



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**4 | 2011**

**L'objet**

---

## Sans objet

Entretien réalisé par Lise Lenne

**Aurélien Bory et Lise Lenne**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1944>

DOI : 10.4000/agon.1944

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Aurélien Bory et Lise Lenne, « Sans objet », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 19 décembre 2011, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1944>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Sans objet

Entretien réalisé par Lise Lenne

Aurélien Bory et Lise Lenne

---

- 1 *Après un début de parcours dans le domaine des sciences (ses études de physique le mènent vers l'acoustique architecturale), Aurélien Bory se tourne en 1995 vers les arts de la scène. D'abord acteur au sein du Théâtre Tattoo, dirigé par Mladen Maderic, il fonde en 2000 la compagnie 111 avec Olivier Alenda. Pendant six ans, il travaille sur un vaste projet de création autour de la trilogie de l'espace qui donne lieu à trois spectacles : IJK, Plan B et Plus ou moins l'infini. En 2003, il met en scène Pierre Rigal dans Érection, solo qui marque le début d'une longue collaboration. Il travaille également à l'étranger : avec le Groupe acrobatique de Tanger pour le spectacle Taoub et des artistes chinois dans Les Sept Planches de la ruse. Le travail d'Aurélien Bory s'inscrit à la croisée des différentes disciplines artistiques : entre théâtre, danse, cirque, arts visuels et musique. Créé en 2009, Sans objet, pièce qui, contrairement à ce que laisse présager le titre, met en scène un robot industriel, marque un tournant (amorcé avec Les Sept Planches de la ruse) dans sa démarche en s'interrogeant sur la possibilité d'un théâtre sans présence humaine, où s'opère un brouillage des frontières entre le vivant et le non-vivant : un théâtre d'objet ?*

## Quand l'objet devient acteur et l'acteur objet

LISE LENNE. Tous vos spectacles trouvent leur point d'origine dans le choix d'une contrainte scénographique : dans chacune de vos créations, c'est un rapport à l'espace, défini en amont, qui est déclencheur et moteur de l'élaboration d'une dramaturgie. Par exemple, dans *Plan B*, vous explorez tous les ressorts du plan incliné et mettez les acteurs-danseurs à l'épreuve de la gravité ; *Érection*, comme le titre l'indique, est l'histoire d'un passage de l'horizontalité à la verticalité. Or, dans le paysage de vos spectacles, *Sans objet* est le premier qui tourne autour, moins d'une contrainte d'espace, que d'une présence incongrue, celle de la machine-objet, de ce bras mécanique sorti de son contexte industriel et mis sur la scène. Dans la première séquence du spectacle, c'est en effet la danse étrangement sensuelle de ce bras mécanique qui est mise au centre des regards, en même temps qu'elle s'y dérobe (la machine est cachée sous une bâche de plastique, comme en attente d'être découverte, déshabillée). Je me suis même demandée à un moment si l'humain allait apparaître... Qu'est-ce que vous avez voulu explorer à travers cette occupation de l'espace

scénique par cette machine – et donc cette inversion des échelles, des positions entre l'homme et la technique ?

Aurélien BORY. En fait, cela fait quelques spectacles que je commence à me poser la question d'un théâtre sans présence humaine. C'était déjà présent dans *Plus ou moins l'infini* où l'ouverture du spectacle mettait en scène le ballet d'une centaine de bâtons qui formait une sorte de mobile géant. Il y avait également trois autres scènes sans présence humaine. Mais en même temps, tout était piloté par les acteurs : le mobile de bâtons, par exemple, n'était pas motorisé ; les acteurs tiraient des ficelles qui actionnaient le mouvement des bâtons. Donc tout était joué par les acteurs, mais sans présence humaine sur le plateau. Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est de faire théâtre à partir de l'objet en mouvement. Dans mon travail, l'objet n'est jamais immobile : il est toujours doué de mouvement et d'action. L'objet agit. C'est cette exploration dans mes précédents spectacles qui m'a mené à la figure du robot, qui est l'objet animé par excellence. Sauf que j'ai fait une entorse à la contrainte que j'avais établie dans mes précédentes créations où je n'utilisais jamais de moteurs. Mes spectacles parlaient de la technologie sans l'utiliser : tout était très artisanal. Dans *Plus ou moins l'infini*, ce mobile de bâtons est fait de tubes en PVC tenus par des ficelles mais évoque pour le spectateur l'univers de l'informatique. Cela parlait donc de la technologie mais avec les moyens du théâtre, qui est un artisanat.

Dans *Sans objet*, en prenant un robot et en le mettant sur scène, j'opère une inversion : je prends un objet très technologique et j'essaie de le tirer du côté du théâtre, de l'artisanat, du fait main. Près de la moitié du spectacle est donc sans présence humaine. Il y a d'abord la scène d'ouverture, fondamentale pour rentrer dans le spectacle. Ensuite, vient la séquence où le robot se dresse vers le public et nous regarde puis celle de la manipulation des planches, cet autre objet synonyme d'espace. Dans chacun de mes spectacles, j'essaie en effet que l'espace devienne un objet, et un objet qu'on puisse modifier, qui soit malléable. Dans cette séquence, le robot attrape les planches du plancher pour les mettre à la verticale et commence à manipuler son socle. La dernière scène est celle de la bâche que mutilent les acteurs et d'où percent les rayons de lumière de la machine. Ces quatre séquences sans présence humaine marquent et rythment le spectacle. Au théâtre, l'acteur est central. Je me suis donc demandé : qu'est-ce que c'est que le théâtre sans acteur ? Dans le rapport à l'objet, j'essaie de voir l'acteur comme un objet. Dans mon théâtre, l'objet devient acteur et l'acteur devient objet. C'est cette réversibilité qui m'intéresse. Parce qu'elle fait du lien. L'être humain est en interaction permanente avec l'espace qui l'entoure. L'espace le détermine autant qu'il cherche à l'aménager, le construire, le déconstruire. C'est pour cela que je m'y intéresse de manière si fondamentale. J'aborde le théâtre comme un art de l'espace. Le théâtre, c'est l'art d'occuper l'espace de la scène. Dans mon travail, l'objet *incarne* toujours une question d'espace. La réflexion sur l'espace que j'ai à l'origine de chacun de mes spectacles s'incarne donc dans une scénographie, qui est toujours pour moi un objet posé sur le plateau doué de mouvement, doué d'action.

## Le sujet est l'objet

L. L. Dans *Sans objet*, vous jouez précisément de ce renversement : l'acteur travaille l'objet, l'objet travaille l'acteur. Il y a un mouvement de translation qui est opéré : l'objet est humanisé, l'acteur est réifié. Et en même temps, on assiste à une évolution et à un

mouvement de bascule dans la progression du spectacle. Alors que la machine nous apparaît au début comme presque plus humaine que les acteurs sur scène, peu à peu, ce trop d'humanité de l'objet-machine nous amène vers quelque chose de plus trouble, de plus noir, de plus inquiétant. Comment avez-vous travaillé sur cette double opération de translation et de renversement ?

A.B. Dans *Sans objet*, la figure de la marionnette a été très importante. Ce robot, ce bras articulé, fonctionne comme une grande marionnette, pilotée directement par le régisseur de la compagnie, Tristan Baudoin, qui s'est formé à la programmation de ce robot. J'ai voulu que ce bras articulé manipule à son tour les acteurs comme des marionnettes. C'est pourquoi j'ai choisi d'utiliser un robot de l'industrie capable de porter et manipuler des lourdes charges. Il y a donc à l'œuvre une double manipulation dans ce spectacle. Ce sont toujours les acteurs qui suivent la machine et s'y adaptent. C'est précisément ce rapport que nous avons à la technologie, aujourd'hui mais de tout temps également. La technologie est première et on s'y adapte. Très peu de gens peuvent affirmer qu'elles devancent la technologie. C'est ce que j'ai voulu mettre en scène dans *Sans objet* : les mouvements de la machine sont toujours premiers et les deux hommes n'ont d'autre choix que de s'adapter à ses changements. C'est donc leur capacité d'adaptation qui est mise en jeu : ils sont souvent dans une situation d'inconfort. La machine modifie leur rapport à l'espace, et change également leur relation.

L.L. On a l'impression que la machine s'interpose entre les deux acteurs pour jouer, déjouer et rejouer le dialogue qui s'installe entre eux – et donc se construit inévitablement avec elle, en sa présence.

A.B. La technologie n'existe pas de manière absolue : elle existe parce qu'elle vient se mettre entre les gens. Pas seulement les technologies de la communication : toute technologie. On voit bien que le rapport au commerce a changé avec la technologie. Ce qui m'intéresse, c'est donc d'explorer la manière qu'a l'humain de s'y habituer, de s'y adapter, même s'il y a des heurts. Dans ce rapport-là, les acteurs deviennent inéluctablement plus objets. Ils sont aussi l'objet d'étude, au même titre que le robot. Le sujet est l'objet. Cette phrase est à double sens. L'objet posé sur le plateau est mon sujet et ce qui est censé être le sujet (l'homme) devient objet. Il y a toujours eu la volonté chez moi de poser le sujet même du spectacle sur le plateau. Dans *Plan B*, le plan est posé au centre du plateau. Dans *Les Sept planches de la ruse* (traduction littérale du nom chinois du tangram), c'est le tangram le seul objet sur scène.

## Travailler l'objet comme un espace

A.B. Quand je m'intéresse à l'objet, c'est pour porter mon regard sur une architecture. Dans *Sans objet*, la scène la plus représentative de cette idée, c'est celle des planches qui sont manipulées par le robot pour devenir quelque chose qui prend les traits d'une ville, d'un espace architecturé, construit. C'est à travers cette construction de l'espace que je considère l'objet. Dans un rapport souvent très simple. Passer simplement l'objet d'une position horizontale à une position verticale peut non seulement modifier l'impression qu'il nous fait mais aussi changer sa signification. Dans *Sans objet*, la planche qui se lève devient tout à coup d'une hauteur surprenante. J'aime beaucoup jouer sur nos perceptions sur un même objet : comment, en changeant quelques informations, notre point de vue va changer sur cet

objet, et même changer cet objet, changer la nature même de l'objet. C'est cette question qui m'intéresse : est-ce que le point de vue modifie la nature de l'objet ?

## Tout est acteur

L.L. Du coup, qui est l'acteur de *Sans objet* ?

A.B. Dans mon travail, tout est acteur. La lumière et la musique sont aussi des acteurs supplémentaires. Tout élément scénique, c'est-à-dire posé sur le plateau (comme la lumière se pose sur le plateau, comme la musique émerge du plateau), doit agir. J'ai un rapport très *live* avec les choses. La musique, pour moi, n'est jamais une bande-son qui tourne : je la conçois plus comme du bruitage, inséparable des objets qui la produisent. La musique naît des sons qui émergent du plateau en direct, comme le bruissement de la bâche ou les bruit des coups. De la même manière, la lumière agit pour moi comme un révélateur dans le *timing* de ce qui se joue. Comme le montage au cinéma, la lumière donne une lecture de la scène, qui serait tout à fait différente si l'éclairage n'était pas le même.

Mais, le robot joue quand même le rôle principal, alors que Olivier Alenda, et Olivier Boyer, les deux acteurs, ont les seconds rôles. Mais ce sont ces seconds rôles qui font tout le travail ! Si les acteurs ne sont pas là, il n'y a pas de spectacle. Et ce qui est drôle, c'est qu'on ne s'en rend pas compte : on pense que cela pourrait être sans eux. Mais c'est entièrement faux. Cela rejoint une réflexion de Meyerhold qui disait qu'il fallait mettre les meilleurs acteurs sur les seconds rôles. Si vous mettez des acteurs de talent au second plan, ils vont en effet renforcer tout le reste. Évidemment, Meyerhold revendiquait cela dans un tout autre contexte mais j'aime beaucoup faire des liens et des déplacements entre différents théâtres. Le théâtre de Meyerhold avec le constructivisme m'a beaucoup apporté.

## Achille et la tortue

L.L. Il y a des moments – nombreux – où on ne sait en effet plus qui manipule qui. Vous jouez sur le trouble de la perception devant la vision. Même si on sait que la machine est à l'origine du mouvement, et qu'elle est elle-même manipulée, on ne peut pas s'empêcher de se demander si quelquefois le rapport ne s'inverse pas. Qui est objet ou sujet du mouvement ? La frontière est trouble pour les yeux... À plusieurs reprises, le doute s'installe. Qu'est-ce qui se raconte à travers cette mise en doute ?

A.B. Il y a deux moments dans le spectacle où cette ambiguïté que vous évoquez s'installe de manière très forte : d'abord, au début, quand la tête d'un des acteurs est incrustée dans le robot ; puis, un peu plus tard, lorsque les deux acteurs dansent une sorte de ballet très lent, en apesanteur, comme deux astronautes de la station Mir. À chaque fois, dans ces scènes-là, les acteurs suivent la machine, mais dans une relation d'harmonie. Le rapport de puissance est tellement inégal que plus rien ne semble avoir de poids. Le poids humain ne pèse plus rien face à ce bras mécanique qui bougerait exactement de la même manière s'ils n'étaient pas dessus. Rien ne peut véritablement perturber son mouvement à ce moment-là. C'est elle qui impulse la modification des règles de l'espace. Et c'est le fait qu'ils s'adaptent qui induit chez le spectateur l'impression qu'ils agissent en pleine conscience de leurs mouvements, qu'ils retournent cette force en leur faveur, qu'ils l'utilisent. Cela raconte notre relation à la technologie : on s'accommode à la technologie et la technologie change.

Et on doit s'y accommoder à nouveau... C'est Achille et la tortue : Achille ne rejoint jamais la tortue... Dès qu'on croit saisir ou comprendre les avancées de la technologie, la technologie fait un pas de plus : c'est cela que je prends en compte dans *Sans objet*, comme un constat de notre rapport à la technologie. C'est un des chemins qui m'a amené au robot.

## Révéler les formes archaïques contenues dans la technologie

A. B. Une fois que j'ai su que je voulais travailler autour de cette figure du robot (parce que c'est ce rapport à l'objet que j'ai envie de développer dans mon théâtre), une autre question est survenue : celle de l'impact de cette figure-là aujourd'hui. Ce qui me plaît dans le robot, c'est qu'il représente à la fois notre passé, notre présent et notre futur. Les robots vont en effet énormément se développer : il n'y a qu'à voir les avancées japonaises dans ce domaine. En même temps, le robot que j'ai choisi porte les stigmates de notre passé industriel : c'est un bras mécanisé, comme il a été inventé au XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour moi, c'était très important de révéler cet archaïsme présent même dans la technologie la plus avancée. C'est comme si la technologie existait d'avant la technologie. Le film *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Kubrick, aborde cette question avec beaucoup d'acuité, notamment dans la scène du début où l'os, lancé par l'homme préhistorique, devient satellite. Sans vraiment l'avoir cherché, cette vision de Kubrick m'a rattrapé. J'ai donc essayé de révéler ces formes primitives contenues dans la technologie dite « de pointe ». C'est cette intemporalité qui m'a intéressé.

L. L. Quelle forme cela prend-il dans le spectacle ?

A.B. J'ai essayé de mettre en scène des formes primitives. La première scène joue sur cet archaïsme avec le personnage issu de la bâche plastique noire qui recouvre le bras mécanique : on peut y voir une femme mais aussi un monstre de science-fiction, ou encore une sculpture aux formes plus classiques, coulée dans le bronze. Les jeux de lumières sur la bâche permettent de faire émerger l'imaginaire d'autres matières, d'autres couleurs, pour donner à cette étrange créature l'aspect de quelque chose qui serait sorti de la glaise, de la terre originelle. Il y a quelque chose d'ancestral dans la danse de cette créature du début, dans l'enchevêtrement de ces formes informes. Dans une autre scène, je joue avec des ombres portées, où l'on peut voir que le robot prend des allures de dinosaures. Puis, il y a une troisième scène où j'ai essayé d'approcher ces formes archaïques : celle où apparaît, dans le reflet déformé du carré contre la planche, une image qui tient à la fois de l'univers intra-utérin dévoilé par l'échographie et des dessins primitifs que l'on a pu découvrir dans les grottes... Enfin, les coups dans la bâche participent aussi de cette évocation de l'archaïque que contient la technologie.

## La dialectique vivant / non-vivant

L. L. En même temps, j'ai vu dans cette bâche percée de coups l'image verticale d'une mer de pétrole, et le signe de quelque chose, sous pression, qui va arriver, advenir, exploser, incessamment sous peu. Pour moi, cette image ressemble à une vision annonciatrice de ce qui couve, dans quoi nous sommes plongés et à quoi nous ne pouvons échapper... mais en

même temps qui vient de très loin, de profondeurs souterraines inexplorées, inconnues et non maîtrisées.

A. B. Tout à fait. Il y a ces deux côtés – passé et futur – de la technologie qui sont exprimés à ce moment-là. Ce qui m'a intéressé dans cet objet qu'est la bache, c'est la manière dont elle s'anime sur scène : comment elle devient extrêmement vivante. Tout le dialogue qui sous-tend *Sans objet*, c'est la dialectique vivant / non-vivant. C'est la problématique de ce spectacle incarnée par la présence de ce robot, qui devient plus vivant que les acteurs, par les acteurs en prise avec la mécanique induite par la machine, et enfin par cette bache, objet-tiers qui s'anime comme si la vie parcourait cette matière plastique. Ce spectacle met en scène cette force de vie, cette poussée intérieure, qui parcourt l'humain et le végétal et qui, dans le spectacle, investit aussi ce qui d'ordinaire est identifié comme de l'inerte : l'objet. Alors que le robot représente précisément cet objet paradoxal à la frontière de l'animé et de l'inanimé, la bache plastique, pour moi, est une matière qui peut révéler cette force de vie.

## Des poubelles et de l'éternité

- 2 A. B. Mais au départ, j'ai utilisé cette bache plastique (dont l'aspect est très proche du sac poubelle) par opposition à la figure du robot, qui représente une technologie dont on est fier et que l'on exhibe, alors que la technologie plastique, polymère, est du côté du déchet. La technologie et le déchet dialoguent en permanence : la technologie est le déchet de demain. Elle est *high tech* un jour et *has been* le lendemain. Ce qui est considéré comme sans valeur, le déchet, et ce qui est conçu comme le fer de lance de notre époque sont les deux revers d'une même médaille. Ce sont deux états dans le temps d'un même objet.

L. L. Kantor a dit à propos de son travail : « Je cherche quelque chose entre les poubelles et l'éternité. L'éternité, c'est l'art. Les poubelles, c'est le lieu où la réalité se dégrade, devient inutile, échappe à ses fonctions, et peut donc être utilisée comme élément de l'art. » Je trouve cette idée très appropriée à la manière dont tu fais jouer l'objet sur scène : le choix de ce robot dont la plastique évoque un côté un peu désuet, obsolète, des années 1970, littéralement recyclé sur scène, participait-il de cette même idée de situer l'objet technologique du côté du déchet ?

A. B. Cela fait quelques spectacles que je travaille sur l'existant. Je prends un fragment du monde, un *existant*, je le mets sur le plateau et j'essaie de changer le regard que l'on porte habituellement sur lui, et par là de modifier la place que notre perception lui donne. Dans *Sans objet*, je suis sûr que l'on ne voit pas ce robot comme on le perçoit dans la fonction utilitaire qu'il tient dans le circuit de la production industrielle. Il a une fonction très précise dans l'industrie mais, déplacé sur scène, il devient sans fonction ou, comme le titre du spectacle, « sans objet », sans destination. « Sans objet », c'est la condition constitutive de l'art. L'art est en cela étonnant qu'il n'a pas été fait pour être utile à quelque chose. Il est précieux mais il n'est pas utile. On pourrait même dire qu'il est précieux parce qu'inutile. C'est ce qui fait sa beauté.

## Troubler la relation du regard à l'objet

A. B. L'art est une parenthèse, un arrêt dans le cours de la vie. Tout à coup on s'arrête et on s'adonne à une contemplation, un plaisir allié à une réflexion. Le côté réflexif de

L'art est pour moi très important dans le geste artistique : on s'arrête et on regarde en arrière. C'est dans cette relation entre le regard et l'objet que le mot *art* a du sens. L'art est une relation, et non l'objet en soi. S'il n'y a pas de dialogue avec ce qu'on regarde, il n'y a pas d'art. L'art n'existe que par la capacité d'imagination et de projection de l'être humain. Il n'est pas utilitaire : il n'est utile qu'à soi-même dans une expérience très existentielle et spirituelle. C'est cela qu'évoque ce titre : « Sans objet ». Duchamp avait déjà exploré cette idée dans ses *ready made*, mais sous un autre angle et avec un autre statut. Ici je le fais de manière théâtrale, c'est-à-dire plus artisanale, moins conceptuelle. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est que ce soit le spectateur qui finisse l'œuvre. Solliciter sa capacité d'imagination. Pour mettre en action cette capacité d'imagination du spectateur, il faut troubler l'image, la relation du regard à l'objet. C'est pourquoi je joue beaucoup sur la perception. Car, on perçoit un spectacle plus qu'on ne le comprend. Ce sont les sens qui sont mis à l'épreuve. Il faut donc créer un trouble dans la perception qui entraîne des associations d'idées. C'est cette poésie des associations qui m'intéresse car elle implique profondément la capacité d'imagination de celui qui regarde. La première scène de *Sans objet* raconte aussi quelque part, dans cette danse de l'objet, cette naissance de la forme.

L. L. D'ailleurs, l'objet se dérobe aux regards et à toute tentative de définition et c'est l'humain qui finit par la découvrir, par la dévoiler en retirant la bâche qui la recouvrait...

A. B. Tout à fait. L'idéal pour moi serait que chacun puisse voir dans cette naissance de la forme, quelque chose de différent, non seulement dans cette scène, mais dans tout le spectacle aussi. J'aimerais que la lecture puisse être orientée en fonction de comment on regarde les choses. La question du regard est, pour moi, fondamentale. C'est pourquoi il faut laisser de la place au spectateur.

## L'existant, (un) extrait du monde

L. L. Ce qui est beau dans *Sans objet*, c'est précisément cette ambiguïté, ce trouble offerts au spectateur et à partir duquel il est appelé à se construire un point de vue, un regard, un positionnement. Le spectacle n'assigne jamais à l'objet ou à l'acteur une place convenue mais joue du dé-placement, de la translation, et en cela échappe à un point de vue moralisateur ou à une critique verrouillée du rapport de l'homme à la technologie.

A. B. L'objet de ce spectacle n'est en effet pas de resservir un discours, d'autant plus que beaucoup de choses ont déjà été écrites à ce sujet. Ce qui m'intéresse, c'est la poétique très particulière de la scène, qui n'a rien à voir avec la poétique de la littérature ou du cinéma. J'essaie d'explorer quelque chose qui correspond vraiment à l'outil théâtre : entre l'abstraction et la figuration. Ce qui m'intéresse dans ce robot, c'est que c'est quelque chose de très concret. Je pars toujours de ce qui *est*, de ce qui existe et des contraintes que cela définit. Il n'y a rien d'inutile dans ce robot : tout dans sa fabrication a été pensé. Mais ce qui m'intéresse, c'est de révéler la poétique de cet objet-là. Non pas pour en faire l'éloge ou en vanter les mérites mais pour affirmer que la beauté peut se loger partout. J'aime aller chercher la beauté dans les endroits où on ne l'attend pas. Notre regard a besoin de ce rapport à la beauté, qui est évidemment ambigu. C'est pourquoi il faut aller chercher la beauté du côté de ce qui ne n'est pas beau. Un robot industriel, une bâche plastique, c'est tout sauf beau. Mais dans *Sans objet*, ils sont beaux, tous les deux. Alors que je n'ai rien touché aux deux objets. C'est le travail du jeu, de la mise en scène, de la manière d'éclairer, de révéler les objets qui change la manière qu'on a de les regarder. C'est cela qui met en



mouvement la pensée. Et dans la pensée, il y a la pensée critique. On se positionne à partir de ce constat qu'est le poème. Il y a matière à avoir une pensée critique à partir du poème mais le poème montre un état des choses, un état du monde plus qu'il ne se positionne. Ce n'est pas une thèse, c'est un constat qui permet le positionnement.

J'aurais pu utiliser un robot neuf. Ce modèle, qui date de 1995, existe en neuf. Mais depuis le premier robot conçu dans les années 70, c'est le même bras articulé six axes, qui a bien sûr subi quelques évolutions au niveau informatique et électronique, mais le principe, lui, n'a pas changé. C'est un objet très significatif de notre monde, car il est lié à l'industrie automobile, elle-même liée au pétrole. Cet objet est donc intégré à la grande chaîne du changement géologique. La transformation du monde n'est pas une vue de l'esprit. À l'échelle du spectacle, cela a lieu dans les scènes des planches où le robot détruit son socle pour reconstruire l'espace, un monde à la verticale, ou encore dans la scène de la bâche qui devient cet écran noir sous lequel vous avez vu une mer de pétrole. C'était important pour moi que ce bras mécanique, transposé sur scène, ait donc été *réellement* celui-là dans la chaîne de transformation du monde. Qu'il soit extrait du monde. Un extrait du monde. Que ce soit lui qu'on n'ait pas regardé faire, façonner ce monde-là. C'est dans ce sens-là que m'intéresse l'existant. Je ne veux pas partir d'une fiction mais d'un fragment documentaire, qui appartient à notre monde, et que l'on se met à regarder, ensemble, longtemps. Depuis la première seconde du spectacle jusqu'à la dernière, on ne regarde que cet objet-là et la manière dont l'humain interagit avec.

## La scène : espace de précision du regard

A. B. Le théâtre est l'un des endroits qui aiguisent le plus la précision du regard. J'utilise la scène comme un espace où rien ne peut échapper au regard. La scène est pour moi un espace-temps d'observation intense, de condensation de la perception. C'est pour cela que je joue sur le trouble des sens. Car il permet de mettre la pensée en mouvement. C'est à partir des *Sept planches de la ruse* que j'ai commencé très clairement à travailler sur cette notion d'existant. Mais même dans mes précédents spectacles, sur la trilogie de l'espace, j'explore des existants : le volume, le plan, la ligne sont des existants abstraits, géométriques. Mais ce ne sont pas vraiment des fragments du monde. Alors que dans *Les Sept planches de la ruse*, je reprends la forme du tangram, ce jeu chinois, pour construire une scénographie, un espace. Mon hypothèse, à partir de ce moment-là, c'est de formuler que cette forme-là (le tangram), en tant que produit d'une civilisation, contient les fondamentaux de la culture et de la philosophie chinoises. À partir de là, je me mets à manipuler cet objet dans tous les sens sur le plateau.

## Décliner les possibles

L.L. Comme dans le travail que vous avez fait autour de l'objet carton avec les élèves de L'Atelier volant à Toulouse en mars 2011...

A. B. Oui, j'aimerais beaucoup reprendre ce travail qui est une esquisse d'exploration, sur un format très court d'une semaine, autour de cet objet qu'est le carton d'emballage. Le seul curseur sur lequel j'ai joué avec cet objet très simple, c'est la quantité. C'est très intéressant de partir d'une chose qui en soi n'a pas beaucoup

d'intérêt mais qui, en étant multipliée, devient passionnante. Le carton n'a aucun intérêt. Mais à la fin de cette exploration, j'avais beaucoup d'amour pour ces cartons. À la fin, cet objet a acquis une grande noblesse. J'aime beaucoup l'idée que l'objet le plus ordinaire au quotidien, devant lequel on est passé mille fois sans le regarder vraiment, devient un objet de contemplation, de désir et d'amour. Cela rejoint ce que disait le plasticien Robert Irwin : changer le regard sur un objet, c'est oublier le nom qu'on lui a attribué. C'est ce que je cherche à faire dans mes spectacles : comment parvenir à créer un écart, du jeu, entre l'objet et son nom. Le carton est moins carton à la fin du spectacle, comme le robot est moins robot à la fin de *Sans objet*. Déplacer l'objet, et ainsi déplacer le regard qu'on a sur lui, c'est le révéler. Et surtout, révéler la capacité de l'homme à vouloir déporter son regard, à vouloir faire quelque chose de la moindre chose. Mon travail sur l'objet est une déclinaison des possibles. Et j'essaie que cette déclinaison soit la plus exhaustive possible. La mise en scène est pour moi un art de la déclinaison et de la combinaison.

## La technique comme condition de l'artistique

L.L. Dans *Sans objet*, c'est donc la machine plus que les acteurs qui est au centre du processus de création ?

- 3 A.B. Oui. C'est à partir de cet existant-là que tout le travail s'est décliné. Et pour des raisons techniques même. Sans l'équipe dirigée par Arno Veyrat (qui est aussi le créateur des lumières) rien n'aurait pu se faire. L'étude technique, dans ce spectacle, a été la condition de la faisabilité des choses. La première étude a donc consisté à savoir comment faire entrer ce robot sur la scène. Puisque ce robot, dans l'industrie, est vissé avec des vis d'un mètre dans du béton ! C'est pour cela qu'on a construit ce socle qui soutient le robot. Et ce socle est devenu la scène. À travers cette présence du socle, je rejoignais l'aspect sculptural que je cherchais, et en même temps quelque chose de théâtral puisque l'objet même faisait scène. Le plateau du théâtre ; la « vraie » scène devenait donc autre chose : un espace « off » pour les acteurs. Cet espace est donc devenu très intéressant théâtralement mais tout est parti d'une réflexion purement technique. Cela m'intéresse beaucoup de ne pas tourner le dos à la technique mais de trouver dans la technique une ressource pour l'art. Puis ensuite, je décline : si ce socle est une scène, il me faut des planches, qui doivent être telles qu'elles puissent être manipulées par le robot. Puis je joue sur les surfaces, sur les matières, sur l'horizontalité et la verticalité. Il y a un aspect systématiquement géométrique dans mon travail. Mais je cherche aussi à le contrecarrer. Dans *Sans objet*, cela passe par la bâche plastique et les miroirs déformants qui ne fonctionnent pas en ligne droite, alors que le robot, lui, fonctionne en ligne droite. C'est le calculateur d'espace le plus performant et rationnel qui soit.

## Entre l'homme et le robot, une seconde

L.L. En même temps, à certains moments, comme celui où il commence à déconstruire son espace et à manipuler les planches de son socle, on a l'impression que le robot hésite. Ce

qui le rend d'autant plus humain, car cela joue sur la frontière ténue entre l'animé et l'inanimé. Est-ce que c'était voulu ?

A. B. Cela vient du fait que c'est un homme qui est derrière tout ça. Tristan Baudoin pilote la machine comme une marionnette : c'est lui qui reste maître du temps. J'ai donc fait très attention pour qu'il ait dans son « jeu », qui oscille entre programmation et commande manuelle, une conscience du rythme. Je le dirige comme un acteur ! Pour donner l'impression que le robot réfléchit à ce qu'il fait, qu'il est conscient, qu'il est humain.

L. L. Finalement il y a toujours la présence humaine derrière la machine, comme l'homme est toujours derrière la technique. Le spectacle rejoue ce double mouvement de manipulation : comment l'homme manipule la machine qui à son tour manipule l'homme.

A. B. Oui. C'est pourquoi le robot *semble* humain, là où la machine seule le serait beaucoup moins. Cela reste du théâtre, le marionnettiste est derrière tout ça.

L. L. Où se situe la frontière entre le robot et la machine ? Est-ce qu'à l'intérieur du spectacle, ce bras mécanique est à certains moments plus machine que robot, et vice-versa ?

A. B. Dans la réalité de notre action, c'est une machine. Dans la réalité fictive de ce que raconte le spectacle, c'est un robot. En fait, le robot n'est pas qu'un objet animé, c'est un objet autonome. Ce bras mécanique peut être mis en mode autonome mais cela ne nous intéresse pas au sein du spectacle. Nous faisons du théâtre. La frontière se situe au niveau du jeu : si on le met en mode automatique, il ne peut pas jouer. Alors qu'en mode manuel, lorsque l'humain est derrière, le jeu peut avoir lieu. C'est-à-dire le temps : une seconde de plus ici, deux en moins là. Les actions sont les mêmes mais c'est le temps, l'inscription dans le présent qui fait que cela joue ou non, exactement comme pour l'acteur. Deux secondes peuvent faire la différence. Tous les acteurs savent cela.

## Le visage en voie de disparition : interroger les formes du vivant

L. L. Justement pas rapport à cette question de la temporalité, du rythme, c'est vraiment la scansion du mouvement chez les acteurs qui donne l'impression d'une déshumanisation progressive. Je pense au moment où les têtes des deux acteurs s'emboîtent dans le corps de la machine, comme des objets qu'elle manipule, et disparaissent, ne laissant plus voir que leurs deux troncs contraints d'épouser le rythme et le mouvement du bras articulé. L'humain se lit dans cette qualité fluide du mouvement que la machine, à ce moment-là, cherche à reproduire, à subtiliser aux hommes qui s'en trouvent dépossédés.

A. B. Tout à fait. La machine singe l'homme : l'anthropomorphisme existe chez tous les concepteurs. Et réciproquement, l'homme singe la machine. Des personnes qui parlent ou agissent comme des robots, c'est assez courant. Quelquefois, cela peut avoir un sens positif : on dit d'un bon musicien ou d'un bon sportif qu'il est réglé comme une « machine ». Cette scène donne à voir la manière dont la machine humaine marcherait selon des fonctions simples. Ce qui appartient à l'humain, c'est sa complexité. Mais dès que l'on revient corporellement à des fonctions très simples, on se rapproche plus de la machine. Et quand la machine devient complexe, elle rejoint l'humain. Comme le magnifique HAL de 2001, *l'Odyssée de l'espace*, qui est une machine philosophique...

L.L. Il y a de nombreux moments où la tête, le visage des acteurs disparaissent, tronqués ou masqués. Et inversement, les moments où la machine s'humanise, c'est lorsque soudain elle accède à la verticalité et à un presque-visage. Comme si c'était dans le visage que siégeait l'humanité...

A.B. Ce qui m'intéressait avec *Sans objet*, c'était en effet de ne pas traiter l'humain, le vivant comme une forme fixe, d'interroger les frontières de la forme du vivant. La forme humaine pourrait être complètement différente de ce qu'on connaît ; d'ailleurs elle a été et elle sera différente. C'est pourquoi, à un moment dans le spectacle, apparaissent ces visages déformés à la Bacon dans les miroirs : les acteurs jouent avec les contours de leurs propres corps, et de leur déformation. Entre la tête d'un poisson et le visage d'un homme, il y a beaucoup de différences mais il y a tout de même une continuité. C'est ce rapport de transformation et de continuité qui m'intéresse dans la forme du vivant. La disparition du visage est une constante dans *Sans objet*. Mais pour moi, c'est une manière de dire que tout cela est en mouvement, que les formes ne sont pas achevées. Il s'agit d'explorer ce qui nous transforme : l'espace, l'environnement, les conditions autour de nous. Et on s'adapte. Le vivant s'adapte.

---

## INDEX

**Mots-clés** : scénographie, gravité, échelles, robot, marionnette, technologie, anthropomorphisme