Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation

Théo Arnulf

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3093>

DOI : 10.4000/appareil.3093

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Théo Arnulf, « Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation », *Appareil* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3093> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3093>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation

Théo Arnulf

- ¹ La technique qui va nous intéresser est bien visible sur la scène et se distingue en apparence de la régie technique, à savoir les systèmes de cintres, de diffusion sonore ou d'éclairage général du théâtre, traditionnellement rendus invisibles par l'architecture du cadre de scène, son habillage en frises et pendrillons pour occulter les perches de projecteurs, et la couleur noire des composantes qui se fondent dans l'obscurité. À sa manière, le théâtre fait déjà partie de la « citadelle de la culture¹ », où la technique ne peut entrer que voilée. Avec la modernité, de nombreux réformateurs de la scène se sont emparés de cet enjeu en donnant à voir les coulisses de la machinerie ou en construisant des agrès techniques visibles destinés aux acteurs. Les dispositifs connectés et les machines que nous allons évoquer sont encore différents, car ils ont été inventés et mis en scène par des artistes, avec une technologie spécifique capable d'intégrer de l'information extérieure à son fonctionnement. Leur présence, en termes de mouvement, de son et de lumière est donc finement préparée pour être perçue ou ressentie. Cette pratique de la technologie pourrait être dite « marginale » ou « périphérique », malgré quelques grands moments de rencontre comme les *9evenings*² en 1966, tant l'usage de la vidéo *live* en comparaison occupe une place hégémonique dans les spectacles – et ce, jusqu'à des échelles massives telles que les immenses projections de Julien Gosselin dans *2666*³, ou à la manière de Cyril Teste qui réalise, selon ses propres mots, des « performances filmiques » avec un écran étendu au-dessus de la scène. Omniprésente, la vidéo semble paradoxalement être transparente : l'expérience de l'image tend à oblitérer la consistance matérielle d'une technologie. Autrement dit, le « visage » des interfaces éloigne le spectateur de la réalité technique des circuits, du code et des cartes mères. Les artistes comme Kris Verdonck, Martin Messier, Anne Thériault, William Forsythe et bien d'autres qui ont recours à la vidéo, étendent leurs pratiques technologiques à cette réalité technique des machines sans écran et dont la présence se définit autrement que par l'image.

Une technologie à bras-le-corps

- 2 Le premier exemple ayant inspiré cette recherche est celui de *HEART*⁴ du flamand Kris Verdonck, où, contre toute attente, la machine en présence est invisible. Sur la scène se tient une femme, vêtue, à la dernière mode, d'un ensemble blanc qui détonne dans l'obscurité environnante. Elle semble connaître un état nerveux sensible, à en croire ses pupilles dilatées et le ronflement sourd de ses battements de cœur, amplifiés dans la salle de spectacle. Pour obtenir ce résultat, elle a un saturomètre attaché à son doigt qui mesure son pouls. En l'espace d'un instant, alors qu'elle se tenait immobile devant nous, la performeuse est tirée violemment en arrière et en hauteur par une force invisible, terrée dans l'ombre. On entend un premier choc contre une paroi, suivi d'un deuxième, une chute de trois mètres. Puis elle réapparaît devant nous, désaxée, et l'on entend que son rythme cardiaque a accéléré. Karolina Wolkowiecka est tirée en arrière par un câble mécanique automatisé, toutes les 500 systoles. Or à chaque surprise et à chaque choc, son cœur réagit et accélère le rythme des contractions, et par conséquent, la réaction du dispositif automatique de manière exponentielle : la boucle systole-déclenchement mécanique est de plus en plus courte, jusqu'à une mort probable si la performance n'était pas limitée dans le temps.

- 3 La technologie est en partie cryptique, soustraite aux regards, absente et intangible, et c'est pourtant elle qui structure la dramaturgie de la performance. Elle en donne les limites, dilate ou contracte le temps selon son propre rythme. Le dispositif est présent seulement en creux, et n'existe qu'au travers de l'impact infligé au corps de la performeuse, et de la multitude de sons, garants de la réalité de l'action en cours. Cette présence-absence du dispositif entretient le mystère et focalise notre attention sur la performeuse, qui est ici l'élément incomplet, le substrat d'une opération en boucle sur laquelle elle n'a pas de contrôle. De ce fait, Karolina Wolkowiecka est une médiation vers le dispositif caché. La situation de stress dans laquelle elle se trouve plongée balaye toute question d'intériorité et la comprime en une matière à affects. Son intimité physique et psychique, l'émotion incontrôlable de son cœur qui suit l'arrachement, sont renversées en *extimité*⁵, dévoilées et exposées au grand jour. Sa tentative de rester immobile pour sauver les apparences est motivée physiquement, avec très peu de falsifications ou de jeu d'actrice : il s'agit de contrôler son rythme cardiaque, c'est-à-dire le système végétatif du corps sous sa forme électrique – les impulsions des nerfs – et automatique, dans une lutte perdue d'avance dont l'issue aliénante est ralentie par sa résistance. « Désir d'intimité et désir d'extimité sont la systole et la diastole de la construction de l'estime de soi et de l'identité⁶ » affirme Serge Tisseron, tandis que le sujet connaît ici un procédé inverse de déconstruction de son état psychique et nerveux par le biais du corps, déstabilisant sa présence scénique.

- 4 De l'organique, du vivant écrasé et réduit par la technologie à sa mécanique corporelle la plus fragile, voilà un type de relation dystopique qui fait écho aux mythes pourfendus dans l'introduction au *Mode d'existence des objets techniques*⁷, rappelant que l'une des attitudes contradictoires de la culture vis-à-vis des machines est de leur prêter des « intentions hostiles envers l'homme » : « [elles] représentent pour lui un danger permanent d'agression, d'insurrection⁸ ». Mais à la différence des mythologies contemporaines sur la technologie, qui s'énoncent principalement sous la forme de discours et de scénarios d'avenir, la particularité de cette performance est d'avoir mis

en place une vraie machine en action, un système rétroactif fonctionnel. C'est-à-dire que plutôt que d'établir un cadre unique de lecture, délimité par une narration et reposant sur une convention avec le public, l'intervention de ce système technique occulté produit un événement, dont la nature dangereuse et le caractère répétitif frappent et l'emportent sur l'interprétation symbolique. L'événement abolit le clivage scène-salle et réel-symbolique, souvent de mise au théâtre. Le dispositif en question n'a pas de régulateur et contrôle l'information de la manière la plus simple et fermée. C'est un couplage homme-machine extrême qui ne saurait durer dans le temps sans se rompre, comme l'outil qui n'est pas fiable : « Toute tentative de construire une relation symétrique entre l'homme et l'être technique est destructrice aussi bien des valeurs de l'individu que celles de l'être technique⁹. » L'être technique, ici, compresse le corps humain mais ne saurait fonctionner sans lui.

- 5 Il s'agit avec Kris Verdonck, comme chez beaucoup d'artistes, moins de l'invention d'un objet technique ou d'une machine que de l'imagination d'un ensemble cohérent avec un potentiel spectaculaire. Ce paramètre bouleverse l'objet technique, de sa genèse à son usage, et provoque une dissociation entre le fonctionnement d'une machine et la manifestation de ce fonctionnement, à rebours de l'esthétique industrielle :

De la même manière, les instruments de bord d'une voiture automobile rassemblent et présentent quelques traits du fonctionnement ; ils les *manifestent* en les *ritualisant* [...] ; un aspect presque essentiel de *l'esthétique industrielle* consiste à organiser la technophanie : tous les détails sont surdéterminés comme images et comme symboles, lorsqu'ils appartiennent à la partie de l'objet qui est sélectionnée pour réaliser la technophanie. [...] Un objet technique complexe qui n'a pas de voyant paraît mort et absurde ; c'est par la saisie perceptive du voyant que commence la communication avec l'objet ; il est un peu l'équivalent du regard de l'interlocuteur qui écoute nos paroles[...]¹⁰.

- 6 La ritualisation, ce lien symbolique entre le spectateur et l'objet technique, est sectionnée au profit de l'indice d'existence : il y a un son propre aux machines qui, à défaut de symboliser leur fonctionnement, en signale l'existence. Par exemple, le ronronnement indique un fonctionnement régulier, le vibrato aigu est propre aux servomoteurs qui tournent à plein régime, un « clac » isolé indique l'action unique et précise d'un blocage. Ce son si spécifique, si localisé acoustiquement, venant des entrailles de la machine, de tel ventilateur de refroidissement ou de telle tension électrique réelle est difficile à simuler sur scène, à moins de l'avoir préenregistré et d'avoir une spatialisation adéquate. Le bruit de la machine est donc l'indice le plus tangible de son existence et de son fonctionnement propre, réel, immédiat et concret sur le plateau. Il vient attester de la réalité du danger dans *HEART*. Le son de l'électrocardiogramme, amplifié, vrai mais indirect, a pour pendant essentiel le bruit du « bras mécanique » qui entraîne Karolina à plus de 3 mètres de haut avant de laisser place au bruit plus léger et spatialisé de sa chute sur le matelas. C'est le son de frottement d'un câble de métal qui glisse le long d'une poulie, en allant du son grave à l'aigu, jusqu'à l'acmé qui précède le choc. Tout en indiquant le procédé technique à l'œuvre, il induit évidemment une rythmique de précipitation, un *glissando* sonore qui dramatise le silence avant la chute. Le paradoxe vient du fait qu'il s'agit d'un son inconnu *a priori*, puisqu'on ne peut voir la machine plongée dans le noir ni la rattacher à une réalité physique. Cette modalité inconnue par rapport à l'indice d'existence provoque une angoisse : on ne sait exactement ce que le bruit dénote, mais on sait qu'il est réel. Dans ce sens-là, on ne peut que souligner à quel point l'auto-référentialité des sons émis par la machine provoque une « présenteté¹¹ », dans une quasi-négation ou

indépendance vis-à-vis de l'expérience du spectateur. De cette séparation entre le fonctionnement et sa manifestation naît un sentiment d'étrangeté, que l'occultation de la scène ne fait que renforcer. D'un autre point de vue, le procédé artistique de *défamiliarisation* ou *d'ostranénie* que Viktor Chlovski théorisa nous éloigne aussi de la surdétermination sociale et de la saisie réductrice des objets techniques sans pour autant impliquer de didactique quant à leur technicité.

[...] le procédé de l'art [...] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception, ce qui a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté (« ostranénie ») ; [...] il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme¹².

- 7 Le geste d'ostranénie n'est pas celui de l'ostracisme. Contrairement à la cryptotechnie qui masque l'aspect technique d'un objet pour être acceptée dans la culture, la défamiliarisation supprime les codes culturels dont la technique s'est parée. Ainsi dans *DANCERS #2*, une installation performative, l'artiste expose un moteur de voiture qui tourne à vide, provoquant un bruit violent et méconnaissable alors même qu'il fait partie de notre quotidien. Le travail de Kris Verdonck explore des relations de domination inversée avec les machines : aux objets sont données des caractéristiques performatives et au vivant (performeurs et nature) des caractéristiques objectales. Les catégories traditionnelles artistiques y sont poreuses, tant le protocole de travail est mixte, et l'expérience recherchée dans l'entre-deux. Les couplages mis en œuvre par Verdonck limitent l'individu humain au profit de l'ensemble technique, dans une stratégie perceptive globale visant à semer le trouble dans la représentation et à interroger notre fascination pour la technologie.

Présence partagée

- 8 Pour autant, certains artistes tels que les Québécois Anne Thériault et Martin Messier imaginent une co-présence où la relation entre performeurs et machines est indirecte. En première partie de *Con Grazia*¹³, les deux artistes détruisent divers objets du quotidien à l'aide de marteaux et intègrent le son de la brisure, sorte de « chant du cygne des choses », dans un paysage sonore mixé en direct. Ce premier dispositif ouvert est déterminé par l'information extérieure. En seconde partie, quatre machines robotiques à l'allure indéfinie s'activent et commencent un jeu de percussion en chœur ou en soli. Elles possèdent chacune quatre néons en croisillon à l'arrière produisant une lumière blanche et puissante, tantôt à l'unisson tantôt avec des fulgurances rapides proches du flash. L'allumage et l'extinction des néons provoquent des sons très spécifiques, comme celui de feux d'artifice au ralenti ou d'une électrocution sourde, qu'on entend résonner dans ce même tissu sonore. Un performeur s'assied en face des machines, et comme nous, regarde avec attention ce ballet qu'il a savamment orchestré. C'est un moment essentiel de présence du dispositif, qui s'appuie sur du mouvement, du son et de la lumière, si bien que l'on serait tenté de parler d'une forme de vitalité du dispositif, car l'action en cours est aussi exceptionnelle que non reproductible. Philip Auslander, qui a consacré sa recherche à la présence des nouveaux médias dans la performance revient sur le moment déterminant de cette sensation :

Je suggère que certaines opérations en temps réel de la technologie numérique nous demandent de nous engager avec elles comme nous le faisons pour des événements *live*, et que d'autres ne le font pas [...]. Il est crucial de noter que c'est au public de

décider ou non de respecter cette sommation et d'y répondre [...]. Une entité que nous savons technologique et qui revendique le fait d'être *live* devient pleinement présente pour nous quand nous la saisissons comme telle. Dans les deux cas, nous devons respecter la requête faite par l'objet pour que l'effet ait bien lieu¹⁴.

- 9 Auslander fragmente ainsi le sentiment de présence d'une machine en deux temps : la présence réelle d'une technologie en fonctionnement, et la saisie perspective que nous en faisons. Aussi est-il complexe de savoir, dans un monde déjà fortement médiatisé, par quels comportements la technologie peut nous convaincre qu'elle entre dans le régime de l'exceptionnel. C'est là un enjeu essentiel par rapport au préjugé que la machine subit : peut-elle échapper à la stéréotypie, la répétition dérivant de son automatisme, de sa nature industrielle et reproductible ? Par exemple, lorsqu'un dispositif échoue, bloque ou s'éteint, il perd toute possibilité d'édifier une présence qui lui conférerait une vie propre. Cette fragilité se manifeste d'autant plus lorsque, dans le flux d'événements discontinus d'un robot, apparaît la boucle, celle de la répétition du programme qui, ayant achevé toutes les possibilités, revient à son point de départ. En une fraction de seconde toute l'originalité de la machine est balayée et le public n'assiste plus à un événement exceptionnel mais à une itération.
- 10 Dans le cas de *Con Grazia*, la répétition machinique instaure une rythmique aux accents très rapides : la vitesse des néons déborde et dynamise le mouvement physique du déploiement articulé des machines dans une déflagration d'ombres portées, de vibrations et de lignes de lumière. Cette rythmique, néanmoins, est portée par l'ambiance sonore générale qui va d'une tonalité à l'autre avec des harmonies fortes et lentes, et qui cadre les machines dans une logique dramatique moins étrangère et débordante. Les effets visuels et sonores des robots de *Con Grazia* amplifient la présence *live* de ces deniers, et suggèrent chez eux une autonomie, parce qu'ils ont une vitesse de langage propre et semblent opérer en réseau. La convention proposée relève donc d'une forme d'*effet de présence* bien différente d'une pensée animiste à l'endroit des objets techniques.

L'effet de présence est le sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même espace et le même temps que ceux dans lesquels il se trouve, alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont absents¹⁵.
- 11 Nous sommes tout à fait conscients que les objets n'ont pas une intériorité propre, dans la mesure où ils s'activent le temps d'une séquence définie et qu'ils sont exposés « à circuit ouvert », sans mystification. Mais nous sommes en même temps affectés immédiatement par l'intensité visuelle et sonore qu'ils nous imposent. L'effet de présence exploite cette marge entre la perception et la connaissance, où l'artifice visuel et sonore joue le rôle de courroie de transmission des affects à la place d'une présence réelle. Ainsi, des dynamiques de forme servent des dynamiques de fond, en augmentant l'objet technique d'une sacralité qui lui permet d'accéder à un point culminant du spectacle. Cette sacralité est technophanique, car elle s'appuie principalement sur la ritualisation de son fonctionnement.
- 12 Plus rapides, plus inattendues et plus présentes visuellement que le performeur, les machines nous prennent de court et débordent nos attentes, ce qui renforce le sentiment de « liveness » que l'on porte à leur égard. Le performeur, qu'on a vu créer la matrice sonore, est à cet instant précis à la lisière entre le chef d'orchestre des machines et le simple spectateur.

La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté [...] Ainsi l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines [..]. Il est parmi les machines qui opèrent avec lui¹⁶.

- 13 Chez Anne Thériault, Martin Messier et Kris Verdonck, la présence du corps humain polarise notre lecture du sens des objets techniques sur la scène, ce dont atteste l'exemple de l'orchestration mettant en scène l'individu. C'est pourquoi, faire l'expérience de machines sans présence humaine peut ouvrir un autre champ de perception porté non plus sur la relation au corps humain, mais sur la physicalité de l'action technique.

Machines autonomes

- 14 Un autre mode d'existence et de perception des machines est exploré dans *Black Flags*¹⁷, l'installation performative du chorégraphe américain William Forsythe, qui consiste en une suite de mouvements élégants, réalisés par deux grands bras robotisés industriels 7 axes nommés « KUKA », armés de drapeaux noirs très longs et amples. Chaque geste millimétré du robot se répercute en ondolements des drapeaux, crée une légère brise dans l'espace et allonge la ligne du mouvement. La séquence, qui compte de nombreuses variations entre synchronicité et désunion, dure 28 minutes avant de s'arrêter et de recommencer. C'est un temps long, structuré par des accélérations, des lenteurs et des stases qui relèguent au second plan l'importance de la boucle dans notre expérience de l'objet. Plus encore, cette boucle a trait à la durée étendue d'une installation, qui légitime la liberté de circuler et de changer de point de vue sans l'astreinte de devoir suivre un ordre chronologique. L'espace de la galerie est savamment exploité de sorte à créer un « white cube » avec de nombreuses ouvertures, dont celle à l'arrière du dispositif et celle en surplomb, sur une passerelle. Ce mode d'existence prescrit une attention ouverte que Richard Schechner appellerait « environnementale¹⁸ », c'est-à-dire attentive à toutes les formes d'événements mais aussi subrepticement hypnotique, et qui permet de confronter l'objet d'attention à plusieurs états de pensée et de perception. À certains instants, le bras robotisé est semblable à celui d'un humain brandissant une bannière avec grande précision ; mais l'impression est fugitive et ces machines d'une échelle imposante effectuent en fait des rotations complètes qu'il nous serait impossible de réaliser, compte tenu de la constitution du coude et du poignet humains. Cette marge entre absence et rémanence du corps humain laisse place à une manifestation de la technicité machinique. Ce n'est pas tant le détournement esthétique de l'objet que l'on admire que la singularité de sa structure fluide qui accomplit avec perfection des formes géométriques qu'elle seule peut effectuer, comme une parfaite descente horizontale ou le mouvement saccadé d'un seul axe à la fois. Les drapeaux sont des phanères qui complexifient visuellement les trajectoires et ajoutent, comme des fanions sur les pots d'échappement des motos, un vrombissement à la motricité des bras silencieux. Rendant plus esthétique donc plus culturel l'ensemble de l'installation, ils n'oblitérent pas pour autant la technicité du

moteur principal qui est belle en soi, ils la prolongent. Comme le souligne William Forsythe dans une interview¹⁹, le troisième membre de cette relation est l'air, invisible et naturel, qui est révélé par le mouvement et le gonflement des drapeaux. Si les lignes écrivent des formes géométriques dans l'espace, l'air donne à l'espace sa densité matérielle qui résiste à la poussée du mouvement. Le dispositif se fait donc intermédiaire de la relation entre la matière du tissu et d'autres forces physiques du milieu naturel.

Selon Simondon, l'épiphanie de l'objet technique ne peut avoir lieu qu'à certains points-clefs.

Tout objet technique, mobile ou fixe, peut avoir son épiphanie esthétique, dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui. Mais ce n'est pas seulement l'objet technique qui est beau : c'est le point singulier du monde que concrétise l'objet technique. [...] La voilure d'un navire n'est pas belle lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent la gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. [...] il faut une éducation technique pour que la beauté des objets techniques puisse apparaître comme insertion des schèmes techniques dans un univers, aux points-clefs de cet univers²⁰.

- 15 Difficile, à propos d'un ready-made arraché de ses tâches et de son milieu industriel associé, de considérer une « insertion » dans le monde qui rendrait intelligible son schème de fonctionnement. C'est peut-être parce qu'elles ne s'insèrent pas dans le monde que ces machines connotent une certaine « précarité²¹ », un certain état d'abandon qui prélude à leur condition future d'objets obsolètes. À l'échelle de la galerie épurée, elle-même inscrite dans le paysage aéronautique du Bourget, ces machines noires jouent dans un univers limité par ses propres règles. La boîte blanche de la galerie ou la boîte noire du théâtre tendent à recréer des mondes avec leurs lois propres où l'espace, la gravité, le son et la lumière sont reconfigurés. Le travail d'épure du réel de la scène ou de la galerie tend à isoler la perception des opérations techniques, soit pour les adjoindre à un autre ensemble de signes, soit, non sans cruauté, pour observer le robot comme un membre coupé de son milieu associé, se débattant en vain. *Black Flags* oppose une résistance à l'approche technologique, en cela que le détournement des bras robotiques ferme la possibilité d'une beauté technique sans complètement ouvrir celle d'une beauté formelle et figurale.
- 16 À défaut d'en définir la technophanie, il faut sans doute revenir à l'idée que *Black Flags* est une installation performative, c'est-à-dire un objet d'art où l'évènement réel occupe une place primordiale. Les robots « KUKA » sont certes transposés du monde industriel à celui de l'art, ils n'en gardent pas moins leur normativité intrinsèque, tant qu'ils continuent de fonctionner. On peut émettre l'hypothèse d'un continuum entre cette réalité technique normative et leur performativité, car les machines ne simulent pas une autonomie, elles actualisent un code. Ce code n'étant qu'une abstraction destinée à commander une série d'actions, ce n'est pas à lui qu'on est confronté lorsque les machines bougent, mais à leur physicalité en mouvement (leur masse, leur forme et leur qualité de mouvement). Comme nous l'avons vu précédemment, cette chorégraphie dispose d'un langage propre qui volontairement n'a pas été mis au service du mimétisme anthropologique, ou d'une narration fictionnelle, mais qui reflète le mode d'existence de ces objets techniques. On ne lit dans cette chorégraphie nulle symbolique, ni allusion à l'utilité fonctionnelle de tels robots. Quand Louise Néri

demande si la programmation de tâches poétiques a été un enjeu problématique, William Forsythe répond comme suit :

« Oui, compte tenu des paramètres de sécurité qui sont intégrés dans les robots pour protéger les humains. Quand nous étions en train de programmer, les robots dérogeaient souvent à notre volonté si nous désirions les faire bouger trop imprudemment ou avec plus de force, car ils sont aussi programmés pour nous protéger de leur force en fonction de la proximité du périmètre d'observation²² ».

- 17 Ces tâches poétiques n'impliquent donc pas qu'une symbolique extrinsèque soit apposée sur l'opération technique. En performant, les robots abolissent plusieurs clivages²³ essentiels à la représentation et à l'instauration d'un système de signes, tels qu'ils ont été définis par Josette Féral. Le périmètre de sécurité autour des bras robotiques révèle, par sa nécessité, la continuité périlleuse qui existe entre l'espace du réel et celui de la monstration. De même, la mise en scène des machines dans un schéma de programmation stricte n'efface en rien la réalité matérielle de leur constitution au profit d'un formalisme. Enfin, leur statut d'installation abolit la distinction entre le temps de la fiction et celui du quotidien. Le fait que les robots « KUKA » effectuent une action en continu potentiellement dangereuse produit un événement que l'on reçoit sur le mode cognitif de l'expérience, autrement dit nous comprenons la réalité du danger sans avoir à la contextualiser dans un schéma de lecture. La poétique est rendue possible par l'absence de signification de la tâche. Sans connotation ni référence, nous devons porter notre attention sur les qualités du mouvement technique abstrait.

Synthèse critique

- 18 L'élaboration d'une méthode d'analyse des objets techniques sur scène inspirée de Simondon se doit de partir en premier lieu des dynamiques de spectacle propres à l'œuvre, avant d'interroger la présence ou la représentation de la technique qu'elle propose. Cela nécessite la suspension d'un jugement qui sanctionnerait les réactions de défense ou de dédoublement qu'utilisent les artistes pour intégrer ces objets dans leur dispositif perceptif. De la même manière, s'en tenir à une approche esthétique et formelle manquerait tout l'intérêt des étapes de création, des protocoles de travail qui dialoguent avec la normativité propre aux objets techniques et la co-détermination des événements sur scène qui s'ensuit, en d'autres termes le jugement esthétique rendrait invisible la matérialité et la résistance du dispositif qui ont participé à former cette expérience. Décalant notre attention sur la genèse des machines inventées par les artistes, il nous semble que celles-ci suivent un processus de concrétisation également complexe, nourri de hasard, de problèmes à résoudre, de contraintes physiques et temporelles, mais aussi de contraintes dramaturgiques, pratiques qu'il faut encore étudier. En d'autres termes, la philosophie de la technique, qui définit l'essence de la technicité, et le rapport psychosociologique que l'on entretient avec elle permettent de mesurer tout l'écart qui a été creusé par les artistes vis-à-vis de cette réalité complexe. Ces derniers n'ont pas vocation à être des technologues ou des didacticiens, mais ils reconfigurent et ouvrent la sensibilité collective aux modes d'existences des objets techniques.
- 19 Avec ces trois exemples, qui, rappelons-le, ne reflètent qu'une partie de la grande diversité des pratiques technologiques, nous avons toutefois pu explorer les différentes stratégies de modification de l'objet technique. Le premier procédé est contextuel, car

il consiste à séparer l'objet du quotidien de sa réalité utilitaire, pour l'unir à des corps ou des objets dans des rapports symétriques ou inégaux. Le second est matériel et phanérotechnique, car il exacerbe les qualités visuelles ou formelles des manifestations technophaniques de l'objet. Le troisième sépare de son contexte l'objet technique, le reprogramme et suscite la manifestation technophanique par le sentiment d'autonomie et la disparition de l'humain. Dans les trois cas, la transposition du monde réel à celui du spectacle (considéré au sens large de ce qui organise le regard) nécessite soit un dévoilement de ce nouvel état de l'objet technique, soit une *défamiliarisation*. L'invention d'un nouveau dispositif technico-artistique comme les robots de *Con Grazia* s'oppose alors aux deux autres cas, parce que sa technicité s'intègre déjà à la structure d'ensemble. Cependant, et c'est là une limite importante, nos exemples contiennent des systèmes techniques très fermés et automatiques. La boucle y est un moyen d'organiser les différences dans la répétition et de concentrer notre expérience du dispositif sur une action en particulier.

- 20 Il existe de nombreuses œuvres, parfois chez les mêmes artistes, disposant d'une marge d'indétermination et d'ouverture à l'information extérieure bien plus grande, surtout lorsqu'il s'agit d'utiliser l'interactivité entre objet et performeur pour susciter des contenus nouveaux. Néanmoins, *HEART*, *Black Flags* et *Con Grazia*, chacun à sa manière, ont l'avantage de proposer, parfois jusqu'à l'extrême, une horizontalité ontologique entre l'humain et le non-humain, reconnaissant et exploitant des modes d'existence parallèles, en mettant en scène des alliances possibles et des points de contact. Cette tentative n'est pas sans écho avec la philosophie de Simondon qui vise à désanthropologiser le regard afin de repenser les dynamiques de l'individuation. Si le dispositif de *HEART* est abstrait, les robots de *Con Grazia* et de *Black Flags* se comportent comme des individus techniques qui portent leurs outils, même quand il s'agit de percussion ou de bannières, sans avoir à manifester un semblant d'intentionnalité et d'intériorité que l'on attend d'un sujet. Les dispositifs sont à la fois sujets et structures de la dramaturgie du spectacle, en cela qu'ils sont au cœur de l'expérience tout en décidant des règles temporelles et spatiales de l'action. S'ils venaient à dysfonctionner, l'installation serait fermée et le spectacle interrompu comme lorsqu'un acteur se blesse, le temps de réparer ou de remplacer les pièces défectueuses.
- 21 Ces procédés de modification des objets techniques sont définitivement orientés par des stratégies de perception et de sensation, car force est de constater qu'ils nous laissent rarement indifférents, même quand ils s'éloignent de toute forme humaine. Leur aptitude à nous toucher sur un mode affectif inattendu, celui d'une technophanie belle ou angoissante, suggère qu'il faut réévaluer cette réalité étrangère. Car la dynamique spectaculaire de ces exemples n'est pas fondée sur la performance de l'objet technique, dans son sens le plus commun, c'est-à-dire son efficacité vis-à-vis de la tâche à accomplir ; elle s'appuie bien plus sur l'exploration des possibilités sonores, visuelles et motrices de l'objet technique. Le mouvement d'une machine marque aussi le point critique où elle quitte la sphère de l'effet visuel pour celle de la présence physique à fort degré de performativité. L'objet technique, s'il est victime *a priori* d'une surdétermination historique et sociale le situant dans une utilité ou un temps, s'affranchit rapidement de la représentation à mesure qu'il agit sur scène et opère des changements. On observe alors une intéressante transductivité : grâce à la scène et à la surdétermination esthétique qu'elle produit, l'objet technique apparaît comme exceptionnel ou d'une manière inattendue. Contrairement à l'usage du ready-made, objet que l'on regarde comme par effraction et qui provoque un régime

d'indiscernabilité entre la vie et l'art²⁴, la scène confère une certaine aura aux objets techniques. En échange, l'objet technique, « *ready to perform* » actualise la scène en suscitant le présent de l'événement, l'intrusion du réel dans la sphère de la représentation. La scène intègre cet événement dans un événement plus grand et fait glisser le réel hors de son contexte de signification habituel, ce qui ré-authentifie l'objet isolé et lui permet d'avoir une présence d'exception.

On pourrait dire, en reprenant le mot de transductivité, que l'art est ce qui établit la transductivité des différents modes les uns par rapport aux autres ; l'art est ce qui dans un mode reste non-modal, comme autour d'un individu reste une réalité pré individuelle associée à lui et lui permettant la communication dans l'institution du collectif.

L'intention esthétique est ce qui, dans cette mesure, établit une relation horizontale entre différents modes de pensée. Elle est ce qui permet de passer d'un domaine à un autre, d'un mode à un autre sans avoir recours à un genre commun ; l'intention esthétique recèle le pouvoir transductif qui mène d'un domaine à un autre²⁵ [...].

- 22 Si l'on tente de reprendre ce propos pour le transposer au théâtre, on pourrait dire que les pratiques technologiques utilisent la scène comme un réservoir de potentialités favorisant la propagation d'une activité commune entre la part non-modale de chaque individu, et sa part technique, humaine ou esthétique. Cette activité commune est fondée sur la structuration du domaine d'expérience, c'est-à-dire que chaque scène se voit réinventée par l'articulation entre la part pré-individuelle de ses différents membres. C'est un jeu de sensibilité qui se laisse reconfigurer par les rencontres inattendues entre un décor de théâtre, un *performer* et une machine. En cela ces pratiques sont marginales et non conventionnelles : elles laissent opérer une transductivité réelle sans avoir recours à un genre commun et pré-réglé, mais sans renoncer pour autant à s'inscrire dans l'histoire de l'art technologique.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacles et Installation

HEART de Kris Verdonck, créé en 2004 et programmé en 2008 au Festival d'Avignon.

Con Grazia d'Anne Thériault et Martin Messier, présenté au Festival TransAmériques en 2016.

Black Flags créé en 2014 à la Kunsthalle im Lipsiusbau, « *Choreographic objects* » commencé en 1989-1990, présenté en 2017 par la curatrice Louise Néri à la Galerie Gagossian, Le Bourget.

Ouvrages

Auslander Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres/New York, Routledge, 2008, XIII, 208 pages.

Auslander Philip, « Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 34, n° 3, p. 3-11, Septembre 2012, https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00106

Bardiot Clarisse, *Les Basiques : Arts de la scène et technologies numériques : les digital performances*, Boulogne, Leonardo/Olats, coll. « Les Basiques », 2013.

Barthélémy Jean-Hugues, « Glossaire Simondon : les 50 grandes entrées dans l'œuvre », *Appareil* [En ligne], 16 | 2015, mis en ligne le 09 février 2016, consulté le 18 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2253> ; DOI : 10.4000/appareil.2253

Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy Paris, Allia, 2003, 78 pages.

Chklovski Victor, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* [1917] (1965), Paris, Le Seuil, 2001, 336 pages.

Féral Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, 352 pages.

Féral Josette (dir.), *Pratiques performatives = Body remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 354 pages.

Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010, 224 pages.

Fried Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, 352 pages.

Schechner Richard, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *The Drama Review, TDR*, vol. 12, n° 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), The MIT Press, p. 58, <http://www.jstor.org/stable/1144353>

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Éditions Aubier, 2012, 367 pages.

Simondon Gilbert, *L'Individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Grenoble, Éditions Millon, 2013, 563 pages.

Simondon Gilbert, *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Puf, 2014, 460 pages.

Tisseron Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, 179 pages.

Tisseron Serge, « Influence du virtuel sur le développement », *Les différents aspects du développement chez l'enfant et l'adolescent – note* : « La relation aux autres modifiée, une nouvelle économie de l'estime de soi », in Pierre Ferrari et Olivier Bonnot, *Traité Européen de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Lavoisier, 2012, p. 95.

NOTES

1. Gilbert Simondon, « Psychosociologie de la technicité » dans *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Puf, 2014, p. 37.

2. *9evenings, Theater and Engineering*, organisés par Robert Rauschenberg et Billy Klüver, consistent en 10 performances technologiques qui ont eu lieu à l'Armory de New York et qui réunissaient l'avant-garde artistique de l'époque et des ingénieurs de la Bell's Company. Voir la thèse revue et augmentée de Bardiot Clarisse, *Arts de la scène et technologies numériques : les digital performances*, Boulogne, Leonardo/Olats, 2013, (« Les Basiques »).

3. Spectacle créé en 2016 au Festival d'Avignon à la FabricA.

4. Spectacle créé en 2004 et programmé en 2008 au Festival d'Avignon. Un long extrait peut être consulté à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/168769763> ou via le site de l'artiste, www.atwodogscompany.org

5. Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 52.

6. Serge Tisseron, « Influence du virtuel sur le développement » in Pierre Ferrari et Olivier Bonnot, *Traité Européen de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Lavoisier, 2012, p. 95.

7. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Éditions Aubier, 2012.
8. *Ibid.*, p. 11.
9. « Les conséquences de la notion d'individuation », notes complémentaires in Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Millon, 2013, p. 347.
10. « Psychosociologie de la technicité » in Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective...*, op. cit., p. 39.
11. Concept développé par l'historien de l'art Michael Fried pour évoquer une œuvre qui renouvelle sa présence à chaque instant dans *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, 352 p.
12. Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 76-97.
13. Le spectacle *Con Grazia* a été présenté au Festival TransAmériques en 2016. La version intégrale est disponible à cette adresse : <http://www.mmessier.com/congrazia.html>
14. « I am suggesting that some real-time operations of digital technology make a claim upon us to engage with them as live events and others do not. It is crucially important to note that it is up to the audience whether or not to respect the claim and respond to it. [...] an entity we know to be technological that makes a claim to being live becomes fully present to us when we grasp it as live. In both cases, we must respect the claim made by the object for the effect to take place. » Philip Auslander, « Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 34, 2012, p. 7 et p. 8.
15. Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives = Body remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 26.
16. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 11-12.
17. *Black Flags*, créé en 2014 à la Kunsthalle im Lipsiusbau, appartient à un ensemble plus large nommé « Choreographic objects » et initié en 1989-1990. Il fut présenté en 2017 par la curatrice Louise Néri à la Galerie Gagosian, au Bourget. Programmation : Sven Thöne. vidéo disponible : <https://gagosian.com/quarterly/2017/10/23/william-forsythe-choreographic-objects/> ou <https://www.youtube.com/watch?v=6XVrrmm9jno>
18. « FOCUS IS FLEXIBLE AND VARIABLE » 4^e des 6 axiomes pour le théâtre environnemental, *6 Axioms for Environmental Theatre*, Richard Schechner, *The Drama Review: TDR*, vol. 12, n° 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), The MIT Press, p. 58, <http://www.jstor.org/stable/1144353>, 16-12-2016 13:53 UTC
19. Entretien avec Louise Néri pour la Gagosian Gallery : <https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/william-forsythe-louise-neri/>
20. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, chapitre II : Rapport entre la pensée technique et les autres espèces de pensée, 3^e partie « Essence de la technicité », p. 185.
21. Entretien de William Forsythe avec Louise Néri. *Ibid.*
22. « Yes, given the safety parameters that are built into the robots to protect humans. When we were programming, the robots often overrode our will if we wanted to move too rashly or with more force, because they're also programmed to protect us from their force when they approach the observational perimeter. ». Entretien avec Louise Néri, [nous traduisons].
23. La notion des trois clivages de la théâtralité est développée par Josette Féral notamment dans l'ouvrage *Théorie et Pratique du Théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011.
24. Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010, p. 38-45.
25. Gilbert Simondon, Chapitre II du MEOT, « Rapport entre la pensée technique et les autres espèces de pensée », 3^e partie « Essence de la technicité » p. 199.

RÉSUMÉS

Le but de cet article est de proposer et de questionner un usage mesuré des concepts de Gilbert Simondon dans le champ de la recherche sur le théâtre et les installations performatives, à travers plusieurs exemples concrets. À mesure que ces deux domaines connaissent une mutation due à la présence sur scène de machines et de dispositifs connectés, il nous paraît essentiel de faire appel à certains outils de la philosophie de la technique, d'abord pour gagner en précision sur l'objet de réflexion et le penser en dehors de son utilité immédiate, ensuite afin de confronter les stratégies perceptives des artistes à certaines thématiques contemporaines comme l'introduction positive de la technologie dans la culture ou la possibilité d'une épiphanie de la technique. Quelles expériences de l'objet technique offrent le théâtre et l'installation performative ?

INDEX

Mots-clés : théâtre, performance, technologie, environnement, robots, machines, mouvement, interactivité, dispositifs, corps modifiés, couplage, non-humain, absence, performativité, mode d'existence, effet visuel

AUTEUR

THÉO ARNULF

Théo Arnulf expérimente et fait de la recherche dans le théâtre contemporain. Il a eu l'occasion d'étudier la philosophie de la technique en classe préparatoire avec Nathalie Simondon, et prépare une thèse sur les pratiques technologiques émergentes sous la direction d'Isabelle Moindrot et d'Erica Magris à l'université Paris 8 Saint-Denis. Il assiste également Heiner Goebbels à la mise en scène de son dernier spectacle, *Everything That Happened and Would Happen*, produit à Manchester, à l'Armory (NY) et à la Ruhrtriennale ; theo.arnulf@etud.univ-paris8.fr