

**JOURNEES PROFESSIONNELLES DE LA MARIONNETTE A CLICHY**  
**3e édition • 4 et 5 février 2011**

**JOUER LA MATIERE, ECRIRE PAR LA MATIERE**  
**Création, écriture, recherche**

proposées par le Clastic Théâtre et THEMAA

Commissaires scientifiques des journées : Didier Plassard et François Lazaro

VENDREDI 4 FEVRIER 2011, après-midi

**ROBOTS ET ANDROÏDES**

Ouvreur de Champ : **Franck Bauchard** - CNES / La Chartreuse

> **Aurelia Ivan** – Cie Tsara – Extrait d'une étape de travail de *Homo urbanicus* - *L'Androïde*

> **Michel Ploix** (plasticien - mécanicien) - Zigzag productions – *le robot Robbixa*

Questionnement aux artistes : **Julie Sermon** - Université Lyon 2

Débat avec la salle

\* \* \*

OUVREUR DE CHAMP

Franck Bauchard, Centre national des écritures du spectacle (CNES) La Chartreuse

Je suis directeur artistique de la Chartreuse depuis janvier 2007 et avec un projet qui s'appelle *Levons l'encre* et qui visait à mettre en perspective les écritures du spectacle et la question des mutations de l'écrit.

L'idée était de questionner les mutations des pratiques artistiques et des pratiques culturelles autour des arts de la scène. Je ne sais pas si je suis un spécialiste de la robotique en tant que telle, par contre, ce dont je suis certain, c'est que je suis peut-être un spécialiste des ouvertures de champs. C'est ce que nous avons essayé de réaliser par le biais d'un dispositif dont je vais vous parler, qui s'appelle les *Sondes* et qui vise à ouvrir des champs de questionnement souvent un peu nouveaux, c'est-à-dire soit anciens et qui réapparaissent aujourd'hui, soit nouveaux par rapport aux arts du spectacle.

Par rapport à la question du numérique ou des technologies, le projet de La Chartreuse comporte deux spécificités fortes.

La première est le projet est conduit à partir de la question de l'évolution de l'écrit, ce qui est assez inhabituel. Comme vous le savez, le discours dominant, qui était très fort lorsque j'ai commencé, et qui persiste d'une certaine manière aujourd'hui, est de dire que les fondamentaux du théâtre sont le texte et l'acteur. Les technologies sont donc appréhendées comme un élément extérieur au théâtre et en relation plutôt avec l'image et le son.

Je vois les choses un peu différemment, c'est-à-dire que l'hypothèse centrale sur laquelle se fonde le projet, et qui pour moi, par rapport aux observations des pratiques artistiques en résidence, par rapport aux observations que l'on a pu faire dans le domaine, est qu'il y a un très fort lien entre l'histoire du théâtre et l'évolution des supports de l'écrit, la question de la matérialité de l'écrit. Le théâtre est né dans un basculement entre oralité et écriture, en Grèce, je ne vais pas m'attarder là-dessus et il s'est réarticulé historiquement autour du livre et la culture de l'imprimé Je fais donc l'hypothèse que si les supports de l'écrit affectent la pratique théâtrale dans son ensemble, et s'il y a aujourd'hui une modification très importante des supports de l'écriture avec le numérique (ordinateurs, smartphone, etc.), il pourrait y avoir une évolution très importante des pratiques des arts de la scène.

Je ne veux pas trop développer puisque ce n'est pas le sujet central, mais il figure en arrière-plan. Ce qui est important ici c'est la relation entre matière et matérialité. C'est-à-dire comment, dans un acte artistique, vous allez mobiliser les propriétés du médium pour faire un geste artistique, un geste d'écriture, etc. Donc, c'est l'idée qu'il y a une interaction très forte entre la

matière et l'acte artistique. À un moment où existe une évolution très importante des media, cette question de la matérialité revient au premier plan.

Pour être très clair, l'hypothèse que je fais est qu'aujourd'hui, quand on parle de théâtre de texte, on ne parle pas de théâtre de textes. On parle de théâtre du livre et d'un théâtre qui est une métaphore du livre qui convoque un spectateur idéal qui est un lecteur. Or, aujourd'hui je pense que l'on irait vers un théâtre qui serait une métaphore de l'ordinateur ou de l'Internet, dont le spectateur idéal serait peut-être plus, finalement, un internaute, un joueur de jeux vidéo, ou un lecteur hypertextuel ou, en tout cas, ce nouveau type de lecteurs qui sont de plus en plus nombreux et dont la pratique de lecture se façonne autour des écrans plus qu'autour des livres.

D'où, je pense, des débats qui sont très violents dans le théâtre aujourd'hui, et qui à mon avis sont souvent générés par le fait que l'on va regarder le théâtre de l'ordinateur à travers la perception d'un théâtre du livre. Les affrontements autour du sens, etc., viennent souvent de cette question. La plupart d'entre nous ont été façonnés par une culture du livre, mais on est de plus en plus façonnés par l'ordinateur. C'est comme si nos cerveaux étaient aujourd'hui l'enjeu d'une bataille entre le livre et l'ordinateur avec des rapports un peu différents selon les uns et les autres.

La première spécificité de notre projet était l'écriture, la deuxième est la question de l'outil.

En général, lorsque l'on parle de technologie, en tout cas en France, on parle d'un rapport conscient et maîtrisé à la technique, à la technologie. C'est une réalité, mais je ne pense pas que ce soit le plus intéressant pour les artistes et encore moins pour les spectateurs. Ce qui est intéressant, c'est de considérer les technologies comme des médias. C'est-à-dire plutôt comment ces technologies nous transforment de manière imperceptible et comment vont être recréés sur scène, qui est un endroit privilégié pour le faire, des effets de conscience par rapport à notre environnement. « Sans conscience, nous devenons notre environnement », disait MacLuhan. La scène, parce qu'elle permet de mélanger les médias, est un endroit où l'on peut entrer en rapport conscient dans l'idéologie de notre époque.

Le numérique, pour moi, est davantage un environnement qu'un ensemble de techniques. Comme ce sont des environnements ou des milieux, l'idée est d'aller les explorer, comme on peut aller explorer sous terre, sous mer, etc. J'ai repris à MacLuhan l'idée de « sonde ». La sonde renvoie à l'exploration ouverte. C'est l'idée d'envoyer un élément dans un nouveau milieu pour essayer d'en mesurer les effets sur nos pratiques, sur la façon dont l'homme s'est constitué, etc.

Dans notre projet, l'idée de sonde, est vraiment d'aller explorer tous les points dont on ne parle jamais au théâtre et d'essayer de cartographier un nouveau paradigme du théâtre qui serait donc celui de l'ordinateur et non plus celui du livre. Mon expérience aussi est que lorsque l'on travaille aujourd'hui, et c'est vraiment le cas pour la robotique, autour du numérique, en tout cas en France, on travaille sur les normes, sur l'idée que l'on se fait de la pratique théâtrale, sur la question du paradigme du théâtre, plus que sur une technique ou une technologie.

La première sonde s'appelait « Théâtre et robot ». Dans l'idée de sonde, il y a aussi cette idée de rapprocher des termes antithétiques pour voir comment ils se commentent entre eux, comment ils génèrent de nouveaux territoires de réflexion. Donc, en général, les sondes ont toujours des titres un peu bizarres. Celle du mois de mars, s'appelle « L'acteur est-il un nouveau média ? ».

Pour « Comme il vous plaira, les écritures du web », nous avons commandé une pièce sur internet. Nous réinterrogeons la question shakespearienne « tout le monde est un acteur » avec des auteurs qui deviennent des avatars sur Internet, qui lui-même serait, en quelque sorte, un théâtre global.

Quand vous prononcez «Théâtre et robot» dans une institution culturelle, je peux vous dire que cela crée du remous, parce que la première perception que l'on a du robot est celle d'un substitut de l'acteur et qu'il met en danger l'acteur.

Nous avons donc commencé par travailler sur l'histoire du robot. Comme vous le savez tous ici, il se trouve que le robot a été inventé par un auteur de théâtre qui s'appelait Karel Capek, dans les années vingt, dans un spectacle intitulé R.U.R. (Rossum's Universal Robots). Il est quand même intéressant de se poser la question pourquoi le robot est né au théâtre, dans quel contexte, etc.

Je ne vais pas développer trop longtemps ce sujet, mais il est intéressant de savoir que le robot, notamment, est inventé au début du vingtième siècle, au moment où apparaît la question de l'enregistrement, par l'image et par le son qui va être très important pour tout le théâtre du vingtième siècle. Pour ce qui est du théâtre, la question sera la reprise des techniques d'illusion par le cinéma et la nécessité de se repositionner par rapport à cet art qui reprend son dispositif scène/salle et qui capte un large public. Donc, il existe à cette époque toute une tendance à affirmer la présence de la machine sur la scène, et c'est dans ce contexte qu'arrive non seulement

le robot, mais également différentes machines de vision qui sont mises à vue. R.U.R. remporte un succès mondial. Elle est montée partout dans le monde, elle est jouée en France par Artaud, elle est mise en scène en Allemagne par Kiesler. Il la monte en mettant en œuvre pour la première fois au théâtre une préfiguration de la télévision qu'il appelle appareil de Tanagra. Cet appareil permet de voir, en temps réels et à distance, des comédiens qui sont des robots et qui jouent dans les coulisses.

J'aime bien ce moment de l'histoire du théâtre aussi. C'est donc un manifeste théâtral ce que je faisais, d'une certaine manière, pour l'idée que le théâtre n'est pas simplement un récepteur de technologies, mais il peut participer à être vraiment un lieu où s'expérimentent et naissent de nouvelles technologies.

Nous avons créé une sorte de mise en tension entre cette histoire du robot au théâtre et la recherche actuelle de roboticiens. La robotique travaille de plus en plus aujourd'hui autour de la question de l'émotion, du langage, de l'apprentissage, donc autour de la question de l'autonomie du comportement. Les robots sont des machines autonomes. La question de l'autonomie est la clé de la définition du robot. Ce ne sont pas des machines télécommandées. Ces problématiques sont donc de plus en plus proches de celles de l'acteur et, de façon générale, de plus en plus proches de la question d'une reprise des caractéristiques de l'homme dans la machine.

La robotique est née juste après la Deuxième Guerre mondiale, en tant que fabrication d'objets robotiques. Après, pendant des années, ce qui a été recherché dans la robotique est la puissance de l'ordinateur, la puissance de calcul de l'ordinateur. Le fantasme de la robotique a été pendant des années qu'un robot batte un homme aux échecs. C'était une première approche qui ne permettait pas à la robotique de se développer.

La robotique s'est développée non pas à partir d'un modèle de l'intelligence abstraite algorithmique et centralisée, mais au contraire sur une approche de l'intelligence distribuée et en lien avec un environnement. La robotique s'est développée en créant des agents permettant d'interagir avec leur environnement par le biais de capteurs, leur permettant ainsi, par le biais de ces interactions avec l'environnement, de développer des comportements autonomes et imprévisibles.

Du coup, la question de la robotique aujourd'hui n'est pas simplement la question de l'objet mais de l'agent, et de la relation entre l'agent et de son environnement. Ce qui veut dire traitement de l'environnement. Ce n'est pas simplement un objet que l'on amène sur une scène.

C'est ce que l'on appelle la robotique comportementale qui a permis depuis vingt-cinq ans à la robotique de se développer sur le terrain que cela soit le terrain militaire, les hôpitaux avec l'assistance aux personnes, l'industrie du jouet.

La robotique pose aujourd'hui des problèmes éthiques, philosophiques et même politiques. Par exemple, dans le domaine militaire, existent de plus en plus de machines qui communiquent entre elles et qui doivent prendre elles-mêmes des décisions qui est de tuer ou pas. Comment traiter politiquement cette question ? Dans l'industrie du jouet, ce qui est très intéressant, c'est que la robotique s'est affirmée à travers des jouets qui n'étaient pas une assistance à la personne, mais qui au contraire ont eu un grand succès parce que ces objets demandaient à être pris en charge par les enfants. L'évolution s'est faite exactement dans l'inversion de la naissance et de l'image que l'on a du robot. Le robot aujourd'hui prend en charge comme il peut être pris en charge. Ce qui veut dire aussi qu'arrivant dans la vie quotidienne par le jouet, par l'électroménager, etc., la question du rapport entre le robot et l'homme, le robot et son environnement, deviennent des questions extrêmement importantes.

Je vous raconte un peu comment nous avons ouvert ce champ, car cela recense un peu toutes les questions autour de la robotique.

Nous avons continué ensuite en conduisant une expérimentation entre acteurs et robots en collaboration avec un laboratoire de robotique. Ce laboratoire nous a amené un robot humanoïde et des hexapodes. Un hexapode est une sorte d'araignée. Vous avez un capteur unique très simple qui était ne pas rencontrer d'obstacles. Avec un capteur super simple, vous pouvez avoir un objet qui a un comportement. Vous mettez un hexapode dans cette salle, il va avoir un comportement complexe et imprévisible. Il n'est pas prédéterminé, simplement il ne faut pas qu'il rencontre le poteau, la chaise et vous même qui êtes assis. Quand vous mettez un acteur dans cette position, au départ l'acteur va plutôt s'adapter au robot. Au bout d'un moment se passe quelque chose assez étonnant qui est que l'on ne sait plus trop qui s'adapte à qui. Le robot et l'acteur entament en quelque sorte une danse et on ne sait plus qui de l'homme et de la machine provoque quoi.

À la suite de cette expérience le laboratoire a souhaité continuer et faire une plate-forme robotique pour le théâtre, c'est-à-dire de créer des robots vraiment destinés au théâtre. Ils ont proposé un robot androïde qui les intéressaient dans le cadre de leurs recherches sur le handicap. On

conduisait ce projet avec un certain nombre d'artistes et de structures culturelles. Très vite nous nous sommes heurtés à un certain nombre de questions. La première est que les artistes voulaient un robot qui ne serve à rien. Ce qui super compliqué pour les scientifiques parce qu'un robot sert toujours à quelque chose. Un robot qui ne sert à rien c'est déjà inverser la logique de leurs travaux. La deuxième question était que les artistes voulaient un robot qui ne ressemble à rien. C'était une question très intéressante parce que l'on était davantage sur une démarche autour de l'inquiétante étrangeté de Freud, de quelque chose de l'ordre de l'indécidable, de ce que l'on voit. Est-ce un animal, un objet, un truc pour lequel on n'a pas de nom... L'idée était de mettre le spectateur dans ce type de questionnement là. La troisième question était que les artistes ne voulaient pas un robot, ils en voulaient dix. Ils voulaient un environnement robotique. Ils voulaient des modules qui communiquent entre eux, qui volent. L'un des comédiens disait qu'une fois que le robot est sur scène, il était quand même très difficile de le faire évoluer dans l'espace. Le robot ne prend pas l'espace le robot. C'était la question qui était posée. D'où cette idée de les faire grimper aux murs, de les faire voler, etc. Un tel environnement coûterait trois millions d'euros. Nous ne l'avons donc jamais eu. Par contre, La Chartreuse a continué à travailler en Suisse, avec l'école de Lausanne, les Allemands, etc. Un projet un peu similaire, notamment pour l'aspect du robot volant, va être mis en œuvre et sera financé par le Fonds national suisse.

Pour terminer, qu'est-ce qui est intéressant dans le robot pour le théâtre ? Parce que pour la marionnette cela pose des questions très différentes...

Pour le théâtre, c'est la question de la présence et la question des mises en tension sur scène de présences humaines et de présences non humaines. Il faut savoir que la question de la présence est foncièrement liée à la question de l'autonomie et de l'imprévisibilité. C'est une question centrale dans l'histoire du théâtre. Prenez Shakespeare. Avec Hamlet, c'est un fantôme, une présence non humaine, qui déclenche la pièce, d'une certaine manière. Si vous regardez bien cette scène, vous vous apercevez que si le fantôme ne fait pas peur, la scène ne marche pas. Le fantôme doit faire peur. Comment faisait-on peur avec le fantôme à l'époque ? Par des techniques de projection qui donnaient l'illusion de l'autonomie du fantôme. Il ne fallait pas que l'on puisse penser qu'il soit manipulé par exemple.

C'est comme si les environnements contemporains d'aujourd'hui nous obligeaient à nous ressaisir de questions très anciennes. Le théâtre met en tension dans son histoire des dieux, des demi-dieux, des anges, des fantômes, des spectres, etc. Aujourd'hui, les machines posent ces questions. La voix off, l'avatar, l'image enregistrée, le robot, le cyborg, remettent au premier plan la question des formes de présence sur la scène.

Je pense que du côté de la marionnette cela pose deux questions. Une question centrale qui est celle de la manipulation qui serait plutôt de la programmation. Cela se déplace de ce côté là. Après, cela pose la question de l'autonomie d'un objet dans un environnement, et donc d'un traitement. Ce qui est pareil pour le théâtre ou pour la marionnette, c'est comment traiter l'environnement du robot parce que c'est ce qui va le faire vivre.

Je me suis aperçu que ce qui intéressait beaucoup les scientifiques dans cette recherche, est l'idée que la scène est un environnement à la fois complexe et maîtrisable. Un laboratoire est un environnement assez pauvre, pour un robot. Il ne permet pas de tester certaines choses, il ne permet pas de tester des intégrations entre des fonctions, par exemple. Par contre, la scène est un environnement qui déploie une multiplicité d'informations qui va permettre de pousser des expérimentations. Si les environnements sont complexes et immaîtrisables, le robot dans la rue, par exemple, on ne peut pas faire grand chose non plus parce qu'il est trop chaotique pour le robot. Finalement, le théâtre, c'est entre le laboratoire et la rue. Je ne pensais pas que ce serait ma conclusion !

#### QUESTIONNEMENT AUX ARTISTES

par Julie Sermon, Université de Lyon 2

Aurelia Ivan/Cie Tsara : extrait d'une étape de travail de Homo urbanicus

Artiste associée au Clastic Théâtre, Aurelia Ivan a suivi une formation d'Arts du théâtre et du cinéma à l'université de Bucarest, puis a intégré l'école de Charleville-Mézières dont elle est sortie en 2005. Elle est interprète et metteur en scène.

Jean-Baptiste Bellon, scénographe

Il s'est formé à l'université d'Aix-en-Provence puis au Théâtre National de Strasbourg dont il est sorti il y a deux ans. Il travaille avec diverses compagnies de théâtre en Ile-de-France et notamment avec Aurelia Ivan.

Michel Ploix, plasticien, mécanicien/Zigzag Productions : Le robot Robbixa

Le premier intérêt artistique de Michel Ploix a été la photographie. Il a fait du théâtre pendant une douzaine d'années pendant lesquelles il a rejoint une équipe pour fabriquer des marionnettes en latex. Il a créé une grande parties des marionnettes des Guignols de l'Info. Il a monté une première société de production qui s'appelle Figura, et depuis les années 2000, une nouvelle société de production appelée Zigzag qui travaille sur la création de robots.

Extrait d'une étape de travail de Homo urbanicus - L'Androïde

Julie Sermon

Pour entrer dans le vif du sujet, Aurelia, pour ton précédent spectacle, qui s'intitulait La chair de l'homme, d'après le texte de Valère Novarina, tu as travaillé sur des matériaux naturels, des bois flottés, récupérés. Il y avait du sable aussi, il me semble, des ceps de vignes, donc un environnement très végétal, très naturel. Comment s'est fait le grand écart entre cet univers végétal et cet univers beaucoup plus mécanique, robotique ?

Aurelia Ivan

Je suis passée du bois au métal, en fait. Mon intention de départ n'était pas de travailler sur les robots. J'ai contacté Michel Ploix parce que je voulais démarrer un projet dans le cadre de Homo Urbanicus [le Crash test]. En partant des installations de Tinguely, je voulais travailler sur le crash, le mouvement et la panne. Michel Ploix était le mécanicien auquel je voulais faire appel pour ces mécanismes-là. En visitant son atelier, j'ai vu, à un moment donné, un robot. C'est une idée qui ne m'est pas venue d'emblée. C'est au fur et à mesure, en croisant toutes ces thématiques, le progrès, la catastrophe, le crash, que l'idée est venue de faire un spectacle en deux volets, un diptyque donc. La première partie portant sur la catastrophe, le crash, et la seconde sur la reconstruction d'un monde nouveau. Dans la continuité de cette réflexion, j'ai croisé plusieurs textes et à un moment donné je suis allée voir Michel Ploix avec la question de savoir si l'on pouvait faire mon double, un clone à mon image et essayer des choses. À partir de là, nous avons collaboré ensemble. Je cherchais des textes, et je suis tombée sur Ainsi parlait Zarathoustra.

Julie Sermon

Michel Ploix, voulez-vous intervenir au sujet de la commande d'Aurelia Ivan ?

Michel Ploix

J'ai rencontré Aurelia au moment où j'avais envie de poursuivre mes prototypes de robots qui, jusqu'alors, étaient vraiment axés vers les parcs de loisirs, et avaient une destination commerciale, événementielle. C'était une occasion de pousser la recherche et de voir l'expression théâtrale que pourrait avoir ce robot, sachant que j'ai un peu une culture de la marionnette. J'ai une expérience de dix ans, et pas uniquement pour Les Guignols de l'Info puisque j'ai fait les guignols de Tunisie, du Liban. En Tunisie, les thèmes n'étaient pas vraiment politiques — maintenant, c'est en pleine actualité –, à l'époque, ils tournaient plutôt autour du football.

Pour revenir au travail avec Aurelia, mettre en scène ce personnage mécanique avec un texte aussi fort a été une expérience fabuleuse. Allions-nous arriver à faire passer une émotion, une image, avec un texte comme celui-là ? C'est ce qui m'a motivé. Je pense que ce n'est qu'un début. Si, dans son projet final, Aurelia conserve un robot, je serais très content de poursuivre cette expérience.

Julie Sermon

Nous parlerons de Zarathoustra un peu plus tard si vous n'y voyez pas d'inconvénient. Toujours pour faire le lien avec la précédente création autour de La Chair de l'homme, je me suis dit qu'indépendamment de la matière, du choix du végétal ou de cet univers robotique – quelqu'un dans la salle disait ce matin que le robot n'est pas une matière mais, par contre, une manière de figurer l'humain –, il me semble que ce qui peut rassembler les deux projets est la recherche d'un questionnement de l'homme, que ce soit chez Novarina, que ce soit avec le surhomme, à partir de représentations qui questionnent l'humain dans des formes anthropomorphes mais qui ne sont pas

dans la chair, dans l'incarnation. C'est l'idée de traverser des frontières. C'est un thème récurrent dans les textes de Novarina de se libérer de la figure humaine, donc de sortir de l'humain. Dans ton travail, cela a été d'aller tantôt vers quelque chose de l'ordre du végétal, du minéral, et ici vers quelque chose de l'ordre des composants électroniques. Ces deux approches sont-elles de l'ordre de la réflexion ou plutôt de l'intuition ?

Aurelia Ivan

Peut-être est-ce aussi de l'ordre de l'intuition... Je poursuis cependant une quête qui visiblement ne se décline pas uniquement par le biais de différents auteurs mais également à travers des matières différentes. C'est vrai que là, ça commence à être visible. Je cherche quelque chose, et on verra où j'arriverai à un moment donné mais l'humain, l'être, m'intéresse toujours. Je cherche mais je pense que je tourne autour des mêmes choses comme tu le dis. Chez Novarina, il y avait quelque chose, chez Nietzsche on retrouve l'humain, le questionnement, le sur-humain, le dépassement de l'homme. Je me situe par là, et avec ces matières sans lesquelles je ne peux écrire. Scéniquement, j'ai besoin d'elles.

Julie Sermon

Il y a aussi la question par rapport à l'idée bourgeoise de l'individu, avec des limites bien déterminées, un être qui a des propriétés fixes, une apparence relativement stable, et surtout des frontières bien établies entre ce qui m'appartient, ce qui ne m'appartient pas, ce qui est toi, ce qui est moi, ce qui est humain, végétal, animal... Il y a toutes ces frontières. Il me semble que dans ton travail c'est aussi une manière de questionner – en allant travailler ce genre de matériau – ce qui rejoint, après, la réflexion philosophique, puisque les textes sur lesquels tu travailles ne racontent pas tellement d'histoires. Il s'agit quand même plus souvent d'un questionnement davantage philosophique que dramatique. Peut-être n'est-ce pas non la peine de trop creuser cette question, peut-être est-ce aussi bien de l'explorer par la matière, sans forcément le verbaliser. C'est ce qui m'apparaît rapidement sur ces deux travaux.

Aurelia Ivan

Je cherche à mettre en scène des textes philosophiques. C'est une interrogation, une recherche, une pensée... Comment la mettre en scène, en mouvement ? Je veux interroger la matière, mais je veux aussi que ça interroge les gens. J'en suis là, c'est ce qui me passionne, j'essaie de développer jusqu'au bout.

Julie Sermon

On évoquait ce matin un rapport dictatorial, en tout cas de maîtrise de la matière, dans *La chair de l'homme* où tu étais toujours au-dessus de ces petits personnages. La présence humaine était très marquée, en train d'agencer l'univers puisque les objets, les marionnettes, allaient s'animer par une impulsion extérieure.

Pour le robot.. – je ne sais pas comment vous l'appellez entre vous, si vous avez un petit nom ?

Aurelia Ivan

Pour l'anecdote, l'équipe de Zigzag Productions a appelé l'objet que vous avez vu « Aureliax ».

Julie Sermon

Vous devez prévoir, j'imagine, tout ce que vous lui faites faire... Tu me disais tout à l'heure que le visage et les mains avaient été moulés à partir de ton propre corps. Avez-vous travaillé les mouvements à partir de *motion capture* ? Le robot cherche-t-il à imiter des mouvements exécutés par toi ? Est-ce Michel Ploix qui a tout déterminé ?

Michel Ploix

Il n'y a pas du tout de *motion capture* dans ce type de robot. C'est un robot entièrement pneumatique avec une morphologie proche de l'humain et nettement moins de mouvements possibles. Quand je programme, je recherche une harmonie. Nous avons cherché des gestes, une finalité de gestes, des pauses, puis essayé de trouver des enchaînements entre eux en fonction de la mise en scène. C'est un robot très frustré.

Julie Sermon

Tu t'occupes donc de toute l'écriture gestuelle ?

Michel Ploix

C'est un travail en commun, je ne manipule que deux ou trois boutons. On travaille avec nos yeux : on essaie de se rapprocher des mouvements humains, puisque c'est un humanoïde. C'est purement visuel.

Julie Sermon

Les mouvements sont programmés ?

Michel Ploix

Oui, il est entièrement piloté par ordinateur. Je suis également en train d'élaborer une version un peu plus « interactive » où l'on pourra travailler avec des comédiens en direct. On travaille sur un algorithme sur la sinusoïde de la voix pour essayer de faire parler les lèvres. Vous avez vu une version muette, mais nous avons une meilleure version au niveau labial, des paupières, etc. Je travaille avec un système en direct pour essayer de créer une autre dimension et davantage d'autonomie, sachant que ce type de robot pneumatique ne se déplacera jamais, ou alors uniquement sur rails.

Julie Sermon

La première apparition du robot, dont on devine le visage, crée un univers assez anxiogène, assez sombre. L'impression visuelle est très forte. Puis quand la voix est arrivée (une voix enregistrée) avec la musique, je me suis sentie rassurée. Il me semble que la force un peu inquiétante de cette image a été neutralisée parce que la voix ne s'articulait pas vraiment : le robot ne parle pas. Je me suis demandé si dans ton projet la voix serait dissociée, en voix off, ou si tu envisageais d'être avec elle, c'est-à-dire de parler à côté.

Aurelia Ivan

Nous avons commencé à travailler avec Michel Ploix début décembre, depuis deux mois, donc. L'objectif était d'arriver à jouer et à être en scène avec ce double. Le temps ne nous a pas permis d'arriver jusque là. J'ai donc effectué le choix d'y renoncer pour la présentation d'aujourd'hui et de revenir juste à l'objet. Il n'est pas fini. Nous avons l'objectif de réaliser son corps et finalement nous l'avons laissé tel que. Ce sont des étapes. L'objectif est de parvenir à développer une relation, ou des relations, entre l'humain et cet objet. Pour le faire bouger, nous sommes passés par plusieurs étapes. Nous avons ralenti un peu le rythme. Il y a beaucoup de contraintes techniques. C'est l'arrivée d'air comprimé qui permet de faire les mouvements. L'air arrive toujours à la même vitesse. Or pour que l'objet soit le plus harmonieux possible il faut pouvoir différencier. Les humains ont des gestes lents et rapides. L'objectif était de réduire la vitesse pour faire en sorte que les mouvements soient les plus lents possibles afin de rendre l'objet plus humain, et d'amener la parole.

Pour ce qui est de la voix, j'avais vu Robix, un robot qui parle grâce à une bouche articulée, à la Cité des Sciences. De notre côté, la première étape a été de dire que cette parole était une pensée, une voix intérieure, c'est comme cela que nous sommes arrivés à renoncer à l'articulation des lèvres. On a commencé par là. Nous verrons si nous avons d'autres étapes à passer, d'autres essais à effectuer. Comment ça parle, est-ce que c'est articulé, pas articulé, cela dépendra bien sûr de nos nécessités d'écriture scénique et des tensions entre l'homme et cette machine.

Franck Bauchard

Devient-il plus humain ou plutôt davantage présent ? Je pense que le phénomène de présence arrivera au fur et à mesure que vous allez travailler sur l'autonomie du robot, son environnement et l'intégration des différentes fonctions au sein du robot. Après, avec la robotique, c'est l'enfer. C'est très long.

Aurelia Ivan

Au départ, j'étais vraiment dans une très grande difficulté parce que lorsqu'on travaille avec l'objet, on met la main à la pâte, comme on dit. On touche l'objet, on le bouge, on essaye plein de choses et on se dit « Tiens, là, c'est expressif ». Ici, je me suis retrouvée à plusieurs reprises à mettre la main dessus et ça ne bouge pas du tout. Je ne peux rien faire. Il faut attendre que l'ordre passe par le logiciel et par celui qui est derrière en demandant « Envoie-moi le bras, le coude, etc. ». Il n'est pas possible d'improviser. Les répétitions passent parfois par de l'improvisation, et là ce n'est pas possible. Cet objet demande une telle anticipation de mouvement, même pour répéter, qu'il faut vraiment tout savoir à l'avance. Il faut un scénario bien écrit, comme au cinéma.

Ensuite, il faut commencer à le mettre en place et puis voir après mais c'est très long. Déjà, avec la marionnette, c'est long, avec la robotique c'est trois fois plus long, parce que l'on ne peut pas agir dessus.

Franck Bauchard

J'ai une question par rapport au choix du texte. C'est un choix très fort par rapport au fait de mettre un robot sur la scène, c'est un choix très fort par rapport à Nietzsche aussi. Pouvez-vous nous dire comment ce texte s'est imposé dans ce contexte ?

Aurelia Ivan

Je recherche des textes depuis plusieurs mois, c'est un long travail. Chaque fois qu'Evelyne Panato – qui a suivi le travail que j'ai commencé à la Maison du Geste et de l'Image depuis septembre dernier – me demandait où j'en étais, je lui répondais que je lisais, que je cherchais des textes. Je ne sais plus comment je suis arrivée sur ce texte, mais là j'ai dit oui, le surhumain, on y est, ça m'intéresse.

Franck Bauchard

Dans le texte, on est au cœur de la robotique lorsque Nietzsche dit quelque chose du style « Qu'est-ce que le corps fait à la main ? ». C'est la question effectivement de l'intelligence incorporée et sur laquelle on arrive aujourd'hui par des questions d'intelligence artificielle, mais on y arrive aussi par le biais de la philosophie. On sait aujourd'hui que l'intelligence est en lien avec les émotions. Paradoxalement, il nous pose la question de ce qui est irréductiblement humain, c'est-à-dire de ce que, finalement, ne peut pas prendre la machine.

Aurelia Ivan

C'est une longue réflexion. Jean-Baptiste y a également contribué. C'est lui qui m'a amené le texte de Philip K. Dick, *Si ce monde vous déplaît* en m'indiquant que cet auteur développait toute une pensée sur l'androïde, l'humain, qui pourrait nous apporter des choses. Effectivement, ce que l'on peut retrouver dans ce livre est la question de ce qui est profondément humain, de ce qui fait l'humain, et de la différence entre – en tout cas par rapport au point où nous en sommes aujourd'hui –, la machine et l'humain, tout ce que le développement d'objets artificiels peut poser comme questions, avec l'intelligence artificielle, etc.

Nous sommes allés, avec Jean-Baptiste, voir des présentations, des démonstrations, de robots à la Cité des Sciences. Ils étaient tous à moitié loupés alors que des scientifiques menaient des recherches depuis des années là-dessus. Nous avons également vu le robot français qui a bugé complètement pendant la présentation. Nous nous sommes donc dit que nous n'étions effectivement pas si avancés que ça. Ceci étant, il est vrai que cet univers pose énormément de questions, éthiques, philosophiques, etc., et qu'il interroge l'humain, la place de l'humain : qu'est ce qui fait l'humanité, qu'elle est la place de l'humain, est-ce qu'il faut inventer une nouvelle humanité, dans ces conditions ? etc.

Franck Bauchard

Vos propos suscitent deux réactions.

La première est que j'ai vécu une expérience assez troublante avec Nao. C'est un robot super beau, super élastique, plutôt beau gosse. J'assistais donc à une démonstration de Nao, à Ars Electronica, et à un moment donné il demande à dix spectateurs d'aller sur la scène et de suivre des petites étoiles projetées sur le sol. Voilà que dix spectateurs se retrouvent sur la scène et suivent ces étoiles. Finalement, ce sont les spectateurs qui étaient mis en condition de robot, d'agent robotique. Toute leur attention étant centrée sur la petite étoile, ils sont devenus des robots. Cette démonstration posait cette question de l'homme devenant tout à coup machine.

Après, au sujet de la question que vous posez sur le choix de Nietzsche et sur celles qui apparaissent en creux, la tendance aujourd'hui est que de plus en plus la machine reprend les caractéristiques de l'homme et que l'homme se conçoit de plus en plus comme une machine. En même temps, l'une des questions est que l'homme, en tout cas philosophiquement, naît assez tard. L'homme, d'une part, est une créature de Dieu, il n'a pas autant d'autonomie que ça. Tout le mouvement de la Renaissance, de La Mirandole, est de dire que la dignité de l'homme est de se construire lui-même, de s'auto-construire. Il me semble que la question philosophique qui se pose aujourd'hui – je ne suis pas philosophe, je ne peux donc pas la traiter –, est finalement que l'on ne peut pas arrêter ce mouvement autour du post-humain, autour de la machine, autour de comment la machine s'incorpore dans l'homme, notamment par le sport, par la médecine. Il n'existe pas

énormément de réflexion tant éthique que philosophique sur ces questions, c'est-à-dire comment la question du cyborg fait éclater la question des limites de la peau, en fait. L'enveloppe corporelle est-elle enveloppe humaine ou l'homme peut-il aller au-delà de son enveloppe corporelle ? La question de l'animisme abordée tout à l'heure pose également en creux celle du théâtre. C'est encore une autre question, mais l'ensemble participe d'une question posée à l'homme et à comment il s'auto-construit de manière permanente. De fait, il est très difficile de poser une limite théorique qui stipulerait à partir de quel limite on sort de l'humain puisque le propre de l'homme est justement de s'être libéré des dieux et de s'auto-construire.

Julie Sermon

K. Dick revient à une vision de l'homme créature de dieu selon laquelle, finalement, il n'existe pas de différence ontologique fondamentale entre la machine et l'homme. Le critère discriminant va être la capacité d'agir humainement, de manière humaniste, on va dire, ce dont serait tout aussi capable l'homme que la machine. L'idée étant de dire qu'au final on serait tous des machines de Dieu. Un dieu qui n'est pas forcément perçu du point de vue monothéiste, mais de celui d'un dieu informationnel, dans le sens d'un réseau. L'homme serait des supports d'information de ce dieu-esprit.

Jean-Baptiste, quelle était ta vision ? Pourquoi as-tu eu envie qu'Aurélia lise ces textes ?

Jean-Baptiste Bellon, scénographe

Ce qui nous a intéressés au premier chef est cette question de la singularité de l'être humain par rapport à l'homme. Comme vous l'avez dit, il existe une vision qui consiste à penser que l'on est tous faits de postulats de départ et que quelque part existe un déterminisme dans l'humain. La métaphore employée par K. Dick serait que si on lâche une pierre d'un poids  $x$ , elle va tomber à la vitesse  $y$ , alors que si c'est un humain qui tombe, quelque part il serait persuadé qu'il veut tomber à cette vitesse-là alors que ce sont simplement les lois de la physique qui sont à l'œuvre.

K. Dick estime que l'on est tous persuadés d'avoir un libre arbitre, mais qu'en réalité nous sommes tous dirigés. Il effectue ensuite le parallèle avec la machine en stipulant qu'elles sont, comme celles de Michel Ploix, comme Nao, toutes sujettes à des impulsions et à des postulats de départ. Je ne suis pas roboticien, mais je sais que cela fonctionne avec des algorithmes, etc.

Ce qu'énonce K. Dick, c'est à quel endroit passe la singularité de l'humain, et à quel endroit on converge ou on ne converge pas. Ce qui m'intéresse dans cette réflexion, c'est cette question de la subversion. K. Dick dit qu'un robot n'est pas capable de se rebeller. Il donne de nombreux exemples de ce type. Un robot est conçu pour ne pas se heurter contre un mur mais, en général, l'image que l'on en a est qu'il les heurte toujours parce qu'il est incapable de se dire qu'il doit tourner pour aller dans l'autre sens. L'humain est celui qui est capable de se tourner dans l'autre sens et de se dire qu'il va ailleurs. Je crois que c'est sa singularité.

J'ai été marqué par les propos d'une anthropologue que j'ai entendue pendant les conférences à la Cité des Sciences et selon lesquels on pouvait dater l'apparition de l'humain en parallèle à celle de la technique. La problématique qu'elle soulevait – et qui reste sans réponse – était de se demander si l'on n'arrivait pas à un point de convergence de l'évolution de la technique et de l'évolution de cet humain qui donnerait naissance à un nouvel humain...

Julie Sermon

Pour revenir au robot que nous avons vu tout à l'heure, son visage très réaliste est une étape de travail intermédiaire. En même temps, il renvoie à des images du début du XXe siècle. Les fils qui pendent peuvent faire penser à ces robots que l'on voit dans les dessins animés japonais. L'idée est-elle de donner une apparence très réaliste au point que l'on puisse douter d'être en présence d'un robot ou au contraire de continuer à montrer justement la matière et de ne pas le transformer en être de chair, au moins en apparence ?

Aurelia Ivan

L'objectif est quand même de conserver une certaine différence. Il ne faut pas qu'il soit vraiment humain. Ce que je veux, c'est que cela soit troublant. Que l'on sache que c'est une machine mais que sa présence, que ce qu'elle apporte, scéniquement et en confrontation à l'humain, soit de temps en temps troublant. L'objectif est quand même aussi de montrer les failles.

Julie Sermon

Je posais tout à l'heure la question de la voix-off par rapport à celle que posent souvent les marionnettistes qui demandent « d'où ça parle », mais il me semble que le fait que la source soit

également placée en haut entraîne davantage la question « d'où vient le son ? », même s'il n'est pas porté en direct, ou à vue, on va dire. Comment la voix se place-t-elle ? L'idée est-elle de donner l'impression que la voix sort de ce corps ? Ou au contraire d'assumer une rupture ? Cette idée de la source, de la localisation du son que tu as mise en place aujourd'hui était-ce simplement le plus pratique ou y avait-il une volonté d'une voix dessus ?

Aurélia Ivan

La voix venait des retours placés au sol, juste derrière l'image. C'était simplement ce que l'on avait sous la main et ce n'était pas du tout orchestré. L'objectif était que le son vienne de l'objet.

Franck Bauchard

C'est en tout cas un choix dramaturgique très fort de mettre en rapport le robot et une voix enregistrée. Du coup, l'attention du spectateur porte sur cet entre-deux, sur cet intervalle qui est créé par une voix-off préenregistrée – elle pourrait ne pas l'être, ce qui ne ferait pas le même effet –, et le robot. Je pense que c'est un choix très fort.

Julie Sermon

Je me disais également qu'au-delà du choix de l'enregistrement ou du direct, et de la localisation, la question est comment parle un robot ? Parce que, finalement, dans ce que nous avons entendu la voix était assez fluide. Te poses-tu également la question de savoir comment on fait parler une machine ? La gestuelle du robot va-t-elle déterminer le phrasé ?

Aurelia Ivan

Ce sont de très bonnes questions qui sont présentes dans notre recherche. Les choix que nous allons faire seront toujours au service de la mise en scène et de l'enjeu de l'écriture. Je n'ai pas de choix prédéterminés qui dictent comment la voix ou le phrasé vont venir. C'est la dramaturgie, le contenu de ce que nous allons montrer qui va être au service de. Écrire par la matière, oui, certes, mais quand même ce n'est pas elle qui va décider. Dans ce cas, précisément, on ne va pas décider si la bouche sera articulée ou pas, si la voix sera comme si ou comme ça. Les choix vont s'effectuer en fonction de l'écriture scénique.

Franck Bauchard

Vous avez choisi le texte, que ne pourra jamais dire le robot, j'en suis persuadé. Par contre, vous pourriez commander un texte pour le robot à un auteur afin qu'il parle, et avec les contraintes qu'a un robot pour parler, et qui serait soit préenregistré, soit généré par un certain nombre de facteurs, composé aléatoirement à partir d'une base de données.

Julie Sermon

Pourquoi penses-tu que le robot ne dira jamais le texte de Nietzsche ?

Franck Bauchard

Parce que ce texte est trop compliqué pour un robot... aujourd'hui, en tout cas ; peut-être dans l'avenir ce sera différent.

Avec le Festival d'Avignon, nous avons accueilli Chris Verdonck, metteur en scène flamand qui avait travaillé avec un robot humanoïde qui disait *Sans*, un texte de Beckett. C'est un texte de pure combinatoire composé de mots super courts. Je pense que c'est une question intéressante à se poser, non pour reproduire l'expérience, mais pour savoir s'il s'agit d'un bon endroit par rapport au média.

Il se trouve que l'on a vu deux spectacles aujourd'hui, un ce matin et un cet après-midi qui, a priori, n'ont rien à voir mais il est intéressant de les interroger également – ce que l'on n'a pas du tout fait ce matin pour le premier –, sous l'angle homme/machine. Il y en avait quand même un ce matin. Il y avait la présence de la comédienne entourée par un environnement enregistré très présent : la lumière et le son, la musique qui elle-même manipule des objets, on va dire. Il existe un rapport homme/machine inscrit dans la proposition.

Dans le cas de *Homo urbanicus*, ce rapport homme/machine ou machine/machine, c'est comme si vous mettiez en scène ce qui en général est plutôt de l'ordre de l'environnement. Dans *Homo urbanicus*, c'est ce que vous mettez en scène. Ce qui veut dire que la question qui se pose est vraiment celle de comment mettre en scène le média lui-même. La question du robot, de ce qu'il dit, de ce qu'il peut dire, du texte que l'on choisit par rapport à lui et de comment vous allez prolonger un acte artistique à partir des interactions possibles entre une écriture et les

caractéristiques du robot, par exemple. Le choix de la voix-off, de comment la mettre dans l'espace, etc., devient l'élément même de la mise en scène. Je ne sais pas si je suis assez clair.

Evelyne Lecucq, commissaire de l'exposition *Marionnettes, territoires de création*

Je me pose beaucoup de questions en vous entendant parce que j'ai l'impression, tout de même, que beaucoup de notions philosophiques, effectivement, qui traversent la société humaine depuis des siècles sont, là, prises au pied de la lettre. Que l'on se demande quelle est la relation de l'homme au non homme et ce qui ne serait pas humain. Alors on montre ce qui n'est pas humain, le plus possible, avec un côté artisanal qui maintenant se sophistique et qui pose pour moi un vrai problème politique. C'est-à-dire que je ne comprends pas très bien pourquoi des questions qui ont été traitées par le cinéma et la littérature, abondamment – le robot, l'androïde, la créature autonome –, à une époque qui est quand même le début du XXe siècle, sont reprises maintenant dans le cadre de la scène directe, comme si on reposait les mêmes questions en disant que l'on va maintenant vraiment montrer concrètement ce que ça donne afin que l'on puisse se poser la question de ce qu'est l'humain... J'ai entendu plusieurs fois dire que l'on cherche à savoir qu'est-ce qui reste de l'humain quand on lui a tout retiré... Il me semble que, aujourd'hui, si on en arrive à ce type de question, on sent poindre une sorte d'espoir que la technique libérée de l'humain serait l'avenir de l'homme. On entend ça dans ce que vous dites les uns et les autres. On ne sait plus ce qu'est l'homme, demandons à la machine ce qu'il est et peut-être que si la machine est complètement autonome, un autre monde, détaché de tout ce que l'humain a, que Nietzsche disait dans une très belle phrase, tout à l'heure, « presque de sale », il y a une phrase qui a presque cette idée-là, alors un homme nouveau va naître.

Je me demande vraiment pourquoi, aujourd'hui, on pose ce genre de question en essayant de retourner à l'élaboration des réponses. C'est une question ouverte que je vous pose. Cela m'inquiète, quand même. Je ne comprends pas très bien pourquoi on reprend ces vieilles questions et qu'on veut les démontrer avec des questions qui, de plus, sont peut-être dangereuses ?

Franck Bauchard

Je vais répondre parce que je pense que ces remarques s'adressent à moi...

Evelyne Lecucq

Pas seulement à vous...

Franck Bauchard

Je vais répondre parce que ce n'est pas du tout ma position. Je crois que j'ai été mal compris. Ma position est précisément politique. C'est-à-dire que je pense qu'aujourd'hui, nos rapports aux machines qui sont absolument quotidiens, dans tous les domaines, sont très peu interrogés, sont très peu conscientisés. Je pense que le travail politique majeur à faire porte sur la conscience du monde dans lequel nous sommes. Le mot conscience est un mot très fort, d'ailleurs discuté dans le monde de l'intelligence artificielle parce que la question de la conscience est justement la question où se joue le propre de l'homme. Il y a le rire aussi, je n'ai encore jamais vu un robot se marrer. Il y a des trucs comme ça qui restent...

Ce qui est quand même très fort, c'est que le robot est né au théâtre. À l'époque, c'était un acte en partie politique, après le robot a disparu du théâtre et ce serait intéressant de savoir pourquoi cela a été le cas pendant si longtemps. Pourquoi cela ne pose jamais de problème à personne lorsque l'on met en scène des robots au cinéma ou dans la SF ? Je n'ai jamais entendu dire « Robocop, faut pas le faire ». Par contre, mettre un robot sur une scène aujourd'hui, crée des sacrés remous. C'est ce que nous avons connu à la Chartreuse. J'ai même reçu des insultes par mail, etc. C'est effectivement un objet extrêmement explosif parce qu'il pose des questions extrêmement explosives, non parce que l'on a envie de faire exploser des choses, mais parce que c'est l'une des questions majeures de notre temps. Une partie de notre société est gouvernée par les robots : qu'il s'agisse des robots sur le net, des robots qui vont dans les océans, de ceux qui font la guerre pour nous, etc., on n'en parle jamais, ou très peu. À un moment donné comment rendre conscient ce rapport ? Vous êtes obligé, effectivement, de retraiter cette question sur scène.

Ensuite, le robot croise des questions fondamentales de l'histoire du théâtre. On ne peut pas aujourd'hui se poser la question de la présence sans poser la question des machines et de comment elle recrée un nouveau type de présence sur la scène. Non seulement parce qu'elles-mêmes sont porteuses de présence mais aussi parce qu'elles recréent des comportements, elles développent également de nouvelles formes de présence de l'acteur. Elles créent de l'imprévisibilité, de l'instabilité, qui met l'acteur dans une situation un peu nouvelle, finalement,

perpétuellement instable. Il prépare, mais en même temps il est déstabilisé en permanence. Ce sont des états extrêmement contemporains et que vous ne pouvez par exemple expérimenter que sur une scène.

D'un point de vue politique, je pense qu'il est important de revendiquer le théâtre comme une place d'expérimentation majeure, que les politiques publiques du théâtre sont nées des questions d'expérimentation, avec Zola, avec le Cartel. Ces notions reviennent fortement dans plusieurs périodes de l'histoire. Aujourd'hui, ce n'est que sur la scène que l'on peut expérimenter un certain nombre de choses. C'est donc un endroit extrêmement précieux et qui a une dimension politique importante.

Sylvie Martin-Lahmani, critique, enseignante, réalisatrice

Je voudrais dire quelque chose qui n'a sans doute rien à voir avec le sujet, mais qui a peut-être tout à voir, parce qu'en regardant ce travail j'ai pensé à mon expérience de prof que j'ai été dans des années antérieures avec des handicapés moteurs. J'ai eu devant moi et j'ai eu à travailler avec des gens très lourdement handicapés. Dès que l'on arrivait à être en contact avec un regard, un esprit, on était absolument en contact avec l'humain, aussi appareillés que ces gens-là soient. Ce type de travail me fait penser à cela. Cela amène ce type de réflexion chez moi, effectivement, de la relation entre l'objet et l'humain.

Par rapport à la question que vous aviez posée tout à l'heure « est-ce que c'est l'homme qui s'adapte à sa jambe de bois ou est-ce la jambe de bois qui s'adapte à l'homme », chaque fois que j'ai vu un appareil tomber en panne, l'appareil n'a rien pu faire et c'est toujours l'esprit de celui qui était appareillé qui a réussi à s'en sortir. Quand je vois ça, je me dis que la scène est aussi faite pour expérimenter tout cela, et pour parler de tout ce rapport qui me semble absolument indispensable. Sans compter que ce que je vois dans cette proposition de travail c'est un rapport à la lumière et à l'ombre, un rapport à l'énergie. Est-ce que nous ne sommes pas tous dans ce rapport à la lumière et à l'ombre ? Est-ce que nous ne sommes pas tous dans un travail de photosynthèse dans notre corps humain ? Voilà, c'est à cela que ce travail me fait penser.

Aurelia Ivan

Je voudrais revenir sur cette question : « pourquoi ? ».

Dans un premier temps, c'est un rapport très fort à la marionnette. En travaillant avec cette machine, j'ai compris pourquoi je travaille avec la marionnette et que je cherche avec la marionnette depuis quelques années. Cela me pose beaucoup de questions. Je travaille non pas avec un robot mais avec une machine-marionnette pour moi

En ce qui concerne l'humain, l'homme, les interrogations autour de l'homme et de la machine, etc., il existe de nombreux parallèles et de ponts à effectuer entre l'homme et la machine. Nous-mêmes, humains, nous sommes des machines parce que nous avons une durée de vie limitée. On naît et on meurt à un moment donné. Nous sommes donc en quelque sorte programmés pour mourir à un moment donné et ce qui est certain, c'est que 100% des humains meurent à un moment donné.

Ensuite, en tant qu'humain, nous sommes aujourd'hui dépendants d'énormément de choses. Si l'on n'a plus de téléphone, de carte bleue, d'Internet, je ne vais pas vous faire toute la liste... La machine n'est pas uniquement un robot à visage humain. Le distributeur de billet est un robot, le mixer à la cuisine en est un aussi. Nous sommes dépendants de toutes ces machines à un moment ou à un autre de notre vie.

Cela m'aide que l'on ait parlé des personnes malades. Philip K. Dick en parle aussi. Même les personnes, les humains sous sédatif, qui ont des maladies mentales, sont considérés en quelque sorte comme des personnes assistées. Donc, la machine est quelque chose de très assisté. Elle n'est pas indépendante. Ce n'est pas l'objectif. Cette machine n'a pas d'intelligence artificielle, ce n'est pas l'objectif mais, à travers l'écriture scénique, ce que je veux interroger c'est justement à quel moment cela va nous troubler, et pourquoi ? Puisque nous avons une série de parallèles, de ponts, à créer entre ce que nous faisons et entre ce que cette présence peut nous renvoyer, en tant que miroir, et nous faire voir des choses de nous. Nous permettre de nous voir en elle. C'est ce qui m'intéresse dans ce travail.

Une intervenante

Pourquoi dis-tu que ce robot est une marionnette ?

Aurelia Ivan

C'est une marionnette à taille humaine avec 21 axes de mouvement. Un pantin à taille humaine, c'est pareil, sauf que celui-ci est en métal.

Même intervenante

Comment situer le rapport à la manipulation ?

Aurelia Ivan

Le rapport à la manipulation est le même. La marionnette à fils a des articulations. Ici, on a des articulations : on a l'axe de la tête, de l'épaule, du coude... On a une série d'axes sur lesquels on travaille et on compose le mouvement en fonction de ces axes. C'est exactement le travail que l'on peut faire sur un pantin, sur une marionnette à fils. On compose le geste de la même manière. Si on plie, on fait quoi ? Pour faire ça, pour tendre la main, on dit quoi ? Épaule, on déplie coude, poignet.

Je pense à Claire Heggen mon professeur à l'école de Charleville-Mézières. C'est ce qu'elle m'a appris : la conscience du corps et la composition du mouvement. Aujourd'hui, quand je travaille avec cet objet, je pense à elle parce que je suis dans l'articulation et la composition du mouvement, le rapport au rythme. À quel moment on amène le coude, à quel moment on amène le poignet, ça s'ouvre, ça se déplie et on compose le mouvement. Je travaille avec une marionnette.

Même intervenante

Ce que j'entends, ce que tu décris, pour moi, c'est une figure avec des articulations qui sont comme celles d'une marionnette avec des articulations plus ou moins poussées. Il y a plus ou moins de possibilités. Là, il y en a quelques unes, et vous allez les essayer encore sur la durée, certes. C'est une chose. Il y a la figure et ses articulations. Après, cela me fait davantage penser à la catégorie de l'automate... Cela vous paraît évident mais je ne suis pas marionnettiste, je ne suis pas manipulatrice, et en observatrice extérieure, je fais un distinguo entre, justement, ces figures qui sont dotés de mécanismes, d'articulations, et qui vivent de façon « autonome » en étant programmées préalablement, et les marionnettes que des manipulateurs font vivre en direct.

François Lazaro

La marionnette n'existe pas, il s'agit d'une poupée, si l'on va par là. Comme l'on ne fait que travailler par rapport au regard du spectateur et que l'on écrit la composition du mouvement par rapport au regard du spectateur, le fait de déléguer, plus ou moins, le temps de la manipulation n'a pas d'importance du moment qu'on l'intègre. Une poupée est une marionnette à partir du moment où elle est intégrée dans un moment dramatique. Sinon, elle est une poupée posée. Pour le robot, cela dépend de son utilisation. Si on l'utilise dans un travail il peut être un robot, si on l'utilise ici, il peut être ce que l'on veut, une machine, un objet. On pourrait dire que c'est un théâtre de machine.

Je voudrais revenir à la question posée. Ce que j'y lis, moi, c'est que ce n'est certainement pas la même question. La question posée au cinéma est une question posée au futur. Ils se sont ingénies à donner des images qui n'existeraient pas, qui existeraient dans le futur. Alors que là, avec l'effet de présence, on a une question au présent. Comme le monde a changé on sait bien que cette question est prégnante. Ce qu'il y a derrière, c'est de la fabrication de la conscience et la réinterrogation à la fois de notre corps et de notre conscience, mais il me semble que ce n'est pas du tout la même question.

Germain Roetz, artiste plasticien, écrivain, professeur à l'université Marc Bloch, Strasbourg

Je voudrais dire que pour moi la vraie articulation est ce qui se passe sur la scène, et avec le public. J'ai été très touché par un terme que vous avez utilisé et qui est le mot « trouble ». Je pense que c'est avec ce trouble que vous êtes dans une instance politique et critique. C'est indéniablement là que cela se passe. Je crois qu'il y a beaucoup de questions, quand même, à propos de cette idée que par la machine, par le robot, l'homme pourrait être dépassé. Cela a été dit et redit, cela peut faire peur etc. Je crois qu'il faut distinguer plusieurs choses.

Effectivement, nous sommes dans un monde totalement accaparé et incorporé par les robots. Pensez que lorsque vous allez au supermarché, vous avez une machine qui vous dit « posez le paquet sur la balance », comme si vous ne pouvez pas le faire tout seul, puis « soulevez le paquet », « appuyez sur le bouton », etc. Effectivement, il existe quelque chose de ce type que le théâtre, ou l'intellectuel, ou le théoricien, doit analyser. C'est notre travail et aussi, je crois, le

travail de l'art et c'est ce qu'il fait. Par contre, je crois qu'effectivement il peut y avoir des inquiétudes parce qu'un certain nombre de cybernéticiens, notamment ce que l'on appelle les cybernéticiens de la deuxième cybernétique, envisagent très très clairement qu'il puisse y avoir du post-humain, notamment sur une cybernétique qui est pensée sur les biotechnologies. Effectivement, si l'on arrive à réaliser des robots à partir du vivant, et non plus à partir du mécanique, nous entrons dans autre chose. Il faut arrêter ça, c'est un délire. Edgar Morin, un vieux monsieur, nous dit aujourd'hui que la cybernétique ne résoudra rien par rapport à cela. Je suis tout à fait d'accord pour l'entendre. Je crois encore que cette question est très ancienne.

Vous souvenez-vous de Charles Cros, ce poète inventeur du gramophone ? C'était quand même une formidable machine ! Il n'a pas pu en bénéficier financièrement. Formidable poète pour les enfants – vous vous souvenez de ce texte (*Le hareng saur*) : Il était un grand mur blanc - nu, nu, nu, / Contre le mur une échelle - haute, haute, haute, / Et par terre un hareng saur - sec, sec, sec...

Charles Cros avait imaginé un texte où il plaçait des capteurs sur un couple en train de faire l'amour. L'idée était que dans le couple en train de faire l'amour tous les mécanismes de l'amour étaient des mécanismes mécaniques, c'est-à-dire fondés sur la raison. Ce qui est totalement absurde et assez surréaliste. Au fond, c'est là que l'on trouve cette idée que dans l'homme – et vous avez raison de le dire – il y a de la machine et que c'est au moment où l'homme n'est plus conscient de ce qui est machine en lui-même qu'il devient robot de lui-même. Il n'est même pas besoin de les fabriquer. À partir du moment où il aurait de la machine dans l'homme, nécessairement il peut y en avoir du côté du pouvoir. Le pouvoir peut inventer des machines qui remettent l'homme en cause jusqu'à le détruire. Prenez le nazisme : c'est une machine contre l'homme. C'est une très vieille chose qui doit véritablement nous interroger. Le fait que l'on utilise des robots, des machines de toutes sortes, n'a aucune importance si la conscience est agrandie. Vous avez par contre des artistes qui aujourd'hui croient l'inverse. Stelarc, par exemple, un artiste australien qui lutte avec un robot dont il dit qu'il est autonome, ce qui n'est pas tout à fait faux. Il défend l'idée selon laquelle le corps humain est désuet. C'est-à-dire que nous en sommes aujourd'hui à un moment où l'homme doit se débarrasser de son corps. C'est la question de prothétique, prothèse, orthèse, etc. Je ne suis absolument pas d'accord avec lui, mais, d'une certaine manière, chez d'autres artistes, cette question est résolue. Prenez Matthew Barney, dans le *Cremaster*, qui danse avec cette femme dont les jambes sont coupées, cette formidable danseuse avec des prothèses. Elle n'est pas un robot et elle peut penser ses jambes. Je crois que nous sommes à un moment de la pensée contemporaine où il faudra travailler avec la machine, non pas en pensant qu'elle va nous déborder. Gilbert Simondon, le philosophe, disait que jamais une machine ne pensera, et Simondon, c'est le penseur des machines. La programmation est humaine. L'idée que qu'une machine puisse penser, c'est l'idée de l'homme qui pense que la machine peut penser.

Franck Bauchard

Là où je ne suis pas totalement d'accord, c'est que l'ordinateur, au départ, a été créé à partir du traitement du langage, sur le 01 de la pensée. Toute l'aventure de l'ordinateur est liée à cette utopie.

Germain Ruez

Oui, bien sûr. Je suis d'accord.

Il y a un autre point que vous avez abordé et qui m'intéresse beaucoup, c'est la question du bug. De nombreux chercheurs et de scientifiques travaillent sur ce sujet et pensent que c'est là que ça se passe. C'est-à-dire l'impossibilité de dire pourquoi cela bug. Je ne suis pas un spécialiste mais, il faut le dire, nous sommes sur des choses de ce type. D'ailleurs, ce matin, la tête de l'une des marionnettes est tombée par terre. C'est un bug, au fond, qui oblige la manipulatrice à modifier son comportement. Je trouve que nous sommes sur des choses de ce type qui sont formidablement intéressantes.

Vous souvenez-vous de ce terrible film de Kieslowski, *Un seul Dieu tu adoreras*, qui raconte la relation d'un père et de son fils ? Le père est mathématicien et physicien. Il calcule tout par les équations, etc. Il fait très froid et il gèle. Le fils demande s'il peut aller patiner sur le lac, le père calcule et lui répond qu'il n'y a aucun problème et qu'il peut aller patiner sur le lac et qu'il est impossible que la glace puisse se rompre. Elle se rompt et le fils se noie. Il existe une sorte d'impossibilité de la science dont nous devons tenir compte dans le champ de l'art. Le champ de l'art ce n'est pas la science, et la science ce n'est pas l'art. À partir du moment où nous établissons

cette différence, peut-être abordons-nous du côté de l'art et de son versant politique qui m'intéresse évidemment beaucoup.

Par rapport aux handicapés, je voudrais faire une remarque strasbourgeoise qui peut vous intéresser quand même. Nous avons au sein de l'université le Centre de formation des musiciens itinérants (CFMI). Ils ont réalisé des expériences avec des machines auprès de handicapés mentaux où moteurs assez lourds, qui peuvent très peu bouger les bras. Ils avaient inventé une machine avec une sorte de réseau où quand on passait un objet avec la main, la machine faisait un bruit et pas le même bruit. L'objectif c'était la musique. Quand on était face à des gens qui se servaient très peu de leurs bras ou qui n'arrivaient quasiment plus à se servir de leur cerveau, c'était l'effroi absolu. On pensait qu'on leur faisait découvrir quelque chose et en fait on les mettait dans une situation qui était catastrophique pour eux. Vous voyez, la question de l'humain. C'est-à-dire qu'à un moment donné, la machine, dans ce rapport-là, et dans le rapport au public doit toujours être du côté de l'humain. C'est ce que vous avez dit. Si on l'oublie, effectivement, la machine est à mon avis hors sens.

Franck Bauchard

Le problème de la cybernétique, c'est que ça marche. On peut être vraiment contre, mais tous nos dispositifs de communication, le téléphone portable, le langage aléatoire que l'on utilise, etc., c'est de la cybernétique et cela fonctionne. C'est quand même un phénomène à interroger.

Je voudrais revenir sur le post-humain parce qu'à mon avis vous confondez post-humain et trans-humain.

Dans le trans-humain, on pense que l'humanité sera peut-être reprise par des machines. Ce peut être des robots, ce peut être autre chose. Cela veut dire que la conscience humaine est déjà sur un ordinateur. Cela veut dire qu'à un certain moment les ordinateurs seront plus puissants que nous, etc. Je ne me situe pas du tout dans cette perspective.

Le post-humain est né, il faut le rappeler, chez Ihab Hassan, théoricien de la littérature spécialiste de Joyce. Il a été invité en 1976 à donner une conférence sur les arts de la scène aux États-Unis pendant laquelle, pour la première fois, il parle du post-humain. Le courant post-humain développe une pensée critique du rapport entre l'homme et la machine, avec l'idée que c'est sur la scène qu'il peut le mieux être questionné, ainsi que, notamment, toutes les nouvelles représentations du corps humain, etc. La question du post-humain, est vraiment la question de la prise de conscience de toutes ces relations à la fois imperceptibles et de plus en plus fortes entre l'homme et la machine. C'est plutôt une démarche humaniste. Trans-humaine, en fait.

Clément

Je voudrais revenir sur le débat qui a eu lieu entre robot et marionnette. Le thème des journées est la matière. Vous avez dit au début que vous n'aviez pas un total contrôle du robot, en tout cas que vous deviez forcément passer par quelqu'un qui le programmait. Dans le travail que nous avons vu ce matin, il existait une sorte de rapport direct avec les marionnettes, avec les objets. Vous disiez que vous travaillez avec une marionnette, mais comment gérez-vous cette «perte» du rapport direct, du contrôle en temps réel, quelque part, c'est-à-dire de la manipulation possible dans l'instantanéité de la scène ?

Aurelia Ivan

Au lieu de toucher, d'impulser l'objet, je suis à distance. On décompose les mouvements. Cela passe par une compréhension mentale. Après on construit par le biais d'un ordinateur. On manipule à distance, on est un peu caché, on a des fils, ce n'est pas une marionnette à fils, mais on a des fils quand même, c'est autrement...

Je gère la manipulation de la même façon, sauf que le rapport au temps et l'avancée du travail est beaucoup plus long que lorsque l'on agit directement sur l'objet.

Mayr Mendes, marionnettiste et plasticien

Je ne sais pas à quel point il est vrai que les machines ne peuvent pas penser mais la dernière information que j'ai eue est que les logiciels sont capables de générer de nouveaux logiciels.

J'aime bien la langue française, que je suis en train d'apprendre, et il y a une expression qui me plaît beaucoup : les machines, en vrai, ne peuvent pas «rouler des mécaniques»... Ce qui nous donne un certain espoir parce qu'en fait je crois que le sujet de la machine nous renvoie toujours à deux questions fondamentales pour moi. La première est la question politique, c'est le pouvoir ; l'autre c'est la question qui intéresse le plus le marionnettiste, c'est celle de la limite. Il y a une image dans le spectacle que vous présentez et...

Aurelia Ivan

Ce n'est pas un spectacle. C'est la deuxième fois que ce terme de spectacle est employé. Il est important de dire que l'on est en train de chercher comment on peut écrire avec cet outil et que l'on est loin d'avoir fini le travail. On en est loin.

Mayr Mendes

Je continue donc par rapport à ce que j'ai vu. J'ai été très touché par ce texte mis en rapport avec cette image. Je me demande à quel point on a besoin de la machine autonome à cet endroit. Je crois que l'une des choses que les machines ne sont pas capables de faire, ni même les animaux, au moins pour ce que l'on en sait, c'est l'humour. Il est intéressant de le relier au sujet de la politique parce que l'humour est toujours fustigé par le pouvoir. Tous les discours autoritaires, autocratiques, quels qu'ils soient, se méfient toujours de l'humour. Je crois que c'est la seule manière de résister.

Naly Gérard, journaliste

Je rebondis sur ce qui a été dit par Germain Roesz et précisé par Franck Bauchard sur l'idéologie transhumaniste, parce qu'il me semblait important de le préciser aussi. C'est une idéologie qui est née aux États-Unis et dont l'objet est donc de dire que l'homme doit être amélioré par la machine, par différentes technologies extrêmement pointues. Je pense qu'il est intéressant d'en avoir connaissance parce que cette idéologie est présente dans des endroits assez insoupçonnables. Je pense notamment à l'exposition qui a lieu en ce moment à Grenoble – je n'en ai vu que le catalogue – sur le fabricant d'automates Vaucanson. Le catalogue parle en très grande partie de cette possibilité – voire nécessité – et c'est là où se pose tout le problème idéologique, d'améliorer le corps humain. Évidemment, quand on dit ça il s'agit de pouvoir ne plus être malade, augmenter nos capacités musculaires, sensorielles, etc. C'est quelque chose qui est extrêmement discuté et qui me paraît dangereux. Je pense que c'est important d'en avoir connaissance parce que c'est très présent dans la société aujourd'hui.

Ensuite, nous vivons dans un environnement de machines et il y a la question du pouvoir. Comme vous le disiez, je trouve cela très juste, il est important de savoir que les machines sont beaucoup utilisées aujourd'hui par, je dirais, le pouvoir économique. On automatise tout aujourd'hui, tous les services.

À propos de la question : le théâtre veut-il représenter cette question des machines, ou bien s'agit-il d'utiliser les machines au théâtre ? il me semble qu'il s'agit de deux questions différentes. Je pense que l'on peut représenter, interroger, questionner, critiquer sans avoir recours nécessairement à la technologie en question et, je dirais, c'est tout le pouvoir et la puissance du théâtre, de représenter, d'être dans la métaphore, le symbole. Est-ce que ces technologies apportent quelque chose que n'apportent pas les autres technologies ? La question me paraît être plutôt est-ce que l'automate – parce que là on est bien dans l'automate et pas dans la marionnette, je pense qu'il est important de les distinguer – et je rejoins ici ce que disais ma collègue Sylvie Martin Lahmany. Je pense que dans les deux cas il s'agit d'une animation mais dans le cas de la marionnette, il s'agit d'une animation au présent, en direct, et qui peut être à distance, sans fils, etc., mais à distance en direct, tandis que l'automate est mû par un programme. L'automate existe depuis le XVIIIe, les robots, finalement, seraient des automates améliorés. Ce qui m'intéresse, au théâtre, c'est la manipulation en direct, l'animation et la présence du corps humain, et cet espace qui existe entre la marionnette et le marionnettiste. Il me semble que c'est là aussi que se joue le théâtre et la création. La présence de l'automate pose donc la question de comment est rendue visible l'animation.

Je voulais également parler de la présence. Je ne pense pas que la présence vienne de l'autonomie et de l'imprévisibilité, comme le disait Franck Bauchard. Je pense que c'est au contraire quelque chose qui permet de se projeter et de rendre humaine une matière non-humaine, et de projeter des émotions, une sensibilité, dans quelque chose qui n'en a pas. Pour moi, on rejoint là la poésie et c'est la question du pouvoir poétique de ces techniques.

Je termine en disant qu'il n'y avait aucune technologie dans R.U.R. (Rossum's Universal Robots), cette pièce de théâtre de Karel Capek datant de 1920. Robot, veut dire «esclave» et c'était une façon de parler du travail et de la déshumanisation du travail industriel dans l'usine. Le théâtre avait inventé un moyen de parler d'une déshumanisation par le jeu du théâtre. Il n'était pas du tout question de technique sur scène lorsque l'on a inventé le mot « robot » au théâtre.

Aurelia Ivan

Oui, c'est vrai.

François Lazaro

Il est évident que l'on entre dans un débat aigu et limite par rapport à la question de la marionnette. Je vais expliciter les choses.

D'une part, sur l'idée de la manipulation, si j'ai appris quelque chose en quarante ans de traversée d'un art, c'est l'impossibilité de manipuler. Que ce soit devant un objet immédiat ou un objet délégué avec du temps de programmation, on se retrouve devant la même problématique de ce qui nous échappe. C'est-à-dire que l'on est dans une posture d'écoute. Je pense que Barbara Mélois ne me fera pas mentir si je dis que l'acte qui paraît spontané qu'elle fait avec un matériau, est un acte qui a été très longuement répété, évalué, dans son rythme, dans son éclairage, dans son effet scénique. C'est après tout ce temps là – tout à fait équivalent à une programmation – qu'elle peut donner cet effet de présence comme ça.

Ensuite, à nouveau, je suis profondément en désaccord. La différence n'est pas entre la marionnette et le robot ou l'automate, mais entre la poupée et l'automate. On est bien dans un travail dramatique, dans un travail d'effet de présence scénique, et que peu importe ce qui a une présence dans le travail que l'on vient de voir. C'est un objet. C'est un objet chargé de présence par un humain qui se rend disponible aux yeux du public, où qu'il soit. Après, que le temps de délégation soit long ou immédiat, c'est la même chose. Je suis d'accord que le mot « théâtre de marionnettes » est insuffisant. C'est bien pour cela que l'on parle d'un théâtre de délégation de la présence à un objet ou à un corps inerte, ou à des matériaux, à ce que l'on veut.

Pour finir de préciser les choses, nous avons bien conscience, avec Didier Plassard, évidemment, qu'avec l'idée du robot nous étions dans un champ limite, et nous avons bien pris soin, dans la présentation, malignement, d'annoncer que l'on travaillait sur matières et matériaux. De ce point de vue, il me semblait que le robot, ou l'idée d'automate, pouvait être considérée comme un champ de matériaux extrêmement complexe mais qui avait un corpus.

Franck Bauchard

Je voudrais répondre à Naly Gérard avec laquelle je ne suis pas d'accord. Sur l'autonomie, je n'ai pas dit que toute la forme de la présence passait par l'autonomie, mais simplement que l'autonomie pose la question de la présence, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'autre moyen de créer de la présence sur scène.

La question de l'autonomie est la question de la présence sur la scène, c'est évident. Après, sur la question de l'expérimentation, vous avez dit « utiliser les machines ou représenter les machines »... Si on part de Karel Capek, par exemple, c'est au théâtre que s'élabore un imaginaire autour de la technique. Il met quand même le doigt sur quelque chose qui va devenir important. Cela se fait au théâtre, ce qui est très important. Ensuite, je parlais de Kiesler dont les mises en scène présentent des techniques qui sont des inventions extrêmement intéressantes et qui posent aussi des questions théâtrales très fortes. Ce n'est pas un hasard, sans doute, si la préfiguration de la télévision naît au théâtre parce que cela pose la question du direct et la question de la redéfinition du théâtre comme un spectacle vivant, c'est-à-dire en direct.

Ensuite, au sujet de la question de l'expérimentation, utiliser les machines/représenter les machines, je pense que ce qui est en tout cas très important aujourd'hui est que l'expérimentation avec des machines permet de révéler des choses qui ne peuvent l'être – déjà sur les machines – que sur la scène. Et qui, ensuite, questionnent, prolongent souvent, quand même, d'anciennes questions théâtrales. Ce qui est assez fou, c'est que certaines technologies donnent des réponses à de très anciennes questions de théâtre. C'est le cas de la réalité virtuelle, par exemple, qui est le lien entre l'action et l'environnement. Par exemple, nous avons commandé une pièce sur Internet. Julie Sermon y a travaillé. Ce que l'on trouve, au bout du compte, c'est que le processus d'écriture favorise la révélation de ce media que l'on ne peut avoir en utilisant Internet tous les jours. C'est ce type de démarche qui est intéressant.

Pour terminer, par rapport à la poésie parce que finalement je suis proche de cette position. Pour être très clair, le projet d'écriture de Joyce dans *Finnegans Wake*, est d'écrire un livre qui soit contemporain du téléphone, de la radio et de la télévision en préfiguration. Ce qui change complètement son procédé d'écriture. C'est-à-dire qu'il écrit un livre que l'on ne peut pas lire et que l'on ne peut que traduire et réécrire parce que c'est un mélange de différentes langues et que l'on est obligé d'oraliser – de plus, l'oralité n'est pas un nouveau média – et il écrit en tension avec l'objet livre. C'est un livre qui n'a ni début ni fin. Les conventions liées à l'imprimé ne fonctionnent pas parce l'on est obligé de l'oraliser. La poésie d'ailleurs, de Mallarmé à Cummings, questionne précisément la question de la technique. C'est-à-dire que dans notre tradition poétique française

notamment celle liée aux poètes symbolistes, dans la tradition moderniste anglaise, existe une pensée de la technique et c'est celle dont je me sens quelque part le plus proche. C'est dans cette relation avec la poésie qu'est née la première théorie des media qui était celle de Mac Luhan.

Evelyne Lecucq

Je voudrais rebondir là-dessus deux minutes parce que je souhaitais poser cette question de ce que cela révèle. Il me semble que ce qui est intéressant dans un travail artistique, c'est toujours la manière de transformer la technique. Que ce soit les poètes, les peintres, ou toute autre forme de praticiens de l'art, la technique ne sera jamais montrée pour elle-même. Il existe quelque chose d'un peu gênant – pour moi – dans ce que j'ai vu et non pas dans le fond sur toutes les discussions qui ont pu être traitées avant. J'ai bien conscience, Aurelia, que ce que nous avons vu est une phase de travail et je ne me sens pas gênée une seconde par la présence d'une machine sur une scène. Ce qui me gêne davantage dans ce que nous avons vu, c'est le lien, la mise en relation entre une machine et un discours. Ce discours étant tenu d'une manière très belle par Nietzsche. Ce que l'on entend, alors que l'on voit une machine la plus déshumanisée possible, tout en nous donnant quelques éléments humains qui font que nous, public, nous accrochons à ce que nous voyons, dans la lumière, dans l'ogive qui lui donne un côté statuaire d'un point de vue scénographique, ce que nous entendons véritablement dans ce petit passage là, c'est « le Surhomme qui n'a pas de corps comme moi, machine, je vous montre que ce que je suis va pouvoir prendre l'homme dans ses bras ». C'est ça qui me gênait tout à l'heure. Ce n'est pas du tout le résultat esthétique parce que cette esthétique ce n'est pas du tout le fait que l'on ait affaire à quelque chose qui passe par un ordinateur et dont on entend les clac! clac! clac! chaque fois qu'il y a une articulation qui bouge. Tout cela, au fond, m'intéresserait plutôt. Ce qui me gêne, c'est la jonction entre ces deux éléments. Un texte et puis une vision sur une scène.

Sylvie Martin Lahmani

Question sur les matériaux : puisque les robots ne sont pas des matériaux, effectivement, on n'en a pas beaucoup parlé, je voulais vous demander pourquoi vous avez choisi ces matériaux pour construire ce robot et qui correspond effectivement à ce que j'ai en tête comme vision de robot : du métal, il est très beau, il est élégant, il a une belle tête, il brille, il a quelque chose de la belle machine. Il correspond à mon imaginaire. Je voulais savoir comment vous aviez réfléchi au look du robot.

J'aimerais également savoir, et j'adresse ma question à Franck Bauchard, ce qui passe sur les autres scènes. J'ai une idée des robots que l'on peut voir au travail, mais les robots qui sont sur des scènes, quel look ont-ils aujourd'hui ? Comment les artistes les imaginent-ils ? C'est forcément dans une imagerie très futuriste ou existe-t-il d'autres visions ? L'autre possibilité, c'est Zaven Paré qui, lui, joue sur le contraste avec des choses plutôt archaïques. Quand il parle de ses machines, elles ressemblent à de vieux frigos... C'est lui-même qui le dit. Il fait un mélange entre nouvelles technologies et bric à brac, je résume un peu.

Jean-Baptiste Bellon

Votre question soulève un aspect fondamental que l'on n'a pas abordé et qui est sous-jacent avec la différence entre automate et marionnette. Je crois que le robot que nous avons correspond à l'idée que l'on se fait d'un robot androïde du futur, ce qu'il n'est pas. Effectivement, c'est un automate, une marionnette, on peut le dire ainsi. Quelque part, comme le disait François Lazaro, il n'y a pas beaucoup de différence. La différence est sur ce que l'on projette dessus. Il est vrai que ce robot est un robot qui n'est pas un androïde qui a la forme d'un androïde, si vous voyez ce que je veux dire. Il est fait de manière à ce que l'on puisse y projeter les questionnements et faire surgir des craintes.

P. Alanic

Je voudrais revenir sur la notion d'utilisation d'un robot dans le spectacle. Ce qui m'intéresse dans le travail d'Aurelia c'est qu'à un moment, ce personnage qui est un robot, dont peut poser la question de savoir si c'est une marionnette, si ce n'est pas une marionnette, si elle est manipulée, de quelle manière, si c'est une manipulation directe ou indirecte, peu importe, à un moment sur le texte, quand elle a la tête en l'air, levée, à un instant, j'ai dit « elle pense ». Et ça, pour moi, c'était déjà la chose la plus importante parce que l'on entre dans le théâtre, dans le spectacle. Cela m'a permis de projeter sur ce personnage des émotions qui me sont toutes personnelles alors que la notion de robot est quelque chose que je connais parce que j'ai été un fana de science fiction pendant quarante ans. Je connais très bien le sujet. Je pourrais vous dire que la différence

essentielle des machines et sur laquelle bute tout le monde, que ce soit la cybernétique, que ce soit la bionique et le reste, c'est que ce qui différencie un « robot », on peut l'appeler comme on veut, c'est le siège des émotions, c'est la capacité d'avoir des émotions par le biais d'une conscience, bonne ou mauvaise. La chose ne se juge pas.

Je vous renvoie à quelques lectures et quelques ouvrages, que ce soit du cinéma, avec *Métropolis*, de Fritz Lang, avec une théorie très forte par rapport à la montée du nazisme qui a été mal comprise par Hitler qui a voulu faire de Fritz Lang son directeur de cinéma, lequel a pris le train pour quitter l'Allemagne. On ne connaît pas le livre de K. Dick qui s'appelle *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* qui a donné l'excellent film *Blade Runner*. Dans cette histoire, ces androïdes faits pour aller sur des planètes externes où l'homme ne peut respirer et ne peut travailler, et qui ont des puissances musculaires et une capacité d'adaptation extraordinaires reviennent avec une conscience. Ils veulent durer plus longtemps puisque le contrepoint de leur résistance et de leur force est qu'ils ne peuvent pas durer. Le thème central du film est un exterminateur qui est chargé de supprimer tous ces robots qui ne veulent pas mourir et qui vont forcément porter nuisance aux humains. Dans la dernière image du film, cet homme est sur le toit, accroché dans le vide et l'androïde le tire. À un moment l'androïde, qui pose l'homme, a une colombe dans la main. Il l'ouvre en mourant et la colombe s'envole. Ce qui veut dire qu'il n'a pas tué la colombe, qu'il avait une conscience, une émotion... Il existe également une excellente bande dessinée qui s'appelle *Exterminateur 17*, de Jean Giraud qui relève aussi du siège de l'émotion, de la passation de cette émotion.

Il existe également beaucoup d'autres choses. Le Golem dans la tradition Hassidique...

Jean Bauchard

Nous en avons parlé ce matin.

P. Alanic

Parce que le Golem, c'est encore la notion de l'intervention divine sur la machine, puis humaine, comment on l'arrête et comment on la met en marche.

Pour revenir à notre propos, il y a des moments de théâtre. Et peu importe que ce soit un robot ou un androïde, c'est un objet de théâtre qui rentre parfaitement dans le cadre de la marionnette parce qu'à travers tout ce qu'il est il peut donner des émotions pour autant qu'on veuille en avoir. Il faut rappeler que toutes ces machines sont programmées par les humains et que le problème n'a pas encore été résolu de la programmation ultime, celle qui fait que la reprogrammation s'effectue en fonction de critères de conscience et non de critères mathématiques, ce qui est pour l'instant le cas.

Franck Bauchard

Pour répondre à la question de l'état des lieux robots au théâtre, il faut d'abord remarquer qu'il n'y a pas tant d'artistes qui en utilisent pour une raison simple : c'est extrêmement lourd, long, coûteux et complexe.

La deuxième remarque est qu'il existe deux tendances, voire même trois.

La première est justement de coller à une représentation la plus androïde possible du robot. Cela a été notamment le cas dans les années 70-80 où ont eu lieu de nombreuses performances qui mettaient en scène le robot de la manière la plus proche possible de l'homme. Par exemple, *Accouplement entre robots*, *Violence entre robots*, *Transfusion entre homme et robot*... qui sont toujours dans le domaine de la performance.

Ensuite, il existe des artistes qui utilisent des robots comme des objets plastiques, comme Zaven Paré ou Robert Lepage quand il travaille avec Louis-Philippe Demers. On se retrouve plutôt dans tout ce qui est lié à la sculpture, quelque chose de cet ordre là.

Enfin, il y a des metteurs en scène comme Heiner Goebbels qui vont travailler sur l'inquiétante étrangeté de l'objet intelligent. Il y avait ce spectacle qu'ils avaient fait au musée des Phrases, on ne sait pas trop ce que c'est, en tout cas il y avait une chorégraphie de robots extrêmement élégante et qui troublait par la beauté du mouvement qui s'en dégagait.

Je me demande souvent si les robots existent. Aujourd'hui, lorsque l'on parle de robots, on y inclut le drone, le robot androïde, le nano robot, etc. Ce mot, culturellement très fort, né dans un contexte et véhiculé par la culture, le cinéma, etc., devient à mon avis assez peu approprié pour rendre compte de certaines situations comme les robots sur Internet.

En fait, Aurelia, vous avez davantage travaillé sur la représentation du robot que sur le robot en lui-même pour l'instant, sur la dimension culturelle de la question, la manière dont la machine

fonctionne. C'est quand même une vraie question. Le metteur en scène travaille sur ce rapport culturel au robot. Reste l'autre question, qui est quand même fondamentale, de la reprise de caractéristiques de l'animal ou de l'homme à travers les programmations, la vie artificielle. On ne va pas parler de cela, mais il existe quand même des questions vertigineuses autour de tout ce que l'on appelle « agent intelligent », etc., et qui questionnent la relation entre la vie et la technique, ce qui est le rapport du théâtre. Ce qui est quand même très important. Et comment le théâtre se positionne quand il y a des moyens de reproduction, ou de simulation, de la vie. Je pense que c'est une grande question ouverte au théâtre. Cela ne veut pas dire que l'on va créer de bons spectacles avec, ce n'est pas l'objectif, mais je pense qu'un questionnement sur le théâtre, aujourd'hui, passe forcément par des confrontations de ce type.

Julie Sermon

Je voulais répondre depuis longtemps à cette remarque d'Évelyne Lecucq « pourquoi aujourd'hui » alors que finalement le robot est apparu au début du XXe siècle. Je propose une hypothèse. Au début du siècle, on n'avait pas vraiment les moyens de travailler avec les robots. On pouvait travailler avec le fantôme du robot. Dans la pièce R.U.R. effectivement, comme l'a rappelé Naly Gérard, il s'agissait d'une réflexion politique sur le robot comme substitut du travailleur. Les robots du début du XXe siècle sont toujours dans cette question, politique, du robot comme une augmentation de la force et éventuellement un nouvel esclave ou un substitut de l'homme dans ses tâches. Fin XXe-début XXIe, il me semble à la fois que les marionnettistes ont un nouveau matériau, plus accessible. Même si c'est compliqué, ils peuvent avoir accès à cet univers et ils peuvent avoir envie de le tester comme ils ont pu tester l'argile, dans ce rapport aussi de comment on fabrique des simulacres ou des effigies d'une autre matière. Il me semble que c'est moins la question de l'homme nouveau, du questionnement de sa puissance, de son action, que justement la question des frontières. Je pense que l'on est hanté par ça. S'il y a un enjeu idéologique sous-jacent, c'est effectivement encore une fois la question du post-humain ou, en tout cas, moins la question de la limite de l'humain que la limite du vivant. Je pense qu'aujourd'hui le tournant du XXIe siècle c'est le vivant. Aujourd'hui, par les hybridations de la biotechnologie, à force d'entrer dans le questionnement de la matière, on repousse toujours plus loin les limites du vivant. Il me semble normal que les marionnettistes s'emparent de cette question via également cet imaginaire du robot parce que, au-delà d'humain et non humain, humain et inhumain, c'est aussi la question de l'animation, de l'âme et du vivant. Voilà l'hypothèse que je voulais apporter pour dire pourquoi aujourd'hui les questionnements n'étaient peut-être pas porteurs des mêmes enjeux que ceux du début du siècle.

Alain Lecucq, Papier Théâtre

Une question me taraude, très basique. Je ne mets pas en question une seconde le travail que l'on vient de voir, qui est l'une des formes techniques de la marionnette, de façon évidente. Quand on parle du robot, on pourrait parler des marionnettes de Signoret, fin XIXe, cela n'a aucune importance en soi. Ce qui me gêne un tout petit peu, c'est que depuis le début de l'après-midi on parle de ce rapport au robot, alors que l'on pourrait dire rapport à la marionnette. Et que la question, ce n'est pas le robot, c'est le rapport à la marionnette et donc à l'objet inanimé. En dehors du fait de parler du robot parce que c'est moderne, c'est tout le rapport à la marionnette. Ce qui veut dire que Mossoux, par exemple, que l'on va voir demain, lorsqu'elle danse avec une marionnette qu'elle manipule elle-même et que l'on ne sait plus si c'est elle qui est manipulée, cela pose exactement la même question. Il me semble que l'ensemble de la réflexion c'est ce rapport entre le vivant et l'inanimé, et pas spécialement par rapport au robot. Cela me paraît très fondamental de ne pas bloquer sur le robot. Le travail que l'on vient de voir est un travail tout à fait intéressant, mais c'est quand on ramène tout sur le robot, comme si tout à coup le robot changeait tout. Le rapport du comédien sur scène avec la marionnette a toujours été compliqué, c'est pas le robot. Le robot, en soi, ce n'est pas ça qui a gêné les comédiens. Ce qui gêne les comédiens c'est d'avoir à côté d'eux des choses inanimées qui vont leur prendre leur place. Ce n'est pas le robot en soi.

Franck Bauchard

J'étais étonné qu'il n'y ait pas de questions sur la marionnette. La question du robot, c'est qu'il est autonome. C'est la machine autonome. Comme il y a autonomie, la question est que devient la manipulation ?

Aurelia Ivan

Il n'y a pas d'autonomie...

Franck Bauchard

Dans votre cas, il n'y a pas d'autonomie. Mais ce que je veux dire, c'est qu'il peut y en avoir. Si l'on parle du robot aujourd'hui c'est qu'il peut y en avoir. Il n'est pas manipulé, il n'est pas télécommandé. La question que cela pose c'est en quoi l'art millénaire de la marionnette peut nous aider aujourd'hui à penser des formes comme le robot ?

Une participante

Pour rebondir sur ce que tu disais, la question est peut-être aussi qu'est-ce que ce matériau qui est le robot a comme spécificité par rapport à l'écriture d'un spectacle ? Si le robot n'est qu'un matériau comme un autre, en quoi conduit-il à une écriture spécifique ? C'est ce que l'on a peu abordé : comment est-ce que avec de la glaise on écrit différemment qu'avec un robot ou une machine ?

François Lazaro

C'est vrai, c'est la question. Il est vrai que lorsque l'on travaille avec du cellophane, on est transporté vers la transparence, vers la grâce, vers la princesse, et que le robot nous renvoie autre chose. C'est cette extension du fantasme et de la projection qui est intéressante dans l'image que nous donne le robot. Non seulement en tant qu'image culturelle mais en tant que matière à jouer, à essayer de manipuler.

P. Alanic

Le robot me renvoie à un imaginaire encore ouvert, parce que c'est loin d'être fini. On en est encore qu'aux balbutiements et on en a encore pour quelques siècles pour en sortir. Du coup, ça ouvre à un imaginaire. Moi ça m'a ouvert « elle pense », point. Je projette mon imaginaire dans quelque chose qui est ouvert, qui n'est pas fini.

Aurelia Ivan

Robot, robot, robot... Cette idée de robot me bloque un peu. Pour moi, c'est une créature, une créature inanimée, que l'on essaye tant bien que mal d'animer avec un compresseur. C'est donc de l'air en pression qui la fait agir, c'est sa particularité. À un moment donné, on nous a demandé pourquoi elle a cet aspect. C'est tout simplement parce que celui qui est l'inventeur de ce système composé de vérins pneumatiques, a travaillé avec des vérins pneumatiques et que ce sont des pièces qu'ils ont cette tête là. C'est un assemblage de pièces industrielles, mis en mouvement par de l'air comprimé.

L'idée, je le redis, c'est une créature inanimée que j'essaie tant bien que mal de rendre vivante, expressive et, dans l'avenir, de pouvoir être à la hauteur et d'interagir avec elle. On verra ce que cela provoquera. C'est là où j'en suis.

Sylvie Garreau, médiatrice artistique

Il existe un paradoxe, je voulais le dire depuis tout à l'heure, entre la parole de Nietzsche, la parole du Surhomme, et puis son aspect. Il a gardé d'humain son visage sinon ses gestes. C'est finalement presque fragile parce qu'il est comme emprunté par cette machine qui constitue son corps. Je me suis dit que finalement c'était peut-être ça qui trouble, qu'il y ait ce paradoxe qui interroge. Il est tout seul en scène, si on veut, il n'y a pas de contradicteur sur la scène, mais la contradiction elle est là. Il y a le texte qui est génial et il y a ce personnage qui soi-disant devrait représenter un être plus fort que nous et qui se présente — moi je l'ai vu comme ça — dans sa fragilité. Du coup, que fait-on avec nos machines ?

Aurelia Ivan

Mon objectif était de la rendre fragile. Parce que c'est du métal on a l'impression que c'est plus fort que nous, qu'il n'y a pas de chair et pas de fragilité, mais l'objectif était de la rendre fragile. Elle n'a pas de corps aujourd'hui parce que l'on n'était pas prêts.

Le texte du Surhomme fait référence à un dépassement de soi, c'est un texte poétique d'une force incroyable. Ce qui m'intéressait là était de voir si cela pouvait nous faire entendre autrement cette langue, à travers cet objet qui n'est quand même pas fini, avec ces éléments humains qui sont la tête et les mains, et que on pourrait par là entendre quelque chose.

J'ai entendu tout à l'heure que la marionnette est cette capacité de l'interprète d'agir avec les objets. Il y a quelqu'un que j'ai beaucoup apprécié, que j'ai entendu dans une conférence. Il

s'appelle Jean-Claude Heudin, de l'Institut international du multimedia. Il a écrit un livre dans lequel il parle de la marionnette sans en parler. Avant de parler des créatures artificielles, il nous raconte l'histoire de la marionnette, depuis la première statue articulée. Il commence par là, donc avant que le comédien ne quitte son castelet pour être à côté de sa créature. N'oublions pas que l'interprète était caché, que ce soit dans un castelet pour la marionnette à gaine, ou ce que j'ai appris lointainement en Roumanie, avec des marionnettes à fils qui ont trois mètres de long et pour lesquelles on ne doit pas voir d'être humain à côté. On n'en voit aucun. On voit un ballet de personnages de bois, chorégraphiés, etc. J'ai appris ça. Quelque part, cela me parle de ça. L'humain est effacé, caché quelque part, on est en train de faire un rituel où l'on convoque des gens et où l'on voit une matière en mouvement. Dans mon travail actuel, effectivement, l'interprète se trouve pour le moment quelque part caché, mais on verra comment cela va mûrir et se transformer dans l'avenir. En tout cas, dans le travail que j'ai essayé de mettre en place avec l'équipe, j'utilise tout ce que j'ai appris dans le travail de la marionnette, d'animer une forme inanimée, qu'elle soit humaine ou un bout de bois, de chiffon ou autre. Ici, on le fait avec l'air comprimé et on passe par un logiciel. Ce n'est pas une créature autonome, c'est artisanal, on donne l'impression qu'elle a une certaine fluidité, peut-être une pensée, peut-être à un moment donné pourra-t-elle nous toucher, etc., mais chaque geste est composé, travaillé longuement, il y a des possibilités et énormément de contraintes puisqu'une fois que la machine est réglée, que la créature est réglée, elle agit toujours avec le même rythme, elle n'a qu'un nombre de mouvements très limité, c'est exactement comme une marionnette à taille humaine qui n'a pas de regard, qui n'a pas d'articulations là où l'on voudrait qu'elle en ait, etc. Mon rapport à cette créature est de ce niveau là.

François Lazaro

La Bible nous apprend que l'Homme a été créé à partir d'un souffle divin sur un bloc de glaise, nous venons d'apprendre que l'objet que l'on vient de voir est animé par le souffle d'un compresseur, je vous propose d'y réfléchir jusqu'à demain 10h00. Je vous remercie.

\* \* \*

#### REFERENCES CITEES PAR LES INTERVENANTS

##### TEXTES

Valère NOVARINA, *La Chair de l'homme*, 1997.

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1883-1885.

Philip K. DICK, *Si ce monde vous déplaît*, 1977.

Samuel BECKETT, « Sans », in *Têtes-mortes*, 1972.

Karel CAPEK, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, 1920.

James JOYCE, *Finnegans Wake*, 1939.

Philip K. DICK, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* 1968.

##### AUTEURS

SIMONDON

Jean-Claude HEUDIN

> sans autre précision de titres

##### FILMS

Le Décalogue 1. Un seul Dieu tu adoreras, Krzysztof Kieslowski (1987)

Métropolis, Fritz Lang (1950)

Blade Runner, Ridley Scot (1982)