A propos des enjeux contemporains du structuralisme », *Psicologia & Societade*, n° 21, 2009.
- Fukuyama Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* [1992], Paris, Flammarion, 2009.
- Garcia Tristan, *Forme et objet. Un Traité des choses*, Paris, PUF, 2011.
- Guillebaud Jean-Claude, *Le Principe d'humanité*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Hayles Katherine, *How we become posthuman*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Hoquet Thierry (dir.), *Mutants*, *Critique* n°709-710, 2006.
- Hoquet Thierry, *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Le Seuil, 2011.
- Isabelle Moindrot et Sagkyu Shin (dir.), *Transhumanités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local et global », Paris, 2013.
- Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, PUR, Rennes, 2013.
- Kolbert Elizabeth, *La 6^{ème} extinction. Comment l'homme détruit la vie* [2014], trad. Marcel Blanc, Paris, Vuibert, 2015.
- Liotard Jean-François, *L'Inhumain. Causerie sur le temps*, Paris, Gallilée, 1988.
- Moreau Yoann (dir.), *Catastrophes*, *Communications* n° 96, Paris, Le Seuil, 2015.
- Novitz David, *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005.

- Rocher Yann, *Théâtres en utopie*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Rrik Wysocan (dir.), *The Machine Stops*, New York, Halmos, 2015.
- Schechner Richard, *Performance*, [1967], trad. Anne Cuisset et Marie Pecorari, Editions Théâtrales, Paris, 2004.
- Schenk Cécile, *De la crise de l'homme moderne à la construction de l'homme nouveau dans les arts du spectacle (théâtre et danse) français et allemands des années 1880-1920*, thèse dir. Jean-Pierre Morel, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Sloterdijk Peter, *Règles pour le parc humain* [1999] et *La Domestication de l'être* [2000], Mille et une nuits, trad. Olivier Mannoni, 2010.
- Weisman Alan, *The World without us*, St Martin's Press, 2007.
- Wolfe Cary, *Animal rites: the discourse of species and posthumanist theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003 ; *What is posthumanism ?* University of Minnesota Press, 2010.
- Zylinska Johanna, *The Cyborg experiments : the extensions of the body in the Media Age*, Continuum International Publishing Group Ltd., 2012.

Au centre de son ouvrage *Addict* consacré à l'addiction et à « un certain type d'être-sous-droge qui a tout à voir avec la mauvaise conscience de notre époque³⁶ », la philosophe américaine Avital Ronell, dans un de ses jeux énonciatifs qui lui sont familiers, s'adresse depuis un futur indéterminé ainsi à un philosophe, qui s'il reste anonyme, est assurément Heidegger :

« Tout remonte au jour où tu as activé la distinction entre êtres et choses. Mais il y a une chose que tu as oubliée : *l'immixtion* – les dosages, et c'est là que tu as fait ta grosse erreur. [...] Tout ton temps était consacré à traquer les suspects de l'humanisme, il ne t'en restait plus pour une nouvelle inflexion de l'être [...] »

La cybernétique se voyait dépassée par les agents plus sophistiqués de l'intelligence artificielle, mais elle avait eu pour effet durable de conserver une distinction essentielle entre humain et machine. Voilà ce que tu n'as pas su voir : qu'avant même toutes les hybridations homme-machine, une technologie de l'humain était déjà en place. L'âge de la prothèse chimique avait déjà commencé³⁷ ».

L'« être-sous-droge » ronellien n'est donc pas appréhendé comme une question sociale, juridique ou politique, mais « philosophiquement et métaphysiquement³⁸ », comme « une nouvelle inflexion de l'être ». Cette expression ne recoupe qu'incidemment ce qu'elle laisserait supposer, à savoir l'expansion irrésistible des biotechnologies, ou encore des « anthropotechniques », qui seraient, selon Roberto Esposito, des « possibilités de modification artificielle de la nature humaine³⁹ ». Il s'agit davantage de déconstruire le sujet humaniste souverain et sa présence inaliénable au monde. En d'autres termes, Ronell aspire à révéler l'hétéronomie du sujet à travers la structure de l'addiction et de la prise de drogue, que la culture occidentale aurait refoulées moralement, « au nom de [la] naturalité organique et originaire » du corps⁴⁰, support de l'identité subjective humaniste. Ces analyses, prolongeant la lecture derridéenne du *pharmakon* platonicien, amène donc à repenser la condition du sujet à partir de la compénétration du vivant et de l'ar-

³⁶ Avital Ronell, *Addict. Fixions et narcotextes*, Paris, Bayard, 2009, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 102-103.

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁹ Roberto Esposito, *Termini delle politica. Comunità, Immunità, Biopolitica*, Milan, Mimesis Edizioni, 2009, p. 168

⁴⁰ Jacques Derrida, « Rhétorique de la drogue », in *Points de Suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 257.

tefact chimique, de leur impossible distinction post-humaine dans la « technologie de l'humain » dont parle Ronell.

Que serait alors un théâtre de l'« être-sous-drogue » ? Si la cybernétique, les machines artificielles ou les avatars virtuels essaient de plus en plus fréquemment les scènes occidentales, la pharmacologie lance un défi apparemment insurmontable au théâtre, en raison de son invisibilité radicale. Alors que le robot et l'avatar possèdent une puissance visuelle indéniable, qui permet la confrontation scénique entre l'humain et son autre, ou alors la substitution du premier par le second, « l'être-sous-drogue », dont parle Ronell, est essentiellement intracorporel, défiant l'extériorité scénique, son étendue. Ainsi, le récent solo écrit par Jan Fabre, *Drugs kept me alive* (2012), pour évoquer une pharmacologie spécifique, les trithérapies, doit passer par le témoignage autofictionnel de son danseur (Antony Rizzi) ou par la métaphorisation des processus chimiques, à travers les mouvements enfiévrés et extatiques de son corps, ou un ballet de bulles gigantesques de savon plastiquement hallucinatoire.

L'OPÉRA ET LE POST-HUMAIN.

Paradoxalement, l'opéra, selon Isabelle Moindrot, serait davantage susceptible de relever le défi de la représentation de la post-humanité, de rendre compte de ces nouvelles inflexions de l'être, au-delà même de la question toxicologique, du fait de sa nature intrinsèquement polyphonique et de son agencement sensible qui déborde la lecture herméneutique⁴¹, en tant qu'il serait, en quelque sorte, un hyper-théâtre. Pourtant, l'opéra semble *a priori* être irréductible à la question du post-humain. Tout d'abord, historiquement, l'avènement de ce genre spectaculaire est contemporain de la constitution progressive du sujet moderne, vecteur de l'humanisme. Il est assez commun de rapporter la rupture monteverdienne d'avec la polyphonie, au profit d'une monodie exprimant les affects d'une voix individuelle, au surgissement de la subjectivité, comme le fait par exemple Bernard Focroulle, expliquant que Monteverdi, « en plaçant l'individu au centre du nouveau monde musical⁴² » a déterminé le destin de l'art lyrique comme art du sujet. Bien plus, de par sa définition intrinsèque, l'opéra est un art du sujet, puisque son fondement esthétique, la voix humaine, est le dépositaire de la singularité, en tant que celle-ci se caractérise par son timbre, perçu comme par Helga Finter comme « trace psychosomatique » et son *melos*, qui « relève de l'imaginaire d'une première langue maternelle, utopie d'une musique affective⁴³ », caractéristiques propres à chaque sujet.

Cependant, cette adhérence de l'opéra à la subjectivité est battue en brèche par les nouvelles écritures opératiques, qui, par le recours

⁴¹ Voir Isabelle Moindrot, « Dramaturgies sensibles », *Alternatives théâtrales*, n°113-114, 2012, p. 5-9.

⁴² Tzvetan Todorov, Robert Legros, Bernard Focroulle, *Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005, p. 85.

⁴³ Helga Finter, « Signatures de voix », in Isabelle Moindrot, Sangkyu Shin, *Transhumanités. Fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 82-83.

fréquent aux des avancées technologiques, bouleversent totalement la perception de la voix lyrique : « le sonotope lyrique inclut désormais une multiplicité de références potentielles, qui ouvrent à une nouvelle exploration de la figure humaine et de sa présence au monde » écrit Isabelle Moindrot⁴⁴ pour décrire ces phénomènes auditifs troublants. En effet, de récentes productions, comme *La Métamorphose* de Michaël Levinas (2011) ou encore *Quartett* de Lucas Francesconi (2011), réalisées avec le concours de l'Ircam, emploient des moyens électroniques pour désapproprier les voix : ainsi, le devenir-animal de Gregor Samsa est audible dans l'hybridation entre la voix scénique, son traitement électronique et direct ou sa contamination par d'autres voix préenregistrées ; ainsi, les voix des deux protagonistes de la pièce de Müller, traversée par des inflexions étrangères, des greffes vocales extrinsèques, excèdent les limites de l'individualité, font entendre un chaos collectif ou une confusion des genres, empêchant toute saisie précise du sujet opératique⁴⁵.

Il est également difficile de penser l'opéra autrement que comme art matérialiste, répondant donc à un autre régime de représentation que celui de l'hypercontemporain technologique, depuis le succès des métaphores opératiques dans la formulation des philosophies mécanistes, en particulier de l'image fameuse de Fontenelle (« Je me figure toujours que la nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'Opéra⁴⁶») jusqu'à aujourd'hui, puisque comme le note Thomas Dommange, « en se soumettant concrètement à un ordre machinique, le spectacle déploie sur sa scène un monde dans lequel tout est régi par la matière » et répondant au « principe de l'absolue visibilité des choses⁴⁷». Or, si cet ordre semble immanent, il n'entame pas l'idée de maîtrise et de souveraineté, puisque l'homme demeure à la fois dans une position centrale d'ingénieur (la maîtrise du fonctionnement) et de performer (l'exhibition virtuose et amplifiée par la machine de l'affect subjectif). De plus, la conception matérialiste de l'opéra repose sur le modèle de l'interdépendance mécanique par engrenage et non de celui de la compénétration par dosage, ressortissant à la technologie de l'humain selon Ronell. L'histoire de l'opéra offre cependant un régime sensible alternatif à celui de la machinerie de l'opéra baroque, encore prépondérant à travers ses avatars technologiques modernes, sur les scènes contemporaines : l'œuvre d'art totale wagnérienne.

44 Isabelle Moindrot, « Les nouveaux visages de l'humanité sur les scènes d'opéra contemporaines », in Isabelle Moindrot, Sangkyu Shin (dir.), op. cit., p. 195.

45 Luca Francesconi affirme avoir cherché à troubler les catégories traditionnelles de l'humanisme, en lien avec la dimension apocalyptique de la pièce de Müller (d'ailleurs amplifiée par les projections vidéos montrant un monde littéralement brisé dans la mise en scène de Carlos Padrissa de la Fura del Baus) : « dans Quartett, l'électronique opère sur le niveau d'ambiguïté entre artifice et naturel » (in L'Étincelle, le journal de la création à l'Ircam, n° 8, mars 2011). Dans l'opéra contemporain, l'électronique serait donc le principal « vecteur anthropotechnique », si l'on reprend la terminologie du philosophe italien Roberto Esposito, à la manière de la drogue dans les analyses de Ronell, dessinant une nouvelle figure de l'humain, scindée par des lignes affectives hétérogènes.

46 Fontenelle, Entretiens sur la pluralité des mondes [1686], Paris, GF Flammarion, 1998, p. 202.

47 Thomas Dommange, Instruments de résurrection. Étude philosophique de la Passion selon saint Mathieu, Paris, Vrin, 2010, p. 44.

WAGNER ET L'ŒUVRE D'ART DU POST-HUMAIN.

⁴⁸ Slavoj Žižek, *Variations Wagner*, Caen, Nous, 2010, p. 130.

L'œuvre de Wagner a été, tout au long du vingtième siècle, l'endroit d'expérimentations scéniques (nous pensons aux théories d'Appia, aux réalisations de Meyerhold ou de Wieland Wagner), mais aussi le chemin suivi par de nombreux hommes de théâtre pour explorer les apories politiques ou morales du présent. Sans doute est-ce en refusant la matière historique de l'opéra romantique finissant au profit du mythe, germanique, celtique ou scandinave, que Wagner est devenu ce « canon insurpassable », dont parle Slavoj Žižek, ce « cadre de référence permanent qui appelle des mises en scène nouvelles » pour que « nous clarifions pour nous-mêmes notre position, dans le sens existentiel le plus radical du terme⁴⁸ ». Ainsi, si nous nous référons à des propositions récentes, le corpus wagnérien a pu être le support d'interrogations sur l'avenir de l'idée de révolution au moment de la faillite de l'oligarchie (voir le *Ring* proposé par Frank Castorf en 2013 à Bayreuth, le *Rheingold* par Johan Simons à la Ruhrtriennale en 2015) ou sur les périls écologiques provoqués par l'inconscience humaine (le *Parsifal* de François Girard à Lyon en 2012 ou *Der fliegende Holländer* par la Fura dels Baus toujours à Lyon en 2014). Mais les mises en scène récentes des opéras de Wagner semblent également aspirer à interroger le vivant, ou plutôt « cette technologie du vivant ». Après des décennies de mises en scène historicistes, anticipatrices, l'œuvre wagnérienne serait devenue un lieu privilégié où s'expérimente l'humain, ses limites, et surtout sa dépropriation.

Une des raisons de cette prédilection tiendrait paradoxalement à l'exaspération du dualisme, ressortissant à la fois aux valeurs chrétiennes et à l'esthétique romantique, à l'œuvre tout au moins dans les deux opéras qui vont nous intéresser plus bas, *Tannhäuser* et *Parsifal*. Ceux-ci sont structurés par une série d'oppositions qui se traduisent spatialement. Pour le dire vite, dans le premier, le Venusberg, lieu du chaos naturel des flux pulsionnels, fait face au sanctuaire de la sublimation de la nature, la Wartburg ; quant au second, la sacralité du temple du Graal est l'antithèse du château de Klingsor, voué aux plaisirs coupables. Les livrets de ces opéras sondent les conséquences de cet irréductible hiatus pour le héros, funestes dans *Tannhäuser*, initiatiques dans *Parsifal*. Or, il apparaît que c'est justement à l'endroit de la démarcation catégorique entre l'homme (la culture) et son altérité (la nature) que peut se forger le plus vigoureusement une représentation convaincante de la post-humanité, par la mixtion de ce qui est incommensurable. En d'autres termes, le drame wagnérien serait un lieu stratégique d'expression du post-humain en ce qu'il lui est rigoureusement contraire.

Mais surtout, Wagner est l'homme du *Gesamtkunstwerk*, bien qu'il n'ait lui-même peu employé ce mot. Or, étonnamment si l'on considère

sa reprise furieuse par les avant-gardes du début du vingtième siècle, sa critique par Brecht ou Benjamin (pour ne citer que ses contempteurs les plus célèbres) ou sa déconstruction par les mouvements d'après-guerre (entre autres, Fluxus), la notion œuvre d'art totale rencontre la question du post-humain. Bien sûr, pour cela, elle doit subir de nombreux déplacements par rapport à la définition wagnérienne. Ainsi, l'œuvre d'art total de la post-humanité ne peut prétendre à offrir « une modélisation de la totalité⁴⁹ », puisque l'idée de « cosmogonie », qui la soutenait et qu'elle était censée refléter ou conceptualiser, n'est plus d'actualité, pas plus qu'elle n'est plus pensée comme le remède à la « fragmentation des arts », à la « division de la société » ou encore à « la dégradation donnant forme à des phénomènes éclatés » de l'humain, en faisant retour à l'origine, au « Total » et à « l'Un⁵⁰ ». Si la dimension utopique du *Gesamtkunstwerk* ne peut être réactualisée dans la société contemporaine, il reste que des motifs latents dans la théorie wagnérienne de l'œuvre d'art totale, principalement formulée dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft* – 1849), semblent pertinents pour réfléchir à une esthétique scénique du post-humain et de la « fabrique du vivant », en les faisant certes dériver, en les infléchissant, en les détournant, et pour saisir le retour certain de l'art total sur les scènes contemporaines, qu'elles soient opératiques ou non.

Il en est ainsi, par exemple, du motif dramaturgique de la mort de l'homme, nécessaire selon Wagner, à la réussite de l'œuvre d'art totale :

« L'abandon suprême et total de son égoïsme personnel, la preuve de son absorption complète dans la communauté, l'homme nous la manifeste seulement par sa mort, par une mort non pas fortuite, mais nécessaire, déterminée par son action, [résultat] de la plénitude de son essence⁵¹ ».

Si le compositeur allemand vise ici avant tout le sacrifice du héros, condition nécessaire à une régénération des liens communautaires, il est possible d'y lire, à cause de l'insistance avec laquelle il traite ce motif, d'autres significations, ressortissant davantage à la fin de l'humanisme⁵². D'ailleurs, il est possible de lier ce motif avec celui de la « connexité » à la nature que l'œuvre d'art totale révélerait au spectateur : « la combinaison la plus riche de tous les objets connaissables pour lui, présente l'homme comme espèce dans sa connexité avec toute la Nature, et brise son orgueil devant cet immense et tout-puissant⁵³ ». Il s'agirait donc de considérer la question de l'œuvre d'art totale dans son rapport avec une certaine fin de l'idée de l'homme comme sujet autonome, au profit d'une image de l'humanité toujours en connexion avec son environnement naturel, technologique ou social, d'une figure

49 Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS/INHA, 2006, p. 7.

50 Thimothée Picard, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie* (autour de Wagner), Rennes, PUR, 2006, p. 38.

51 Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, in *Œuvres en prose*, vol. 3, Paris, Delagrave, 1928, p. 235.

52 Ainsi pour le philosophe Boris Groys, la mort de l'homme concerne l'individu né avec la société moderne, ses appétits et ses passions, qui s'opposent à la constitution d'un commun dans l'espace social, mais aussi l'auteur au sens où celui-ci doit se destituer de son propre pouvoir créatif pour prétendre faire œuvre collective. Il y aurait alors analogie entre le destin du héros dans la diégèse de l'œuvre d'art de l'avenir et de son auteur lors de production (Voir Boris Groys, « A genealogy of participatory art », in Rudolf Frieling, *The Art of participation*, New York, Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 23).

53 Richard Wagner, op. cit., p. 96.

⁵⁴ Voir l'analyse que propose Rosi Braidotti au sujet de l'importance de la notion d'interaction dans la formulation d'une « recomposition post-humaine » d'une politique ou d'une éthique : l'interaction poserait « le sujet au milieu d'un flux de relations avec de multiples autres », impliquant l'idée d'un débordement du sujet, d'un continuum entre l'humain et le non-humain (Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 50). L'œuvre d'art totale pourrait se penser comme la figuration de ce flux et de ce continuum.

⁵⁵ Voir Richard Wagner, *op. cit.*, p. 118-124.

⁵⁶ Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2007, p. 195-197.

⁵⁷ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 190.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

toujours fragmentée par les nombreux réseaux biologiques, informationnels, sociaux, technologiques qui la parcourent. Nous pourrions donc la considérer comme un système figural ayant la puissance d'exposer la dépropriation de l'homme. En effet, elle nous invite à repenser la place de l'homme au sein de l'œuvre scénique, voire sa post-humanité⁵⁴, justement par son débordement ou son décentrement. S'il n'est donc plus question de « modélisation de la totalité », il reste possible de voir dans l'agencement multiforme de l'œuvre d'art totale, une modélisation de l'interconnexion et de la fracture hétéronomique de la subjectivité.

Un autre motif scriptural, d'ordre métaphorique, se trouve disséminé dans le texte théorique wagnérien : celui de l'océan ou du liquide, employé pour décrire le fonctionnement et les effets de la réunion de tous les arts. Pour ne donner qu'un exemple, mais flagrant, le chapitre, consacré à l'analyse des composantes musicales du *Gesamtkunstwerk* et de leurs interactions avec la poésie et la danse, déploie la métaphore longuement filée de la mer⁵⁵. Si Nietzsche et Heidegger virent dans cette métaphore le signe d'une dissolution, funeste pour le destin de l'art, de la forme au profit de la production d'effets narcotiques délétères⁵⁶, il est également possible d'y repérer une autre signification. En effet, plus qu'à l'idée de synthèse ou de complémentarité des arts dans le *Gesamtkunstwerk*, elle renvoie à l'image d'une compénétration, d'un dosage, d'une immixtion, si l'on reprend les termes de Ronell donnés plus haut. D'ailleurs, selon Derrida, « le liquide est l'élément du *pharmakon*⁵⁷ », puisqu'il est l'élément qui se recompose le plus facilement, après sa pénétration et sa corruption par l'agent extérieur. Ainsi, l'œuvre d'art totale peut apparaître comme l'extériorisation scénique de compénétration intracorporelle, comme une modélisation des effets de dosage chimique ou pharmaceutique qui produisent cette « nouvelle inflexion de l'être ». Cette puissance du *Gesamtkunstwerk* est corroborée par les célèbres remarques de Nietzsche sur les dangers de l'œuvre wagnérienne : Wagner y apparaît comme un poison, une infection qui provoque une dépendance nerveuse, qui pervertit l'intelligence, déprave le sentiment de la vie, fait dégénérer la culture allemande et européenne. La musique wagnérienne serait donc ce *pharmakon*, venant du dehors (de la scène), caractérisé par « une certaine inconsistance, une certaine impropriété⁵⁸ » qui viendrait, dans une mise en scène contemporaine, déconstruire le sujet scénique en l'exposant comme toujours troublé dans sa prétendue naturalité (le corps) et sa supposée autonomie (le geste), en défaisant ses contours, en l'incluant dans une mixtion qui redéfinit son être-là.

Les précédents remarques n'avaient pas pour objectif de faire de Wa-

gner un précurseur du post-humain, ni d'ailleurs de fournir une grille d'analyse pour aborder le fonctionnement matériel de l'art total sur les scènes contemporaines (il serait difficile de parler d'un agencement spectaculaire liquéfié, si ce n'est métaphoriquement). Il s'agissait avant tout de réfléchir à la valeur de sa résurgence, à sa fonction figurative : non pas renvoyer à la totalité, mais à l'interpénétration de l'humain et de son autre pharmaceutique ou narcotique. Les analyses à venir des mises en scène de *Parsifal* par Romeo Castellucci et de *Tannhäuser* par Sebastian Baumgarten vont tenter de mettre en rapport la volonté de donner à voir un mode non humaniste d'être-au-monde avec cette nouvelle disposition de l'œuvre d'art totale, d'autant plus que ces productions possèdent une dimension métaréflexive interrogeant la place de la musique dans leur agencement.

Les critiques nietzschéennes du narcotique Wagner sont le point de départ de la mise en scène de *Parsifal* par Romeo Castellucci, créée à la Monnaie de Bruxelles en 2011, à la fois dans sa genèse et dans son déroulement spectaculaire. Lors du prélude orchestral, apparaît progressivement, dans la pénombre, un gigantesque portrait photographique de Nietzsche, recouvrant entièrement l'ouverture de scène, rejoint par un serpent albinos, posé sur un support qui s'élève jusqu'au niveau de l'oreille du philosophe. L'animal, prêt à pénétrer dans l'orifice, fait figure d'*analogon* de la musique wagnérienne infectant l'esprit, d'autant plus que les lentes torsions du serpent semblent en suivre le rythme solennel. L'exorde du spectacle indique donc que ce qui est en jeu dans l'opéra, c'est la pénétration du *pharmakon*⁵⁹ musical dans la pensée, mais aussi dans l'ordre de la représentation de l'homme et la recomposition de celle-ci sous ses effets.

Il est possible de distinguer trois niveaux de signification dans la mise en scène de Castellucci. Le dernier opéra de Wagner reprend la matière bretonne médiévale et le fameux thème du Graal, mais Castellucci déçoit les attentes du spectateur en ne proposant aucune lecture herméneutique cohérente de cette symbolique si prégnante dans l'opéra. Il en fait littéralement un trou noir, lors de la cérémonie du dévoilement du saint calice à la fin du premier acte : Amfortas cherche l'objet au fond de lui-même, se dévêt, s'arrache la peau de sa poitrine, et parvient à révéler le point noir (l'absence) qui le tourmente, avant que ce dernier ne s'étende, de façon progressive et stupéfiante, au-delà de son propre corps, au-delà de la scène, pour venir plonger la salle entière dans l'obscurité. Pour le metteur en scène italien, le Graal est l'objet du désir inaccessible, l'objet perdu de la mélancolie. En découle une lec-

PARSIFAL OU L'IMPROPRE

⁵⁹ Le serpent est d'ailleurs décrit par la dramaturge de Castellucci comme un *pharmakon*, puisqu'il est, en raison de son venin, un « symbole chthonien renvoyant au monde infernal, il empoisonne mais apporte aussi la guérison, comme doté de pouvoir thaumaturges » (Piersandra Di Matteo, « Le vide et le reste », *Parsifal*, programme de salle – La Monnaie/De Munt, janvier 2011, p. 89).

ture schopenhauerienne de l'opéra, pour le coup en accord avec une des inflexions théoriques de Wagner à l'époque de la création de *Parsifal* : le désir impossible à éteindre, à satisfaire (le Graal) place l'humanité sous le signe de la souffrance.

Mais à ce premier niveau, Castellucci, peu fidèle au livret cette fois, adjoint un fil narratif, généalogique, qui suit le devenir de l'humanité en trois stations, trois visions (correspondant aux trois actes) : la Nature avec la représentation fascinante, hallucinatoire de la forêt originelle, dans laquelle se sont réfugiés les chevaliers, tellement camouflés qu'ils ne sont pas perceptibles, comme s'ils étaient enchaînés dans un continuum humain-végétal, impression renforcée par les mouvements constants des branchages, des colorations électroniques (la forêt se meut davantage que les hommes) ; la Culture avec le château de Klingsor devenu une de ces salles vides à la blancheur éthérée, vaporeuse et menaçante, qui abondaient dans le cycle de la *Tragedia Endogonia*, le lieu de la domestication des corps féminins, ligotées selon le rituel japonais, religieux et érotique, du *Shibari* ; enfin, au troisième acte, la Ville avec une foule constituée de deux cents figurants marchant face au public, dans laquelle sont disséminés les solistes. Trois moments donc d'une histoire de l'humanité, ou plutôt d'une post-humanité, d'une destitution de l'humanité : la forêt originelle, le règne des simulacres vénéreux, la foule des singularités anonymes de « la communauté qui vient » pour reprendre Agamben, dont la mise en scène donne, sans doute involontairement, une figuration frappante. Dans les trois visions castellucciennes, dominant l'idée d'une absence de propriété de l'homme, assimilé littéralement respectivement à la nature originelle, à une fantasmagorie érotico-narcotique, à une masse sans finalité de singularités déliées, l'idée d'une impropiété de l'homme.

Enfin, la mise en scène développe assurément un « langage autoréflexif, métathéâtral qui fait de la représentation théâtrale elle-même le principal sujet de l'œuvre⁶⁰ », comme l'écrit Karel Vanhaesebrouck. Outre l'allégorie du prélude, cette dimension métathéâtrale prend toute son ampleur lors du second acte : le magicien Klingsor est figuré tel un chef d'orchestre qui bat la mesure. Il est ainsi assimilé à un maître de musique, et donc un maître des émotions. Par conséquent, la musique est une nouvelle fois assimilée à un poison, dans une perspective nietzschéenne. Par ailleurs, cet acte s'ouvre par la projection sur l'écran translucide qui sépare scène et salle d'une série de définitions scientifiques de substances toxiques, incitant à penser l'analogie entre magie, poison et musique, et cette dernière comme *pharmakon* venant défigurer l'humain scénique. Cette contamination de la scène trouve une traduction sensible dans la disjonction entre corps et chant. La dépro-

⁶⁰ Karel Vanhaesebrouck, « Parsifal selon Romeo Castellucci », *Théâtre public*, n°202, « Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines », octobre-décembre 2011, p. 29. L'auteur affirme que la mise en scène de Castellucci tend à montrer l'intrication entre maniérisme et baroque. Il nous semble qu'elle interroge davantage le rapport de l'œuvre d'art totale à la représentation du devenir de l'humanité.

⁶¹ À la fin du premier acte, la forêt disparaît pour laisser apparaître sous des néons éblouissants la communauté du Graal et en son centre Amfortas. Au dénouement de l'opéra, Parsifal, lorsqu'il remplace Amfortas à la tête de la communauté, s'écarte de la communauté des figurants, et le plein-feu se fait dans la salle, suspendant totalement le fonctionnement du *Gesamtkunstwerk*.

priation de l'humain passe en effet par l'entame de la singularité et de la corporéité vocales. La voix musicale est déliée du corps : elle semble sourdre des frondaisons à l'acte 1, elle devient insituable durant l'acte 2 du fait de la multiplication des doubles des personnages, ou lors de la marche infinie des figurants ne chantant pas (le chœur restait invisible, provoquant une fracture dans la perception).

Le rapport de la musique au reste de l'agencement sensible fonctionnerait, selon cette perspective métathéâtrale, comme un *analogon* du débordement pharmacologique de l'humain, et selon la connexion faite avec le poison comme extériorisation de la mixtion de la technologie du vivant. D'ailleurs, les moments de dévoilement du Graal, c'est-à-dire de la finitude et de la misère de l'humain, de sa spécificité donc, s'accompagnent d'une interruption de la marche de l'œuvre d'art totale et du trouble perceptif qui en découlait (la figure humaine redevient centrale scéniquement⁶¹), comme si le propre de l'humain ne pouvait s'accommoder du processus défigurant du *Gesamtkunstwerk*. Seulement, lorsque Parsifal offre à la vision de tous la béance meurtrière du désir, à la fin de l'opéra, lorsqu'il affirme vouloir exhiber continuellement le Graal, la communauté des hommes l'abandonnent sur la scène désertée : elle prend congé de l'humain, semble dire Castellucci, pour partir à la recherche d'une nouvelle mixtion et d'une nouvelle œuvre d'art totale.

C'est une même vision de l'homme, comme être débordé et décentré, qui ressort de la vision de la mise en scène très contestée de *Tannhäuser* par Sebastian Baumgarten créée au Festival de Bayreuth en 2011. Les protestations portaient sur l'inintelligibilité de la production, qui multiplie les strates de signification (historiques, psychologiques, biologiques, politiques...), les régimes stylistiques (de l'art médiéval à la téléralité en passant par le cinéma muet et Leni Riefenstahl), les modes discursifs (théâtral, chorégraphique, projections vidéos, multiples textes donnés à lire simultanément), provoquant par là-même un enchevêtrement scénique de signes hétérogènes, qu'il n'est pas possible ici de démêler ni même de décrire⁶². Mais c'est surtout *The Technocrat*, l'installation monumentale de Joep van Lieshout, faisant office de scénographie, qui a provoqué le scandale, de par son impropriété dans le temple culturel wagnérien. Malgré son titre aux connotations négatives, elle est un des restes artistiques du projet mené à Rotterdam de création d'une ville utopique (2001), totalement indépendante des monopoles étatiques et économiques, dans laquelle les frontières entre art et vie auraient été abolies. L'installation est constituée de plusieurs citernes

TANNHÄUSER. DROGUE EN CIRCUIT FERMÉ

⁶² Sebastian Baumgarten, contrairement à Romeo Castellucci, est inconnu en France (à l'exception d'une frange réduite d'amateurs d'opéra pour laquelle il fait figure d'épouvantail), alors qu'il a créé des mises en scène, de théâtre ou d'opéra, sur de nombreuses scènes germaniques de premier plan (Volksbühne, Komische Oper de Berlin, Semperoper de Dresde), parfois récompensées par des prix prestigieux outre-rhin. Sa pratique de la mise en scène d'opéra, souvent provocatrice, tend à confronter ce genre légitimité à son envers (pop music, télévision), n'hésitant à réécrire certains passages, en intervertir d'autres ou à greffer

des œuvres musicales discordantes à l'intérieur des partitions lyriques, et privilégie une dimension performative au détriment d'une lecture herméneutique cohérente et unifiée. Pour un aperçu de sa conception de la mise en scène d'opéra, voir son entretien in Barbara Beyer (dir.), *Warum Oper ? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin, Alexander Verlag, 2007, p. 41-58.

ou réservoirs, producteurs de différentes substances par des procédés chimiques, essentiellement du biogaz et de l'alcool, substances qui doivent interagir avec le système entier pour le maintenir en fonctionnement autarcique. Le système écologique et politique de recyclage est présenté ainsi pendant l'exposition ayant eu lieu au MAK de Vienne en 2005 :

« Plusieurs installations séparées établissent un cycle de nourriture, d'alcool et d'excrément. Le cycle est maintenu par 1000 citoyens, allongés dans des lits superposés, et alimentés par des aliments particuliers. Leurs fèces sont drainées jusqu'à l'installation *Biogas*, qui est utilisé pour produire du méthane. Le gaz est conservé dans le gazomètre pour une utilisation ultérieure – cuisine, chauffage, production d'électricité. L'alcool produit dans *l'Alcoholator* est utilisé pour préserver la bonne humeur des citoyens et maximiser la production de fèces. Le technocrate réduit le citoyen à une simple unité de production pour faire fonctionner le cycle nutritionnel et par conséquent, le système entier⁶³ ».

⁶³ Peter Noever (dir.), *Atelier Van Lieshout. The Disciplinator*, Vienne, Schlebrügge Editor, 2005, p. 13.

Cette description pointe l'importance de la biologie dans l'installation, puisque son fonctionnement machinique repose sur la continuité instaurée entre corps vivant et processus chimiques, et par la minoration de la place de l'homme dans ce circuit (comme dans tout dispositif dystopique). Bien plus, à l'occasion d'une nouvelle exposition de l'installation au MACRO de Rome en 2007, Joep van Lieshout la compare à l'œuvre d'art totale wagnérienne : « il s'agit d'un *Gesamtkunstwerk*, d'une œuvre collective dans laquelle chaque élément est lié aux autres et jouent un rôle différent dans tous les secteurs de notre société »⁶⁴. Mais sa particularité, en plus d'être *in progress* puisqu'à chaque exposition d'autres éléments peuvent être ajoutés et le circuit modifié, est de lier dans son agencement objets artefactuels et composants naturels, car l'homme « devient en fait l'engrenage biologique qui permet au mécanisme de fonctionner et de maximiser la production de fèces, et donc de biogaz »⁶⁵.

⁶⁴ MACRO/HALL, *Atelier Van Lieshout*, Milan, Electa, 2007, p. 51.

⁶⁵ Ibid., p. 48.

Dans la mise en scène de Baumgarten, l'installation, en tant qu'elle est un circuit fermé (prêt à fonctionner) signifierait la fin du dualisme qui structure, comme nous l'avons dit plus haut, le livret. Elle sert alors de grille de lecture de la mise en scène. En effet, dans celle-ci, l'opposition concerne le vivant biologique (le Venusberg, habité par des formes animales ou spermatiques), et l'usine de recyclage qui sublime la dépense improductive des processus biologiques (la Wartburg). L'opposition se traduit spatialement par la superposition des deux lieux : le Venusberg

est une cage enfouie sous l'usine de recyclage, qui s'élèvera par moments. Mais, l'opposition entre les deux espaces antagoniques est de fait dépassée, résolue, selon le modèle de l'installation de van Lieshout. Les deux espaces sont poreux, ils communiquent à travers un système de tuyaux, les personnages voyagent de l'un à l'autre, contrairement à ce qui se passe dans le livret, comme s'il y avait une continuité entre le vivant préindividuel, l'homme et la machine. De plus, les deux préludes dans l'opéra sont accompagnés par la projection de vidéos ressortissant à l'imagerie médicale : molécule, organes, cellules, radiographie, qui sont censées illustrées l'action dramatique. La mise en scène expose alors la fin du dualisme esprit/corps, dénonçant par là l'anachronisme du livret, à travers l'exposition d'une technologie du vivant. C'est ainsi, que l'apothéose d'Elisabeth, qui suit son sacrifice rédempteur, se traduit d'abord par une image pieuse qui se dissout en myriades moléculaires, comme si le sublime retrouvait sa véritable place, dans la mixtion de l'homme, du machinique et de la vie préindividuelle.

Comme dans le *Parsifal* de Castellucci, le décentrement de l'homme, réduit à être un lieu de connexion entre différents processus biologiques ou chimiques, un lieu parcouru par des flux préindividuels (mais aussi sociaux et culturels – la mise en scène montre comment l'homme se branche sur une pluralité de codes informationnels qui l'excèdent, empêchent la possibilité de son autonomie, le font dériver loin de toute naturalité), s'accompagne d'une mise à jour métathéâtrale de la musique wagnérienne comme *pharmakon* dans l'économie de l'œuvre d'art totale. À la manière de l'alcool produit par l'installation, la musique fait office de supplément à celle-ci : elle est, selon le dramaturge du spectacle, « une superstructure culturelle sécurisante peut-être pour donner du sens et pour se distraire du travail monotone au sein de leur circuit fermé de production⁶⁶ ». De fait, l'opéra *Tannhäuser* est censé être représenté au sein de l'installation (on voit les protagonistes quitter leur travail pour endosser les costumes des personnages dans de petits films diffusés avant le prélude), comme si l'œuvre de van Lieshout pré-existait à l'opéra qui venait s'y intégrer, participant lui aussi du circuit fermé, soulageant les esprits de leur aliénation au réseau biologique tout en les lui asservissant.

En reprenant la célèbre formule d'Einar Schlee, « *Wieviel Droge braucht der Mensch ?* » (« de quelle quantité de drogues a besoin l'homme ? »), qu'il fait projeter plusieurs fois pendant sa mise en scène, Baumgarten interroge le spectateur sur la possibilité d'échapper à une addiction qui déporte l'homme hors de ses limites ou qui menacent celles-ci. Malgré l'amoralisme revendiqué de Joep van Lieshout, ce *Tannhäuser* n'est pas exempt de parti pris et la réflexion faite par le phi-

⁶⁶ Carl Hegemann, « Wartburg® », *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Bayreuther Festspiele, Programme des représentations, août 2014, p. 86.

⁶⁷ Ibid., p. 93.

⁶⁸ Romeo Castellucci, « Face à Parsifal », Parsifal, programme de salle – La Monnaie/De Munt, janvier 2011, p. 17.

losophe Christoph Menke, à l'occasion d'une table-ronde au moment de la création de la production, « les derniers humains ne sont plus dualistes et de là, ne sont plus libres »⁶⁷ décrit parfaitement sa dimension dystopique. De même, Castellucci en montrant Parsifal abandonné à la fin de sa mise en scène, alors même que celui-ci avait découvert « la puissance anonyme de l'homme⁶⁸ » à travers la compassion, fait preuve d'un certain pessimisme. Pour le dire autrement, la résurgence de l'œuvre d'art totale s'assortit d'un certain désenchantement, en ce qu'elle signifierait la perte de l'humanité. Le *Gesamtkunstwerk* n'est plus utopique, il est mélancolique.

OUVRAGES CITÉS

- Barbara Beyer (dir.), *Warum Oper ? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin, Alexander Verlag, 2007.
- Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Castellucci Romeo, « Face à Parsifal », *Parsifal*, programme de salle – La Monnaie/De Munt, janvier 2011.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Derrida Jacques, *Points de Suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- Di Matteo Piersandra, « Le vide et le reste », *Parsifal*, programme de salle – La Monnaie/De Munt, janvier 2011.
- Dommenge Thomas, *Instruments de résurrection. Étude philosophique de la Passion selon saint Mathieu*, Paris, Vrin, 2010.
- Esposito Roberto, *Termini delle politica. Comunità, Immunità, Biopolitica*, Milan, Mimesis Edizioni, 2009.
- Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], Paris, GF Flammarion, 1998.
- Frieling Rudolf, *The Art of participation*, New York, Londres, Thames & Hudson, 2008.
- Hegemann Carl, « Wartburg® », *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*,
- Bayreuther Festspiele, Programme des représentations, août 2014.
- Lacoue-Labarthe Philippe, *Musica Ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2007.
- Lista Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS/INHA, 2006.
- MACRO/HALL, *Atelier Van Lieshout*, Milan, Electa, 2007.
- Moindrot Isabelle, « Dramaturgies sensibles », *Alternatives théâtrales*, n°113-114, 2012.
- Moindrot Isabelle, Shin Sangkyu, *Transhumanités. Fictions, formes et*

- usages de l'humain dans les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Noever Peter (dir.), *Atelier Van Lieshout. The Disciplinator*, Vienne, Schlebrügge Editor, 2005.
- Picard Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.
- Ronell Avital, *Addict. Fixions et narcotextes*, Paris, Bayard, 2009. *Théâtre public*, n°202, « Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines », octobre-décembre 2011.
- Todorov Tzvetan, Legros Robert, Focroulle Bernard, *Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.
- Wagner Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, in *Œuvres en prose*, vol. 3, Paris, Delagrave, 1928.
- Žižek Slavoj, *Variations Wagner*, Caen, Nous, 2010.

c Je t'Adorno : les dimensions posthumanistes du théâtre critique de Pollesch

Eliane Beaufiles

Partons du titre d'un spectacle récent de Pollesch : *Je t'Adorno*⁶⁹. Il semble bien que l'héritage de la théorie critique soit manifeste chez Pollesch, catalogué comme post-adornien, post-brechtien, et se tournant dans la bonne tradition post-brechtienne contre son maître avec force ironie. Il est de ce fait surtout polleschien, incarnant un style, une marotte, des recettes sans doute, pour un théâtre logorrhéique, proche de celui de Jelinek. A l'instar de sa collègue autrichienne, il est considéré comme le champion du théâtre postdramatique outre Rhin. Les plages de texte cependant ne rentrent guère dans le cadre de polylogues où on entendrait poindre des voix, que ce fût celle de l'auteur ou de groupes divers. Chez Pollesch, seul parle le texte, le sujet est juste un énonciateur. Mais que dit le texte ? Comme le laisse entrevoir le titre évoqué, les spectacles constituent une déconstruction terrible et parodique de la culture : d'Adorno, du kitsch (« je t'adore »), de la foi en l'intelligence. Cependant Pollesch ne ferait pas partie des enfants terribles du théâtre allemand, toujours et encore adulés, si ses mises en scène ne se portaient pas en partie contre ses textes, de façon corporelle et subversive – comme le font les autres metteurs en scène emblématiques de la Volksbühne, les Castorf, Marthaler ou Fritsch. Les mises en scène jouent jouissivement avec les corps, et avec des fantômes à tout le moins gestuels de sentiments, de pulsions et d'actions. Ce travail scénique peut encore être vu comme déconstruction de clichés et de représentations, mais ce faisant il répond parfaitement à l'acception du posthumanisme critique chez Hayles et Braidotti, posthumanisme nourri de tensions entre l'antihumanisme et le vitalisme, le rejet et l'affirmation⁷⁰. Le théâtre de Pollesch peut donc être mis en perspective selon ces deux axes : l'esthétique déconstructiviste et critique dans la lignée du poststructuralisme, que Braidotti nomme antihumanisme, et une effervescence posthumaniste, notamment à la mise en scène.

⁶⁹ Créé en 2014 au Schauspielhaus de Francfort.

⁷⁰ Nous nous appuyons ici avant tout sur l'ouvrage de Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013. Elle se réfère aussi à l'autre posthumaniste critique majeure, Katherine Hayles, *How we became posthuman*, Chicago University Press, 1999.

Quelque postfondamentaliste qu'il soit, le théâtre de Pollesch a pour fondement ses textes, et plus particulièrement des concepts-clés : « les mensonges vitaux du capitalisme », « la machine apocalyptique du dé-

LES TEXTES : ENTRE
CRITIQUE ET
POSTHUMANISME

⁷¹ Créé en 2012 à la Volksbühne de Berlin, avec comme acteur unique Fabian Hinrichs, heureux détenteur du prix du théâtre 2012. Le titre, littéralement « tu tues mes chéris », se réfère à nos concepts fétiches, nos valeurs « chéries », héritées de l'humanisme.

sir humain », « mon autoconstruction », « notre être singulier-pluriel ». Qu'on soit lecteur ou spectateur, on est en l'occurrence embarqué dans la machine du texte et des concepts, multipliant les associations, déchainant les questions, les réponses et contre-réponses – car comment parler de réplique quand il n'y a plus de personnage, de début ou de fin ? « Chéri, tu te mets en travers de ma disponibilité, car enfin, la disponibilité est bien la pierre angulaire du moi contemporain » : ne s'adresse à personne en scène, et peut-être seulement au spectateur. Il s'agit de monologues, comme le dit Pollesch, particulièrement développés dans la présente pièce *You kill my darlings*⁷¹, qui est portée par un seul et unique acteur. Mais ne connaissant ni situation, ni temps, ni personnage, ni structure, ces textes sont tous postdramatiques. Pollesch laisse par ailleurs aux acteurs la liberté de voir ce qu'ils gardent en bouche, ce qu'ils peuvent et veulent dire, si bien qu'il y a toujours dans l'écriture une dimension collaborative et expérimentale, auto-expérimentale même, qui touche aussi le spectateur : à lui de voir ce qu'il garde en tête. Si elle ne créait des néologismes aussi féroces – interpassivité du théâtre, environnement pour l'aveuglement, mon bioappareil –, on pourrait associer cette écriture à une divagation post-sur-réaliste: synthétisant des phrases lues et entendues, divagant à partir d'elles et des multiples implications qu'elles peuvent avoir. Certains mots reviennent avec entêtement de manière moins intellectuelle que compulsive mais de ce fait se constitue une structure spiralaire, qui permet d'approfondir les connotations attachées à différents sèmes et mots-clés. A la différence de Jelinek, les sources sont plus intellectuelles et l'éclatement complet des propos, c'est-à-dire le détachement d'une quelconque subjectivité qui mènerait le texte, n'installe ni l'acteur (absent) ni le spectateur en position de juge moral.

Tous les grands essais de ces trente dernières années sont ainsi un jour ou l'autre mis à contribution par Pollesch sur le mode du jonglage plus que de la discussion. Ou alors il « biaise », il aborde Adorno à partir d'une simple anecdote : l'accident d'une de ses collaboratrices conduit Adorno à s'interroger sur la nécessité de régler la circulation avec des feux, et l'impossibilité de se balader en milieu urbain en étant perdu dans ses pensées. Le problème d'une philosophie buissonnière aujourd'hui rejoint celui de l'encadrement de la vie et de la pensée contemporaines, avec en passant un *tribute* à Benjamin, aux contraintes urbaines et à la difficulté de l'expérience. Il est embrayé à notre embarquement nostalgique dans des machines désirantes (dans ce spectacle, le tramway nommé désir) qui ne mènent nulle part, si ce n'est à la fuite de soi. Ce soi bien évidemment n'existe pas, mais sert de support rhétorique, raison pour laquelle il essaie toujours de se rattacher

à une pensée du collectif. Infondable et inconstructible, celle-ci nous prend toujours dans ses rets, et on retrouve le désir qui nous mène, et la vie psychique du pouvoir, qui nous ramène à l'individu résistant mais égomane. Voilà un résumé trompeur pourtant, il pourrait faire penser à un développement cohérent. Or Pollesch se fait fort d'oublier la Raison, ses enchaînements font sens mais ne sont pas clairs ni guidés par quelque structure (personnage, situation). Il prend des raccourcis, si bien que personne ne peut suivre, et l'on suit néanmoins la course des idées accumulées par la civilisation, on comprend qu'on se débat avec un monceau de pensées faites et à faire, sans qu'on puisse apercevoir d'ange à l'horizon pour arrêter le temps et l'accumulation. En fait d'autoréflexivité, d'éthique et de dialectique, on assiste davantage à un jeu de ping-pong, la dialectique du soi et de l'autre, de l'intérieur et de l'extérieur est dans l'impasse, mais le dire est d'autant plus libre qu'il ne se donne pas de finalité. De fait, pour Pollesch, tout dialogue cherche à se confronter à un thème. Or selon lui, « certains problèmes contemporains ne peuvent être résolus dans cette constellation [dialogique]⁷² ». C'est pourquoi le résumé ébauché ci-dessus est traître, car il pourrait laisser penser que la pièce constitue un discours, alors que Pollesch s'attache dans un mouvement de subversion radical à échapper à tout discours. Considérons par exemple la déploration suivante : « mais quelle vie de merde, je n'ai plus de vie. Il y avait bien quelque chose avant, mais je ne le retrouve plus. Cela a été délocalisé, il y avait un magasin ici autrefois, il y avait là quelque chose de moi mais je n'y suis plus⁷³ » : selon l'auteur, l'individu contemporain manifeste fréquemment une forme de désarroi, voire de désespoir, mais sans arriver à en comprendre la raison, puisqu'en apparence, les conditions de sa vie ne sont pas horribles. Il est capable de retracer son itinéraire, ses convictions, et pourtant, tout lui échappe. Il existe de la sorte des problèmes qu'on ne peut éclairer⁷⁴, mais qu'il importe de pointer du doigt. Ces problèmes ont également partie liée à ce qu'on ne puisse plus partager de discours, raconter le monde sans avoir l'impression que des éléments essentiels nous échappent, si bien qu'« échappe » aussi la communauté : le fondement du sens ? Aussi le but de son théâtre est peut-être de contribuer à « nourrir une communauté de gens qui n'ont rien à voir en commun⁷⁵ » et qui ne resteront pas ensemble. C'est en somme à quoi appelle l'acteur Fabian Hinrichs parfois directement : « ne me laissez pas chanter tout seul⁷⁶ ».

Ces résurgences du moi et du nous, de l'individu et du collectif non-collectif ne rendent pas la dérision vis-à-vis de la philosophie du sujet cynique ; même le dénigrement permanent de la compassion, du sentiment, « car tu penses encore qu'on peut partir de l'amour pour

⁷² Entretien cité, <https://www.youtube.com/watch?v=b59JkSAW9QU>, consulté le 20/09/2015.

⁷³ In *Stadt als Beute/ Ville comme butin*, créé à la Volksbühne, Berlin, 2001.

⁷⁴ Pollesch joue sur le terme « Aufklärung » dans l'entretien cité.

⁷⁵ Entretien cité, <https://www.youtube.com/watch?v=b59JkSAW9QU>, consulté le 20/09/2015.

⁷⁶ In *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* (littéralement „je te regarde droit dans les yeux, espèce de contexte social d'aveuglement“).

77 In *Sozialistische Schauspieler tun sich schwerer mit der Idee eines Regisseurs*, créé en 2010 au Schauspielhaus de Francfort.

78 In *Stadt als Beute*.

79 Définition de Pic de la Mirandole telle qu'exprimée par D. Lecourt in D. Lecourt, *Humain, posthumain*, Paris, 2003, p. 48.

80 In *Je t'Adorno*.

81 "Kreativität konstituiert auch nur ein selbst", in *Sozialistische Schauspieler tun sich schwerer mit der Idee eines Regisseurs*.

82 Selon la distinction opérée par Foucault également reprise par Rosi Braidotti.

83 Leitmotiv du «Selbstproduzieren»/ de «l'autoconstruction», in *Je t'Adorno*.

84 « Le capitalisme avancé a été très rapide à exploiter les opportunités ouvertes par le déclin de l'humanisme occidental », R. Braidotti, op.cit., p. 51.

85 On pourrait s'inspirer ici de l'appréciation de la pensée contemporaine développée par certains auteurs dans le prolongement de la distinction d'Isaiah Berlin. Nous serions tous devenus des « renards », c'est-à-dire que nous sommes moins des gens d'une grande pensée comme Nietzsche et la plupart des « penseurs du passé » (des « hérissons ») mais des gens qui faisons feu de tout bois, utilisons ce qui vient et va, nous sommes tous à nous seuls une colonie de renards... Voir I. Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1953.

fonder une communauté toi ?! 77 », s'opère encore sur les traces des sentiments. L'énonciateur s'en libère tout en les disant, d'autant que ces sentiments sont montrés d'abord comme freins de la pensée : comme mensonges et illusions structurelles, qui visent à entretenir la capacité d'action du sujet, à le faire agir de manière standardisée selon des schèmes qui sont autant de devoirs. Ainsi il n'y a peut-être plus d'humain mais on perçoit malgré tout une grande humanité dans ces phrases, partant souvent de propos d'individus quelconques (« mais qu'est-ce qui ne va pas avec ma vie⁷⁸ »), qui s'adressent à tous, ou qui sont parfois même encore tirés de livres. La plupart des réflexions apparaissent comme des réflexions intelligentes possibles émises par des humains possibles. Est-ce la seule façon de sauvegarder la « dignité humaine », i.e. la « capacité [de l'homme] à réinventer sans cesse la façon qu'il a d'être humain?⁷⁹ »

Le fait est qu'à l'arrière-fond de ces monologues, se fait clairement entendre une critique postmarxiste. Car si l'homme en est réduit à être un « égomane performant⁸⁰ » en quête d'auto-confirmation permanente, c'est aussi la faute au capitalisme avancé. Et cela atteint la création : celle-ci en n'est-elle pas aussi un moyen d'assouvir le narcissisme et la volonté de puissance du « je⁸¹ » ? (puissance non entendue comme *potentia* mais bien comme *potestas*⁸²). La recherche effrénée d'un « je » répond à l'anonymisation, la rentabilisation du « je » qui doit être capable, en s'autoproduisant⁸³, de contribuer à la productivité générale tout en donnant l'impression d'un épanouissement, c'est-à-dire, d'une humanité pleine : contradictions et démagogie de l'humanisme, dénoncées par l'anti- et le posthumanisme, ainsi fort bien exploitées par le capitalisme (comme le dit aussi Rosi Braidotti⁸⁴).

La mise en abyme de la non-subjectivité de la pensée se développe par ailleurs de façon fragmentaire, et l'impression régulière de collage jointe au rythme endiablé (de notre lecture sans arrêt de ponctuation, ou des mises en scène) montre une autre caractéristique de notre pensée : une pensée en réseaux, modelée par celle que nous offre internet. Il s'agit là d'une constante chez Pollesch depuis la fin des années 1990, la référence au web est toujours articulée à un moment ou à un autre dans le texte, sa pensée se veut délibérément « nourrie » d'internet, imprégnée de la non autorité de toute idée disponible, i.e. mise à disposition. D'un côté, ses textes constituent de la sorte une sorte d'appel à utiliser ces pensées comme tremplin, d'autant qu'ils tendent vers un « nous » qui se dérobe toujours⁸⁵. On le voit, une telle attitude dépasse la déconstruction et est tout à fait posthumaine, au sens où elle est très marquée par l'idée d'un changement de l'homme à l'ère des ordinateurs (*computer age*) et qu'elle développe des alternatives enrichissantes à ce qui

était vu comme perte. La dimension critique reste néanmoins présente, puisque toutes ces données ou ébauches de données pensées ne tendent vers aucun projet, vers aucune cohérence et n'offrent rien d'affirmatif ; situation critique aussi parce qu'il y a dénonciation de l'aliénation liée à l'accélération et à la fragmentation-disponibilité de tout et que le risque que ces machines de pensée tournent à vide est omniprésent. La lecture des textes suffit à faire éprouver l'impossible saisie d'une condition et d'une critique, même si la mise en scène, on le verra, s'efforce de la rendre gaie.

Par ailleurs, ce théâtre de déconstruction en grande partie antihumaniste selon la terminologie de Braidotti, est sous-tendu par des questions qui sont autant de thèmes posthumanistes majeurs : articulation de la subjectivité et du sens, question de la communauté au sein ou hors du web, question de l'émancipation dans des systèmes qui demandent qu'on la redéfinisse. Emancipation pour le moins ambiguë cependant si le spectateur pris de vitesse est dessaisi du pouvoir de comprendre, *a fortiori* d'agir. C'est pourquoi selon nous les mises en scène sont déterminantes. Or elles sont sans aucun doute davantage posthumanistes que les textes.

Se demande-t-on si de tels textes sont libérateurs ? Non, car oui ils semblent très libérateurs ! Il suffit d'observer les masses qui s'agglutinent autour de Fabian Hinrichs seul en scène alors qu'il s'adresse à un « tu », il suffit de l'entendre dire qu'il fait un saut et de voir descendre une dizaine d'acteurs dans une sorte de chute ralentie le long de cordages... Les mots sont parfois pris au pied de la lettre ou alors ils sont complètement niés par la scène, ou encore rendus dérisoires par les costumes et les décors. Ainsi *Wir sind schon genug*⁸⁶ fourmille de costumes futuristes des années 1980, *Je t'Adorno* débute par le montage d'une tour de Babel en cartons, et *Sozialistische Schauspieler tun sich schwerer mit der Idee eines Regisseurs* s'enracine dans un décor et des habits folkloriques rappelant l'inspecteur Clouseau et les anciennes sitcoms : on se retrouve en pleine autodérision posthumaine. Costumes et décors renvoient à une forme de kitsch, de citations qui montrent leur propre usure, et en même temps cette contextualisation renvoie à une *nouvelle chasse à un nouveau dire*. Le caractère ludique de la scénographie et des gestes est très fort, dans *Sozialistische Schauspieler tun sich schwerer mit der Idee eines Regisseurs* un jeu de cache-cache typique de la comédie contribue à accélérer encore le rythme de la représentation : avec des portes cachées derrière lesquelles on disparaît, et on réapparaît, et des changements de costumes, des retours dans le futur grotesques, des pirouettes et des salutations. Le « je » est représenté ici

LES DIMENSIONS POSTHUMANISTES DES MISES EN SCÈNE

⁸⁶ Créé en 2011 au Schauspielhaus de Francfort.

par un collectif d'au moins cinq personnes, la sixième se démarquant comme « tu », et ce jeu collectif du « je » ne va certainement pas de pair avec l'impression de perte, parce qu'elle donne une impulsion au texte, elle donne beaucoup de présence, et elle procure un fort plaisir... que ce soit aux acteurs ou aux spectateurs (à en croire la fréquentation, les applaudissements, le nombre de recensions, les interviews de spectateurs). Nos zombies hyperactifs sont loin d'être des hommes morts brandissant des codes culturels morts et une pensée morte, un fort vitalisme sert au contraire le texte, une incarnation contre l'abstraction du dire, contre l'absence d'identités. Le texte est plutôt éprouvé comme possibilité ou écho du « nous » et du « moi » sans engagement de notre part.

Voilà qui tient également à la très forte performativité du dire : au train où vont les phrases, la langue acquiert une forte qualité musicale. La rapidité est hip hop. Comme la distribution de la parole ne recoupe pas le contenu, qui n'est pas clairement distribué, on flotte complètement, on est sur le fil d'une compréhension à peine possible. De la sorte la performativité de la parole appelle celle de l'écoute : non seulement les acteurs, mais les spectateurs acceptent de se dessaisir de leur intentionnalité pour accepter ce qui s'accroche ou s'imprègne. Les acteurs s'appropriant, malgré tout, leurs dire, leur intonation (ces dernières années de plus en plus naturelle) et leur jeu sont souvent source de comique : ils font comme s'ils étaient en dialogues. Il existe donc une subjectivité en quelque sorte « malgré soi » qui guide leur dire et notre écoute, et cette subjectivité « filtre » le dire : le texte devient donc également celui que le spectateur retient. Cette écoute s'accompagne sans doute de processus auto-poïétiques. A moins que certaines phrases n'acquiescent la dimension de slogans aisés à se remémorer : « soyons radicalement singuliers », « une pluralité sur la base de l'amour, c'est impossible ». Il n'y a pas tant rejet de signification, qu'impulsion à une redistribution du sens sans que nous ayons le temps de la manipuler. Les phrases sont souvent dites comme si elles ne pouvaient pas être prises au sérieux, mais chaque phrase pourrait être un aphorisme. Ou au contraire, l'énonciation se fait sérieuse lors que le propos est dénué d'intérêt. Certes, il n'y a aucune affirmativité, aucun message clair, et une remise en cause des sentiments, mais dans l'ensemble, le dispositif renvoie au « posthumanisme radical [...] transposant les processus d'hybridation, de nomadisme, de diasporas et de créolisations, en moyens de redonner de la substance⁸⁷ aux revendications de subjectivité, de liens et de communauté entre sujets d'ordre humain (et non humain)^{88 89}».

Le vitalisme passe aussi par une grande performativité des corps et des affects. On joue avec les genres, et avec les intonations. Comme ces tons et affectations n'engagent ni quelque personnage ni quelque senti-

⁸⁷ L'anglais "ground" ne court aucun risque de malentendu essentialiste...

⁸⁸ R. Braidotti, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁹ Ainsi, même si les textes rendent compte de la difficulté à ne pas tomber dans l'inhumain, même si leur énonciation extrêmement rapide est loin de tout appel au dialogue et ne permet pas d'intonation pathétique, on ne saurait les qualifier d'« inhumanistes » (néologisme de Braidotti). Pollesch dispose de « codes culturels morts » (Artaud), sans qu'on distingue de régime pulsionnel, énergétique ni de chora sémiotique (Kristeva) auxquels ils se régénèreraient. Mais ces « êtres de voix » que sont les acteurs sont des êtres d'écho.

ment crédible ou signifiant, on peut les rattacher au champ de la théorie posthumaniste des affects décrit par Pieter Vermeulen : affects « asignifiants, non subjectifs, délocalisés narrativement⁹⁰ », parfois déterritoria-lisants, mais aussi : libérateurs et jouissifs. C'est un principe impersonnel dynamique qui traverse l'expérience. Il rappelle à l'humain qu'il est « blotti » dans une matière non humaine, sans que ceci ne procure ni réconfort à proprement parler, ni deuil. (Vermeulen se rattache au posthumanisme critique de Hayles qui remet le corps à l'honneur.) Ce champ des affects est « susceptible d'évoquer la terreur (par rapport à la disparition de l'humain) et fait naître le plaisir (de nouvelles voies et aventures)⁹¹ », et même de provoquer son propre « affect dysphorique de désorientation affective⁹² » – désorientation ludique, chasse aux trésors pour les grands. Dans l'ensemble, le jeu des corps et des affects communique l'impression d'une grande vitalité et donne confiance, combat « l'inhumain » de la pensée et des comportements esquissés, ne reflète aucune anxiété : d'ailleurs pour Vermeulen, la tendance pes-simiste « de perte irréparable, d'une dette non payable et d'un deuil perpétuel⁹³ » inhérente à la déconstruction va de pair dans le posthu-manisme avec une affectivité affirmative. Si cela donne une tournure plaisante à l'aliénation/accélération⁹⁴, nous retiendrons que cela permet peut-être surtout une libération émotionnelle du spectateur, puisque ces affects se produisent sur fond de fausseté et de théâtralité exubérante (en cela, les affects ne sont pas loin de provoquer un amusement et de permettre au spectateur d'être détendu comme le voulait Brecht).

Y a-t-il là un geste éthique ? Dans la production de pensée on incite du moins le spectateur à faire de même. Des notions telles « l'interpassivité » ou des phrases comme « tu veux seulement de la subjectivité pour ta philosophie morale. Je dois juste constituer de la subjectivité pour que toi, tu puisses épanouir ta morale » ne permettent certes pas de « donner un sens à la complexité où nous sommes⁹⁵ », ni de se situer (de manière *a fortiori* post-anthropocentriste vu l'importance du texte), mais *the medium is the message* : on fait comme Pollesch, à défaut de donner un sens à la complexité, on la rend productive. On peut y voir un véritable *empowerment*, un potentiel émancipateur pour une pen-sée libérée de tout impératif de perfectibilité et d'humanité. D. Lecourt soulignerait sans doute « le sentiment d'un épanouissement [procuré] et une amplification des capacités [humaines...] d'agir, de penser, de percevoir et de ressentir » susceptible d'engager dans une démarche dynamique, dans « la reconnaissance en soi de ce qui tient aux autres⁹⁶ ». Mais il faut bien voir que cet effet éventuel se produit sur la base du « we are all in this mess together⁹⁷ ». Cette formidable spectacularité se fait sur fond d'autodérision et d'antihumanisme pessimiste, tendu

90 P. Vermeulen, « Posthuman affect », in *European Journal of English Studies*, 2014, vol. 18, p. 121-134, ici p. 122.

91 Hayles, 1999, citée in Vermeulen, art. cit., p. 123.

92 P. Vermeulen, art. cit., p. 124.

93 Ibidem. Il semble que Vermeulen cite ici R. Braidotti, « Affirming the Affir-mative : On Nomadic Affectivity », in *Rhizomes*, 2006, 11.12. http://www.rhizomes.net/issue_11/braidotti.html, sans indication de page.

94 Je reprends le titre du célèbre ouvrage de Hartmut Rosa, *Aliénation et ac-célération. Pour une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012.

95 R. Braidotti, op.cit., p. 9.

96 D. Lecourt, op.cit., p. 54 et 124.

97 R. Braidotti, op.cit., p. 141.

⁹⁸ Ibid., p. 187.

⁹⁹ Paul Patton, *Deleuze and the political*, London, Routledge, 2000, cité in *ibid.*, p. 27.

par la question de savoir « comment arrêter le mouvement qui rend le posthumain inhumain⁹⁸ ? » tout en nous renvoyant à notre hédonisme médiatique. C'est un théâtre qu'on peut éprouver comme divertissant à condition de voir que sa dimension ludique renvoie à une forme de résistance telle que l'a définie Patton : « la conscience de l'instabilité et du manque de cohérence des narrations qui fondent les structures et relations sociales, loin d'aboutir à une suspension de l'action politique et morale, deviennent le point de départ de l'élaboration de nouvelles formes de résistance adaptées à la structure polycentrique et dynamique des pouvoirs contemporains⁹⁹ ». Cette résistance part de la dispersion et du désarroi contemporains sans se donner de but, appelant néanmoins à la question ultime du sens : à quoi bon ce mouvement de sens ?

OUVRAGES CITÉS

- Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.
 Hayles Katherine, *How we became posthuman*, Chicago University Press, 1999.
 Lecourt Dominique, *Humain, posthumain*, Paris, 2003.
 Berlin Isaiah, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1953.
 Vermeulen P., « Posthuman affect », in *European Journal of English Studies*, 2014, vol. 18.
 Rosa Hartmut, *Aliénation et accélération. Pour une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012.
 Patton Paul, *Deleuze and the political*, London, Routledge, 2000.

d De quelques avatars dans les performances numériques

Olivier Lussac

« Avatar : déf. « Personnage virtuel que l'utilisateur d'un ordinateur choisit pour le représenter graphiquement, dans un jeu électronique ou dans un lieu virtuel de rencontre.

- changement, évolution, transformation, conversion, transmutation, métamorphose ;
- capacité de diriger sa propre identité, capacité de changer l'interprétation de ses expériences ».

Paru en 2007 au MIT Press, *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*¹ est un ouvrage de Steve Dixon (avec des contributions de Barry Smith) qui peut être considéré comme une des références majeures en ce qui concerne le domaine des arts contemporains (des arts plastiques et des arts de la scène). Ce livre est divisé en différents chapitres : 1. Histoire ; 2. Théories et contextes ; 3. Le corps ; 4. L'espace ; 5. Le temps ; 6. L'interactivité. Même s'il recouvre les arts de la scène (principalement le théâtre et la danse), ce que Dixon notifie dans *Digital Performance* apparaît recouvrir des pans entiers de la création plastique contemporaine (telle qu'elle est définie, par exemple, dans le livre de Florent Aziosmanoff, *Living Art. L'Art numérique*²), autant que de la création scénique comme elle est analysée dans le livre de Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*³.

Il faut s'entendre d'abord sur les deux termes : « digital » d'une part et « performance » d'autre part. Si le premier ne pose probablement aucun doute quant à sa nature, il met en lumière ce qu'est l'innovation numérique (comme le souligne Steve Dixon : « le terme *Digital Performance* comprend toutes les œuvres des arts de la scène où les technologies informatiques jouent un rôle clé en ce qui concerne le contenu, la technique, l'esthétique ou le résultat final. (...) nous arguons que c'est potentiellement un nouveau paradigme en théâtre et en performance⁴ »). Dans la préface, Dixon avance que « digital » est un concept plus purement technique, limité dans son origine, mais extrêmement large dans ses applications. Le digital est une voie particulière

LIVING ART

- 1 Steve Dixon, *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.
- 2 Florent Aziosmanoff, *Living Art. L'Art numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- 3 Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010.
- 4 Steve Dixon, *op. cit.*, p. 3-4.

5 Steve Dixon, op. cit., p. xi.

6 Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011 (Villa Arson, 1er juillet au 28 octobre 2012), p. 6.

7 Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1962), John Austin évoque toutes les facettes et les combinaisons du langage performatif. Il n'est pas lieu ici de prolonger une réflexion sur ce qu'est le performatif.

8 Cf. David Zerbib, « De la performance au performantiel », revue *Art Press* 2, novembre 2007, numéro spécial dirigé par Christophe Kihm, op. cit.

pour décrire le monde réel, une technique spécifique pour encoder les données sensorielles (son, musique, mouvement, jeux, costumes, etc.) permettant que l'information soit communiquée, altérée, manipulée et finalement interprétée d'une manière complexe et potentiellement intelligente. Il est un concept activant (*enabling*). Il inclut multimédia et interactivité...⁵ » Le second – « performance » – prête à confusion, puisqu'il est formulé en fonction des définitions anglo-saxonnes de *performance art* et *performing art*.

Dans le premier cas, comme le souligne Éric Mangion dans le catalogue *À la vie délibérée*⁶ :

Un autre quiproquo vient de l'ambivalence du mot entre son origine anglaise et sa traduction française. Pour les anglo-saxons, tout jeu d'acteur ou toute interprétation musicale ou chorégraphique est une *performance*. Un artiste « exécutant » est donc *performer*. En France, la performance est essentiellement liée à la pratique d'artistes plasticiens qui transgressent leurs univers, ou du moins aux artistes qui font preuve de tentatives de croiser les genres, ce qui semble beaucoup plus logique quant au rapport avec l'histoire et aux fondements de l'art-action. Appeler le moindre spectacle « performance » comme on le lit trop souvent fait perdre du sens au sujet et à l'objet même de l'art-action. Par contre, le mot « performatif » dans sa version française n'a rien à voir au préalable avec un vocabulaire esthétique. Un énoncé performatif constitue l'acte auquel il se réfère⁷. Comme le suggère David Zerbib, nous devrions plutôt employer le mot « performantiel⁸ ». Même si ce contresens s'avère peu handicapant et possède lui aussi l'avantage d'être entré dans le langage courant, il peut dans certains cas engendrer une confusion dans l'analyse critique de l'art-action, notamment quand le mot performatif est utilisé pour évoquer certaines performances liées au langage, sans faire la nuance avec sa portée sémantique.

L'expression « *performance art* » joue sur *la déstabilisation des conventions esthétiques et non sur l'empathie culturelle*, c'est-à-dire sur des conditions modernes de représentation spectaculaire, d'où sa déliaison avec les « *performing arts* » (théâtre, danse et musique). *Digital Performance* peut donc formellement correspondre aux deux domaines précités, avec les quelques nuances (ou réserves) que nous pouvons apporter.

Cependant, la confusion vient aussi du fait que notre société est devenue celle de la (*digital*)-*performance* généralisée, comme l'écrit Christophe Kihm qui, en préambule d'un numéro d'*Art Press*, cite un passage de la *Société du spectacle* de Guy Debord : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce

qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » Cette affirmation lapidaire, qui ouvre *La Société du spectacle*, pose les fondements d'une thèse générale où notre exposition aux puissances du spectaculaire organise la perte de toute vie authentique. Si nous nous référons ici à ce texte, c'est qu'il peut éclaircir certains points relatifs à l'usage proliférant du terme « performance » comme sa valorisation contemporaine dans le contexte des arts. Le poids des écrits de Guy Debord, en France, auprès du milieu artistique et de ses différents acteurs, n'y est certainement pas indifférent. L'un des effets du succès de la *Société du spectacle* – dans sa simplification et au détriment parfois de son propos – aura été de porter une suspicion généralisée non seulement sur les termes de « spectacle » et de « spectaculaire », mais aussi sur les objets et les dispositifs qu'ils recouvrent dans leur plus grande diversité (musique, danse, théâtre, présence d'une scène ou d'un public). *Performance ne désigne aujourd'hui, le plus souvent, rien d'autre qu'un spectacle qui tente de se dire sans honte, et le terme qui, historiquement, a pu effectivement désigner des pratiques alternatives aux logiques spectaculaires, semble le plus souvent aujourd'hui leur servir de simple substitut* (nous soulignons). Il serait donc difficile de pointer des différences profondes entre une société du spectacle et une société de la performance, sinon dans une revalorisation de l'action qui peut accompagner la seconde jusqu'à porter l'attention sur son effectivité : performance signifiant épreuve et accomplissement⁹ ».

Dans l'analyse sur les deux termes connexes, « digital » et « performance », l'important est de montrer que le numérique ne se résume pas à la seule présence d'un ordinateur sur scène, dans un dispositif immersif ou dans une scène plastique, cette dernière ne suffisant pas à indiquer s'il y a ou non *digital performance*. Le numérique met avant tout en jeu des outils qui régissent des réalités augmentées, de l'Internet des objets (*IdO*), de la muséographie virtuelle, des interfaces libres entre spectateur et œuvre numérique. Il faut aussi penser à une révolution de l'esthétique et de la sensibilité, à une révolution de la relation entre auteur et spectateur, et enfin à une révolution de supports, des formes et de la matière.

Du fait de la variété des usages du numérique, il existe plusieurs termes pour parler de *digital performances*, dont les appellations diffèrent selon les contextes technologique, socioculturel et artistique. Les plus répandues sont les suivantes :

- *Cyberthéâtre* (en anglais « *cyber theater* » ou « *cyber performance* ») renvoie aux expériences en réseau, aux représentations dans le « *cyberspace* ». On parle également pour ce type d'œuvre de théâtre online (« *online theater* »), de spectacles distribués ou en

⁹ *Art Press* 2, n° 18, consacré à « Performances contemporaines », août-septembre-octobre 2010, p. 5.

réseau (« *distributed performance* », « *networked performance* »).

- *Théâtre virtuel* : (en anglais « *virtual theater* ») fait écho à une autre expression, devenue familière de « *réalité virtuelle* ». Elle regroupe des pratiques et des objets très divers : panoramas à 360° de lieux réels, dispositifs immersifs, procédés de capture de mouvement en temps réel pour l'animation de personnages en 3D, mises en scène de pièces sur et pour internet, sites de passionnés de théâtre, collaborations à distance (visioconférence), représentations théâtrales faisant intervenir des systèmes de téléprésence, représentations théâtrales mêlant des acteurs virtuels à des acteurs réels, théâtre interactif faisant intervenir des personnages dotés de comportements autonomes, scénographies utilisant des procédés de réalité virtuelle... Cette multitude de moyens mis en œuvre est entretenue par un quiproquo linguistique provenant de l'anglais, « *virtual theatre* » qui désigne des objets beaucoup plus proches de pratiques cinématographiques que théâtrales.
- *Théâtre interactif* (en anglais « *interactive drama* ») est une expression employée par Brenda Laurel dans son ouvrage intitulé *Computers as Theatre*, publié en 1991 et par la suite adoptée par de nombreux chercheurs dans le jeu vidéo. Théâtre interactif (parfois traduit par « *drame interactif* ») désigne des jeux vidéo où la narration est prédominante. Le spectateur incarne l'un des personnages qu'il dirige dans un univers numérique où d'autres personnages virtuels interagissent avec lui.
- *Spectacle augmenté* (en anglais « *augmented performance* » ou « *augmented performing arts* ») fait référence aux spectacles qui ont lieu sur des scènes de théâtre, des plateaux et qui font intervenir des technologies numériques. On emploie aussi le terme de scène augmentée, « *augmented stage* ».

Enfin, Florent Aziosmanoff parle de *Living Art* :

« Transposé dans l'univers artistique, nous pouvons dire que le numérique permet de réaliser des systèmes d'acteurs autonomes, des œuvres *comportementales*, capables de prendre des initiatives complexes et d'entretenir des relations sensibles avec leur environnement. Le choix du terme de *Living Art* évoque le fait qu'il s'agit d'œuvres « vivantes » par leur constitution, et que ce sont des œuvres « à vivre » pour que leur discours puisse s'exprimer pleinement¹⁰ ».

¹⁰ F. Aziosmanoff, *op. cit.*, p. 60.

L'art numérique semble donc aller bien au-delà de la notion de *Digital Performance*. Jay Bolter et Richard Grusin¹¹ parlent par exemple de théorie de « *remediation* », tandis que Hans-Peter Schwarz¹² déclare que nous vivons dans une « époque de média-morphosis ». Ces œuvres « vivantes » et « à vivre » ne concernent pas donc pas seulement le théâtre, mais aussi toute forme d'art qui induit une forme singulière de comportement vis-à-vis d'un dispositif d'interaction (numérique). Pour Florent Aziosmanoff, la relation entre le vivant et le numérique permet l'introduction du principe de l'œuvre comportementale qui appelle alors une nouvelle définition de l'interactivité, qui n'est pas une simple relation à une machine, mais qui induit un type de comportement. La machine évolue en même temps que celui qui s'y exerce et propose, de par sa programmation des solutions de plus en plus complexes.

La distinction entre les deux systèmes demeure cependant d'une grande subtilité :

En effet, si l'œuvre comportementale se distingue de l'œuvre interactive, elle entretient néanmoins également une forme d'interaction avec son environnement. Cela peut être avec n'importe quel élément de son entourage proche ou lointain tels la météo, l'activité sur internet, le nombre de personne alentour... Mais c'est en général avec le spectateur dans le cas d'une installation, ou avec un performeur dans le cas de son emploi pour le spectacle vivant, que nous pourrions désigner indifféremment l'un ou l'autre par « interacteur ». Toutefois, cette « interaction » est d'une nature fondamentalement différente selon qu'elle se produit avec un système interactif ou avec un système comportemental (nous soulignons) ce qui impose qu'une distinction nette soit faite entre les deux formes de communication de l'œuvre avec son spectateur¹³.

L'œuvre comportementale serait, selon lui,

« une discipline d'expression qui va pouvoir donner un comportement autonome à un dispositif grâce à l'intelligence artificielle¹⁴ ».

1. On considère *Biped* de Merce Cunningham comme l'une des premières créations, travaillant le corps humain à travers la danse. En 1997, Paul Kaiser et Shelley Eskar, membre d'un groupe new-yorkais d'artistes multimedia, Riverbed, propose à Cunningham d'élaborer un nouveau logiciel – *LifeForms* – qui permet d'expérimenter le corps virtuel, au-delà de la reproduction, avec de multiples variations des mouvements d'un danseur. À l'aide de capteurs photosensibles, les déplacements sont enregistrés par une caméra optique (système de *Motion Capture*) et les mouvements sont ensuite traduits en code informatique.

¹¹ Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

¹² Hans-Peter Schwarz, *Media-Art-History*, Munich, Prestel Verlag, 1997.

¹³ F. Aziosmanoff, op. cit., p. 74.

¹⁴ F. Aziosmanoff, entretien 15 mai 2012, <http://theautomart.cc/plus-fort-que-linvention-de-lecriture-le-living-art-interview-de-florent-aziosmanoff/>, consulté le 26 juillet 2013.

DE QUELQUES ŒUVRES

COMPORTEMENTALES

Ce procédé permet d'abstraire les coordonnées d'un rythme. Les danseurs évoluent sur scène tandis qu'un écran transparent projette leurs images virtuelles, plongeant ainsi le public dans une ubiquité magique de points, de traits et de lignes dessinant dans l'espace des tableaux abstraits. L'ensemble est accompagné d'une musique expérimentale de Gavin Bryars et des costumes de Suzanne Gallo. Des lumières colorées balaient la scène vide, où évoluent les danseurs vivants.

¹⁵ Cf. O. Lussac, « Du théâtre des oreilles. Variations sur un processus électronique », dans *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Université des arts, 2006.

¹⁶ California Institute of the Arts, au sein du Center for New Theater et du Cotsen Center for Puppetry and the Arts.

¹⁷ Théâtre d'Actions eXpérimentales de l'Institut international de la Marionnette.

2. *Le Théâtre des oreilles* d'Allen S. Weiss et Zaven Paré¹⁵ est un jeu radiophonique couplé à une marionnette électronique. Le texte est un collage d'œuvres de Valère Novarina (et non pas le texte originel du même nom, qui fut joué à la radio). Créée en octobre 1999 à Los Angeles (production CalArts¹⁶ avec le soutien de l'AFAA, du Fond « Etant donnés » et du Service Culturel de l'Ambassade de France) cette œuvre fait intervenir Allen S. Weiss comme traducteur, adaptateur et metteur en scène, Zaven Paré comme concepteur-designer de la marionnette et co-metteur en scène, Gregory Whitehead pour le *design* sonore (voix et montage) et inclut des joints sonores (les fameux borborygmes dont, déjà, le futuriste Filippo T. Marinetti vantait les qualités acoustiques) de l'artiste performeur Christof Migone. La marionnette est manipulée par Mark Sussman, les textes de Novarina sont lus par Léopold von Verschuer. En juin 2001, une version française a été créée à Charleville-Mézières (production de TAXI²M¹⁷ avec le soutien de l'ORCCA). La machine se présente comme un jeu de miroir conçu autour de la caméra placée dans une trajectoire verticale. Le miroir sert, comme dans l'appareil photographique, à redresser l'image vidéo projetée sur le masque blanc, par transparence et en volume, ce qui rend le visage de Novarina plus vivant.

Le Théâtre des oreilles révèle ensuite un choc des vocalises, la révélation



* *Le Théâtre des oreilles* d'Allen S. Weiss et Zaven Paré, 1999. © Courtoisie d'Allen S. Weiss et Zaven Paré.

d'un territoire à la limite de l'audible et du visible, une machine qui montre l'extraversion du corps dans l'espace de la marionnette, par-delà la voix même de son auteur, de son appareil phonatoire, de sa bouche, de sa langue, de sa salive, de ses dents, de son muscle lingual, de son palais, de sa cage thoracique, du ventre qui n'est plus là, tronqué ou infra-mince. Il s'agit de « donner vie par défaut » à ce corps en misant sur l'unique exploration des potentialités de l'organe de la voix. Il s'agit de comprendre le fond du trou qui sert de réduit intime et de réfléchir sur une conception théâtrale fondée sur l'acte vocal qui se fragmente au fur et à mesure de sa diction, ce que Gregory Whitehead nomme une « schizophonie » relevant d'un « jeu de pression de l'inexprimable » (nom d'une pièce sonore – *Pressure of the Unspeakable* – de Whitehead, dans laquelle l'artiste construit un scénario pour une performance inédite qui a duré six semaines et a commencé en octobre 1991, dans laquelle, lors d'un enregistrement radiophonique et des émissions télévisuelles, il s'agit de laisser à disposition du public un répondeur téléphonique et de proposer de recomposer sur la bande des cris, accompagnés d'une histoire pour la constitution d'un *Institut pour les Études sur les Hurlements (Institute for Screamscape Studies)*, avec, comme directeur de l'organisme, des commentaires de Gregory Whitehead lui-même, alias *Doctor Scream*. Il invente une forme de narration autour de ce qu'il nomme un « circuit d'électrochocs publics ». Il décrit le système nerveux de Sydney à partir d'une typologie fondée sur le cri.

Quoique absolument différente de la pièce d'Artaud, ou même du *Théâtre des Oreilles*, cette composition se fonde, outre sur la base de données de cris obtenus à partir des messages laissés sur le répondeur, sur les distorsions et les perturbations des codes digitaux. En cela, la réception est doublement dérangée, pour ainsi dire catastrophique, puisqu'elle implique une résonance équivoque, à la fois corporelle et machinique. À partir du matériau brut, Whitehead constitue une archive en sélectionnant, coupant et mixant les cris, rajoute une narration pseudo-scientifique et intègre l'ensemble dans un format de documentaire radiodiffusé conventionnel. Outre le travail sur le système nerveux, le circuit *telephone-microphone-tape-recorder-radio* fournit un index-clé ou une typologie spécifique fondé sur une dissolution et sur une dissémination acoustiques. La distorsion et le trouble provoqués par les codages digitaux, les bruits purs, les cris deviennent des « irruptions sismiques », autant dans l'excès des paroles enregistrées, capables d'effacer les technologies de communication dans une forme d'irreprésentable, ou plutôt d'inexprimable, que dans leurs convulsions provoquées chez l'auditeur. Pour justifier de ce travail, Whitehead convoque Wittgenstein, pour qui, lorsque vous philosophiez, vous devez descendre

dans le chaos originel, le cri révélant les profondeurs confuses des systèmes linguistique et vocal. Le cri fait voler en éclats la cohérence autant de la parole articulée que la manifestation de la pensée.). Il invente ainsi la figure d'un avatar sonore.

Le Théâtre des oreilles réitère également cet événement paranoïde, après *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Devenu marionnette, Novarina se sépare de lui-même : il n'y a plus de corps, mais un morcellement et une recomposition, ou une mise en scène de la voix. Le théâtre est devenu l'endroit des spectres – des *golems* – où se décomposent le réel, la figure humaine pour parvenir à l'avènement d'un monstre. D'un côté, ce dernier – l'acteur électronique – se divise en une image livide et illustre l'inaptitude de la machine électronique à rassembler son moi dispersé. D'un autre, il tente de recréer différents rôles, en confiant une majeure partie du jeu à ses variations électroniques, à ses matières sonores diffractées, suivant une subtile activité de simultanéité et de diffréré. Allen S. Weiss souligne bien ce travail de la « voix sans origine » :

« Bizarre anatomie : le visage muet de Novarina, les langues multiples de von Verschuer, l'oreille polyphonique de Gottlieb, les borborygmes électroniques de Migone, les mains cosmiques de Sussman, l'œil cruel de Paré, la cervelle ésotérique de Weiss. Qui est là ? Une sorte de monstre. Une marionnette sans fils, un acteur sans corps, une voix sans origine. Pas de fantômes, mais des mutations gelées de langage [...]. Délirer la langue, fracturer la parole, empirer le mot par une prolifération logologique, par une frénésie onomastique. Éviter la communication, indiquer l'aphasie ; ridiculiser la narration, célébrer le solécisme. Cherchez une langue privée impossible, et vous trouverez une expression universelle. Transformer l'ontologie du théâtre : de trompe l'œil à trompe l'oreille¹⁸ ».

¹⁸ Allen S. Weiss, programme de l'Institut International de la Marionnette, 2001.

3. Le cas de Granular Synthesis (1991-2003) renvoie au *Live Cinema* du duo d'artistes Kurt Hentschläger et Ulf Langheinrich et constitue une cellule de recherches artistiques. Depuis 2003, les membres du binôme travaillent désormais en solo, mais ils continuent de présenter les pièces conçues ensemble, comme dans les cas de *Modell 5* (1994) et de *Pol* (1998-2008). Dans les deux œuvres, ils modélisent des visages grâce à une machine de leur invention qui enregistre toutes les mimiques d'un visage. *Modell 5* par exemple démultiplie le visage de la danseuse japonaise Akemi Takeya sur quatre écrans monumentaux, dans un cadrage serré. Les boucles audiovisuelles préalablement travaillées se répètent selon des fréquences variables, permettant ainsi de faire surgir une quantité d'émotions, de la souffrance à l'extase, de l'as-

pect paisible à la fatigue. Parfois, les yeux et la bouche, les mouvements latéraux et verticaux du visage sont emballés par la vitesse immodérée du calcul de la machine. L'ensemble pourrait être supportable s'il n'y avait pas cette dimension monumentale et cette disposition sur quatre écrans. S'ajoute à cela un environnement sonore amplifié, les mouvements du visage modélisé étant soutenus et renforcés par des ondes infra-basses qui résonnent dans le corps du public, provoquant des effets hypnotiques et des malaises, des vertiges et des nausées physiques et perceptives. Le couplage image/son est saisissant, quand le son possède cette dimension singulière, renforçant le pouvoir des images.

Pol est quant à elle une performance *live* improvisée, utilisant une projection audiovisuelle intense, une lumière soutenue et des caissons audio infra-basses. Cette œuvre assujettit le public à un flux de stimuli et provoque une situation perceptuelle de désorientation et de recollection audiovisuelle. *Pol* attaque le spectateur en défiant les barrières sensorielles en composant un environnement semi-circulaire composé de sept écrans vidéo, un panorama parabolique qui couvre l'ensemble du champ visuel. Les deux artistes insèrent alors un effet de clignotement d'une image à l'autre (*flicker*), d'un bord à l'autre du dispositif, ce qui déclenche une sensation de « radiation visuelle » selon les deux instigateurs. Dans cette variation colorée apparaissent des échantillons d'un visage humain, celui de l'artiste Diamanda Gallas. L'installation efface les quelques secondes d'évidence électronique : la performeuse est une vague (ondulatoire) de bruits audiovisuels, la transmutant dans une « chose » intermédiaire, comme un corps étranger flottant dans l'éther. Les parts de chair humaine réalistes apparaissent dans un flux continu d'une masse sonore abstraite. La vidéo est donc une source de lumière plutôt qu'une présence réelle des images. Le son demeure la part critique de la dramaturgie de *Pol*.

4. Dans les deux pièces de cirque musical, *Schlag I* (2003) et *Schlag II Oscar* (2005), Roland Auzet¹⁹ met en jeu, au milieu des jongleurs, acteurs et musiciens (percussionnistes), un personnage virtuel qui répond aux protagonistes évoluant sur scène. Cet avatar est doté d'une intelligence quasi autonome, répondant, par la capture vidéo, aux mouvements des artistes. Oscar, héros du *Tambour* de Günther Grass, devient dans les mains habiles du metteur en scène, un interlocuteur machiavélique. Oscar n'est pas seulement porteur d'un regard sur la comédie humaine, mais il est surtout scrutateur d'une nouvelle réalité, jouant de l'opposition, de l'affection et de la résonance d'un monde à deux facettes. Le continuum numérique, inquisitorial, qui place l'homme au cœur d'une problématique majeure en ce nouveau temps qu'est le nôtre,

¹⁹ Cf. O. Lussac, « L'image de son, le son de l'images. Schlag ! de Roland Auzet (2003) », dans *Regards sur l'image*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Université des arts », 2009.

et le continuum physique et réel, où la machine numérique devient un outil de contrôle. Où se trouve donc notre propre réalité, en tant qu'être humain, dans un monde où l'artificiel demeure une forme de réalité de plus en plus prégnante ? Ce personnage divulgue, chez le compositeur et percussionniste Roland Auzet, ses préoccupations majeures : derrière le visage de cet enfant, qui décide de ne plus grandir et qui s'oppose à l'humain parce qu'il veut vivre, l'artiste explore des formes complexes de matérialité, parce qu'il est fasciné par les technologies, par ses attraits et par ses monstruosité. Qui sommes-nous dans un monde où le réel est pris aux pièges des images numériques ? Dans *Schlag !* et *Oscar (Schlag ! opus 2)*, il questionne l'humanité, et réinvente la scène musicale. Dans un monde où la machine prend une vie et une place de plus en plus grandes, l'homme reste pourtant en quête de sa propre identité. Oscar, personnage démesuré, sans existence réelle, dévoile sa véritable nature, et n'a de cesse de vouloir vivre de manière humaine : « Toi tu veux le bien de l'humanité, moi l'humanisation de ma réalité ». Sur ce thème qui est récurrent dans les arts, il faut se pencher sur les thèmes du retour à l'animal, et à la chimère (du *theranthrope* : hybridation de l'homme et de l'animal). Cela explique qu'aujourd'hui les thèmes de l'humanisation de la machine et de la déshumanisation (ou de la machinisation) des humains soient si fondamentaux²⁰. Il s'avère qu'ici la question du *post-humain* s'avère cruciale, dans un monde où la machine remplace de plus en plus l'être humain.

²⁰ Steve Dixon et Barry Smith, *op. cit.*, p. 14.

L'AGIR ÉMOTIONNEL ET LA DRAMATURGIE

Ce ne sont assurément que des exemples singuliers parmi d'autres, tirés d'une période déterminée. Ces derniers traduisent l'état d'une recherche artistique qui a commencé à la fin des années 90. Progressivement, les œuvres interactives (qui ne datent pas d'hier) et comportementales se sont étendues à toutes les formes artistiques et se sont complexifiées en devenant de plus en plus autonomes. Comme le souligne Jean-Louis Boissier :

« L'interactivité fondée sur les technologies numériques n'est pas seulement l'instrument d'un accès dialogué aux informations et aux œuvres. Elle peut aussi faire partie de l'image elle-même, elle peut être travaillée comme forme artistique à part entière, elle fait l'objet d'une dramaturgie²¹ ».

²¹ Jean-Louis Boissier, « Dramaturgie de l'interactivité. », in *La Relation comme forme- l'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004.

De la simple conjugaison harmonieuse interactive (*Biped*), nous passons à des liaisons schizophréniques et schizophoniques (*Le Théâtre des oreilles*, *Modell 5* et *Pol*), et nous aboutissons à une forme de com-

portement et de dialogue (*Schlag* et *Oscar*).

Il convient désormais, non pas d'être fasciné par les attraits « fabuleux » des technologies constamment renouvelées dans les arts et d'en être complètement subjugué, étonné, mais de saisir, capter, analyser les différentes expérimentations mises en jeu dans les arts contemporains, en soutenant le principe d'Erwin Straus pour qui « l'expérience sensorielle n'est pas une forme de connaissance²² » mais surtout une évidence émotionnelle et empathique difficile à saisir, ce que Mario Perniola nomme la *cosa senziente*, la « chose sentante²³ », à propos de la performance.

Ces différentes pièces annoncent une nouvelle relation au réel et à la figuration, en mettant en jeu une forme d'avatar, personnage virtuel qui va répondre sur la scène à l'activité créatrice, agissant autant sur le déroulement de l'œuvre que sur la perception du public. Nous passons ainsi de l'interactivité (jeu de liaison de l'homme à la machine) à une forme plus complexe de comportement autonome, ce qui est aujourd'hui omniprésent sur les scènes virtuelles. L'homme n'est pas pour autant effacé. Il est seulement transposé dans une autre réalité et devient *intercesseur* de ce réel en train de s'accomplir. Toutefois, cette nouvelle dimension implique de réfléchir à la présence de l'être humain, à la fois sur une scène, sur Internet, dans une installation ou un jeu vidéo. Évidemment, les risques sont grands de se confondre à son avatar, comme le souligne Hiroki Azuma²⁴, symptômes d'un nouveau malaise reconnu par le philosophe, lorsque l'homme perd ses repères entre l'original et sa copie, et ne se reconnaît plus dans le quotidien comme une personne à part entière. Dédoublé, dupliqué, mentalement confus, il devient dès lors l'ersatz de son personnage imaginaire.

22 Erwin Straus, *Du Sens des sens*, 1989, Grenoble, Milon (première édition : Berlin, 1935, traduction : G. Thines et J.-P. Legrand)

23 Mario Perniola, *Le Sex-Appel de l'inorganique (Il Sex appeal dell'inorganico)*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. Lignes, 2003, p. 224 (traduction Catherine Siné).

24 Hiroki Azuma, *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité*, Paris, Hachette, coll. « Haute Tension », 2008.

Dixon Steve, *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.

Aziosmanoff Florent, *Living Art. L'Art numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

Salter Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010.

Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011, Villa Arson, 1er juillet au 28 octobre 2012.

Austin John, *Quand dire c'est faire* (1962)

Zerbib David, « De la performance au performantiel », revue *Art Press*

OUVRAGES CITÉS

- 2, novembre 2007, numéro spécial dirigé par Christophe Kihm.
Art Press 2, n° 18, consacré à « Performances contemporaines », août-septembre-octobre 2010.
- Bolter Jay et Grusin Richard, *Remediation*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- Schwarz Hans-Peter, *Media-Art-History*, Munich, Prestel Verlag, 1997.
- Aziosmanoff Florent, entretien 15 mai 2012,
<http://theautomart.cc/plus-fort-que-linvention-de-lecriture-le-living-art-interview-de-florent-aziosmanoff/>, consulté le 26 juillet 2013.
- La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Université des arts », 2006.
- Regards sur l'image*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Université des arts », 2009.
- La Relation comme forme- l'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004.
- Straus Erwin, *Du sens des sens*, traduction G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Milon, 1989, (première édition : Berlin, 1935)
- Perniola Mario, *Le Sex-Appel de l'inorganique (Il Sex appeal dell'inorganico)*, traduction Catherine Siné, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. Lignes, 2003.
- Azuma Hiroki, *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité*, Paris, Hachette, coll. « Haute Tension », 2008.

e Les hétérotopies documentaires de Marjolijn van Heemstra et de Wunderbaum : revisiter l'humanisme

Esther Gouarné

Face aux coupes budgétaires annoncées depuis 2010 et réalisées en partie à l'été 2012 aux Pays-Bas²⁵, affectant particulièrement les secteurs sociaux et culturels, et suite à la montée de l'extrême-droite aux législatives de 2010²⁶, certains artistes embrassent les questions politiques et sociétales à bras le corps, en ancrant leur propos dans un travail de terrain où les citoyens sont pris à parti. Nous nous interrogerons ici sur les « théâtralités du réel » – ou encore les théâtralités « documentaires » qui émergent alors : en quoi se font-elles l'écho de bouleversements culturels et structurels profonds ? Peut-on parler de théâtralités en transition, symboles d'une transition sociétale entre humanisme et post-humanisme ? Deux exemples rotterdamois seront examinés dans ce sens : celui d'un collectif d'acteurs, Wunderbaum, et celui d'une performeuse-autrice²⁷, Marjolijn van Heemstra.

The New Forest, de Wunderbaum, et *Family '81*, premier volet du *Triptyque sur la globalisation* de la performeuse Marjolijn van Heemstra, débordent le seul espace-temps de la production théâtrale. Les artistes sortent des salles de répétitions pour provoquer la rencontre, et inscrivent le théâtre parmi d'autres champs d'activité. Des « avants » et des « après » encadrent et prolongent la représentation, et tentent de créer du lien social. Les spectacles oscillent ainsi entre les pôles du documentaire, de la fiction, de l'introspection, de la performance et de l'autofiction²⁸. Ils dessinent finalement les contours d'hétérotopies insérées dans la réalité socio-économique de leur temps. C'est du moins l'hypothèse que nous avancerons ici. En même temps, elles échappent totalement à la tentation proprement utopique, car elles font preuve d'une ironie parfois désabusée et assument les hiatus entre intentions, désirs et réalité²⁹.

²⁵ Le budget culturel y a été diminué de 25% en 2012, au moment de l'ascension du parti populiste Partij Van de Vrijheid (PVV, « Parti de la Liberté »), dirigé par Geert Wilders, aux élections législatives. Plusieurs troupes, festivals et maisons de production et de diffusion ont ainsi dû fermer leurs portes ou revoir leur activité après la répartition annuelle des subventions. Parmi eux, certains groupes pionniers avaient participé à des bouleversements esthétiques et idéologiques majeurs dans les années 1970-1980, comme Onafhankelijk Toneel (« Théâtre Indépendant ») à Rotterdam et Maatschappij Discordia (« La discorde de la société ») à Amsterdam. D'autres, comme Wunderbaum, voient leurs subventions renouvelées notamment grâce à la mise en réseau et à l'association de plusieurs structures à Rotterdam : le Théâtre Municipal de Rotterdam (Schouwburg) ; le Ro Theater ; la maison de production de Rotterdam et la troupe Wunderbaum.

²⁶ Le PVV – Partij Voor de Vrijheid (Parti pour la Liberté), créé en 2006 par Geert Wilders, essentiellement euro-sceptique et anti-immigration, avait obtenu 15,5 % des voix et 24 sièges à l'Assemblée, devenant alors la troisième voix dans la coalition centre-droite du gouvernement. En 2012 suite à des désaccords majeurs entre Wilders et le Premier Ministre Mark Rutte sur la question d'un plan économique d'austérité, cette coalition a volé en éclat, provoquant la démission de ce dernier et la chute du gouvernement en place. Suscitant polémiques et débats, jugé pour incitation à la haine raciale, Geert Wilders

peut être considéré comme une figure emblématique des montées extrémistes en Europe et plus largement des luttes idéologiques et des tensions qui traversent le monde.

- 27 On emploiera ici ce terme d'« autrice » : terme réhabilité notamment par Aurore Evain, spécialiste de l'histoire des femmes de théâtre depuis l'Ancien Régime.
- 28 Ils relèvent donc de ce que l'on nommera parfois le « théâtre performantiel », à savoir un théâtre marqué par les techniques, méthodes, esthétiques du performance art, d'une part, et par les idéologies des avant-gardes historiques, d'autre part. J'ai défini et défendu ce terme dans ma thèse de doctorat *Théâtre performantiel : immersion et distance dans le théâtre néerlandophone, Flandre et Pays-Bas, 2004-2014*, soutenue en juillet 2014 à Paris Ouest et à la VUB, sous la direction de Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck.
- 29 On s'appuie ici sur la définition foucauldienne de l'hétérotopie, et sur la distinction entre utopie et hétérotopie qu'elle implique – l'utopie étant toujours associée, dans son sens premier, au sens donné par Thomas More, soit celui d'un ailleurs virtuel, inexistant. Foucault définit ainsi les hétérotopies comme « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés ». Michel Foucault, « Des espaces autres, Hétérotopies, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.

L'hétérotopie de Wunderbaum, amorcée en 2013, est étalée d'emblée sur quatre ans. Ayant fait l'objet d'une demande de subvention structurelle spécifique, *The New Forest* s'envisage comme un seul et même projet aux multiples facettes. Wunderbaum quitte donc la logique du spectacle isolé pour proposer une série de pièces regroupées sous ce nom commun, désormais accolé au titre de chaque nouveau spectacle. Pour assurer la cohérence entre les pièces, ils embauchent pour la première fois un dramaturge fixe³⁰. En plus de la dramaturgie des pièces, il organise notamment des tables rondes et des séminaires publics autour de questions de société traitées dans les spectacles. Le site internet de la compagnie a lui aussi changé de nom³¹. On y trouve maintenant les informations et actualités d'usage, mais aussi les comptes rendus audio des séminaires, des appels à participations lorsque des témoins ou des amateurs sont requis, des appels aussi à participation financière, puisque Wunderbaum multiplie les sources de financement. La façon de produire, transparente et affichée, est en effet partie prenante du propos et de l'esthétique, dans cette démarche plus encore que dans d'autres types de spectacles. Le mécénat est envisagé pour pallier aux baisses de financements publics. Il permet aussi de tisser des liens concrets avec des entreprises ou des individus engagés dans une recherche sur les mutations sociétales et environnementales – architectes, paysagistes, avocats, journalistes, sociologues, citoyens concernés... C'est un objectif affiché :

« Wunderbaum construit à présent *The New Forest* : une nouvelle société alternative. L'objectif est évident : dans le contexte de la crise actuelle, Wunderbaum explore dans TNF de nouvelles manières de vivre en société³² ».

Le théâtre devient donc un tremplin au service du débat et de l'action collectifs et d'une pensée de la transition ; les spectacles, plus ou moins documentaires, envisagent chacun un aspect de la société contemporaine : « La Santé » (*Hospital*, 2013), « La Loi » (*De Wet*, 2014)... Des professionnels et des spécialistes sont aussi associés aux créations elles-mêmes, soit en tant que témoins cités, filmés, invités sur scène, soit en tant que créateurs.

Par exemple, des ingénieurs et des architectes ont été engagés pour la conception du décor de « L'arrivée de Xia » (*De Komst Van Xia*, 2013). Joué sur le toit de la gare désaffectée Hofplein à Rotterdam, la pièce se déroulait dans un panoptique inspiré des écrits de Foucault et dans une tour de surveillance tournée vers la ville endormie, construits par la société ZUS³³, société architecturale axée sur la question du dévelop-

THE NEW FOREST : INVENTER UNE MICRO-SOCIÉTÉ ?

³⁰ Tobias Kokkermans, auparavant attaché au Ro Theater.

³¹ On ne trouve plus, à l'adresse www.wunderbaum.nl, que des archives, tandis que l'actualité du groupe se trouve à l'adresse www.thenewforest.nl, changement significatif puisque le nom du collectif théâtral s'efface derrière sa construction.

³² Présentation sur le site de la compagnie, introduisant une interview du sociologue Willem Schinkel, <[the-newforest.nl/2013/02/willem-schinkel-over-democratie/](http://thenewforest.nl/2013/02/willem-schinkel-over-democratie/)> (consulté le 15/03/2014). : « *Wunderbaum bouwt TNF : een nieuwe, alternatieve samenleving. De ambitie is glashelder : in weerwil van het huidige crisisklimaat zet TNF op in nieuwe maatschappelijke kansen* ».

³³ Zus [Zones Urbaines Sensibles] est un bureau d'architectes implanté à Rotterdam, avec pour objet l'invention d'un « activisme architectural » ou encore d'une architecture non soumises aux appels d'offres et aux demandes du marché. Les architectes cherchent à forger des espaces innovants et originaux en accord avec leur vision du monde et de la société de demain, en se consacrant essentiellement à la recherche de constructions durables, modulables, respectueuses de l'environnement. Voir <http://www.zus.cc/>.

pement durable et de l'harmonisation urbaine. Cette référence explicite à Foucault, pionnier de la sortie de l'humanisme, souligne la filiation de ce théâtre à la tradition postmoderne et à la pensée d'un post-humanisme – au-delà, après, ou en opposition à l'humanisme occidental classique et aux valeurs judéo-chrétiennes. Mais les acteurs jouent de cette référence philosophique avec distance et humour : déguisés en doctes à toges noires, ils élucubrent autour de l'histoire de l'Humanité et se perdent dans leurs propres définitions et concepts.

Concrètement, donc, comment s'approprient-ils la notion de transition ? Ils le font en questionnant celle de démocratie : ils partent d'un constat d'échec de la démocratie occidentale (et en tous cas néerlandaise) et mettent donc en place, le temps, de la création puis de la représentation d'un spectacle, un *think tank* pour penser, en dehors des institutions et des systèmes en place, une démocratie post-humaniste, et post-postmoderne. Des habitants du quartier ont ainsi été invités à formuler leur vision de la ville du futur, à mettre en place des initiatives dans leur quartier, puis à danser dans le dispositif une danse d'inauguration du « Nouveau Monde ». Par ailleurs, les matériaux utilisés par ZUS étaient recyclés et/ou recyclables, et la plus grande partie de l'énergie nécessaire à la représentation devait être produite par des panneaux solaires installés sur le toit de la gare de Hofplein. Si la tentative d'autonomie énergétique n'a pas complètement abouti, elle était néanmoins le signe d'une mise an actes et en action des discours théâtraux, et reliait la création à un acte concret.



* Le panoptique foucauldien en matériaux recyclables. Wunderbaum, De Komst van Xia, Rotterdam, 2013 © Mick Otten



* La tour de surveillance destinée à accueillir la reine du futur, venue de Chine. Wunderbaum, De Komst van Xia, Rotterdam, 2013 © Mick Otten

The New Forest brouille les frontières entre fiction et réalité, le théâtre devenant « plus réel que la vie », comme l'annonce la page d'accueil du site :

« *The New Forest is more real than Life.*

The New Forest est une plate-forme en vue d'un changement de société. The New Forest imagine la transition et donne un aperçu de la société de demain³⁴ ».

Plus vrai que vrai donc, le théâtre se mêle à la vie d'un quartier et intègre des actions expérimentales en vue d'une transformation des modes de vie. Pour donner corps à cette démarche, les acteurs associent donc le public, des citoyens, des habitants, à leur recherche, en les entraînant dans des jeux de rôles. Les acteurs s'approprient les techniques du divertissement multimédia et des réalités augmentées : on peut poster des réactions sur le site au lendemain des spectacles, naviguer dans les articles en ligne et sur les sites « amis », suivre parfois l'avancée des processus créatifs en images ou en mots. Mais c'est l'interaction directe qui prime sur la virtualisation des rapports via internet. Le réseau ne vient qu'accompagner, préparer ou faire résonner les expériences vécues. En ce sens, on peut dire que la préoccupation de l'humain prime sur le post-humain.

On peut donc devenir acteur de la pièce et monter sur scène, parler de sa vie devant le public, comme dans le dernier spectacle *We doen het wel zelf* (« On s'en charge nous-même »). Dans cette pièce, des habitants de chaque ville de la tournée témoignent : ils sont engagés dans des actions à caractère social, humanitaire, solidaire, à titre privé ou professionnel.

³⁴ The New Forest is more real than life. The New Forest is een platform voor maatschappelijke verandering. The New Forest verbeeldt de transitie en werpt een blik op de samenleving van morgen.

Ils expliquent leurs démarches et participent à certaines chorégraphies, chansons, des acteurs, tandis qu'une fanfare locale clôtura la soirée. Les spectacles dont « tout le monde peut être acteur » jouent sur la fascination générale pour la mise en représentation de soi, largement exprimée sur les plateaux de télévision depuis les années 1980 et plus récemment, de façon criante, sur les réseaux sociaux. Mais ils enlève le filtre de l'écran pour le remplacer par la présence réelle.

Performantiel – inspiré des paradigmes du *performance art*, où l'action en temps réel prévaut sur la représentation fictionnelle, ce théâtre se veut donc aussi « performatif » – au sens austinien du terme, puisqu'il cherche à avoir des impacts directs sur le monde, à le transformer³⁵. Et pour ce faire, il place l'individu au cœur du dispositif théâtral, et, par là, au centre des interrogations sur le devenir du monde. Il est très humain, donc, mais il place l'humain dans une mise en perspective plus large, écologiste et environnementale, et il se détache des valeurs humanistes et démocratiques classiques. En somme, ils ne renient pas l'humanisme et ne cèdent en aucun cas à une confiance dans le tout technologique ou cybernétique. Cependant, ils pensent un humanisme critique, teinté de déception, nourri de frustrations et de mécontentements face à l'état du monde contemporain. Peut-être tentent-ils par là de réactiver l'essence première de l'humanisme, dépoussiérée des systèmes de pensée et des modes de vie dans lesquelles nous nous sommes pétrifiés ? Ou alors cherchent-ils une nouvelle vision du monde, de nouveaux repères ?

³⁵ J'ai défendu cette distinction entre performatif et performantiel dans ma thèse de doctorat déjà citée.

Pour bien saisir la spécificité de ce travail, gardons en tête que tout cela n'est pas fait avec un très grand sérieux : il ne s'agit aucunement de transformer les acteurs du collectif en meneurs de bande, en gourous, ni à faire du théâtre la plate-forme d'un mouvement politique ni même associatif ou philosophique. Même en dehors de la scène de théâtre, si les séminaires apportent par exemple un pendant scientifique et réaliste à la création fantaisiste, ils peuvent eux-mêmes être théâtralisés et détournés, comme lors du séminaire « Comme-Une » du 31 octobre 2014 au Théâtre Frascati. Les acteurs y jouaient les interlocuteurs de la discussion réelle : un architecte, un consultant en stratégie d'entreprise, un sociologue, un expert en transition énergétique, un plasticien et un homme politique. Les discours des protagonistes initiaux s'en trouvèrent ainsi colorés, réappropriés au second degré. Mais ensuite avait lieu un « vrai » débat, non fictionnalisé, avec le politologue et journaliste Pieter Hilhorst : les aller-retours entre théâtre et réalité, réflexion politique et création sont permanents, participant des oscillations métamodernes qui jugulent ce processus, à toutes les

strates et à tous les niveaux. La théâtralité, et plus encore, la dérision et l'auto-dérision, sont donc toujours là pour nous rappeler sans cesse à la réalité de la situation, et insistent sur le sentiment d'impuissance ou d'incompréhension des acteurs face à la réalité qu'ils perçoivent, et sur laquelle ils tentent, à leur mesure, d'influer. L'oscillation entre les trois pôles de l'utopie, de l'hétérotopie concrète et de l'ironie participe en effet d'une recherche située entre un cynisme désillusionné et un humanisme optimiste. C'est pourquoi les acteurs ont fait appel, pour poser les bases théoriques de leur projet, aux deux penseurs néerlandais du « métamodernisme », Robin Van Akker et Timotheus Vermeulen :

« Le métamodernisme est une oscillation. C'est la dynamique par laquelle il s'exprime. On doit toutefois faire attention à ne pas penser cette oscillation comme un équilibre ; c'est plutôt un mouvement de pendule entre des pôles nombreux, innombrables. Chaque fois que l'enthousiasme méta-moderne penche vers le fanatisme, le balancier le renvoie à l'ironie ; au moment où son ironie l'oriente vers l'apathie, le balancier le renvoie à l'enthousiasme³⁶ ».

Les brouillages sont permanents dans la « Nouvelle Forêt », de ce fait difficilement classable et analysable selon une grille de lecture unique.

Ces brouillages seront au cœur du film réalisé par Mijke de Jong, l'un des aboutissements marquants de ces quatre années de recherche. Aujourd'hui en cours de réalisation³⁷, il jouera sur les codes du théâtre



³⁶ Robin van den Akker ; Timotheus Vermeulen, « What is metamodernism ? », post du 15 juillet 2010, <<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>> (consulté le 15/08/2013) « Indeed, metamodernism is an oscillation. It is the dynamic by which it expresses itself. One should be careful not to think of this oscillation as a balance however; rather it is a pendulum swinging between numerous, innumerable poles. Each time the metamodern enthusiasm swings towards fanaticism, gravity pulls it back towards irony; the moment its irony sways towards apathy, gravity pulls it back towards enthusiasm ».

* De Komst van Xia, Rotterdam, 2013
© Mick Otten

³⁷ Sa sortie est prévue en 2016 lors du Festival International du Film de Rotterdam.

filmé, du film de fiction et du documentaire – à comprendre lui-même selon un double sens : documentaire sur le processus créatif théâtral lui-même, et documentaire sur des phénomènes sociaux extérieurs au théâtre. Il rendra compte de diverses initiatives citoyennes, de *start-ups* et d'entreprises innovantes afin de dessiner les contours d'un modèle alternatif de société, réalisable dans un futur proche.

Les acteurs de Wunderbaum se présentent donc eux-mêmes comme des penseurs de la transition, avec la conscience de vivre un moment charnière de l'histoire contemporaine. En un mot, ils anticipent et préparent la transition sociétale et énergétique - en tous cas, c'est bien là leur moteur, mais avec leur langage et leurs outils qui restent ceux de la création théâtrale. Le travail récent de Wunderbaum s'offre ainsi comme un laboratoire, un lieu où se cherchent et se frictionnent les esthétiques postdramatiques et le renouvellement des échanges humains et des modes de sociabilité à l'ère post-postmoderne – métamoderne. Ils se nourrissent ainsi, par exemple, des principes de l'échange *peer to peer*, et de ceux des organisations locales non gouvernementales, et s'associent, on l'a vu, à d'autres corps de métier. On ne peut donc pas aborder leurs spectacles selon des critères purement dramaturgiques ou esthétiques, la question de la « pièce réussie » ne disparaît pas complètement mais ne peut être détachée de l'ensemble des actions et des réflexions qui l'accompagnent et la sous-tendent. On ne peut pas non plus, a contrario, considérer *The New Forest* comme un projet relevant du domaine socio-culturel ou de l'action culturelle, car la finalité spectaculaire, artistique, et professionnelle reste prééminente – même lorsqu'elle intègre sur scène des amateurs³⁸.

³⁸ Il ne s'agit pas d'ateliers, ou de *workshops* réguliers, ni de spectacles amateurs, ni de la formation de communautés durables entre les artistes et les amateurs au-delà de la finalité spectaculaire.

TRIPTYQUE SUR LA GLOBALISATION DE MARJOLIJN VAN HEEMSTRA : DÉPASSER LES FRONTIÈRES ?

Après l'explosion des formes postdramatiques, soit après le rejet du texte et avec lui de la fonction didactique du théâtre, de plus en plus nombreux semblent être les artistes qui, comme Wunderbaum, inventent de nouveaux théâtres documentaires ; plusieurs associent le biographique à la fiction, le sociopolitique à l'autoréflexion. Le travail de la journaliste, autrice et performeuse Marjolijn van Heemstra est à ce titre très significatif. Ne venant pas du monde du théâtre au départ, formée aux sciences humaines, aux journalismes et à la théologie, elle utilise la scène comme un médium parmi d'autres, pour exprimer son point de vue sur la société, et réfléchir les/aux mécanismes socio-politiques dans lesquels elle se trouve prise.

Elle a conçu notamment un « triptyque sur la globalisation », ou, plus précisément, sur l'interculturalité, nourri de voyages et d'enquêtes de

terrain³⁹. Pour le premier spectacle intitulé *Family '81*, elle a rencontré trois personnes nées la même année qu'elle, ayant grandi dans des cultures et des contextes sociétaux totalement différents : l'une, Ntando, sous l'Apartheid (en Afrique du Sud), l'autre, Souad, pendant une guerre civile (au Liban), le troisième, Satchit, dans une société de castes en plein boom économique (en Inde). Elle met ainsi à l'épreuve la citation « Nous sommes les enfants de notre temps plus que ceux de nos parents », de Marc Bloch. En même temps, elle questionne la notion de frontière - géographique, socioculturelle, psychologique.

Au cours de ses voyages, Marjolijn van Heemstra explore des phénomènes culturels et politiques complexes, et véhicule, physiquement, une idée d'égalité et de tolérance. *Family '81* est une création artistique, et en même temps c'est un voyage, une quête, une expérience, effectués par l'artiste seule, sans public ni vidéo la plupart du temps⁴⁰. Malgré cet aspect expérimental et performantiel, la création ne s'est pas non plus « dissoute dans le réel » à l'image des premiers happenings avant-gardistes ou des dérives situationnistes : elle s'est bien incarnée dans une pièce écrite, répétée et tournée, mais en partie seulement, la pièce n'étant qu'un résidu de l'expérience vécue.

En ce sens, le travail de van Heemstra s'inscrit aussi dans la veine de ce que Josette Féral ou encore Nicolas Bourriaud ont pu appeler des « utopies relationnelles ». Josette Féral souligne dans ces pratiques l'importance de la « manière de faire », soit du processus créatif. C'est bien là que se noue le rapport de l'art au réel et de l'art à la politique, à l'idéalisme, voire à l'utopie. Elle montre qu'en plaçant l'engagement personnel, humain, et social au départ de la démarche, ces esthétiques prennent tout leur sens politique. Elle reprend et prolonge à ce sujet l'analyse de Jacques Rancière, pour qui esthétique et politique se rejoignent précisément dans le « faire » :

« Le lien [...] entre les manières de faire et les manières d'être paraît

³⁹ Dramaturge, performeuse et journaliste en résidence au Ro Theater, Marjolijn van Heemstra a écrit trois pièces entre 2009 et 2012 : *Family '81*, *Mahabharata*, et *Gary Davis*, trois pièces initiatiques au travers desquelles elle part à la recherche de son identité, non pas en se centrant sur elle mais en se confrontant justement à d'autres cultures. Elle a provoqué la rencontre avec d'autres personnes de sa génération à travers le monde, a tenté de créer des liens internationaux et de combattre les préjugés auxquels elle s'est heurtée. Cette série a été programmée à Paris à l'automne 2013, à la Maison des métallos. Informations en français : <http://www.maisondesmetallos.org/2013/07/23/un-triptyque-sur-le-monde-globalise>, visité le 6/11/2013.

⁴⁰ Une seule vidéo a été prise pour chaque personne rencontrée, se présentant face caméra, assise à une table. Les films étaient projetés au début du spectacle. Ce dispositif permettait de situer directement les témoins et les personnes dont parlait la performeuse, et rappelait également celui d'une conversation Skype – ce moyen de communication moderne était au cœur du processus créatif, van Heemstra et ses témoins ayant skypeé des mois durant, avant et après leurs rencontres.



* Marjolijn van Heemstra, *Family '81*, Amsterdam, 2011, © Ana van Kroij. Présentation des trois témoins rencontrés et interviewés au cours du processus.

41 Josette Féral, « Dialogue avec le réel : retour en utopie », in *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, p.24.

crucial en ce qu'il lie les pratiques artistiques au politique en leur lieu d'émergence, de surgissement, dans le processus de création lui-même⁴¹ ».

Josette Féral interroge dans cet article les possibilités d'émergence de l'utopie dans les arts vivants contemporains. Dans son corpus, comme chez van Heemstra, l'utopie n'apparaît pas seulement comme une fiction évoquée dans le spectacle final, ou comme trame narrative : elle irrigue les façons de créer, produire et diffuser du théâtre. Josette Féral analyse donc un phénomène qui fait écho à celui qu'on décrit ici : les micro-utopies communautaires et interculturelles. Dans le temps de la création de *Family '81*, en effet, un échange interculturel a eu lieu, des liens amicaux et/ou professionnels se sont tissés, des valeurs et des idées ont circulé. Parfois, une action commune a été engagée (ne serait-ce que celle d'écrire un spectacle), entre des gens qui ne se connaissaient pas du tout et n'avaient *a priori* pas grand-chose en commun.

Alors que Wunderbaum part du constat d'échec du modèle social attaché à la tradition humaniste moderne, Marjolijn van Heemstra part de l'espoir de les réhabiliter, d'en réactiver les fondements, dans un élan presque prosélyte. C'est pourquoi elle frôle parfois l'écueil de la bonne conscience occidentale, en artiste blanche émancipée, étonnée et choquée de ne pas trouver partout l'écho de ses velléités humanistes. Mais son triptyque témoigne de la désintégration de ses certitudes, chaque expérience ayant transformé son rapport à ses propres valeurs, et à la société dans laquelle vit. Ce dont elle rend le mieux compte, au-delà des événements et des anecdotes, c'est de sa propre subjectivité et de son idéalisme confrontés à la résistance des autres et du réel : en short et t-shirt, elle s'est fait jeter des tomates sur la tête en Afrique du Sud, et s'est heurtée au mutisme de sa correspondante Ntando qui refusait de lui dévoiler sa vie ou de parler d'Histoire ou de politique avec elle... Ces pièces (ou plutôt, ces processus) ont donc remis en question son propre « cadre ».

La dernière pièce du triptyque retrace sa rencontre avec l'acteur américain Garry Davis, voyageur invétéré qui avait inventé la « citoyenneté mondiale » dans les années 1950⁴², et qui est mort un an après qu'elle l'ait rencontré. Symbole d'un temps révolu, il incarne donc un idéal fraternel et libertaire, en même temps que l'échec de cet idéal. Avec se clôt un chapitre de l'histoire politique et culturelle du XXe siècle. Le spectacle de van Heemstra est donc son dernier témoignage et un hommage à sa mémoire. Nous retrouvons donc ici l'idée d'une charnière historique, traitée sous un autre jour que chez Wunderbaum : le triptyque de van Heemstra cristallise une mise en doute et en crise des repères, des

42 Garry Davis, Rotterdam, 2013.

valeurs. Il exprime le sentiment de saut dans le vide, partagé par une grande partie de la génération des trentenaires actuels, dans un monde aux contours inconnus, et pour beaucoup, violents et inquiétants.

Qu'a donc dit Garry Davis à la performeuse néerlandaise ? Lui non plus ne l'a pas accueillie comme elle l'aurait souhaité, et il déçut sa curiosité et son impatience. Il refusa de lui faire un cours ou de lui vanter ses exploits. En somme, il ne voulait lui offrir aucune clé de compréhension du monde, de la politique, des conflits mondiaux - et surtout, aucune utopie ou croyance à laquelle se raccrocher. Il la laissa seule aux prises avec ses interrogations existentielles. Son accueil, tout en distance et en discours énigmatiques, clôt de façon très dramatique cette quête initiatique. Comme dans la tradition humaniste du roman d'apprentissage, l'héroïne doit accéder à la sagesse après de multiples étapes, et accepter les moments de doute ou de mise à l'épreuve pour obtenir un outil qui lui permettra d'avancer.

Après quelques rencontres comptées et monnayées, Davis lui a donc remis un de ses « passeports du monde », comme il en avait fabriqué quelques dizaines dans les années 1950-1960. Van Heemstra essaya de passer les douanes avec, dans l'espoir de rejoindre son amie libanaise Souad de cette manière. Elle voulait lui prouver que c'était possible, et qu'elle-même pourrait l'utiliser pour voyager en Europe. Mais elle fut retenue par la police des douanes, et finalement renvoyée chez elle : à l'heure du terrorisme, ce qui était déjà compliqué du temps de Davis, apatride radié de tous les pays, est devenu impossible. Souad, quant à elle, a été retenue à l'aéroport pour une maladresse administrative qu'elle avait commise quelques années auparavant. Elle n'a jamais pu assister à la pièce *Family '81* à laquelle elle avait pourtant participé : jusqu'à nouvel ordre, elle est interdite de séjour en Europe.

C'est sur ce constat assez triste que s'achève le triptyque. L'échec du processus engagé dès la première pièce, et à travers lui celui de l'écroulement des idéaux humanistes. L'expérience débouchait sur un constat tragique : les frontières, même immatérielles, ne sont pas toujours franchissables, et en tous cas pas par tous. Van Heemstra partait de désir d'un monde sans frontières, sans conflit, sans intolérance, mais ce qu'elle montre est sa propre division intérieure et la confrontation de cette utopie à la contingence du réel.

Les deux exemples évoqués diffèrent dans leurs formes et leurs méthodologies, mais tentent tous deux de re-politiser un théâtre néerlandais héritier des esthétiques postdramatiques, non textuelles et fragmentées, sans contenu ou message explicite. Ce faisant, ils renouent avec certaines avant-gardes historiques, et témoignent d'une oscillation entre différentes tendances, traditions, héritages, tant dans la forme que

dans le fond. Ce qui se dégage de nos observations est une forte interrogation autour des valeurs humanistes et une remise en question explicite du fonctionnement des démocraties occidentales ; cette interrogation, tout comme les expérimentations formelles et méthodologiques qui l'accompagnent, sont en elles-mêmes signe et symptôme de la crise culturelle que nous traversons – ou commençons à traverser. Ces initiatives situées à cheval entre théâtre et société ouvrent ainsi la voie vers des modes de coopération et de vivre-ensemble « créatifs » et « critiques » – deux termes centraux dans la définition du posthumain de Braidotti. Wunderbaum et van Heemstra interrogent en effet, à travers leurs créations, le devenir de nos sociétés. Leur travail relève assurément de la création artistique, non assujettie à une finalité effective ou pragmatique, mais elle fait de celle-ci le vecteur de mouvements et d'actions critiques. En cela, il est un exemple de politique créative ne relevant pas *du* politique, des logiques de l'État ou de l'institution. Ces expériences naissent de la même nécessité, de la même urgence : inventer une éthique et une politique posthumanistes à même d'embrasser et d'orienter les mutations technologiques, écologiques, culturelles, de ce début de siècle. Sans apporter de réponses ni de modèles, ils ne cèdent en tous cas ni aux utopies du tout technologique ni au rejet radical de l'humanisme classique, et placent l'individu comme force créatrice au cœur de la transition.

OUVRAGES CITÉS

- Akker Robin van den, VERMEULEN Timotheus, « What is metamodernism ? », post du 15 juillet 2010, <<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>> (consulté le 15/08/2013)
- Féral Josette, « Dialogue avec le réel : retour en utopie », in *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012.
- Foucault Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.
- Gouarné Esther, *Théâtre performantiel : immersion et distance dans le théâtre néerlandophone, Flandre et Pays-Bas, 2004-2014*, thèse soutenue en 2014.

***f* De l'ontologie à l'ontogénèse : ce que le robot humanoïde nous invite à penser sur l'humain et la technique¹**

Ludovic Garrattini

Commencer par des définitions, voilà une façon bien triviale d'introduire un article scientifique. Pourtant, ces définitions-là vont nous permettre de rejoindre très vite une problématique de fond à l'amplitude et aux conséquences téléologiques gigantesques dans la manière que les humains ont d'amener les objets techniques à leur conscience réflexive. Également, cela nous permettra d'aménager un accès direct à tout le moins *l'une* des manières qu'ils ont de se représenter leur propre existence, leur être. Mais aussi et enfin, dans la manière que l'on a de situer ensemble la technique et l'être de l'individu, de leur donner du sens en somme dans ce que je me représente comme étant une boucle, insécable, celle du faire humain. Un faire humain que je voudrais représenter ici sous forme de boucle, car il irait de *cet* humain-là au monde, et en reviendrait, boucle de l'acte pur au quotidien (sans même parler d'intention ou de raison), concaténant toutes les interactions qui lui donnent lieu et qui réagissent à cet acte en un magma composite que je voudrais ne pas disséquer ou spécifier trop tôt. Ce faisant, les indices définitionnels sur un objet technique tel que le robot humanoïde nous permettront dans un premier temps de mettre en scène un court dialogue interculturel entre la France et le Japon. Ces indices engageront ensuite le discours, grâce au contraste ainsi obtenu notamment sur les notions d'artificialité, de naturalité, du vivant et de technique, à participer à une authentique question contemporaine : qu'est-ce qu'être humain de nos jours, au vu des écarts non négligeables entre, par exemple, une tradition japonaise et une tradition française quant à elles bien vivantes ? Comment le réinsérer cet humain-là, (et doit-on seulement le faire) comme objet à la fois source et cible, dans toutes les disciplines scientifiques qui auraient fait semblant de fonctionner en en faisant l'économie pendant si longtemps dans les comptes rendus de leurs travaux (je pense par exemple aux disciplines du vaste domaine des sciences exactes, de la nature ou des sciences expérimentales) ? Cette problématique de fond qui est selon moi l'une des plus importantes dans le projet interdisciplinaire qui vise à renouveler un regard sur les techniques, sur l'humain et sur l'environnement (projet devenu par nécessité international et interculturel), est celle que l'on nomme en philosophie l'onto-

¹ J'utiliserai pour la rédaction de cet article la forme d'écriture dite « épïcène » du français, qui rétablit à la fois une égalité de principe entre les genres exprimés tout en permettant une liberté plus grande dans l'expression des significations. Par exemple, le dernier substantif d'une liste donnera son genre à la conjugaison du verbe qui lui fait directement suite.

logie. Or, ce projet interdisciplinaire qui ambitionne de renouveler un regard sur le monde en dépassant les dichotomies catégorielles usuelles dans les sciences européennes ne peut faire l'économie d'un dépassement de la notion d'ontologie elle-même, fruit de ces évolutions des savoirs européens, normatifs, qui a pour particularité de fragmenter le monde en une myriade d'unités logiques, conçues comme nécessaires pour l'analyse logique maîtrisée, certaine et si possible reproductible des phénomènes. C'est que je proposerai avec la notion d'ontogénèse.

DÉFINITIONS

² <http://atilf.atilf.fr/>

1. En France

Le *Trésor de la langue française informatisé*² définit le « Robot » comme :

- 1) « une machine, automate à l'aspect humain capable d'agir et de parler *comme* un être humain ». Ici l'emphase est mise sur sa manière de se *substituer* à l'être humain et de lui ressembler. C'est ce que j'appelle l'escamotage existentiel contenu dans l'« être-comme » plutôt que la reconnaissance existentielle contenue quant à elle dans « l'être-en-tant-que », reconnaissance que l'on retrouvera dans la version japonaise ;
- 2) par analogie ou par métaphore, un robot est « *comme* une personne qui agit de manière automatique, conditionnée ». Je ne développerai pas cet aspect dans cet article car il réclame une étude très détaillée de ce que la métaphore « d'un humain qui se comporterait *comme* un robot » signifie à la fois en français et en japonais.
- 3) et enfin relatif au domaine technique, un robot en français est un « appareil effectuant, grâce à un *système de commande* automatique à base de microprocesseur, une tâche *précise pour laquelle il a été conçu* dans le domaine industriel, scientifique ou domestique ». Ici, la technique n'est pas seulement le moyen par lequel l'agir du robot se déploie, mais aussi la marque du lien d'asservissement qu'elle actualise entre l'opérateur (l'humain qui conçoit la tâche) et la machine. Je reviendrai en deuxième partie d'article sur cet aspect technique, essentiel à la compréhension de la nature composite et hétérogène que le post-humain signifiera pour nous ici.

2. Au Japon

Lorsque on interroge à présent l'équivalent japonais du TLF, à savoir le

grand dictionnaire de la langue japonaise, le *Nihonkokugo Daijiten* 「日本国語大辞典」³, on y trouve le robot défini comme une :

- 1) « machine ou appareil possédant la même structure que l'être humain et le simulant, capable de se déplacer, d'agir et d'accomplir un travail *par soi-même*. Humain artificiel. Poupée automate⁴ ». Ici, l'emphase ne porte pas sur l'« être-comme » de la définition française, mais sur une qualité d'être « au-même-titre-que » ou « en-tant-que » ;
- 2) concernant l'aspect technique, il s'agit d'une « machine ou équipement capable d'opérer ou de manipuler par *soi-même*. Machine automate⁵ ». Ici aussi, c'est l'indépendance relative du robot qui est exprimée par les moyens de son action sur le monde ;
- 3) l'aspect métaphorique vient ici en dernière position par rapport au français, qui le place en deuxième position, avec une « personne dont l'agir est manipulé par une autre. Personne dont les jugements propres seraient comme dictés par une autre⁶ ».

Ces définitions sont des indices faisant partie d'un bien plus vaste répertoire d'enquêtes, de cas, d'études, de situations analysés dans les laboratoires de robotique humanoïde et dans les produits culturels mettant en scène le corps anthropomorphe technique en France et au Japon. Je les ai choisies car elles synthétisent relativement bien et de manière très succincte les résultats d'enquêtes, d'entretiens ou d'analyses : elles mettent en exergue la centralité de nos rapports à la technique dans nos manières de concevoir et de se représenter l'humain, tout en indiquant le lieu du défi contemporain pour renouveler un discours sur l'humain : la notion d'Être redécouverte à travers le filtre procédural, pratique, relationnel et dynamique de l'être technique.

1. Première similitude et premier écart entre les définitions

Quelles que soient les variations sémiotiques propres au lexique utilisé dans chacune des deux langues, on peut déjà constater des orientations générales qui ne manquent pas d'être riches en enseignements. Par exemple et très tôt, l'accent est mis en français sur l'*artificialité* et le *potentiel imitatif* (toujours limité) du robot. Ces espaces sémantiques sont ceux auxquels renvoient les sens de « aspect », le recours à l'adverbe « comme » dans la définition en français de même que « substituer », « être conçu » (mettant en avant plus l'origine de l'objet que l'objet lui-même) ou « conditionnée ». On retrouve cette artificialité du robot (radicale dans chacune des deux langues) également dans la version japonaise, avec les mots « machine », « automate », « agir et parler

3 日本国語大辞典、第三巻、小学館編集部、東京2006、Nihonkokugo Daijiten, Daisankan, shōgakukan henshūbu, Tōkyō, 2006 ; « Grand dictionnaire de la langue japonaise, édition shogakukan, troisième édition, Tōkyō 2006 ».

4 人間に類似した形態をもち、自動的に動作や作業を行なう機械装置。人造人間。自動的人形 (Ningen ni ruiji shita keitai wo mochi, jidōteki ni dōsa ya sagyō wo okonau kikai sōchi. Jinzōningen. Jidōteki ningyō).

5 自動的の作業。操作を自動的に行なう機械や装置。自動機。(Jidōteki no sagyō. Sōsa wo jidōteki ni okonau kikai ya sōchi. Jidōki).

6 人に操られた動く人。自分の定見を持つたず他人の言うままになる人。(hito ni ayatsurareta ugoku hito. Jibun no teiken wo mottazu tanin no iu mama ni naru hito).

DE L'IMAGE DE « L'HOMME » À L'HUMAIN ARTIFICIEL

comme un être humain ».

Or, cette artificialité de l'objet qui semble commune à nos deux langues, pose déjà problème. Expliciter brièvement cet écart entre « l'artificialité » de la langue française et « l'artefactualité » de la langue japonaise permettra d'apporter les premiers éléments de compréhension dans notre chemin vers le souci ontogénétiq

2. Artificialité

Au cœur de nos traditions, c'est un « être-comme » et non un « même » (ce que la définition ne fait que rappeler) que l'on crée dans l'acte technique visant à re-produire le corps. De Pandore et Galatée au robot exterminateur de James Cameron dans son Terminator, en passant par les automates de Vaucanson ou les robots du tchèque Karel Čapek dans sa pièce de théâtre R.U.R. qui est à l'origine du mot « robot⁷ », ces corps machines sont un reflet, une image de l'humain, toujours amoindrie en tant qu'être (nonobstant une puissance décuplée, qui est celle que la technique offre aux humains). Ces images ou copies ne sont pas des productions capables de jouir d'un statut existentiel égal à celui de l'humain. Au mieux, trouver et fonder son existence devient l'objet de la quête de ces non-êtres qui pourtant *existent* bel et bien, qu'ils soient fictionnels (comme Pandore, Galatée ou le Terminator) ou réels (comme les automates de Vaucanson ou le joueur d'échec du hongrois Kempelen). Il y a là comme une amputation de l'être qui se joue dans la représentation technique des humains et que le terme « artificiel » exprime très fortement (voire négativement) dans nos langues. Que nous ayons maintenus ce terme « d'artifice » pour équivalent de « non-naturel », en le chargeant qui plus est négativement, dit quelque chose de très fort, regardé depuis la langue japonaise, de notre manière ambiguë, paradoxale et conflictuelle de vivre la technique et les produits de la technique. Voyons comment cette ambiguïté de l'artificiel en Occident est effectivement bien perçue par la langue japonaise, qui est obligée de composer avec trois termes différents pour être capable de démêler l'écheveau du mot « artificiel » en français, anglais, italien, espagnol etc. Echeveau et confusion polysémique contenue et entretenue dans l'usage du mot « artifice ».

⁷ Du tchèque *robota*, signifiant serf ou travailleur.

A. LES SIGNIFICATIONS DE L'ARTIFICIEL DANS LA LANGUE JAPONAISE

Ces trois termes sont :

- *fushizen-na* 「不自然な」, littéralement le « non-naturel » ou le

« contraire du naturel) ;

- *jinkō* 「人工」, « ce qui est construit par l'humain ». Le logogramme *-kō* 「工」, terme utilisé pour les substantifs décrivant des objets de l'industrie lourde, exhibe plutôt l'aspect physique, massif, statique du *produit* lui-même. Ceci a pour effet de pondérer sémantiquement plus l'objet que l'humain qui lui, est représenté dans cette copule par le logogramme *jin* 「人」 ;
- et enfin *jinzō* 「人造」 comme « ce que l'humain a confectionné ». Cette fois-ci, le logogramme *-zō* 「造」 est utilisé pour tout ce qui requiert du temps, un certain processus laborieux du faire technique humain, ce que manifeste la clé de ce logogramme qui elle, représente la marche : 「辵」. Le *jinzō* signifie plutôt l'aspect dynamique et procédural du *faire* humain dans l'objet, pondérant sémantiquement cette fois ci plus l'humain 「人」 que la machine dans la copule.

Il est aisé à présent de voir qu'il n'existe pas en japonais d'équivalent direct du mot « artificiel », en ce que ces trois significations, présentent en un seul et même terme en français, ne peuvent être décrites en japonais qu'à l'aide de trois termes bien distincts qui rarement (voire jamais) ne se recouvrent dans l'usage. Là où la charge mystique de la « non-naturalité » fusionne dans notre terme avec les définitions techniques d'un produit artificiellement conçu, la langue japonaise ne peut (et cela se comprend culturellement) associer au faire humain cette non-naturalité.

B. FUSHIZEN-NA : LE LIEU DE LA NON-NATURALITÉ

Le non-naturel (*flushizen na*), en japonais, ne s'applique pas aux machines, ou à « l'artefact » humainement produit. Le non-naturel est ce qui décrit le *sur-naturel*. C'est-à-dire la dimension invisible des esprits qui, par ailleurs et même s'ils ne sont pas physiques, peuplent le même monde que celui dans lequel vivent les humains, à tout le moins dans la tradition Shintō (ce qui inscrit ces esprits et cette invisibilité, *mêmes eux* pourrai-je dire, dans la dimension « naturelle » de la Grande Nature, la *daishizen*, 「大自然」). C'est le plan d'existence des *kami* (divinités), des *yokai* (monstres), des *oni* (démons), etc. C'est bien le territoire de l'invisible et de l'occulte qui est mystifié. Pas nos machines qui elles, sont bien « naturelles » au sens de *tangibles*, car participant physiquement à tous les agirs du monde, subissant les mêmes lois naturelles que tout autre être physique. Cette différence de taille dans la conception des naturalités entre la France et le Japon nous permet d'éclairer une chose tout à fait singulière des approches culturelles en Europe sur le

⁸ Le lieu du néant absolu est, pour Kitaro, ce qu'il appelle « le » *basho* ultime. C'est, pour lui, ce qu'il se représente comme étant le plus haut niveau de concrétude. Afin de comprendre cela, il me faut préciser ce que « néant » et « lieu » signifient ici. Pour le néant, on peut le représenter non pas comme un vide absolu mais comme un « trop plein » sursaturé : ce serait la dimension à partir de laquelle l'ensemble des phénomènes seraient indissociables les uns des autres, comme noyés dans une infinie nappe de potentialités (phénomènes donc non encore actualisés). On peut trouver un équivalent de cette idée dans les sciences les plus actuelles, notamment la réalité fondamentale représentée en physique quantique, à partir de laquelle les notions de temps et d'espace disparaissent pour laisser place à des ensembles statiques. Ce niveau est celui pour lequel les principes de l'écécité, qui ont piloté la pensée réflexive européenne depuis plus de deux mille ans, ne sont plus pertinents pour rendre compte de phénomènes pourtant observables (*l'écécité*, regroupant les trois principes pilotes d'existence, de non-contradiction et d'identité). C'est uniquement à l'occasion d'une *interaction* que ce qui était potentiel (position ou vitesse du phénomène quantique) s'actualise et devient donc disponible à l'observation. A présent, concernant la notion de lieu. Rendu par « lieu » en français, une traduction plus proche de ce que l'auteur signifie par *basho* serait le grec *khôra*, tel que Derrida en rendit compte dans son essai du même nom. Une notion de « lieu » moins topographique que socio-eco-technique, ce qu'était consciemment le centre urbain des cités grecques de l'antiquité. *Khôra* ou *basho* représentent en effet moins un espace cadastré dont chaque unité logique renverrait à une autre selon des liens rationalisés par une organisation logico-formelle du territoire, et plus à un ensemble composite et flexible d'espaces, de fonctions,

statut que l'on donne, discursivement s'entend, aux objets produits par nous : dans nos langues et derrière les signes que sont « l'homme » et la machine par exemple, on en vient à placer linguistiquement des natures différentes, des *raisons* différentes (au sens heideggerien dans son « principe de raison ») et qui doivent conserver une certaine étanchéité, là où la langue et la culture japonaise reconnaissent une égalité de principe au regard d'un point fixe plus profond encore : non pas l'appartenance aux catégories du *bios* ou des êtres cognitifs, mais l'appartenance à une Nature plus fondamentale, la Grand Nature ou *Daishizen* 「大自然」. Cependant, il a existé dans la tradition européenne un terme qui pourrait à présent passer pour l'exact équivalent de la *daishizen*, ou plutôt le « lieu du néant absolu » (*zettai mu no basho*, 「絶対無の場所」) comme le décrira au début du XX^{ème} siècle le philosophe japonais Nishida Kitaro dans sa quête visant à faire communiquer tradition philosophique européenne et pensée zen. Et ce terme, c'est la φύσις des présocratiques.

BIOS, TEKHNÉ, PHYSIS ET BASHO DU NÉANT ABSOLU [βίος, τέχνη, φύσις, 絶対無の場所]

1. Entre le dire et le faire : paradoxe de l'activité scientifique

Prenons le cas du rapprochement fait dans les laboratoires de robotique humanoïde entre les éléments du corps mécanique du robot et les organes du corps humain. Ce n'est que suivre le principe de toute démarche scientifique régulière que de réduire l'élément observé ou anticipé (la machine) en unités plus simples. Or, cet ensemble technique est appelé par les ingénieur-e-s le « corps » et les éléments plus simples « les organes ». Pourtant, le rapprochement métaphorique effectué ici avec la Nature du corps humain, par analogie, s'arrête là : il s'arrête à l'énonciation, presque clandestine, effectuée par les chercheur-e-s en privé. Cette utilisation métaphorique, qui aide les chercheur-e-s à renouer avec cet aspect physique (ou érotique comme nous allons le voir) de leur relation avec l'objet produit, disparaît sans surprise et complètement des articles scientifiques. Cette promiscuité métaphorique et intime, très souvent utilisée par les chercheur-e-s lorsqu'ils ou elles parlent de leur objet, entre le βίος (*bios*, la vie, le vivant) et la τέχνη (*tekhne*, le métier, l'art), manifeste une certaine résistance cognitive des scientifiques à concevoir l'objet comme purement non-naturel, purement objectif (jeté-là devant) ou ne participant pas des mêmes catégo-

ries d'être que lui ou elle. Pour le ou la chercheur-e en communication des sciences, cette différence entre les modalités énonciatives privées/publiques constitue un écart et une donnée significatives, notamment entre un *dire* et un *faire* des sciences (ce que Baudouin Jurdant observait dans le discours des chimistes qui « cuisinent » leurs molécules). Dans le discours scientifique, les propriétés génésiques qui font de l'observateur et de l'observé les membres d'une même classe d'êtres appartenant à une naturalité englobante, propriétés génésiques qui sont celles de la Nature, ne sont pas transférées à l'objet. L'objet reste produit d'une technique réduite à ses éléments objectaux, non de la *tekhné* antique.

2. Erotas : nature prothétique du lien entre producteur/productrice et produit dans la *tekhné* antique

Or, la *tekhné* antique avait pour particularité de conserver, encore au moins jusqu'à la période périclénne, la dimension charnelle et érotique, insécable, entre l'être produisant et l'objet produit : l'objet parfait, comme a pu être reconnu le Parthénon à l'époque même de sa construction sous Périclès, s'est érigé effectivement sous la force d'une tension que l'on nommait *erotas* (ἐρώτας). De même que les olympiades concevaient comme extrêmement importants le style et la beauté du geste des participants, bien loin de l'obsession de la performance et du résultat techniques que connaissent les jeux olympiques modernes. L'aimer passionnel, qui continuait d'entretenir dans l'énonciation de l'artiste ou de l'artisan une relation prothétique profonde et quasi chtonienne avec l'objet, manifestait la continuité d'une Nature englobant tous les phénomènes du monde : c'était cela, la source commune et universelle de la φύσις (*physis*). La disparition progressive de cette dimension prothétique et naturelle de l'objet construit, qui fondait une égalité de principe de l'existence des parties au regard d'une *physis* englobante, est concomitante de la disparition du lien érotique qui enchaînait producteur/productrice/produit au même devenir englobant que représentait celui de la *physis*. Et cette disparition s'accélère dès lors que l'on substitue au fond homogène de la *physis* celui plus spécifique du *bios* comme fond « naturel », légiférant sur les attributions ontiques des objets qu'il ordonne sous lui (que ce soit l'humain, l'animal ou l'objet non biotique). Ceci nous permet d'identifier un lieu problématique lorsqu'il s'agit de considérer l'être de l'humain et les rapports qu'il entretient (considérés chez nous sous les traits de l'aliénation) avec l'univers technique dont il s'entoure nécessairement et ce, dans toutes les cultures humaines connues à ce jour, comme a pu le documenter

d'activités (résolument interactif et relationnel donc), une épaisseur ouverte et non finalisée que celui ou celle qui l'énonce formule librement afin de se représenter l'unicité d'un lieu qu'elle ou il traverse et habite. On trouve la concrétisation physique et pratique de cette façon de percevoir l'espace et le territoire en sciences environnementales, dans le recours fait ces dernières années à la notion de *satoyama*, terme et concept hérités d'une façon individuelle et collective d'unifier et de vivre l'espace ainsi que les individus qui le peuplent dans les campagnes japonaises. Ce concept pratique et organisationnel fait à présent l'objet d'une initiative idoine du Programme des Nations Unies pour l'Environnement. Voir Satoyama initiative, <http://satoyama-initiative.org/en/united-nations-environment-programme-world-conservation-monitoring-centre-unep-wcmc/>. À l'aide donc de cette double notion d'un néant absolu (qui n'est absolument « néant » que parce que la conscience, outil humain de ségrégation entre les phénomènes, doit elle-même absolument se néantifier ou se diluer pour tendre vers ce niveau fondamental de réalité, sans jamais pouvoir le rejoindre) et d'un *basho*, il est possible de rendre un concept de réalité fondamentale à partir de laquelle la continuité et l'égalité existentielle de principe entre tous les phénomènes du monde se retrouve. Cela fonctionne comme une limite inatteignable mais « cadrant » la répartition des statuts ontologiques à partir d'une base ontogénétique commune.

la science anthropologique. Et ce lieu d'enquête à privilégier, c'est le lieu de l'organisation économique et symbolique des essences, ou plus précisément (pour éviter la dichotomie essence/substance propre à la pensée unitaire logique qui banni le corps acteur et observateur des sciences modernes) les modalités culturelles de représentation de l'être, surtout dans les énoncés de type scientifique.

3. La construction historique d'une aliénation technique de l'être

On peut constater une tendance organisatrice dans les aires occidentales participant de la construction, à l'endroit de l'objet, d'un statut tout à fait exceptionnel dans l'histoire des pensées humaines portant sur l'objet technique : cet objet, et la technique qui lui donne naissance, se firent « Autre ». Altérité étrange car portant à la fois sur la chose la plus naturellement humaine (du langage à l'apprentissage de la marche, l'ensemble de l'humanité est irrémédiablement « technique ») mais *rendu discursivement* incapable de partager un fond existentiel commun, appauvrie comme moyen pur et outil de puissance. Cet oubli a été d'autant plus fort qu'il fut renforcé pour les sciences modernes par l'oubli volontaire, perçu comme pratique (car permettant de formuler des savoirs certains sur le monde) de la dimension métaphysique dans le travail sur les objets manipulés par ces sciences. C'est le sens des remarques de Maxwell⁹ quand il invite à sortir « définitivement » de la métaphysique par des moyens opératoires, volonté qui le précède¹⁰ et qui sera continuée d'ailleurs après lui dans nombre de sciences exactes, naturelles et expérimentales, jusqu'à être poussée à son paroxysme par l'empirisme logique d'un Russell au tournant du XXème siècle. Il n'est ainsi pas étrange de constater que c'est surtout en mécanique quantique, discipline qui doit composer avec l'ensemble des phénomènes de l'univers comme partageant une égalité existentielle de principe, que l'on trouve les premiers coups de butoir portés à l'oubli de la dimension commune que *physis* représentait pour nous jusqu'à la période socratique, ou que la *daishizen* représente encore aujourd'hui au Japon (ou que le « lieu du néant absolu » représente pour la philosophie contemporaine chez Kitaro). La « vie », l'*anima*, le souffle qui meut l'objet en somme et que contient le robot dans une tradition au sein de laquelle lui est reconnue consciemment son appartenance à la *physis* ou à la *daishizen* lui viendra peu à peu, dans la tradition européenne, de l'être qui crée. Non de la Nature elle-même, oblitérée dans l'oubli métaphysique qui chasse la *physis* comme mythe encombrant la recherche des certitudes. Que ce soit dans les religions du Livre ou dans les ouvrages fantastiques en

⁹ James Clerk Maxwell, « Adress to the Mathematical and Physical Sections of the British Association » (1870), in J.-C. Maxwell, *The Scientific Papers*, vol. II, éd. par W.D. Niven, New York 1965, p. 215 et sq.

¹⁰ Cf. Michel Foucault « les mots et les choses » et Gilbert Simondon « histoire de la notion d'individu ».

Occident, on retrouve bien ce processus qui va du « Créateur », d'une force mystique en somme, jusqu'à l'œuvre, jusqu'au produit lui-même. Et on retrouve surtout cette figure tutélaire comme ayant seule le pouvoir de donner la « vie ».

1. Substituer le bios à la physis : conséquences

La boucle du *bios* n'effleure donc l'objet mécanique que parce que celui-ci « re-présente » le *bios* ; mais ce *bios* reste, en ce qui concerne ses propriétés ontiques, connaissable uniquement en lui-même, non dans le signifiant qu'est l'objet mécanique au sein duquel il est seulement re-connu. Et effectivement : ce n'est pas dans le *bios* que doit se reconnaître l'égalité existentielle de principe qui permettrait le discours sur l'humain et sa technique en leur retrouvant une unité prothétique de principe, car le *bios* n'est *qu'une* actualisation des potentiels de la *physis*, parmi tant d'autres possibles. Or, si le robot humanoïde pose si peu de problèmes au Japon¹¹, c'est bien parce que l'un des facteurs de sa reconnaissance consciente par le public s'ancre dans une conception de l'existence (en général) et de l'être (en particulier) qui n'opère pas de césure entre acte productif et produit : la racine commune de la *dai-shizen* fonctionne comme agrégateur universel d'existence et dispense une qualité d'être initiale et égale à toute chose du monde. Comme à cela s'ajoute des spécifications existentielles qui s'opèrent dans la manière qu'auront *ensuite* ces choses de s'actualiser interactivement avec leurs différents environnements (mais alors ces processus concernent effectivement *toutes* choses, humains inclus), c'est à dire de participer au devenir en agissant dans le monde, l'aporie ultra-relativiste faisant de toute chose l'égale de toute autre est évitée. La conception dynamique d'un être qui advient plutôt qu'un Être préemptivement défini par une catégorie d'appartenance (comme celle du *bios* par exemple) permet en second lieu de constater et d'égrener effectivement des différences (ou des *différences* comme aurait dit Derrida), tout en conservant un socle existentiel commun : le robot humanoïde est machine ou outil *parce qu'il* se comporte et agit de la sorte.

2. Réinstaurer le paradigme fonctionnel et procédural pour les problèmes ontiques : conséquences

Or cela laisse la porte ouverte à une question très intéressante qui ne cesse de troubler les publics européens : et si la machine se comportait

CONSÉQUENCES PRACTIQUES LIÉES À L'OUBLI OU À LA RECONNAISSANCE DE L'UNITÉ COMPOSITE ET PROCÉDURALE SOUS-JACENTE AUX PHÉNOMÈNES

¹¹ Voir l'article de Naho Kitano, dans lequel il s'étonne lors de ses séjours de recherche en Italie... que les italiens s'étonnent auprès de lui, au vu de l'importance de l'objet pour cette société-là, qu'il n'y ait pas de discussion éthique concernant la robotique humanoïde au Japon. Concevoir l'être anthropomorphe technique depuis une éthique de l'être n'a aucun sens au Japon. C'est une éthique des usages qui semble plus adéquate, mais alors valant pour tout objet technique et non spécifiquement pour le robot humanoïde (discours plus général qui, quant à lui, est très présent au Japon).

effectivement de telle sorte qu'on ne puisse plus la différencier d'un être humain ? La réponse impertinente donnée par Minoru Asada, l'un des pères de la robotique moderne, à Londres lors d'une conférence en 2006, ne manque pas de pointer encore une fois vers ce lieu du défi interculturel pour la compréhension des modes très variés de représentation de l'humain et de la technique. Lieu que j'ai déjà identifié dans cet article comme étant celui des questions ontiques : si cela arrivait effectivement, si effectivement il nous était parfaitement (et le parfaitement est important) *impossible* de différencier entre un humain et une machine, alors... cela voudrait tout simplement dire que humain et machine, *fonctionnant* de la même manière, partageraient tous deux le même devenir. Donc les mêmes questions, les mêmes quêtes, les mêmes situations, les mêmes dangers etc. La nécessité d'une distinction, si essentielle pour conserver la primauté de l'être artificiellement conçue depuis le fond du *bios*, s'annule d'elle-même. Pourtant, chez nous aussi, il ne nous faut pas aller chercher bien loin pour reconnaître un motif culturel très ressemblant à celui que l'on voit encore fonctionner au Japon. C'est exactement le même que l'on voit être opérant à tout le moins de la période dite géométrique à l'époque hellénistique de notre antiquité. Et ce motif, c'est celui de la φύσις (*physis*). De manière encore plus intense, chez les présocratiques, peut-on trouver cette transversalité et cette transitivité de la *physis*, la force de vie qui meut toutes choses, que ces choses soient sujets ou objets. La concentration sur le *bios* et l'oubli consommé de la *physis* avec l'avènement des sciences modernes est cohérente avec la typologie de ce qu'est devenue de nos jours une démonstration scientifique, à savoir l'oubli conscient et pratique de la dimension métaphysique à partir de laquelle sujets et objets partageaient pourtant encore consciemment, dans le déroulement discursif censé expliciter l'objet¹², et effectivement, un socle commun d'existence.

¹² Se reporter aux travaux de Michel Foucault dans « les mots et les choses » concernant l'avènement d'un discours scientifique se concentrant sur des problématiques de « surface » (en reconnaissant des unités logiques telles que l'organisation, les qualités visuellement descriptibles ou techniquement reproductibles). Pour aller encore plus loin, se reporter aux travaux de Gilbert Simondon qui identifie dans la tradition européenne la persistance de ce qu'il appelle le schème hylémorphique pour décrire les objets d'un discours logique sur les choses, notamment dans son « histoire de la notion d'individu ».

3. *Étanchéité des frontières ontiques entre l'humain et les autres phénomènes du monde : forme archétypale et cas*

A. FORME ARCHÉTYPALE DU MAINTIEN DES FRONTIÈRES ONTIQUES

Nous sommes alors à même de constater comment l'évolution de nos technologies pose un sérieux problème lorsqu'il s'agit de penser le statut des objets (et des sujets en retour) dans l'espace réflexif offert par ces systèmes de différenciation, basés sur une sémantique discriminante et hiérarchisante. Les exemples sont légion. Supposons la machine an-

thropomorphe comme étant une représentation ou un ensemble de représentations de l'humain. Séparons, comme montré précédemment, le signifié mécanique et le signifié humain en les plaçant dans deux catégories exclusives, étanches et en les asservissant l'une à l'autre. Alors, et c'est purement mathématique dirais-je, chaque fois qu'un signe indiquant des propriétés exclusives du signifié « humanité » se retrouvera par mégarde dans le signifiant qu'est la « machine anthropomorphe », un point de jonction où la machine récupère des qualités humaines et les humains semblent tout à coup pouvoir faire partie de la catégorie « machine », s'ensuivra une crise d'identité terrible car remettant en cause la distinction hiérarchique dans laquelle nous fonctionnions de manière très confortable. La dimension métaphysique étant évacuée, son absence provoque une certaine béatitude tant que la dichotomie est opérante, béatitude qu'est celle de la certitude de notre existence légitime et singulière. Le problème ici est que ce doute génésique revient encore plus violemment à la charge au moment de ces transgressions et réveille au passage le sentiment de solitude que ces transgressions révèlent en nous forçant à reconnaître un monde désenchanté, un monde de non-êtres. Or, la manière, devenue typique et historique à présent, que nous avons de traiter ces transgressions en Occident est tout à fait prévisible : cette crise conduit chaque fois qu'elle se présente non pas à repenser l'oubli d'une jonction commune et existentielle avec nos objets, à *l'endroit même où nous communiquons voire communions avec le réel* ; plutôt, cela nous pousse chaque fois à redéfinir constamment les frontières, à redéfinir ce que serait l'humanité du moment dans le but de préserver l'asservissement, l'isolement, la dichotomie originelle ou la relation opératoire hiérarchisante entre ces catégories exclusives qui fonctionne (rappelons-le) sur et grâce à l'oubli de la dimension métaphysique.

B. CAS

Prenons quelques exemples historiques : lorsque l'automate s'est mis à jouer aux échecs avec Kempelen vers la fin du XVIII^e siècle, il s'en est suivi un « malaise » qui faisait courir cette rumeur affirmant « que la machine [répondait] aux ordres d'un démon ». Lorsque la séparation entre le vivant et le non-vivant s'est construite dans les sciences sur un nouvel ordre au XVIII^e siècle, on fut conduit de manière trop récurrente à reconnaître dans la catégorie du vivant des « machines », comme celles que construisait justement l'humain : c'est la période qui récolte les premiers fruits des thèses de Descartes, dont la postérité jusqu'au

positivisme comtien est historiquement attestée. Il fallut chaque fois redéfinir ce qui était vivant et ce qui ne l'était pas, ou ce qui était divin et ce qui ne l'était pas. La machine ne peut réaliser un travail de tisserand ? Jacquard et Vaucanson montrent le contraire, ce dernier se faisant lapider en pleine rue par les canuts. Vaucanson, en guise de représailles, alla même plus loin, manifestant violemment par ce geste et cette parole devenues célèbres les tensions profondes qui animent notre rapport aux objets techniques dans les sociétés qui appauvrissent ou inhibent une compréhension prothétique et riche de la technique : il acheva la mise au point d'un métier manœuvré par un âne, montrant qu'« un cheval, un bœuf ou un âne, [faisaient] des étoffes bien plus belles et bien plus parfaites que les plus habiles ouvriers en soye¹³ ». On pense alors quelques siècles plus tard que c'est le calcul, la résolution d'équations, qui est un indépassable pour la machine et donc, le propre des humains. Mais les techniques font bientôt tomber cette distinction en permettant, grâce à l'algèbre de Boole et à son utilisation par Shannon au milieu du XXe siècle, l'avènement des premiers calculateurs. Vient le tour de la stratégie : un robot peut-il *vraiment* jouer aux échecs ? Tout le monde connaît la réponse édifiante que donna *Deep Blue* en 1997. Viennent alors le tour de la « pensée », du ressenti, des émotions, de la création, de l'imagination et celui très pratique, permettant une trêve temporaire qui est en passe de finir, de la reproduction ou de l'autopoïèse. Nous en sommes à présent à ce stade, recherchant désespérément ce qui ferait de notre espèce une spécificité absolue alors que la voie du clonage et celle parallèle (en voie d'être complémentaire à la première) qu'emprunte la robotique nous poussent chaque fois un peu plus derrière de nouvelles tranchées, nous montre chaque fois de manière plus sensible des machines *comme* des humains, ou des humains traversés de part en part par leurs machines. Cette époque pour laquelle l'évolution de nos technologies semble prendre de court la pensée permettant de les digérer exhibe sans ménagement leur présence de fait et non leur fantasme. Ce faisant, cet emballement semble quant à lui montrer, à chaque nouvel objet étonnant qui sort des laboratoires ou des usines, l'urgence d'une pensée interculturelle capable de prendre en compte la dimension foisonnante et dynamique de l'ontogénèse au profit de discours ontologiques qui, quant à eux, semblent bien incapables d'affronter seuls les enjeux du XXIème siècle.

¹³ Gaby Wood, « Le rêve de l'homme machine. De l'automate à l'androïde », Paris, Editions Autrement, 2002, p. 62.

trisme, technocentrisme ou écocentrisme sont autant d'approches normatives des phénomènes qui, bien qu'heuristiques chacune à leur manière, organisent toute la représentation des phénomènes selon un schéma centre-périphérie ou maître-esclave, provoquant irrésistiblement une hiérarchisation des phénomènes entre eux. Or, au niveau le plus fondamental de l'être au monde, il me semble intéressant de découvrir d'autres cadres ou processus logiques permettant de rendre compte d'une appartenance minimale, commune et non *a priori* hiérarchisée entre les phénomènes du monde (l'humain en étant un parmi tant d'autre). Si le mysticisme et la métaphysique échouent à transformer cette dimension en devise échangeable pour une économie interculturelle des savoirs et connaissances contemporaines, ce n'est pas que la dimension profonde de l'être au monde qu'ils manifestent est à exclure des discours. Plutôt, que les outils conçus pour en rendre compte sont mal adaptés. Mon hypothèse est de dire que si ces outils (discursifs, analytiques, méthodologiques) sont si peu adaptés, ce serait peut-être parce qu'ils produiraient soit des trivialités (reconnaissant par exemple des idiosyncrasies culturelles rendues parfaitement hermétiques les unes aux autres, chacune ne se connaissant qu'en elle-même), soit reproduiraient la césure existentielle qu'ils sont censés aider à dépasser en fonctionnant. En tant qu'outils incriminés et inadaptés, fruit d'une pensée de la technique, cela voudrait dire que l'identification du lieu problématique (le discours ontologique) doit s'accompagner d'un discours parallèle et synchrone sur la notion de technique elle-même. Réaliser ce projet serait un peu comme de renouer avec celui de la phénoménologie husserlienne, mais en trouvant cette fois-ci le très recherché dépassement de la dichotomie sujet/objet *en dehors* de la philosophie occidentale¹⁴. Pour ce faire, il faudrait dans un premier temps s'alimenter à la source de cette dernière (les présocratiques), là où la notion de *physis* fonctionnait à plein régime. Dans un second temps, il faut absolument saisir l'occasion de trouver cette dynamique de revitalisation des approches scientifiques qui reproduisent la dichotomie originelle, mais cette fois-ci au cœur de traditions de pensée allogènes (la philosophie japonaise en étant une). Enfin, aller chercher les moyens de son expression dans des approches ou disciplines conçues pour analyser les processus dynamiques, interactifs et relationnels. Dans mon cas, il s'agit des sciences de l'information et de la communication.

Maintenir ouverte la possibilité d'une égalité existentielle de principe entre les phénomènes du monde (ce que j'appellerai le maintien des potentialités *versus* l'actualisation hâtive des potentiels), c'est à dire ne pas les organiser pré-logiquement, permet en effet de découvrir quelque chose du mode d'existence des phénomènes qui était caché

¹⁴ Ce que l'intuition d'Heidegger dans son entretien avec un Japonais, publié dans le recueil intitulé « acheminement vers la parole », nomme la « quasi-philosophie ».

aux analyses ontologiques traditionnelles mais qui apparaît très vivement dans l'analyse du phénomène technique : la nature procédurale, dynamique, hautement relativiste et interactive de l'être au monde. Ce discours sur l'être, faisant le bénéfice de traditions de pensées relativement éloignées, change ainsi de focale : il passe du stock au flux, de l'unité logique à la notion non-unitaire et protéiforme de relation. Ce faisant, il doit changer de nom : à l'ontologie, nous pourrions substituer un schème analytique des phénomènes que Gilbert Simondon nommait ailleurs l'ontogénétique¹⁵. En tant que producteur et consommateur de savoirs sur le monde, l'être humain a tout intérêt à produire des formes de savoir scientifique sur son être capable de composer, de comprendre et de négocier avec la grande diversité de savoirs et de connaissances déjà produites à ce sujet. Nombre d'aiguillons, dans toutes les disciplines, sont disponibles à cet effet. J'ai choisi dans cet article l'aiguillon de l'anthropomorphisme technique qui « dérange » ou excite opportunément les a priori catégoriels de l'ontologie traditionnelle, un peu comme la physique quantique « dérange » les principes régaliens de la pensée logique depuis Aristote. L'objectif est ici de participer à un travail qui aurait pour ambition d'enrichir le concept de « l'humain » en lui donnant accès à un post-humanisme nécessairement interculturel et interdisciplinaire. Un travail qui ambitionnerait de (re ?)-trouver la dimension composite, hétérogène et dynamique de ce que nous nous représentons en énonçant « humain », aux prises avec la complexité des enjeux sociaux et environnementaux actuels. La focale aménagée par cet article participe donc d'un travail collectif plus grand, en montrant que la fin d'un *discours* sur ce que serait l'Être, marque peut-être l'avènement d'un nouveau *dialogue*, jamais arrêté, sur les *comment* de l'être. Ou comment l'Être gagnerait à se voir comme un processus communicationnel constant, interactif, entre cet être-en-devenir (que l'on ne percevrait plus comme sujet mais comme potentiel) et ce monde-en-devenir (que l'on ne percevrait plus comme objet mais comme un régime de potentialités).

¹⁵ Cf. Gilbert Simondon, « L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information », 1958.

- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Grand dictionnaire de la langue japonaise*, édition shogakukan, 3ème édition, Tôkyô, 2006.
- Maxwell James Clerk, « Adress to the Mathematical and Physical Sections of the British Association » (1870), in J.-C. Maxwell, *The Scientific Papers*, vol. II, éd. par W.D. Niven, New York 1965.
- Simondon Gilbert, « Histoire de la notion d'individu », in *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, éd. Jérôme Million, 2006.
- Wood Gaby, *Le rêve de l'homme machine. De l'automate à l'androïde*, Paris, Editions Autrement, 2005.

OUVRAGES CITÉS

g « ... de l'imprévisibilité, du vivant. »

Questions pour Franck
Bauchard

Depuis 2011, Franck Bauchard est directeur artistique du Centre de culture contemporaine La Panacée (Montpellier). Pendant quatre années, il a dirigé La Chartreuse – Centre National des écritures du spectacle à Villeneuve Lez-Avignon, lieu emblématique du croisement entre théâtre et nouveaux médias, où il a notamment inventé le dispositif de recherche et d'expérimentation des « sondes » explorant avec les artistes le dialogue homme/machine, les nouveaux environnements technologiques, les mutations de l'écrit et la participation du spectateur.

LES ARTS DE LA SCÈNE
PEUVENT-ILS SE PASSER DE
PRÉSENCE HUMAINE?

Une vision anthropo-décentrée de la scène peut susciter de nouvelles formes de théâtralité. Elle peut conduire à une abolition de la présence humaine, ou en tout cas jusqu'à un jeu sur les limites de ce que peut-être une présence humaine sur un plateau. On peut évoquer par exemple *Stifters Dingue*, un spectacle de Heiner Goebbels, accueilli en 2008 à La Chartreuse en partenariat avec le Festival d'Avignon. Des pianos robotisés, une voix off, des phénomènes chimiques... étaient au cœur d'une proposition évoquant la disparition de l'homme sur la terre. Mais on trouverait bien d'autres exemples, des *Aveugles* de Denis Marleau jusqu'à des spectacles où le spectateur se substitue à l'acteur, comme chez Roger Bernat ou Eric Joris.

Vous êtes un des premiers à avoir œuvré au développement de la création numérique en France, en vous situant à l'intersection des arts visuels, des arts sonores, de l'art performance et des arts du spectacle: intermédialité, nouveaux dispositifs, présence scénique des avatars... Pouvez-vous revenir sur quelques temps forts (créations, expositions) de votre parcours de programmateur et de directeur de lieux?

Cela fait maintenant vingt ans que je m'intéresse effectivement à ces questions. Cette préoccupation pour le numérique ne relève pas d'un intérêt pour les technologies en tant que telles, mais plutôt d'une recherche autour des effets de ces technologies sur nos manières de créer, de penser, de classer, de partager... Je pense après beaucoup d'autres que l'impact du numérique nous oblige à réévaluer la place de la tech-

nologie dans la constitution de l'humain et de la société. Friedrich Kittler observe par exemple dans *Optical Media* que, l'homme, ou plutôt le « soi-disant homme » est une simulation des conditions technologiques de son époque. Il combine dans son approche Foucault et Lacan pour montrer que notre psyché est constituée non seulement par le langage mais par des médias. Ce type de points de vue assez radicaux font signe vers d'autres visions à la fois de la technologie et de l'humain qui peuvent constituer des points de départ d'exploration et de questionnements.

Pour répondre plus directement à votre question, j'entretiens un rapport critique avec l'idée de programmation conçue comme le choix d'objets artistiques proposés dans des écrans tels que la scène ou l'espace d'exposition. J'aime déplacer les cadres établis, activer des situations entre artistes ou artistes et spectateurs, renverser des clichés pour créer des contextes où l'art se fait interrogatif et vivant. A distance d'un rapport de maîtrise, il s'agit non pas de briser les cadres mais d'en proposer d'autres pour susciter d'autres possibilités, y compris de l'imprévu. Ces déplacements multiples créent de l'énergie - qui étymologiquement renvoie justement à cette idée de déplacement - de l'imprévisibilité, du vivant.

Dans la période de mutations que nous traversons, il est décisif de programmer en déprogrammant les attentes établies, les limites entre disciplines, les relations entre les spectateurs et les œuvres... Les « sondes » de la Chartreuse ont été de ce point de vue une entreprise de déprogrammation d'une certaine vision du théâtre. J'emprunte cette idée de sonde à Mc Luhan pour évoquer une méthode permettant d'explorer les environnements technologiques d'aujourd'hui. Si les technologies constituent des environnements, elles appellent pour les explorer l'idée de sonde. Les sondes permettent de passer d'un milieu à l'autre, d'un média à l'autre, d'un environnement à l'autre. Il s'agit d'une exploration ouverte qui s'oppose au cliché qui fixe l'énergie et à la preuve qui ferme un système et le débranche. Au contraire la sonde l'ouvre et le recharge en énergie. Il s'agit en quelque sorte d'une technique poétique associant des termes jugés habituellement antithétiques. D'où l'importance des titres des sondes qui par eux-mêmes sont susceptibles d'éveiller des résonances, de délimiter des configurations, de faire surgir des motifs. « L'acteur est-il un nouveau média ? », « Chartreuse News Network »...ces intitulés ouvrent des champs... Une technique que j'ai réutilisé pour les titres de certaines expositions de La Panacée et notamment « Dernières nouvelles de l'Ether ».

Pour revenir aux sondes de la Chartreuse, c'est l'ensemble des articulations du théâtre ont été interrogées de manière à la fois méthodique,

expérimentale et ouverte : l'acteur, le texte, le spectateur, le vivant, la scène comme point focal du théâtre... Mais non pas dans l'optique de produire une thèse, mais pour, une fois de plus, ouvrir des champs de pratiques et de questionnements théoriques... L'idée centrale finalement est celle de la mutation et dans l'exploration de ses figures.

Les formats de programmation ont été interrogés aussi dans ce mouvement. Cela a été notamment le cas avec les sondes mettant en jeu des flux continus sur des périodes de deux à trois jours à l'instar de Chartreuse News Network qui portait sur les flux d'information ou encore de la sonde sur *Finnegans Wake* qui a donné lieu à une lecture intégrale du texte de Joyce.

Certains projets artistiques conduisent à re-questionner l'infrastructure habituelle des projets : son cadre physique, sa durée, ses horaires, son accès... Cette dimension la plus souvent tenue pour acquise est aujourd'hui ce qu'il est nécessaire aussi d'interroger.

C'est ce que j'ai continué à faire à La Panacée avec des expositions qui telles que *Conversations électriques* ou *Dernières nouvelles de l'éther* jouaient sur ce que pouvait être la relation à un lieu d'art, sur des formes de perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur, comme entre le visible et l'invisible.

S'il a eu incontestablement des temps forts, singulièrement intenses pourrait-on dire aussi sur dix ans de direction, le sens de la démarche que je poursuis est d'offrir des cadres à une entreprise poétique et politique de saisie d'une époque de mutations radicales.

Quelle différence existe-t-il entre le travail que vous meniez à la Chartreuse à Villeneuve les Avignon et La Panacée à Montpellier ?

La Chartreuse a été un lieu d'intenses expérimentations collectives créant au fil du temps des liens extrêmement intéressants entre les artistes, les étudiants et les chercheurs. Si ces expérimentations se déroulaient en public, il ne s'agissait pas en tant que tel d'établir une programmation en dehors de la période du festival d'été. La Panacée en revanche est un lieu de production de projets artistiques et d'expositions qui a vocation à réunir un large public. Ce projet destiné au grand public a été fortement nourri par les expérimentations de La Chartreuse de divers environnements numériques. Elles m'ont aidé à comprendre de manière très concrète les effets du numérique sur la manière de percevoir et de penser des spectateurs. De ce point de vue, tout ce qui relève de la résistance au numérique est bien sûr une mine pour comprendre les enjeux du numérique dans notre société et développe une meilleure connaissance des comportements des publics.

Peut-on imaginer un art qui ne soit pas uniquement destiné aux humains, ou bien l'art reste-t-il le propre de l'homme?

C'est une question me semble-t-il assez inédite. Il se trouve que nous avons amorcé avec l'artiste Boris Nordman tout un cycle d'ateliers et de conférences sur l'animal centré sur les questions d'intelligence, de langage, de perception chez les animaux et notamment les cétacés à dents. La philosophe Vinciane Desprets nous a lu à cette occasion une nouvelle de l'auteure de science-fiction Ursula Le Guin qui dans sa nouvelle *Les Quatre vents du désir* évoque la possibilité d'une littérature créée par des animaux comme les manchots ou les phoques. Je trouve cette vision intéressante dans la mesure où elle nous contraint d'examiner nos présupposés les mieux ancrés en l'occurrence ici sur la question du langage et donc de la création à travers le langage comme étant le propre de l'homme. L'art comme la littérature du reste ne sont pas des notions intemporelles, mais des notions qui ont émergé à certaines périodes auxquels se rattache une multiplicité de pratiques et de discours institués par la société.

Les machines peuvent-elles remplacer les interprètes? Peuvent-elles remplacer les auteurs?

Certainement ! Mais la question de la substitution de l'acteur par la machine n'est pas ce qui suscite le plus mon intérêt. Je suis plutôt sensible à la coexistence de divers registres de présence. Quant à l'auteur, si aujourd'hui des robots sont susceptibles d'écrire des articles, il est probable qu'ils sauront écrire demain des pièces. Ceci dit s'ils pourront *remplacer* des auteurs ils ne *seront* pas pour autant des auteurs, cette notion renvoyant à toute une inscription dans un contexte juridique, économique, littéraire... L'auteur sera celui qui a programmé le robot.

Quelles conséquences, économiques, politiques, esthétiques, voyez-vous dans cette évolution pour les métiers et l'économie du spectacle vivant?

Si l'on part des pratiques telles qu'elles sont, et non pas telles qu'on voudrait qu'elles soient ou qu'on les imaginent, je dirai qu'aujourd'hui chaque projet artistique tend à susciter sa configuration singulière entre diverses compétences et métiers, sa propre temporalité de recherche, comme aussi des articulations différenciées entre ces métiers. S'il a de moins en moins de pratiques modélisées, on observe néanmoins des tendances. Comme celle par exemple d'une dynamique collective et

partagée entre artistes et techniciens. Sur le plan économique et politique, mon sentiment est que de nombreuses démarches artistiques se retrouvent peu dans la configuration architecturale scène/salle des théâtres dont dépend pourtant toujours étroitement leur économie. Je dirai qu'il y a éloignement entre l'architecture théâtrale et des pratiques extrêmement intéressantes de la scène d'aujourd'hui.

Dans votre travail de programmateur, de directeur de lieux, de chercheur, est-ce que vous recourez à la notion de posthumain? Autrement dit, celle est-elle opérationnelle à un endroit de votre travail?

L'approche philosophique autour du posthumain me paraît fondamentale, et être appelée à se développer et ce pour plusieurs raisons. Nous vivons une période où la figure et la place de l'humain est à nouveau fortement interrogée. Ou de nouvelles investigations sur ce qu'est l'humain déplacent les présupposés humanistes les plus ancrés. L'homme n'est plus la mesure de toute chose. Il doit apprendre à coexister avec d'autres entités non humaines, des robots à l'animal, des forces naturelles à la rémanence des dieux.

J'ai approché la notion de posthumanisme à travers l'œuvre de Katherine Hayles sur laquelle je me suis appuyé pour mettre en place le projet de la Chartreuse. On oublie que l'auteur de « *How we became posthuman* », est aussi une théoricienne des machines d'écriture. Ces objets pluriels d'investigation convergent vers l'idée qu'il y a toujours une interaction entre des informations et des modalités d'inscription : de même que le texte interagit avec la matérialité de son inscription, notre existence n'est pas seulement de l'information que l'on peut transposer sur de nouveaux supports mais est liée à une corporéité.

Cette attention aux modalités d'inscription est une critique radicale tant de certaines formes idéalistes de l'humanisme que du courant transhumaniste. Pour ce dernier, nous pourrions prolonger notre existence sur de nouveaux supports technologiques. Ce ne sont pas que des idées. C'est aussi un discours produisant des effets dans la société et sous lequel s'agrège désormais un certain nombre de stratégies économiques et politiques. Le travail théorique de Katherine Hayles visait dès 1999 en partie à déconstruire ce type de discours et à proposer une alternative qui ne soit pas non plus un retour à l'humanisme, notion de fait remise en cause de manière radicale dans les années soixante par les poststructuralistes.

Le posthumanisme nous rend sensibles à une forme globale d'interdépendance réciproque de tous les organismes vivant, incluant les « non-humains ». Il constitue certainement un levier pour penser de

manière critique nos rapports avec nos environnements aussi bien technologiques que naturels. Il offre des outils conceptuels pour penser autrement des articulations et des liens entre l'art, la science et la nature comme pour penser autrement notre devenir. La question en effet selon Hayles est moins de savoir si nous sommes posthumains que de savoir quelles sortes de posthumains nous voulons être.

Les avancées en matière d'art digital participent-ils à la réinvention de nos liens sociaux?

Je ne crois pas trop à la notion d'un art numérique. Mais il y a sans conteste aujourd'hui en art des propositions visant à inclure le spectateur d'une manière ou d'une autre. Cela va bien au-delà de l'interactivité, qui m'intéresse aujourd'hui peu, pour engager des formes de participation, c'est à dire des formes où l'on prend part à des dynamiques collectives. Mon questionnement aujourd'hui s'est déplacé autour de la question des lieux comme médias sociaux et sur la manière dont les lieux peuvent créer des milieux spécifiques produits par l'interaction entre les espaces physiques et les réseaux. La mise en place d'une billetterie à La Panacée permettant de s'inscrire dans les traces des souvenirs des visiteurs précédents, et de laisser des traces pour les visiteurs nouveaux, s'inscrivait dans ce type de réflexion qui a déjà donné lieu à plusieurs publications.

Paris-Montpellier, octobre 2015.

OUVRAGES CITÉS

- Hayles Katherine, *How we became poshuman*, University of Chicago Press, 1999.
Le Guin Ursula, *Les Quatre vents du désir*, New York, Harper and Row, 1982.

h « Les danseurs se laissent habiter par la machine »

Frédéric Deslias, cie Le Clair Obscur¹⁶ : Entretien¹⁷



¹⁶ Frédéric Deslias crée la compagnie du Clair-Obscur en 2001, après une formation à l'université de Caen (en arts du spectacle) et l'obtention d'un bac d'électronique. Il compose déjà de la musique pour le théâtre ou la danse, et s'associe à une plasticienne, (Nathalie Catteau) avec l'idée de monter *Les Aveugles*, de Maeterlinck. Rapidement repéré par le Workcenter Grotowski et le Centre Dramatique National de Normandie, Le Clair-Obscur creuse alors une veine expérimentale sensorielle et multimédia qui le mènera des écrits de Sarah Kane aux frontières du numérique et du vivant.

¹⁷ Entretien mené par Isabelle Barbéris et Françoise Dubor, notées respectivement IB et FDU dans la transcription.

* GøL4M (Golem), mise en scène Frédéric Deslias, cie Le Clair Obscur, 2014, avec le danseur Matthieu Morris. © Stéphanie Brault – gøl4m

IB – J'ai vu Puppets et Sleeping beauty à La Ménagerie de Verre l'année dernière¹⁸, qui font toutes deux parties du cycle @, et qui étaient présentées comme un diptyque « installation + performance ». Je voudrais revenir sur l'ambivalence de ces œuvres, notamment Puppets, qui trouble la distinction entre réel et fiction, live et programmation, ou encore performance et théâtre. Est-ce l'effet recherché ?

FD – On recherche cela. En même temps, j'essaie de rester très transparent par rapport au processus. Etant donné que c'est un travail (ndr: *Puppets*) qui a un impact très fort sur le public et qui repose sur l'empathie qu'il provoque : il n'est pas question de martyriser des danseur, mais de faire une expérience. Une expérience où un homme et une femme acceptent de se laisser asservir par une machine, un système informatique.

¹⁸ Dans le cadre du festival Étrange cargo (18 mars - 12 avril 2014), était présentée du 25 au 29 mars 2014, la création @3 : *Puppets* de la compagnie Clair-Obscur, de Frédéric Deslias, pendant que l'installation-performance *Sleeping beauty* était proposée en libre accès avant et après le spectacle, co-signée par Frédéric Deslias et Gaël L.

IB – Les impulsions électriques sont-elles vraiment lancées depuis la régie pendant le spectacle ?

FD – On lance des séquences. Plus précisément, on lance une méta-séquence qui synchronise l'ensemble : le son, la lumière, la vidéo, les lasers, les danseurs.

IB – Mais quelle est la part de réalité et quelle est celle du théâtre ? Depuis la salle, on vous voit envoyer sur des corps allongés sur le plateau et reliés par des électrodes des décharges électriques, comme si cela avait lieu sous nos yeux. Mais au fond, l'essentiel des informations reste caché et invisible.

FD – Non, pas tout à fait. Au contraire. L'interface vidéo est là pour médiatiser et expliciter de façon analytique toutes les opérations. Nos deux danseurs sont allongés au sol au cœur de *l'interface*, une installation vidéo où ils sont *dans* l'écran, et relayés par un miroir géant à 45°. Chaque impulsion sur chaque muscle est sonorisée et pointée par deux lasers et des logos vidéo font effet de zoom sur les danseurs.

Ce qui est très intéressant — Nous ne sommes pas dans le discours, mais dans une expérience (critique) qui fait sens — Ce qui est intéressant dans ce séquençage et cette *manipulation* des corps, c'est que plus l'on se situe dans un environnement technologique, précis et chirurgical, plus la dimension organique des corps se contraste. Nous faisons l'expérience de la confrontation entre deux logiques, la machinerie informatique d'un côté et le corps, l'esprit humain de l'autre.

Le système n'a de cesse de chercher de détailler dans chaque impulsion envoyée aux danseurs, dans chaque stimulation, muscle par muscle, de nouveaux réseaux, de nouveaux schémas de mouvement potentiels, l'ordinateur expérimente toutes les formules, qui se complexifient progressivement et le rythme s'accélèrent. Puis au fur et à mesure, les corps ne suivent plus, les corps sont dépassés...

Dans tous nos projets, on recherche une cohabitation entre ces deux logiques (ndr : l'organique et le technologique) qui sont vraiment différentes, et que l'on essaie à la fois d'entremêler ou de mieux distinguer.

Les machines sont implacables, imparables, incroyablement précises et vertigineusement rapides, mais elles sont complètement bêtes... Je veux dire par là que puisqu'elles sont prédéterminées à répondre à un code (conçu par un ingénieur humain), elles sont dénuées d'intuition, de créativité, le propre de l'esprit humain. L'humain, même s'il est lent (comparez la fréquence d'activité d'un cerveau stressé (ondes gam-

ma 30 à 40hz) à la fréquence d'un micro-processeur (plusieurs Giga Hertz) et vous pouvez appréhender l'abîme qui sépare nos capacités de pensée et le nombre de tâches que nous sommes capable de réaliser à la seconde...), dispersé, fainéant, et rebelle (dans une logique entrepreneuriale la machine ne fait pas grève, elle ne se plaindra jamais de ses conditions de travail. Voici donc nos deux esprits complémentaires, et surtout voici l'esclave du XXIème, corvéable à merci, et tous les déplacements sociétaux que cela implique). Un système informatique n'aspire pas au bien être, ni au bonheur... Et s'il bugge, c'est qu'on l'a mal programmé.

Bref, c'est aussi pour cela que les projets de développement actuels des grandes entreprises de la Silicon Valley sur les Intelligences Artificielles font flipper pas mal d'intellectuels, car ils reposent sur le mythe d'émancipation de la machine sur l'homme, en concevant des algorithmes auto-apprenants, et en ayant un accès massif à toutes les données du monde, collecté, connecté.

Dans cette logique, Internet, le réseau des réseaux, est la méta-machine. Imaginez quand même ce cerveau mondial qui fonctionne par fibres optiques à la vitesse de la lumière en abolissant l'espace et qui grandi exponentiellement dans ses ressources et dans ses capacités. Et sur lequel, par *réflexes*, nous déléguons, nous stockons tout, tout, ce qui nous concerne. Cette machine Internet est devenue une indissociable partie nos propres cerveaux, nous lui déléguons notre mémoire, nous réfléchissons par son intermédiaire, en temps réel. Mais Internet stocke et analyse aussi tous nos comportements, et c'est une ressource très, très lucrative.

Dans ce sens, les algorithmes prédictifs et les assistants virtuels sont une nouvelle étape. Nous travaillons en ce moment sur les algorithmes, qui à partir d'une analyse poussée de nos données personnelles, sont capable de nous établir des profils type pour mieux pouvoir nous conseiller au quotidien et anticiper nos moindres désirs...

Revenons à nos moutons, notre expérience est totalement absurde dans ses enjeux apparent : faire danser des danseurs. Mais la porte qu'elle ouvre dans sa démonstration est abyssale. Les danseurs s'abandonnent dans un premier temps, déconnectent leurs cerveaux, se laissent totalement souples et disponibles à des impulsions, intrusives et synthétiques, puis, à fur et à mesure, les corps sont dépassés, par la vitesse et la complexité. Ensuite, nous y reviendrons, le corps reprendra ses droits.

J'en arrive aux impulsions électriques. Au départ ça ressemble à une mauvaise blague : on s'amuse très souvent à détourner des usages et des outils technologiques du quotidien pour, justement, mettre en exergue le *technomarketing*. Pour *Puppets*, on a détourné le Sport Elec.

ces appareils de musculation par électrostimulation. Ils répondent déjà à certaines normes de sécurité et ne sont donc pas dangereux pour les danseurs, et je précise : nous y veillons. Il n'y a pas de souffrance, il n'en est pas question.

Ce qui nous intéresse, c'est d'abord le rapport aux spectateurs. Dans tous mes travaux, il est question de la perception, du spectateur (c'est normal, je suis metteur en scène), mais pour être plus précis, le cerveau du spectateur est le sujet de mes laboratoires, du comment on active, par les codes du spectacle *Live*, nos neurones miroirs.

Ensuite, on s'est vite retrouvé confronté aux limites de ce dispositif : nos Sport Elec stimulent dix muscles par danseurs, et non pas quatre-vingt ou cent. Dans les expériences médicales, quand on souhaite vraiment reproduire un mouvement complexe, il faut stimuler et agencer une foule de muscles tant externes qu'internes, et là, c'est tout à fait autre chose... Pour résumer, notre travail porte dans un premier temps sur la contraction musculaire, la tension, et sur l'impulse de synchronisation du mouvement. Cette synchro absorbe inéluctablement les mouvements des danseurs dans un Grand Tout synesthésique (une méta-séquence orchestrée sur un ordinateur) et à la fois nous œuvrons à la décorporalisation du geste... car le geste ne passe plus par le cerveau – les danseurs se laissent habiter par la machine.

Ensuite, il est question d'amplifier la chose, puisque le spectacle monte en puissance, et que les impulsions ne *peuvent* pas trop monter en puissance, sinon cela deviendrait dangereux. Donc d'un côté ils sont dépassés par le nombre, mais ensuite ils commencent à appréhender ce qui leur arrive et travaillent *avec*. Pour en échapper progressivement, dans un *lève-toi et marche*. Ils y parviennent par la transe, et par la musique et l'environnement multimédia qui les porte aussi en relai.

Le fait de court-circuiter ainsi le contrôle du cerveau met dans un état très étrange, une sorte de *transe froide*. En situation dans le dispositif, les danseurs finalement se servent des impulsions pour amplifier, produire du geste, puis pour composer du mouvement. Ils reprennent ainsi quelque part non pas le contrôle mais une certaine possession de leur corps, pas forcément consciemment, mais dans un état extatique et une épreuve physique, tout comme dans un rite de procession, il est question d'état de conscience, et d'état physique. Nous recomposons ce rite par un procédé apparemment artificiel, et là on est au cœur de ce qui nous intéresse, dans *l'humain*.

IB – Vous êtes parti d'une réflexion critique sur les technologies, mais donc aussi sur la danse ?

FD – L'idéal initial aurait été d'abandonner des danseurs à leur sort et de les laisser être contrôlés... (rire). Mais pourquoi des danseurs alors ?

Comme un pied de nez musclé à l'écriture Laban ? Pourquoi pas. On œuvre oui ici au cœur de la question du corps et de l'écriture du corps. Et in fine, pour répondre aux chorégraphes, la plupart du temps, pour des question pratiques, on a répété sans stimulateurs. Julien (Bézy) et Lucia (Mendoza) ont appris au fur et à mesure la chorégraphie assez naturellement. La partition du corps s'est imprimée dans une autre forme d'apprentissage, autrement empirique. Il se trouve aussi qu'à ce jour, on ne les *branche* plus systématiquement. Un mensonge pour une vérité : On l'utilise de temps en temps, pour les mettre « en état », quand ils le demandent. Mais maintenant ils retrouvent l'état par eux-mêmes ; ils connaissent la partition par cœur (par corps) et, finalement, sont aujourd'hui plus *crédibles* comme ça, étonnamment, l'artifice du spectacle se suffit à lui-même, le discours, l'effet du spectacle devient prioritaire finalement en représentation. Et le *feeling*, le plaisir des danseurs à être dedans... Cela dépend : il faut que tout reste un choix de danseur, d'artiste, et non de laborantins psychopathes. Et surtout que nos danseurs restent souriants :) Question d'empathie...

FDu – Pourquoi vouloir être « transparent » et pourquoi vouloir mettre le spectateur en confiance ?

FD – Ce spectacle continue de créer des réactions très fortes. Il y a des gens qui partent dès les dix premières minutes (ndr : *Puppets*). C'est bien dommage, ils rejettent justement ce qui va les accomplir ensuite, à cause d'un contre-sens. Bref. Au niveau des professionnels, car n'oublions pas, dans notre monde idéal, que nous vendons nos spectacles et sommes tributaires d'un réseau où la radicalité de l'expérience ne prime pas forcément. Ce spectacle passe mieux dans les réseaux d'arts numériques que dans les institutions danse, où l'on semble apporter un soin particulier au corps. Là c'est un spectacle qui peut paraître très violent pour le corps, même s'il ne l'est pas en réalité, et qu'il repose sur un leurre quant à l'écriture chorégraphique. Les enjeux ne passent pas. Et comme tous les effets, dans ce spectacle, sont très intentionnellement amplifiés, les spectateurs reçoivent en fait beaucoup plus que les danseurs... Dans le champ des arts plastiques et des arts numériques, nous nous inscrivons dans une histoire des expériences homme-machine, Stelarc a œuvré bien avant nous, tout cela est acquis. Même d'autres contextes de festivals plus populaires, rock ou électroniques par exemple, ce spectacle est très clairement interprété et plus simplement accueilli. C'est assez plaisant d'être accueilli pour un

même spectacle dans des cadres totalement différents...

IB – Vous ne cherchez donc pas à mettre mal à l’aise ?

FD – Non. Mais nous travaillons sur des processus cathartiques. *Puppets* est une catharsis des relations homme-machine. J’ai besoin de pousser au bout chaque expérience, d’où la performance et des environnements immersifs pour les spectateurs. C’est un travail des sens et du sensible. Nous travaillons différents seuils de perceptions selon nos projets, de l’infiniment subtil à la saturation cognitive, en parcourant toutes sorte de registres de sensations, notre dramaturgie finalement, c’est un chemin, une partition des sensations.

FDu – Cela me fait penser à la métaphore de la peste chez Antonin Artaud. Est-ce que vous pensez que la technologie peut être un élément de purification, permettant de recréer un humain de façon idéale ?

FD – Artaud m’a beaucoup marqué dans mon parcours d’étudiant. Particulièrement son concept de *cruauté* a marqué mes travaux. C’est une réinterprétation des théories d’Artaud au XXIème siècle, mais aussi de la biomécanique, de Meyerhold et des théoriciens qui pensent le théâtre par l’environnement la scénographie et par la machine. Je retravaille ces choses là, avec les outils d’aujourd’hui. Je pars du dispositif, pour mettre l’humain en situation. La technologie n’est pas un élément de purification en soi. Mais la mise en exergue, la mise en épreuve, dans l’action physique, nous permet de nous affranchir de nos émotions, ici dans nos propres corps, d’un sentiment de domination sur lequel nous avons l’impression de ne perdre prise.

FDu – Vous avez parlé de vos liens avec la danse, mais quels sont ceux avec le théâtre ?

FD – J’en viens et J’y reviens (au théâtre) avec mon prochain projet *#Softlove*, puisque je me (ré)empare d’un texte.... J’ai fait des études d’électronique (je suis musicien de formation), puis j’ai bifurqué en arts du spectacle, et les premières pièces de la compagnie étaient du théâtre : Maeterlinck, Sarah Kane, puis Denis Cooper. Il m’a toujours fallu me confronter à des textes très forts. Tous ces textes ont un lien avec l’idée de la mort et de l’entre-vie. Dans tous ces textes, il y a quelque chose qui cristallise la vie et qui la met en danger pour, justement, la révéler. D’où l’idée des contrastes dans *Le Clair Obscur*.

FDu – Est-ce que vous choisissez des textes qui sont une sorte de défi à la représentation ?

FD – Ce sont plutôt des questions très personnelles : ces textes m’ont touché et m’ont hanté, et à partir de là j’ai été amené à les exorciser sur scène. Par la suite, je n’ai pas retrouvé cette nécessité d’un texte explicite. Le son et l’image sont devenus tellement prépondérants dans mon travail, qu’ils constituent une trame sémantique en soi. Le fait même de superposer une couche média sur une couche texte est devenu redondant, nous avons progressivement gommé le texte trame pour ne finalement plus en avoir besoin. Et comme nous maîtrisons de mieux en mieux nos outils techniques...

Ainsi je me suis mis à travailler avec des danseurs, car les acteurs étaient trop bavards... à partir de constructions d’espaces, d’architectures, avec des traces de texte. Des danseurs en soli, aphones, en *corporalité*, de présence mais de la même manière ne *dansant* pas forcément. A chaque fois en tout cas, je mets le corps en situation performative, ce qui provoque la danse, et le corps, comme un *ready made* se présente comme un objet plastique et propre. Quant aux mots, je laisse les spectateurs à leur voix intérieure.

FDu – Electronicien, musicien, homme de théâtre, « geek »... Vous avez réussi à mettre ensemble tout ce qui vous constitue. La partie technique exige souvent de faire appel à d’autres, mais n’est-ce pas compliqué de déléguer, quand la technique est au cœur même de la création ?

FD – A la fois *j’ai la main dedans*, et à la fois je m’entoure de gens plus compétents... C’est un travail en collectif d’équipe et de confiance réciproque. Chacun est force de proposition. Et cela dit, quand je fais le point sur mon parcours, je trouve cette identité assez logique...

FDu - Est-ce qu’il y a des artistes qui vous ont précédé qui vous ont donné une impulsion ?

FD – J’ai toujours pensé le théâtre par la construction d’images, par le média, et comme une recherche de l’expérience sensible et radicale, quelques-unes ont changé ma vie, je ne vois pas pourquoi faire ce que je fais autrement : Romeo Castellucci / Genesi ? J’ai été très influencé aussi par Claude Régy dans mes débuts. Puis le Dumb Type m’a énormément marqué, et j’ai choisi à ce moment de chercher, à partir du cycle d’« @ », quelque chose d’auto réflexif, sur nos environnements numériques, du côté du flux, de la vitesse, de la donnée...

FDu – Claude Régy exige de ses spectateurs un état de concentration absolu... Cela peut paraître agaçant, puisqu'il pousse sa démarche jusque sur le spectateur.

FD – La question du sas d'introduction est très importante. D'autant plus quand le travail est exigeant, il nécessite de conditionner l'auditoire à son meilleur état de réception. C'est ainsi qu'on se dispose aux expériences les plus fortes et fondamentales. Nous mêlons souvent nombres d'installations en compléments de nos spectacles. « @ » est une constellation de modules, installations ou spectacles qui se répondent entre eux, il y a un lien thématique et esthétique entre toute ces formes, l'idéal est de les réunir tous ensemble. Nous les mêlons quand nous le pouvons. Ainsi @.2:SleepingBeauty a été présenté à la Ménagerie de Verre en complément de @.3:PU_P3TS

D'ailleurs *Puppets*, l'installation à vue au plateau joue aussi ce rôle de mise *mettre en condition* le spectateur. Les danseurs s'installent, disposent eux-mêmes leurs électrodes, se branchent, font tous les tests préalables, règlent leurs seuils de sensibilité pour que les impulsions soient efficaces mais pas douloureuses. Nous mettons un peu d'humour et de légèreté là-dedans, et nous sondons ici aussi notre auditoire.

IB – Dans Puppets, le spectateur peut percevoir, par empathie kinétique, la jouissance du danseur qui s'émancipe progressivement de la machine.

FD – En tout cas le corps ne souffre pas, il n'y a pas de masochisme dans *Puppets*. Il y a une émancipation du corps, et cette façon de « décorporaliser » libère et décharge le corps de son apprentissage social.

IB - Comment gérez-vous la dissociation entre la réception du danseur, qui n'est pas dans la souffrance, qui s'approprie le medium pour en faire un instrument de jouissance et peut-être de libération, ET les réactions de certains spectateurs qui sont soit dans le trouble, comme c'était mon cas (car j'oscillais sans arrêt entre « c'est du théâtre » et « c'est de la performance » pour le dire très vite), et ceux qui se lèvent car cela pourrait ressembler à l'expérience de Milgram, et qu'ils se sentent eux-mêmes « testés » ?

FD – On gère cette distance et cet équilibre assez naturellement. Ce qui m'intéresse, c'est de *mettre en condition* le danseur. On voit rapidement ce qui est faux et ce qui est juste dans le travail. Quand un danseur ou un acteur est trop « volontaire », qu'il montre qu'il joue ou qu'il danse.

Nous cherchons ici le vrai dans l'action physique tout simplement. On retourne en fait à une forme d'expression très primitive du corps.



* Le danseur Mathieu Morris.
© Stéphanie Brault – gol4m

IB – Vous recherchiez donc moins le « posthumain » que le « préhumain » ?

FD – J'ai l'impression en tout cas que l'on revisite une part de l'évolution à travers ce rapport au corps, au geste et à son réapprentissage. Les interprètes sont d'abord dans une forme d'abandon et de naïveté. Le réapprentissage de la marche et de la station debout se fait progressivement dans le spectacle (ndr : dans *Puppets*, les danseurs appareillés, d'abord allongés, passent progressivement en position debout). Et c'est véritablement la station debout qui pousse le dispositif à ses limites : à partir du moment où ils sont debout, leurs muscles agissent et on ne peut donc plus les stimuler. On bascule alors sur autre chose.

IB – Recyclez-vous d'autres objets technologiques mainstream ?

FD – Sur *Sleeping beauty*, on était du côté de la captation biométrique, on a détourné d'autres objets de coaching informatique, EEG (capteurs neuronaux), ECG (capteurs cardiaques), initialement prévus pour faire du yoga ou de la méditation assistés par ordinateur. Ce sont au départ des outils scientifiques, mais qui ont été ensuite *marketés, designés* pour le grand public. On recycle également d'autres applications de *gaming*

plus grand public, qui brassent toute une mythologie sur les relations homme-machine. On s'appuie aussi sur tous les réseaux de hackers et de bidouilleurs qui détournent déjà ces outils. Généralement on développe nos programmes en s'appuyant sur la communauté open source.

IB – Il y a une forte dimension ludique dans ce travail. Mais la communauté geek est assez fermée. Est-ce une manière d'ouvrir cette culture et de la rendre accessible pour le public ?

FD – Je pense que la culture geek est une culture populaire. On vit dedans au XXI^e siècle, ainsi que dans la culture ingénierique et scientifique... Le problème est justement que ce sont des ingénieurs et des multinationales qui dominent le monde aujourd'hui, la philosophie est dramatiquement marginale, les ingénieurs n'ont aucune vision sur le bien-fondé de l'humanité, ou quand ils en ont, je parle ici des transhumanistes chez Google, ils sont vraiment douteux...

FDu – Ces usages scéniques des technologies semblent plus avancés aux Etats-Unis, ou au Canada. Vous y êtes sensible ?

FD – Le Canada (Montréal) investit beaucoup sur le numérique, c'est vrai... On essaie de monter des partenariats là-bas pour de prochains projets. Après, je pense que les Américains, et les Anglo-saxons en général, ont un rapport beaucoup moins critique aux technologies que les Européens, et les Français tout particulièrement – je dirais, beaucoup plus naïf : il y a une sorte d'« humanisme technologique » qui vient du capitalisme et de la Silicon Valley...

IB – De naïveté ou de neutralité ?

FD – Rien de neutre. C'est en tout cas l'idéologie du transhumanisme, qui provient d'une élite qui voudrait changer le monde... On est en train de vouloir créer une humanité à deux vitesses, en cherchant à créer des surhommes grâce aux technologies. Cette idéologie, il se trouve qu'elle nourrit l'industrie, le marketing, le capitalisme. Les mastodontes de la Silicon Valley continuent à prospérer et à grandir là-dessus, et cette idéologie se diffuse dans la consommation.

IB – Quels sont vos liens avec le monde de la recherche scientifique ?

Nous sommes en ce moment en résidence Art/Science à l'INSA-Rouen pour développer une Intelligence Artificielle qui sera le héros de mon

prochain projet #SoftLove. Le travail mis en place est mené avec le département ASI (Architecture des Systèmes d'Information) et plus particulièrement l'option IHME (Interactions Homme Machine Évoluées) pilotée par Alexandre Pauchet (enseignant-chercheur INSA/LI-TIS). Quinze élèves ingénieurs planchent sur mon projet pendant un semestre, ce qui décuple nos forces, c'est très excitant !

Aussi à Toulouse pour la fête de la science je poursuis un LaserLab avec le Laboratoire Plasma et Conversion d'Énergie de l'Université Paul Sabatier.

Nous avons des liens avec différents FabLabs, notamment à Caen, qui favorisent les rencontres dans ces domaines et le décroisement des disciplines, je trouve ici un climat sain dans le faire ensemble, dans des rencontres simples et l'esprit collaboratif, plutôt que de m'isoler dans l'obscurité d'un théâtre.

D'autres partenariats de compétences ce mettent en place aussi en ce moment avec les entreprises comme Digital Airways ou la société Voxygen (voix synthétique) cela décroisse complètement mon travail et ma réflexion. Ou encore Adista, une entreprise du Big Data pour réinvestir notre installation #Datawall dans l'espace publique à St Etienne.

C'est étonnamment notre position techno-réflexive ou techno-critique qui nous porte vers ces partenariats. Nous n'œuvrons pas dans une esthétique publicitaire justement. Mais, par exemple autour du Big Data, des données sensibles, des données personnelles, nous cherchons à obtenir ce que l'entreprise, par éthique, refuse de fournir, ce qui est plus compliqué...

FDu – Pour Softlove, votre prochain spectacle (2017), vous repartez sur le principe du recyclage d'une technologie mainstream ?

FD – Là il s'agit de se projeter un peu plus en avant. Autour des assistants technologiques, quoique l'actualité est déjà en train de nous rattraper.

Nous partons du roman éponyme d'Eric Sadin. *Softlove* parle exactement ce que sont en train de développer Google et Amazon, ou des fleurons de la *french tech* comme « Snips ». Ces gens sont en train de réfléchir à des applications auxquelles on délègue tout en cochant « accepter », et qui pompent massivement toutes nos données pour nous créer des profils types. Ces applications sont conçues pour nous suivre tous les jours et nous conseiller, non pas par rapport à des requêtes, mais par rapport à des suggestions basés sur les algorithmes prédictifs.

Ces robots nous anticipent comme des anges gardiens en nous accom-

pagnent toute la journée pour nous conseiller tel restaurant... par qu'on suppose qu'on a envie de sushis, en fonction de nos trajets géolocalisés, par exemple... Ou telle rencontre de célibataire dans tel bar qui pourrait répondre à nos critères, etc. cela sans que nous ne leur demandions rien. Un assistantat béat.

IB – Comme la publicité personnalisée sur Facebook ?

FD – Ce sont les mêmes entreprises qui développent tout cela, Apple, Google, Amazon, Facebook,... qui sont dans la moisson et la revente de nos données personnelles. Cela crée des accointances marketing bizarres, que dénonce Eric dans son roman, en se coulant dans vingt-quatre heures de la vie d'une femme vues par le regard de son assistant technologique.

IB & FDu – Sadin choisit une femme comme protagoniste. Et vous ?

FD – On s'est posé la question, de même que celle du sexe de cette intelligence artificielle. Il se trouve que dans le film *Her* de Spike Jonze, c'est une voix sexy... Il y a toujours un rapport naïf très hétéronormé à la technologie. En même temps, c'est un film très intelligemment fait. Le texte d'Eric Sadin est sorti en même temps que *Her*, ce qui est assez étonnant, et qui fonctionne en miroir parce qu'on est cette fois ci du côté de la machine, et non plus de l'humain qui essaie de l'appréhender. Et il se trouve aussi que cette intelligence artificielle est douée d'affects, et voue un amour dévoué et total à cette femme... On est dans un regard angélique et fétichiste.

IB – Dans une mythologie amoureuse qui met en avant des nouvelles formes de symbiose ?

FD – C'est là où Spike Jonze a été fort. L'amour, c'est justement la fusion des corps, le lieu commun que l'on peut créer entre deux intelligence complètement différentes: entre l'organique et le synthétique. A partir du moment où l'on arrive à mettre en jeu de l'affect, le pari est gagné. Jonze problématise tous les degrés du rapport, comme le rapport sexuel... La mythologie amoureuse est également un moteur dramatique, et un moyen de *réchauffer* ces relations homme-OS. Notre enjeu dans *Softlove* est d'incarner cette machine, tout en opérant une critique de l'anthropomorphisme. C'est un challenge ! On va travailler sur une voix synthétique : le monologue est dit par une voix synthétique et non pas un acteur au micro. On fait ce pari-là, que nous, spectateurs, nous

pouvons nous y identifier, car le théâtre est le lieu du neurone miroir – exactement l’endroit où l’on peut mener à bien une vraie *expérience* d’identification.

IB – A quel moment remettez-vous de la distance dans l’identification, pour retrouver la critique des médias ?

FD – Le texte est critique en soi, et l’héroïne est méfiante... Mais sur le plateau on voit Clara dans sa relation quotidienne avec son assistant. Le spectateur, lui, est immergé dans ce quotidien. Elle se lève, il est là, elle va uriner, il prend sa température et lui prépare son petit déjeuner en fonction de tous les paramètres du jour qu’il a captés, lui propose une simulation de maquillage, etc... Tout est comme ça, et en même temps elle se sent seule. On rentre dans une grande forme, plus grand public, en réinvestissant le mythe du robot dans la culture populaire. J’ai envie qu’on la synthétise à un endroit très précis qui est la relation avec la machine... Le public sera mobile, et l’expérience utilisateur, centrale, pour créer une expérience relationnelle très forte.

IB – Et la relation amoureuse !

FD – Oui. Mais très artificielle.

IB – De tout temps, l’amour c’est aimer un être virtuel qui n’existe pas !

FD – Là, ce sont des algorithmes qui prédéterminent notre profil amoureux et affectif.

IB – Le terme de posthumanisme est-il pour vous opérationnel ?

FD – Je dirais qu’il est « en cours ». On est au XXIème siècle et on baigne dans une idéologie futuriste qui répond ou pas à nos attentes et à nos projections. C’est un moteur imaginaire. J’ai l’impression de faire un théâtre du XXIème siècle et de projeter ce que sera l’humain de demain. Mais je ne pense pas non plus faire un théâtre anticipatif, même si cela m’intéresse plus de me projeter en avant, plutôt que d’aller chercher des textes en arrière, qui pourraient résonner avec notre aujourd’hui. Le posthumain constituait le cœur d’un spectacle, *Golem*, qui clôt le cycle @. On voulait revenir au matériel, et recréer du vivant, à l’ère des cellules souches et des imprimantes 3D qui permettent d’imprimer les cellules souches, et des recherches en génétiques. Constatant une forme de lassitude par rapport à la vidéo, aux écrans, on voulait

revenir à quelque chose de physique, à un « pré-être » et nous demander si l'être d'aujourd'hui peut être le prototype de celui de demain. On a essayé de penser une machinerie scénique qui crée de l'humain. *Golem* revisite l'évolution de manière symbolique et narrative (même s'il n'y a pas de texte), avec Matthew Morris, un danseur chorégraphe anglais qui est tatoué des pieds jusqu'à la tête, et qui nous fait partir dans un délire alchimique, depuis la naissance jusqu'à la surconscience. Il est assisté par des laborantins et un univers ultra technologique. Il est un peu comme un singe dans un laboratoire qui appréhende des objets physiques, sonores, pour que cela prenne une échelle cosmique.

IB – Vos spectacles ne proposent pas d'invention technologique, vos œuvres ne sont pas des innovations technologiques, comme le cas spectaculaire de la lapine Alba.

FD – Je préfère contextualiser un présent. Est-ce en captant les signes du présent que l'on projette le futur ? Je pense que oui, car ce sont des choses expérimentales qui vont ensuite se généraliser à la culture d'ensemble et faire civilisation. Et en même temps non, car c'est supposer qu'il y a une humanité à deux vitesses... L'une passée, et l'autre future... et que tout le monde n'est pas dans la même temporalité. Alors que le présent, c'est le même pour tout le monde. En tout cas il faut se positionner. Quand je disais que les Français étaient très critiques par rapport à la technologie, c'est justement notre atout. Chacun de nos spectacles a une stratégie très précise, et nos installations mettent le public en situation et servent aussi à déplacer la relation. Au sujet du conte pour enfant, Castellucci parle beaucoup et de la manière dont il parvient à casser le sentiment de sécurité. Ce que je recherche, c'est de sortir le spectateur de sa situation de sécurité.

***i* Le théâtre postdramatique et « le mythe de la lamelle » – À la recherche du drame perdu**

Sorin Crişan

Le théâtre postdramatique se manifeste comme un désir de la scène – impossible à éviter, mais aussi impossible à réaliser – de récupérer le réel perdu. Un réel qui, on le verra, justement parce qu’il est réel, ne peut pas être atteint. Autrement dit, si nous nous tournons vers les outils de la psychanalyse lacanienne, on peut interpréter la représentation de théâtre comme l’expression du « désir » du texte de la pièce, comme une tentative de reconquérir « l’objet » perdu (*i.e.* de le faire re-naître) précisément au moment de l’écriture (de la création dramatique). Ainsi, la mise en scène apparaît à notre sens comme une sorte de manifestation de tout un monde. Le plateau de jeu n’est pas seulement un espace rempli de vases communicants – qui unissent ce qui est propre au monde de la fiction avec la réalité contingente ; il s’avère être aussi l’exposition (envisagée comme figuration – *i.e.* représentation – ou apparition – *i.e.* présentation) en tant que tiers ou complément de ce que l’auteur a perdu pendant l’écriture du dialogue dramatique, à savoir « l’objet » du désir créateur. Autrement dit, si le théâtre dramatique, qui évolue dans le réel, parvient bel et bien à reconquérir cet objet perdu, le théâtre postdramatique, auquel manque le réel, ne peut pas réussir cet exercice. Et, à travers son désir de revenir au moment initial où s’instaure un état dramatique propre à l’humain, on peut donc dire en suivant la pensée de Heidegger dans *Lettre sur l’humanisme*¹, que ce théâtre postdramatique n’essaie finalement que de retrouver ses origines. Une forme de théâtre où le drame est évacué empêche en effet toute forme de *projet*, c’est-à-dire qu’elle ne permet pas aux événements d’aboutir et qu’elle laisse toute action forcément en suspens. Il s’agit donc bien ici de posthumain et d’une phase de l’histoire où tout ce qui s’entreprend ne peut que s’apparenter à la déconstruction.

L’*interprétation* (ou l’herméneutique, pour être plus rigoureux) comme activité autonome a acquis une grande importance au début du XIXe siècle, mettant l’accent sur la question de la signification du texte et sur l’intérêt empathique pour l’Autre (portant particulièrement son attention sur les pensées, les intentions et la culture de l’auteur), comme

¹ Martin Heidegger, Questions III. Lettre sur l’humanisme, Paris, Gallimard, 1946, p. 67-127.

DE « L’INTENTIONNALITÉ »
À « L’EFFET » DANS LA RE-
PRÉSENTATION SCÉNIQUE

on le voit dans les travaux d'herméneutique romantique de Schleiermacher, consacrés aux textes bibliques. Or, l'interprétation apparaît sous des formes diverses – depuis l'époque des œuvres néoplatoniciennes, et leur regain d'intérêt pour les mythes homériques – en mettant en perspective, dans un contexte beaucoup plus large, des éléments liés à une tradition culturelle. Ainsi se produit-il une distanciation entre le texte originel et ce que l'exégèse en retient. L'objectif est bien sûr, *ab initio*, de limiter (ou même de supprimer) la distance entre les deux.

Le *New Criticism* (présent dans la théorie anglo-saxonne, au début du XXe siècle) et le célèbre « close reading », proposé par le rhétoricien Ivor Armstrong Richards, s'articulent autour de l'œuvre littéraire transformée en objet esthétique, dont l'interprète doit trouver « l'unité organique », la source génératrice de *sens*. Dans ce jeu de *contextualisation*, l'intention pré-textuelle de l'auteur nuira à la richesse des différentes significations du texte. Il est vrai que l'auteur vise à formuler, par son œuvre, quelque chose qui est le véhicule d'un signifié mais le texte se sépare ensuite de son créateur et nous propose alors d'accéder à notre propre *intentionnalité* en nous livrant *quelque chose de plus* : « la vérité du texte – affirme Mauricio Beuchot – comporte la signification ou la vérité de l'auteur et la signification ou la vérité du lecteur, en vivant la tension entre les deux, leur dialectique² ». De même, on peut considérer que le texte est chargé d'une *intentionnalité pré-scénique*, plus ou moins proche de la signification portée par *les icônes scéniques* qui constituent justement la représentation théâtrale. Ainsi, l'interprétation ne sera pas la simple manière pour un comédien de jouer un rôle, mais plutôt un moyen de sonder les profondeurs du texte et de la fiction, de repousser les limites de l'interprétation et de cheminer vers le sens fondamental, intense, vif de l'histoire dramatique.

Ainsi, la mise en scène fera la différence entre signification et sens, à travers le spectacle où coexistent le texte lui-même et le texte en relation avec l'image représentée. C'est ainsi que le théâtre tend à gagner non pas tant en arguments logiques qu'en substantialité. Le monde est défini comme histoire, puis comme représentation, et le théâtre apparaît alors comme l'hypostase de cette histoire. Il est à rappeler que cette idée apparaît déjà dans les travaux de Saussure et qu'elle rejoint ensuite, dans une grande mesure, l'analyse des post-structuralistes (située à une distance paradoxale de celle des sémioticiens), parmi lesquels Jacques Derrida lorsqu'il analyse la fragilité du sens de l'écriture et lorsqu'il évoque la présence de « sables mouvants » où nous pouvons situer les épistèmes du texte.

Pour l'analyse, nous retiendrons que l'interprétation théâtrale passe par plusieurs étapes principales, de la contextualisation du monde ex-

² Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, cuarta edición, Mexico, UNAM-Editorial Itaca, 2009, p. 24.

primé par les paroles et les gestes, à la limitation sémantique du contenu dramatique (et la citation du référent scénique, du temps et de l'espace de la réalité à laquelle il fait référence) et, à partir de là, à la création et au maintien de l'intérêt du spectateur, réel ou imaginaire, pendant l'intégralité de l'acte de création. Dès lors, nous pouvons définir la représentation théâtrale comme le lieu et le moment paradigmatiques de la rencontre entre les intentions des créateurs scéniques (en accord avec celles des dramaturges) et les attentes des spectateurs.

Mais, si l'on considère que la théâtralité s'appuie sur *l'effet de spectacle*, il convient alors de prendre en compte la grande pluralité de sens que peut recouvrir le simple terme d'« effet », de même que le grand nombre (pratiquement illimité) de conséquences qui peuvent alors apparaître. Habituellement, un effet désigne l'ensemble des éléments (sonores et visuels) qui retiennent l'attention ou frappent le récepteur : il « marque un résultat mais suppose les éléments mis en œuvre pour l'atteindre. [...] il évoque un auteur [ou créateur scénique, dans le cas de la représentation] qui prépare les effets, et des spectateurs qui y sont sensibles³ ». L'effet est conditionné par le contexte dans lequel il est produit (fonction dénotative ou référentielle), par l'émetteur (l'habileté ou la technique, les mots auxquels il fait appel, la syntaxe, mais aussi le talent, l'ignorance ou la spontanéité du comédien, qui deviennent essentiels et qui définissent la fonction émotive), ainsi que par la disposition du récepteur à réagir suivant les attentes du créateur (ce qui renforce la fonction conative, d'appel). En même temps, les effets peuvent être divisés en effets principaux et effets secondaires, mettant ainsi en valeur soit la forme, soit le contenu du message théâtral. La difficulté est alors de déceler la contribution des « acteurs » impliqués dans la réalisation de l'œuvre théâtrale et de savoir quels sont les effets qui appartiennent à l'auteur dramatique, au metteur en scène et/ou aux comédiens ; en outre, le monde de la fiction et les personnages sont également en possession de tout un arsenal de moyens à même de générer des effets scéniques :

« Nous donnerons donc au mot une valeur plus large et nous entendrons par là tout élément qui, dans un dialogue (là encore au sens le plus large du mot), se révèle utile, d'une manière ou d'une autre, parce que susceptible d'amener une réaction, si faible soit-elle, du spectateur⁴ ».

Devenu partie prenante de la communication, l'effet est impliqué dans la relation entre le signe et le sens, ce qui permet de différencier les marques verbales explicites et implicites (« Je vous prie » – peut être

3 Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, p. 278.

4 *Ibid.*, p. 281.

- 5 Après Paul Grice, Sperber et Wilson ont décrit la double perspective de la communication : d'abord, ils s'arrêtent sur une sous-détermination sémantique de la communication, puis – dans le cas des processus linguistiques – sur la jonction des mécanismes de la déduction qui permettrait une interprétation supérieure des énoncés. Dans ce cas, la pertinence vise les effets cognitifs de l'énoncé et se manifeste à deux niveaux : a) le choix des informations qui appartiendront au contexte ; b) l'arrêt des mécanismes de la déduction au moment où l'effet est atteint. Donc, le feedback, la réponse du destinataire, sera la preuve de l'acceptation de l'hypothèse de pertinence de l'énoncé du locuteur. V. Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Relevance : Communication and Cognition*, Second Edition, Oxford, Blackwell, 1995.
- 6 Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele*, București, Editura Univers, 1980, p. 244.

considéré comme une réplique explicite ou implicite par l'effet sonore associé). Ainsi, le théâtre satisfera soit le principe de *pertinence* ou *relevance* (selon Dan Sperber et Deirdre Wilson⁵) quand il cherche par la communication à minimiser les écarts d'interprétation, ainsi qu'à obtenir des effets maximums avec un minimum d'efforts, soit, au contraire, il fera usage d'une grande variété d'effets pour répondre aux exigences fondamentales de la communication. Pour cette raison, l'indexation de catégories d'effets est impossible, ceux-ci étant strictement conditionnés par la situation d'où ils sont issus et par la bonne disposition des émetteurs (des comédiens, dans le spectacle) quant à l'usage de ces effets. Cette impossibilité est également à mettre au compte de *la surdétermination sémantique* à laquelle recourt le théâtre comme spectacle, l'image scénique étant constituée « par des signifiants appartenant à des séries (des langages) différentes : langue parlée, mimique, gestes, décor, vêtements, musique⁶ ». Les répliques avec une fonction conative – qui accompagnent le discours (lui-même orienté vers le récepteur) et auxquelles on attache un effet de renforcement – pourront attirer l'attention des spectateurs sur les messages à venir (qui portent eux aussi une fonction conative et une fonction poétique). Pour comprendre ce fait, nous allons revisiter « le mythe de la lamelle », tel qu'on peut le lire sous la plume de Lacan.

LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE ET SON COMPLÉMENT « ANATOMIQUE »

Quand il arrive au monde, « l'être vivant » – c'est-à-dire le fœtus – est poussé à un détachement, une séparation, une déchirure de son « complément anatomique », son placenta. Il est donc question d'une partie de lui-même, et non pas de celle qui lui a donné naissance. Par conséquent, alors que dans la psychanalyse freudienne, le complément perdu est représenté par la mère, chez Lacan, celui-ci est représenté par son propre corps d'origine, complet, à l'abri de la mère qui le porte et, en même temps, par l'état de l'instinct pur, immuable. Peu à peu, le complément perdu devient métaphoriquement comme un *organe anatomique*, comme une membrane que l'individu quitte à sa naissance, mais qu'il tendra ensuite à vouloir récupérer. Cette schize, cette séparation, implique, d'une part, le détachement d'un « reste », et, d'autre part, l'activation de la libido et le passage vers un état pulsionnel. « L'hommelette » lacanienne ou, mieux, la lamelle (en tant que représentant de la libido) ressemble à une amibe, sans être pour autant repérée dans *la forme* du corps, ou bien repérée *dans* le corps ; par conséquent elle est décrite comme un *organe de l'incorporel*. Cette démarche est ac-

compagnée par l'effort de faire du réel proprement-dit (un réel perdu dans un temps des origines, à la naissance) une réalité (une réalité de l'Autre). La séparation d'avec l'hommelette rend possible l'arrivée au monde de « l'être vivant » ; elle est représentée comme un segment de l'ensemble, comme fragment ou partie du corps entier, qui permet le détachement. Par son reflet dans chaque cellule du corps, toute manifestation de l'être, à travers le corps, porte alors le signe de la lamelle. Jacques Lacan voit dans « l'hommelette » l'équivalent humain de l'omelette, ce qui tente de couvrir le champ du réel, d'une manière continue, s'éloignant ainsi de l'homme, dans sa version pure et simple, instinctuelle. Or, il convient de le répéter, précisément parce qu'il est réel, l'objet perdu se trouve dans l'impossibilité d'être récupéré.

De manière analogue, l'arrivée sur la scène de la pièce postdramatique (devenant texte pour la représentation, à savoir pour l'Autre) ne s'affirme pas par la séparation du texte (tout comme chez Lacan, le nouveau-né n'est pas séparé de sa mère), mais de son complément « anatomique », de la trace de l'écriture ou, mieux encore, de sa littérarité. Une littérarité qui, dans le réel, se révèle être le *dramatique* même. Mais, placé dans une réalité décompensée, qui a perdu son équilibre originel, le théâtre perd sa capacité à rendre visible le drame. Lehmann lui-même considère le théâtre postdramatique comme un théâtre de la déconstruction ou comme un discours qui « se disperse⁷ ». Il sépare ainsi le discours scénique et le texte dramatique, en rendant plus nette l'opposition par rapport à la parole et à la cohérence qu'imposerait le verbe et, en fin de compte, la trame de la pièce. D'ailleurs, au début de la Bible, on peut lire : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu ». Par conséquent on pourrait dire que toutes les actions humaines sont structurées comme un langage, y compris celles de l'inconscient. Martin Buber paraphrase les paroles bibliques et affirme : « au commencement *est* la relation ». Par cela, le Verbe et le dialogue sont placés dans un *ici et maintenant* permanent et continu. Bref, dans la réalité contingente, et aussi dans celle de l'art, l'action de l'homme (à savoir l'existence) s'appuie sur le langage.

D'après Lehmann, le théâtre postdramatique vise la disparition de « la constellation » *drame-action-imitation*, mais il semble négliger le fait que le verbe est immanent dans la représentation ; il s'ensuit donc le renoncement au signifiant et la suspension au cœur de la représentation d'un signifié qui se manifeste comme *tension* ou *énergie* émergée de nulle part. La question qui se pose est : que reste-t-il de la représentation théâtrale ? La réponse est liée à la crise du référent, annoncée par Derrida dans sa *Dissémination*, qui devient explicite à travers le théâtre postdramatique. En même temps, elle marque ce que Baudrillard appe-

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche Éditeur, Paris, 2002, p. 43.

lait « la fin de l’histoire », c’est-à-dire la fin des événements enchaînés dans une structure narrative cohérente, empreinte d’illusions. Or, pour le théâtre postdramatique, l’action scénique représente le remplacement du drame même et, par voie de conséquence, de l’objet du désir, par le « jeu » et par de purs phantasmes, tout en reflétant le besoin de lier le sémantique à un référent d’origine. Ceci amène à une situation paradoxale, autoréférentielle, où la représentation acquiert son autonomie par rapport au texte dramatique et à l’ensemble des paradigmes qu’elle a générés. C’est ainsi qu’on parvient à l’image d’une hyperréalité que le spectateur est contraint de gérer avec les outils de tous les jours. Ce qui reste alors sur scène est quelque chose qui se manifeste en l’absence d’une cause et sans produire d’effet. Il s’agit d’une « pulsion » suspendue dans l’air.

8 Il convient de souligner que, pour Lacan, cette symbolique n’a rien à faire avec celle décrite par Freud et qui, avec le déplacement et la condensation, constituent les mécanismes primaires de l’inconscient. Pour Lacan, le symbolique est dépendant du langage (ce qui confirme l’influence de Claude-Lévy Strauss), sans être équivalent avec celui-ci ; il vise le signifiant et, implicitement, a besoin de l’intervention de l’Autre. Ainsi, cherchant à retrouver l’objet du désir, l’être s’adresse à une autre absence. C’est alors que sont activés le principe du plaisir et la pulsion de mort. En conséquence, affirme Lacan, « l’instinct de mort n’est que le masque de l’ordre symbolique ». – Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-55*, ed. Jaques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, 1978, p. 375.

9 Cette conclusion est clairement énoncée par Lacan : « [...] il ne faudrait pas croire que les symboles soient effectivement venus du réel. » – *Ibid.*, p. 279.

10 J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 348.

Si le théâtre dramatique – sans quitter « la source » du devenir ou, en d’autres mots, restant co-originaire à l’être de la création – se manifeste par l’instinct, le théâtre postdramatique se sépare de sa lamelle, ce qui le dirige vers une manifestation pulsionnelle des images et des langages. La recherche de l’objet perdu (de l’objet petit *a* lacanien) décrit l’absence de l’homme, le désir (à savoir le drame) poursuivi d’une manière inconsciente par le créateur du théâtre postdramatique. Sans avoir accès au réel perdu, il se dirige vers l’Autre, vers le symbolique⁸, vers un lieu où, par un acte trompeur, on espère retrouver le texte (dont les trois principales caractéristiques sont le réel, le dramatique et l’action, auxquelles nous ajouterons ici le devenir), pour finalement découvrir sa dissimulation. Mais, vu que le symbolique ne s’origine pas dans le réel, ce que le théâtre postdramatique dévoile ne sont que les substituts du drame⁹.

Autrement dit, on ne peut pas parler ici d’une « interprétation » du réel, mais bien d’une simple *réflexion* du réel (au sens du *reflet*), ce qui, pour les partisans du théâtre anti-illusionniste, implique la fâcheuse renonciation aux particularités des arts du spectacle ; les défenseurs de celui-ci affirment que, par un jeu d’identification ou de relation trop intime, la capacité de compréhension du spectateur est pétrifiée. D’une certaine manière, il s’agit d’une sorte de projection – dans le sens donné par J. Laplanche et J.B. Pontalis, dans leur bien connu *Vocabulaire de la psychanalyse* –, soit en tant qu’illusion, soit dans le cadre d’une « bipartition originaire du sujet et du monde extérieur¹⁰ ».

La libido, comme réaction irrépressible, à laquelle Lacan associe une sorte d’extension avec la dénomination de « lamelle », proposera un *champ magnétique*, un endroit plein de charges électriques, bien délimité, redoublant l’espace érogène. La tension pulsionnelle – que Freud a nommée *Trieb* afin d’établir une différence avec le terme *Instinkt* – va

confirmer le mouvement fonctionnel d'un organe et non pas la décharge dans le sujet : « Cet organe doit être dit irréel, au sens où l'irréel n'est pas l'imaginaire et précède le subjectif qu'il conditionne, d'être en prise directe avec le réel¹¹ ». La libido, par son représentant, « la lamelle », rend possible la séparation de l'être, le dépassement du sevrage généré par la perte de l'objet du désir, en réalité, du désir de l'Autre, même si cela conduira, inmanquablement, à la néantisation, à la consommation de la pulsion de mort, à la mort (s'agissant, finalement, de l'activation d'un ensemble de processus mortifères).

Pourtant, selon le mythe de la lamelle, le sujet ne perd pas sa moitié sexuelle, mais seulement une *lamelle amiboïde*. Or, la voix de l'Autre, l'appel de l'Autre, qu'on entend ou, plutôt, qu'on imagine, nécessite la présence de la pulsion et de la libido. La sexualité apparaît, dans ce cas-là, comme une frontière de l'inconscient. Si Freud affirme que la libido a effacé la distance entre les deux sexes, à savoir les deux parties qui s'attirent et s'unissent, mettant en évidence un complément qui est différent du sexe opposé – c'est-à-dire de l'Autre –, Lacan pense qu'il faut surmonter la forme binaire, et propose d'envisager une relation tout autant asymétrique que symbolique : la libido apparaît plus comme un tiers inclus et moins comme un élément (une ligne, une « barre » ?) qui unirait les parties. Cette fois-ci, la libido se décrit comme un *supplément* (et non pas comme un *complément*) ou, mieux, comme un supplément du complément perdu pour toujours (ce qui, dans les termes de la sémiotique se traduit par le signifiant du signifié). Bref, la libido mène à un paradigme des objets perdus dans un temps à jamais révolu (des objets *a lacaniens*). Néanmoins, l'effet de la libido n'est pas nécessairement positif, comme chez Freud, mais mortifère. En effet, en suivant la règle appliquée pour le symbole \$, le sujet, après la séparation de l'objet du désir (ou de la castration), intègre l'idée de mort et, sans aucune intention de la rejoindre, se sent attiré par elle. Tout comme la libido est présente dans la pulsion de mort, la mort trouve sa place dans la libido.

Sur le même principe, le théâtre postdramatique, qui se décrit par une « crise », donnera libre cours aux « pulsions » de la création (au sens lacanien du terme) : le but ne serait pas la reconstruction du drame dans le milieu de la représentation, mais l'accès à un circuit fermé, celui de la recherche répétitive de l'objet perdu. Pratiquement, ce théâtre propose une perspectivation de l'action, une tentative de revenir à l'humain et un spin autour de l'acte dramatique, sans la possibilité de le révéler pleinement. Ceci parce que « l'épithète 'postdramatique' s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame du théâtre¹² », plus spécifiquement à un théâtre qui, de par son caractère posthumain, se rapproche de la recherche désespérée d'un état de « mouvement

¹¹ Jacques Lacan, *L'Inconscient* (VI Colloque de Bonneval), Paris, Desclée De Brouwer, 1966, p. 168.

¹² Hans-Thies Lehmann, op. cit, p. 35.

statique » – comme dans le cas de la biomécanique de Meyerhold –, d'une posture (mais non pas d'un figement !) qui représente un état authentique, pur.

C'est ainsi qu'on peut expliquer le manque d'organisation des scènes du théâtre postdramatique, le morcellement, la déconstruction des images, l'abandon de la technique de *trompe l'œil*, la miscibilité des éléments de la composition scénique, la manifestation excessive et, en conséquence, (auto)destructive de l'être de la création. On constate que, dans le théâtre, la pulsion de mort (simultanée avec la pulsion de vie, ou encapsulée en elle) met les limites sous contrôle (comme chez Heidegger et puis chez Lacan) – conclusion à laquelle arrive aussi Heiner Müller, cité par Lehmann : « [...] l'élément fondamental du théâtre serait l'ultime métamorphose et, dans le théâtre, il serait toujours question d'une mort symbolique. 'L'essentiel dans le théâtre est la métamorphose, le mourir. Et la peur de cette dernière métamorphose est générale ; à elle, on peut faire confiance, sur elle, on peut s'appuyer'¹³ ». Pour poursuivre la réflexion, nous pouvons faire ici référence à Heidegger qui nous invite à remettre en question toute forme d'ontologie en même temps qu'il nous prévient de l'arrivée d'un posthumain sous la forme d'un « être-jeté¹⁴ » en-dehors de lui-même. Cette « projection » de l'être de l'humain fait référence à un temps indéterminé (c'est-à-dire au-delà de la temporalité) et un espace indéterminé (réduisant le monde à un vaste horizon sans limite, un espace dépourvu de toute frontière) : « Dans son essence historico-ontologique, l'homme est cet étant dont l'être comme ek-sistence consiste en ceci qu'il habite dans la proximité de l'Être. L'homme est le voisin de l'Être¹⁵ ».

¹³ Ibid., p. 68.

¹⁴ Martin Heidegger, Questions III. Lettre sur l'humanisme, p. 101.

¹⁵ Ibid., p. 101-102.

LE DRAME OU « LE PARLÊTRE » DE LA SCÈNE DU THÉÂTRE

« L'être vivant », clôturé par le langage auquel il appartient, ne peut pas quitter entièrement l'inconscient qui le conditionne et l'affecte dans sa relation (et dans l'accès) à l'Autre. C'est pourquoi il fera appel à « des pulsions partielles », souhaitant bloquer l'éloignement de l'objet qui – par un processus métonymique – se substitue à la partie perdue ou interdite. La présence de l'Autre, par tous les subterfuges du sujet, rendra possible le respect des normes et des règles qui, à leur tour, rendront possible *la rencontre*. Lacan transforme donc la libido en un organe (plus précisément, un « faux organe ») du sujet, irréel ou mythique, situé dans le champ de l'Autre. Inspiré par Aristophane, Lacan considère que le mythe n'appartient pas à l'Un, mais à l'Autre. Dans le champ de l'Autre, la lamelle est subjectivée, ce qui suppose que l'être entre dans la crise d'une discontinuité de sa propre vie et d'une séparation indésirable. De cette façon, on active le phantasme pour reconquérir ce que

l'homme a perdu dans un temps originel, mythique, et pour recomposer l'image kaléidoscopique de l'Être :

« Et pour aller sur les brisées de l'Aristophane du *Banquet* [...], rappelés sa bête à deux dos primitive où se soudent des moitiés aussi fermes à s'unir que celles d'une sphère de Magdebourg, lesquelles séparées en un second temps par une intervention chirurgienne de la jalousie de Zeus, représentent les êtres affamés d'un introuvable complément que nous sommes devenus dans l'amour¹⁶ ».

¹⁶ Ibid., p. 167.

La sphère de Magdebourg, qu'on doit considérer ici comme une sphère de l'androgynie, et qui aspire à être perçue dans sa totalité, n'est finalement constituée de deux êtres distincts que dans l'imaginaire : le phantasme appartient à celui qui le met en scène. Lehmann représente l'image de la sphère de Magdebourg par un disque divisé en deux parties, qui tentent de s'unir afin de restaurer la totalité esthétique de « l'œuvre » du théâtre :

« Ainsi, on peut reprendre l'image ancienne du symbole : une coupe est brisée et le bord fracturé identifie le messager qui le porte, si celui-là s'emboîte exactement. En lui-même, le théâtre ne manifeste que l'une des moitiés du 'spectacle' et attend la présence/la venue et le geste du spectateur inconnu qui va compléter le 'tout' par son intuition ; son mode de compréhension, son imagination imprévisible¹⁷ ».

¹⁷ Ibid., p. 92.

La récupération du drame – sous la forme symbolique du théâtre postdramatique – aura lieu par « le moi-peau », un concept qui a été introduit en psychanalyse par Didier Anzieu, et qui pourrait faire l'objet d'une autre étude.

En recherchant sa lamelle (le drame perdu dans un temps à jamais révolu), le spectacle rend possible l'action de l'inconscient ou, plus précisément, en empruntant le terme de Lacan, « le parlêtre ». Celui-ci ne se trouve pas dans la dimension des paroles mais en-dehors des paroles, dans l'état originel du langage, c'est-à-dire du logos qui se trouve à l'origine de toutes les possibilités du monde. On affirme ici que la lamelle est co-originale à l'être du spectacle. Étant un reste de la division originelle du pré-humain, la lamelle se manifestera à travers le symptôme du posthumain, symptôme que celui-ci, ne parvient pas à sublimer. Elle se présente comme l'apparition d'un tiers alors même qu'elle n'apparaît pas. Elle nous amène ainsi à envisager l'absence comme présence indéterminée, à la manière du personnage de Godot, dans la pièce de Beckett. Dans le théâtre postdramatique, à cause de ce

« ratage » d'un objectif qu'il ne vise même pas, à cause de ce « ratage » propre au posthumain, les paroles tournent à l'infini, en rond, et la fin de l'action est perpétuellement remise à plus tard. Le théâtre postdramatique devient ainsi un théâtre de l'angoisse, parce qu'il n'a pas la possibilité d'atteindre l'objet perdu. Le drame reste dans un horizon d'attente, mais l'atteindre est à nouveau impossible. Si dans le théâtre dramatique se révèle la dimension du *parlêtre* (c'est-à-dire la dimension du savoir), celui qui fait de chacun un homme singulier, unique, dans le théâtre postdramatique nous avons seulement accès à une connaissance qui nous est exposée et qui nous reste extérieure.

Pour conclure, il nous paraît nécessaire de repenser l'idée même de spectacle, en lien avec sa manifestation originaire ; car la crise du théâtre est celle de ses formes et de sa manifestation, et non pas celle du drame, qui reste intrinsèque à tout être, y compris à ceux qui se trouvent sous les plis de la théâtralité. S'agissant d'un art du vivant, on peut dire que toute tentative de quitter l'action, à savoir le drame, reste utopique et ne fait rien d'autre que de proclamer le besoin inconscient de revenir aux origines.

OUVRAGES CITÉS

- Beuchot Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación, cuarta edición*, Mexico, UNAM-Editorial Itaca, 2009.
- Cornea Paul, *Regula jocului, Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele*, București, Editura Univers, 1980.
- Heidegger Martin, *Questions III. Lettre sur l'humanisme*, Paris, Gallimard, 1946.
- Lacan Jacques, *L'Inconscient (VI Colloque de Bonneval)*, Paris, Desclée De Brouwer, 1966.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-55*, ed. Jaques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, 1978.
- Laplanche J., Pontalis J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel
- Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Larthomas Pierre, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972.
- Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche Éditeur, Paris, 2002.
- Sperber Dan, Wilson Deirdre, *Relevance : Communication and Cognition, Second Edition*, Oxford, Blackwell, 1995.

En point d'origine de cette réflexion : le regard de l'enfant, celui qui – fût-il vivant, fantasmé ou mort – regarde la scène et qui, la regardant, nous informe sur ce qu'est notre regard, mais aussi nous perce à jour (quitte à nous situer à cet exact moment où surgit l'effroi tel que le décrit Heiner Müller, autrement dit « l'instant où dans le miroir surgit l'image ennemie¹⁸ »). En point d'horizon : l'œil que creusent fictivement les écritures et les arts de la scène par le motif de l'enfant, un œil où les artistes et les écrivains de théâtre projettent leurs fantasmes sur l'enfance mais plus encore expriment la dimension symbolique de l'*in-fans* – celui qui, étymologiquement, n'a pas encore accès à la parole, celui dont il serait entendu (comme le pantin ou la marionnette) qu'il ne parle pas.

¹⁸ Müller, Heiner, *Fautes d'impression, Textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil*, L'Arche, 1991, p. 49.

En chemin une traversée au cœur de propositions théâtrales, marionnettiques ou chorégraphiques contemporaines aux esthétiques et aux démarches variées mais où, toujours, l'enfant, outre de renvoyer à une autre dimension de nous-même, à un état de l'être davantage qu'à un état d'âge, signe la manifestation de cet œil du regard silencieux parlant à l'homme. De cet œil, on formulera la première hypothèse qu'il sert à un notable changement de perspective où le *theatron* – « le lieu d'où l'on voit » – organise le regard du spectateur à partir d'un point de vue enfantin, un point de vue qui, s'il peut paraître naïf à bien des égards, n'est pas pour autant vision simpliste du monde. Cette naïveté-là est plutôt en effet « une ouverture confiante à la voluptueuse complexité – relations, ramifications, contradictions, contacts – du monde environnant¹⁹ » comme écrit Georges-Didi Huberman lorsqu'il relit, à la suite de Walter Benjamin, le théâtre de Brecht mais aussi le cinéma de Charlie Chaplin sous le prisme d'une prise de position enfantine. L'enjeu de cette contribution est de cibler quelques-unes des questions que ce théâtre sous l'œil de l'enfant pose à l'humain, son apostrophe fut-elle silencieuse.

¹⁹ Didi-Huberman, Georges, « La position de l'enfant : s'exposer aux images », dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Minuit, 2009, p. 216.

Pour rendre les choses plus concrètes, partons d'un exemple où l'on voit poindre un théâtre sous l'œil de l'enfant : Castellucci qui, d'un tableau à l'autre, dans *Purgatorio*, renverse les points de vue, nous faisant

ainsi voir d'abord un enfant caché dans un placard dans sa chambre (chambre que le père incestueux est supposé rejoindre la nuit) puis nous projette de plain-pied avec lui dans le placard lors du tableau. Et de Castellucci de mettre en abyme le théâtre sous l'œil de l'enfant à plusieurs moments de ce même spectacle, comme lorsque surgit sur un tulle transparent un surtitrage donné à voir et à lire au spectateur : « L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout » – projection didascalique et graphique invitant à voir la scène en surplomb et sous l'œil de l'enfant – ou quand peu après un écran circulaire fixé par l'enfant apparaît lors de la séquence des fleurs, pour faire partager cette fois au spectateur la vision intérieure et le monde onirique de l'enfant. Le « théâtre sous l'œil de l'enfant », et non pas nécessairement pour l'enfant (spectateur), serait donc cet instant et cet espace où un enfant devient un organe de concentration de la vision. De ce théâtre, on pourrait par ailleurs émettre l'hypothèse qu'on se trouve avec lui renvoyé à la « tâche enfantine²⁰ » de l'art, telle que la définissait Giorgio Agamben, celle de regarder le monde quand bien même nous ne saurions pas dire ou nommer ce à quoi nous sommes confrontés, « l'*in-fans* » donc, encore et toujours.

²⁰ Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, (1978), 2002.

Cette enfance, qui menace d'engloutir nos discours, nos corps et notre humanité ne pointerait-elle pas également cette scène inassimilable où l'on joue à (se) faire peur ? Une scène où l'on enferme ses angoisses aussi : cette angoisse que Jean-François Lyotard baptise l'*infantia*²¹, c'est-à-dire, plus que ce qui ne parle pas, « ce qui ne se parle pas ». Autrement dit un inarticulable qui ne se laisse ni prononcer à voix haute ni écrire bien qu'il hante toute parole. Un inarticulable que nulle parole humaine ne pourrait proférer et ouvrant, derechef, à des scènes post-humaines, celui-là même qui fera imaginer à Artaud, dans *Les Cenci*, l'intervention de marionnettes suppléant l'humain et dont le rôle consisterait à faire dire aux héros de la pièce ce que qu'ils seraient incapables d'exprimer.

²¹ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991.

On ne s'étonnera donc pas que la figure de l'enfant et l'univers parfois opaque qu'il inspire aux adultes traversent de multiples spectacles faisant appel au corps marionnettique : le *Pinocchio* de Carmelo Bene, par exemple, marionnette que l'artiste voyait à la fois comme un enfant qui ne vieillit pas et un héros anarchique posant sur le monde un regard révolutionnaire et dont l'artiste lisait sa métamorphose en être humain comme un échec, un acte de soumission. Ou encore, plus proche de nous dans le temps, le théâtre de la danseuse et marionnettiste Ilka Schönbain. Qu'on se souvienne de cette scène mémorable dans *Chair dans ma chair* où Ilka Schönbain après avoir soulevé sa robe et fait apparaître à la place du ventre la tête ronde d'un bébé qu'elle caresse puis qu'elle

déplace entre ses jambes, menace d'une main avec une aiguille avant que la mère devienne ensuite la main de l'enfant qui a la tête posée sur ses genoux et la regarde de profil. Le théâtre se place à cet instant précis sous l'œil de l'enfant qui observe le monde à partir du sexe de sa mère au point, à la fin du spectacle, que la figure de l'enfant, n'obéissant plus alors à un mouvement d'extériorisation au monde mais d'intériorisation du monde, s'abîme dans ce qui l'a fait naître – le spectacle se clôturant littéralement sur une dévoration, celle d'un enfant-ogre qui mange et/ou ensevelit sa mère.

Oscillant entre aporie, vertige et insoumission, la figure de l'enfant « ou de son avatar, hautement singulière tant elle se présente dans sa radicale différence (d'interprétation du réel, notamment), apparaît sur le plateau et dans les écritures comme un intercesseur pour un monde tel que nous ne le voyons ou ne l'entendons pas²² », ne manquant pas ainsi de manifester une réalité traumatique qui oscille entre le conte, l'épouvante ou le drame psychologique et où l'interrogation métaphysique n'est pas absente. Le propos vaut pour cet enfant même pas encore né mais que porte pourtant le théâtre enceint : tel cet enfant attendu dans *Le Nom* de Jon Fosse par une jeune fille sur le point d'accoucher qui revient chez ses parents accompagnée de son ami et qui devient le sujet du long monologue central de la pièce, tel, dans *Puur* du chorégraphe Wim Vandekeybus, cet enfant lové dans le ventre de sa mère, le seul pourtant à s'exprimer, en *voix-off*, pendant que les autres enfants, mu-tiques, sont interprétés par des adultes.

Cette scène inassignable pose aux artistes des questions spécifiques quand avec elle surgit la figure du petit enfant et plus encore celle du nourrisson : que l'enfant soit alors figuré en scène par un objet ou de la matière ou par un avatar (la poupée hyperréaliste à la taille voulue, c'est-à-dire la taille réelle d'une fillette de trois ans dans *La nuit tombe* de Guillaume Vincent, par exemple) ou qu'il apparaisse à la surface d'un corps adulte (acteur, performeur ou danseur) par un jeu de correspondances – quand le corps vivant de l'adulte, par exemple, s'enroule sur lui-même, se contorsionne, pousse des cris stridents dans un mimétisme avec le corps du nourrisson dans *Mysteries of Love* de la chorégraphe islandaise Erna Omarsdottir. Soumis à divers types de traitements – marionnette, pantin, acteur ou danseur marionnettisé – le petit corps, souvent inerte, tel ce nourrisson qui semble être abandonné au bord du plateau à l'ouverture du rideau de *BR.#04 Bruxelles*²³ de Romeo Castellucci, inquiète l'œil du spectateur. Va-t-il rester seul longtemps ? Est-ce vraiment un nourrisson ? Va-t-il tomber ? Parfois même

²² Je reprends ici quelques mots de mon introduction au volume *Les Voix marionnettiques*, dir. Sandrine Le Pors, revue *Etudes Théâtrales*, n°60-64, Louvain, 2014, p. 15.

LE PETIT CORPS, PARABOLE D'UNE HUMANITÉ DEVENUE TROP PETITE, IMPUIS-SANTE ?

²³ Quatrième épisode de la *Tragedia Endogonia* (cycle de représentations dont l'intitulé renvoie au terme « endocrine » (ce qui se déverse dans le sang) et au terme « gonades » (les organes destinés à la reproduction).

il est déjà mort quand sa mort ne cesse pas d'être rejouée comme avec le bébé de substitution que la mère porte sous la forme d'un balluchon coiffé d'un bonnet dans *Grande paix* d'Edward Bond, quand il n'est pas encore morcelé ou susceptible de se briser, comme ce bébé figé par le froid qui n'est peut-être aussi après tout qu'une poupée à laquelle on peut briser bras et jambes avant de la jeter, dans *L'enfant froid* de Marius von Mayenburg.

Faible, endolori, abandonné, en état de détresse, le nourrisson renvoie ainsi presque toujours à une humanité trop petite, impuissante. Toujours, en tout cas, attire-t-il irrésistiblement l'œil du spectateur autant qu'il éprouve les lignes de résistance de l'humain. Ravalé au rang d'objet, voire de comestible – Ian arrachant les lames du parquet pour en sortir le bébé mort et le dévorer dans la scène finale d'*Anéantis* de Sarah Kane – ou de bien à échanger ou à monnayer – le bébé vendu dans *Rouge, noir et ignorant* d'Edward Bond –, sa convocation en appelle à questionner ce qu'est un monde où l'humanité s'en trouve décentrée.

Cette humanité en perte traverse, sous un mode apocalyptique proche de l'univers de la science-fiction, tout le théâtre d'Edward Bond. La première séquence de *Naître* met ainsi en scène les parents d'un bébé, sur le point de déménager, et dont la seule peur est que leur enfant se réveille. A travers la question de l'innocence du bébé qui vient de naître jusqu'à la barbarie finale, on assiste à un parcours mettant en scène une chute dans le mal et l'inhumanité. Toutes les pièces d'Edward Bond où surgissent la figure du nourrisson soutiennent une mise en scène de la figure sacrifiée et sont liées à la thématique de l'infanticide : du bébé lapidé par des voyous dans son landau dans un parc dans *Sauvés* dont le lynchage n'est pas sans renvoyer au *Massacre des Innocents* mais qui est aussi un écho de l'enfance de Bond, de sa ville bombardée par les nazis, au premier volet de ses *Pièces de guerre* où l'enfant est mort-né, brûlé dans le ventre de sa mère par les bombardements nucléaires.

Exemple même du martyr ou de l'innocence ravagée, il est fréquent que le nourrisson trace les traits d'une humanité corrompue – « Eminentement humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son regard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine » nous dit Jean-François Lyotard dans *L'inhumain*²⁴, propos où la détresse de l'enfant, si elle est ici encore mise en avant, n'est aussi que le revers d'une promesse et que reprendra Boris Charmatz dans la présentation de sa pièce *Enfant* présentée en 2011 en festival d'Avignon (création chorégraphique réunissant vingt-sept enfants de six à douze ans côtoyant

²⁴ Jean-François Lyotard, avant-propos de *L'inhumain*, Causeries sur le temps, Galilée, 1988.

neuf danseurs adultes).

Entre désespoir et optimisme, entre gravité et légèreté, l'œil du regard enfantin est l'œil du survivant, de celui qui survit au monde, à l'adulte, voire à l'humanité. Ainsi compris, l'œil du regard enfantin est l'opérateur d'une altérité (y compris de cette altérité radicale qu'est la mort). Il est aussi une figure du contrepoint. Sur cette hypothèse de l'enfant comme donnée contrapunctique du drame ou de la scène, je renvoie à l'un des spectacles d'Alain Platel, *Bernadetje*. Le spectacle – qui est la deuxième pièce d'une trilogie signée avec l'auteur Arne Sierens sur le passage de l'enfance à l'adolescence et sur la famille comme tribu comprenant *Mère et Enfant* et *Tous des indiens* – réunit quatre enfants, quatre adolescents et deux adultes évoluant sur une piste d'auto-tamponneuses qui occupe tout l'espace scénique. Alors que les adolescents, sensuels, dansent avec fureur, s'exposent aux regards et débordent d'énergie pendant que les actions simultanées se multiplient, surgit en contrepoint une petite fille silencieuse d'une dizaine d'années, Francesca. Habillée en communiant, elle demeure le plus souvent immobile, en retrait sur les bords de la piste d'auto-tamponneuse et lève les yeux vers le ciel. A la fois figure du témoin et figure contrapunctique la petite fille fait aussi figure du rêveur, peut-être aussi de celui qui rêve du plateau de théâtre et du monde tout autrement que ceux-là qui, sous ses yeux et sous nos yeux s'agitent, et les rêvant les renouvelle.

L'enfant – comme figure – est par ailleurs souvent rattaché au rang de l'objet, de celui qu'on possède comme un bien, voire d'une marchandise (le bébé bientôt tout bleu et mort dans *Le bout du monde* de l'auteure danoise d'Astrid Saalbach échangé contre une valise). C'est que, comme l'objet (tel que nous le décrit Barthes²⁵), il « s'entête à exister, un peu contre l'homme », beaucoup, concernant l'enfant, contre l'adulte également. De la même façon encore si l'enfant est maintenu, dans la plupart des représentations qui lui sont associées (sociales, culturelles et artistiques), au degré le plus élémentaire de la nature et volontiers comparé à un « petit animal » (logique d'asservissement oblige qu'il a longtemps tenu en partage avec la femme) c'est qu'en lui quelque chose résiste à l'humain. Cette part de bestialité est accentuée quand les artistes en passent par des processus d'animalisation de l'enfant : que celui-ci tienne à la fois de l'humain et de l'animal ou qu'il prenne pour sienne la peau d'une bête (le troisième tableau d'*Inferno* de Romeo Castellucci qui commence avec l'apparition d'un enfant seul sur scène se parant de la peau de bête tombée au sol).

Mais s'il peut sembler que le petit corps nous regarde, nous scrute,

REGARDER LE THÉÂTRE
DEPUIS SON FOND
INFORME. OU QUAND
L'ENFANT BLESSE, MEUR-
TRIT ET AUSCULTE L'HU-
MAIN.

²⁵ Roland Barthes, La Sémantique de l'objet, conférence prononcée en 1967 et reprise dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1991.

nous résiste et nous concerne c'est aussi que bien des images auxquelles il nous renvoie s'associent à la question de la genèse même du monde et de l'acte de création, et donc aux possibles naissances ou renaissances du théâtre, notamment par le motif du drame utérin ou *via* la scène de l'accouchement – telle la naissance de Kouki dans la pièce marionnettique *L'ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu (nourrisson de chiffon accouché par la Lili, la poupée née du reste de sept poupées dévorées par l'ogre Harpo que ce dernier s'apprête aussi à dévorer avant que Mimmo l'en empêche) ; telle la mise au monde d'Hamlet, à l'état d'abord de mollusque avant même d'être *in-fans* dans *Amleto* de Castellucci (créature gestative pétrie de sons inarticulés, cris et gémissements qui finissent par devenir des mots dessinés avec du charbon sur le mur, manière de rappeler à l'origine de l'humanité et de la création quand les hommes dessinaient dans les grottes préhistoriques) ; telles encore les différentes scènes d'accouchement dans le théâtre d'Ilka Schönbein (où le nourrisson qu'il sorte par le sexe ou par le ventre devenu plaie béante, fait du corps de l'interprète le lieu même d'un espace d'où vont surgir foule de créatures figurant des doubles monstrueux chevauchant le corps de ceux qu'ils possèdent).

C'est ainsi que, de Lemahieu, en passant par Castellucci jusqu'à Schönbein, on assiste – selon des modalités et des processus très différents – à un théâtre de naissances et de morts, d'apparitions et de disparitions, de métamorphoses et de ténèbres nous intimant de regarder l'antre de la création et le chaos dont il est issu, manière de nous rappeler qu'avant d'être une forme, l'art part de l'informe, qu'avant d'être exposé à la lumière, l'on vient des ténèbres.

On reconnaîtra par ailleurs la force de puissance et de hantise du regard enfantin dans des scènes où l'enfant – vivant ou marionnettique – n'est pas au plateau. Ainsi, dans sa mise en scène du *Petit Eyolf*, Jonathan Châtel fait le choix de ne pas incarner, par un acteur, le petit Eyolf, fils d'Alfred et de Rita. Noyé dans le fjord dès la fin du premier acte (accident ? suicide ? acte maléfique ?) le petit garçon n'en finit pas, depuis les profondeurs, d'observer la scène où se battent et se débattent ses parents de ses « yeux grands ouverts ». Si l'enfant n'est pas présent en scène – et si ses paroles sont en partie distribuées à d'autres personnages quand, dans la version originale d'Ibsen, il intervient au premier acte –, son regard n'en est ainsi pas moins présent, voire omniprésent comme si l'enfant, depuis la mort, se jouait de ses parents, comme un petit enfant joue à meurtrir ses figurines, s'amusant donc en toute innocence mais non sans cruauté.

Je me souviens que Jonathan Châtel, qui avec le scénographe Gaspar Pinta situe l'action sur un amas de terre en lieu et place d'un salon

bourgeois ou l'ayant littéralement recouvert, eut très vite l'intuition de travailler au plateau avec les acteurs comme si chacun était observé par cet œil de l'enfant mort. N'étant nulle part, l'enfant était dès lors partout, se rappelant à chaque parcelle de l'espace (devenu terrain de jeu de l'enfant à moins que ce ne soit une tombe improvisée), se rappelant enfin dans les discours mais aussi, surtout, dans les corps des comédiens.

Observant jour après jour les répétitions, j'eus pour ma part la nette sensation que, parce que placée sous le regard de l'enfant, la scène où s'entredéchirent les parents n'était pas sans rappeler à la morale du « joujou baudelairien », celle qui fait que l'enfant blesse, ausculte puis autopsie ses jouets comme s'il était de la sorte possible d'en percevoir l'âme – morale que Georges Didi-Huberman décrit en ces termes : « J'imagine en effet qu'à un moment ou un autre, l'enfant ne *peut plus voir* sa poupée, comme on dit, et qu'il la malmène jusqu'à lui arracher les yeux, l'ouvrir et l'évider... moyennant quoi elle se mettra à le regarder vraiment depuis son fond informe²⁶ ». Regarder le théâtre, et plus encore son théâtre, depuis son fond informe, quitte à être regardé par lui en retour, quitte à plonger en eaux troubles et dans l'obscurité, tel fut d'ailleurs, à bien des égards, l'un des défis que se lança Ibsen avec l'écriture de *Petit Eyolf* – de la figure de l'auteur, ou de celle de l'artiste, à celle de l'enfant, il n'y a souvent qu'un pas.

Il faudrait d'ailleurs observer ce qui, chez l'enfant, est la manifestation de cette parabole faisant de l'enfant un double de l'artiste. De l'enfant, dès lors, de nous permettre d'ouvrir l'ancre de ce qui regarde l'artiste : Antonin Artaud, par exemple, se retournant sur le Môme – le mioche, le naïf, l'ingénu mais aussi le fou désarmé, l'enfant innocent. Quel que soit le lieu où loge « l'enfant caché » du théâtre (la chambre Kantorienne, par exemple, ou encore celle de Gabily où l'on craint d'éteindre la lumière) et quelque que soit le trou de la serrure par lequel il regarde et nous regarde (le sexe de sa mère dans *Chair de ma Chair*), l'enfant questionne l'origine de l'acte créateur, celui qui loge dans le geste de l'artiste ou dans le regard du spectateur – « origine » au sens que lui attribue Walter Benjamin²⁷, non pas seulement une catégorie historique ayant à voir avec une quelconque genèse mais ce qui est en train de naître dans le devenir et dans le déclin, ce qui relève à la fois d'une restitution et d'un inachèvement. Il faudrait enfin examiner ce qui, dans l'enfant, se constitue comme une énigme qui interroge l'humain, énigme qui joue sur tous les tableaux – archaïque, individuel et collectif –, qui en joue tous azimuts par quelque bout (ou par quelque lambeau, quelque morceau) qu'on le prenne et qu'il ne s'agit pas tant de résoudre que de tenir. Tel est le parti pris, d'autant plus impérieux quand il nous

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999, p. 57-58.

²⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1916), trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1985, p. 43.

semble que cette énigme nous regarde. Gageons d'ailleurs que pour aller à la rencontre de cette énigme, il nous faut – artistes, spectateurs et chercheurs – accueillir la naïveté d'un regard enfantin, ce qu'avec lui il porte de légèreté, de surprise, de ludisme mais aussi de rage, de gravité et d'insurrection, et vraisemblablement nous familiariser en retour à un œil singulier, un peu comme celui que nous exerçons jadis regardant les adultes à leur insu, cachés sous la table ou faussement accaparés à nos jeux, celui qui fait dire au personnage de John dans *Calme* de l'auteur suédois Lars Norén : « J'ai peut-être continué à développer ça : un œil d'enfant qui espionne, le détective privé de la famille²⁸ ».

²⁸ Lars Noren, *Calme*, trad. Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2012.

OUVRAGES CITÉS

- Agamben Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, (1978), 2002.
- Barthes Roland, *La Sémantique de l'objet*, conférence prononcée en 1967 et reprise dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1991
- Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1916), trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1985
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1999
- Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Minuit, 2009
- Le Pors Sandrine (dir.), *Les Voix marionnettiques*, Louvain-la-Neuve, *Etudes Théâtrales*, n°60-64, 2014
- Liotard Jean-François, *L'Inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988
- Liotard Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991
- Müller Heiner, *Fautes d'impression*, Textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1991
- Noren Lars, *Calme*, trad. Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2012