





École supérieure d'arts et médias de Caen - Cherbourg  
2016-2017



Léo Fourdrinier

# GRIS



## PRÉAMBULE

Le 9 juin 2016 à 13:01 mon ami cinéaste Jules Follet m'envoyait ceci  
– « tu te souviens de ça ?  
je viens de le retrouver sur mon ordi  
L'enfant de fer.odt »

J'ouvrais la pièce jointe

Les écrits qui suivent sont restés bruts et n'ont subi aucune modification depuis le jour de leur rédaction, daté de 2011.





## L'enfant de fer

*Dans un petit village du Nord de la Turquie.*

*L'enfant de fer, La mère, Le père, Le cancéreux et Le propriétaire.*

*Il fait beau.*

*La mère, Le père, Le cancéreux et Le propriétaire seront joués par le même comédien.*

*L'enfant de fer ne bougera pas. Le décor changera et lui gardera toujours la même place.*

### ACTE I

#### Scène 1

« Kikoo, j'aimerais un appartement »

« Et vous pensez que c'est si facile, qu'il suffit de demander »  
*un temps*

« Je veux dire, j'aimerais trouver un appartement, pour y vivre, et faire la fête avec mes amis »

« Vous êtes bien naïf »

« Pourquoi ça ? »

« Parce qu'on ne fait pas la fête avec ses amis dans un appartement »

« C'était une blague »

*un temps*

« Hé bien ce n'était pas drôle. »

## Scène 2

« Maman, je n'ai toujours pas d'appartement. »

« Chéri, tu sais très bien qu'à la maison je t'accueillerai toujours. »

« Mais maman, tu sais bien que je ne veux plus revenir. Que je ne veux plus t'embrasser comme papa »

« Mon chéri, reviens dans mon ventre, tu es trop loin. Avant je pouvais t'avoir toujours avec moi. C'était mieux avant. »

« Non maman, non maman, non maman. »

« Ne répète pas trois fois la même chose. »

*Un temps*

« Non maman, non maman. »

« Merci, c'est mieux. »

## Scène 3

« Je vous ai vu, hier, alors que vous parliez à Monsieur Janvier. »

« Ah oui ? J'étais bien ? Je veux dire, persuasif ? »

« Oui. Enfin, je ne sais pas. Je ne suis pas là pour ça. »

« Pourquoi est-ce que vous êtes là alors, vous me faites perdre mon temps. »

« Je suis venu pour vous demander trois euros. »

*Un temps, ils se regardent*

« Je vous demande ça car vous m'avez l'air honnête. »

« Je ne vous aime pas. Et je n'ai pas trois euros. Je n'ai même pas d'appartement. »

« Dans ce cas je n'ai rien à faire ici »

*Il commence à partir*

« Pourquoi vouliez-vous trois euros ? »

*Il s'arrête. Se retourne lentement.*

« Pour m'acheter des clopes. »

« Dans ce cas, allez chercher votre Cancer ailleurs. »

« Je suis Bélier, au revoir. »

« Et moi Poisson, au revoir Monsieur . »

#### Scène 4

« Les axiomes de la géométrie euclidienne ont permis de dégager la structure d'espace affine euclidien, or la norme de l'intégrale d'une fonction vectorielle est inférieure à l'intégrale de la norme de la fonction en question. »

« Non papa, je n'ai toujours pas trouvé d'appartement. »

« Va voir ta mère. »

« C'est déjà fait. »

« Dans ce cas va-t-en. Tu n'as plus rien à faire ici. »

*Son père se tourne, et commence à faire du feu dans la cheminée familiale*

« Depuis le premier jour je t'ai toujours considéré comme un inconnu »

« Moi aussi papa, moi aussi. »

*Il sort.*

*Noir*

## ACTE II.

### Scène 1

« Bonjour, je souhaiterais acheter... »

« Casse-toi, tu n'intéresses personne sinon mon chien, il aime ton odeur, ton odeur de pauvre enfant, de pauvre enfant tout en os. Mon chien aime tes os. Je crois que si je ne lui donnais pas à manger, il te boufferait, mon chien.

*Elle ri*

J'aime mon chien. »

« Bonjour, je souhaiterais acheter du jambon M'dame, Je souhaiterais simplement acheter du jambon. Je veux juste du jambon. »

*Il pleure*

« Tes parents ne t'ont, ne t'ont jamais dit qu'il ne faut pas répéter trois fois la même chose ? »

« Non M'dame. »

« Imbécile ! En plus d'être un menteur tu pues, tu pues la bouffe pour chien. »

*Il prend le chien et part en courant.*

« Petit voyou, au voleur ! Quelqu'un pitié ! Au voleur ! Mon chien ! On m'a volé mon chien !

*Elle crie de plus en plus fort*

Au secours ! »



Au-delà de l'agréable surprise de redécouvrir des écrits dont aucune trace n'avait persisté dans ma mémoire, je fus frappé par le nom éponyme du personnage principal : *l'enfant de fer*. Pourquoi cet attribut ? À quel point le qualifiait, le définissait-il ?

Sortant à l'époque du conservatoire d'art dramatique j'avais pu voir un nombre considérable de spectacles au sein de ce cursus, certains époustouflants, d'autres plus anecdotiques. Il en reste que, indépendamment de leurs qualités, ils avaient tous plus ou moins le même profil de mise en scène, quelque chose de très « contemporain », quelque chose de l'ordre de la « trouvaille technique », visuellement impressionnante, apportant malheureusement parfois très peu à l'action dramatique. Écrans de projection, structures monumentales et modulables sont à la mode. Modulable en était le plus récurant. La mise en scène se devait d'être (trop) spectaculaire.

Dans ce bain de représentations, un spectacle, vu des années auparavant, influençait mes recherches théâtrales : *Les Histrions (Détail)*, de Marion Aubert, mis en scène par Richard Mitou, lequel avait organisé un excellent atelier au sein de notre conservatoire à l'occasion de la représentation de la pièce dans notre ville, en 2007. À l'instant où j'écris ces lignes, j'apprends avec tristesse le décès de ce grand metteur en scène. Je me permets de citer un extrait de sa note d'intention concernant le spectacle des *Histrions*, qui annonce déjà si bien les directions que nous entreprendrons par la suite dans le présent ouvrage :

« J'ai envie d'un théâtre explosif  
qui brise les codes et les conventions, le ressassement et les redites de  
nos éternelles soirées au théâtre...  
Un théâtre qui prenne d'assaut le théâtre, qui questionne et remette en  
cause, et en joie, la place de l'acteur et du spectateur...  
Un théâtre qui pourrait aussi bien se passer dans le public, que sous  
les sièges, que dans la fosse, que dans les cintres, dans les dessus, les  
dessous, et pourquoi pas sur la scène même !...  
Un théâtre poétique et fulgurant qui se construirait sous nos yeux avec  
les quelques artifices du théâtre...  
Un théâtre qui surtout remette l'Humain au centre, et non pas la belle  
pensée dramaturgique ou esthétisante d'un metteur en scène... »

Révolution dans ma jeune formation, nous brisons le quatrième mur  
séparant les spectateurs des acteurs, le jeu était partout, les frontières  
partiellement abolies. Se posait alors la question des limites de l'espace  
scénique.

J'étais à l'époque très impressionné, à la fois attiré et inspiré par le jeu des acteurs et par ces fameux dispositifs théâtraux. Le personnage de « la Terre » dans *Les Histrions* se trouvait en haut d'une demie sphère en acier d'environ deux mètres de haut, sur roulettes, faisant office de robe et d'abri pour les autres acteurs. Par cette expérience je reconsidérais le traditionnel costume comme pouvant être sculptural, découvrant par là les rouages de la machinerie théâtrale, chose finalement peu abordée au conservatoire dans lequel j'étais. Nous étions concentré sur le jeu d'acteur, et voilà que je découvrais un personnage mi femme, mi machine ! Et c'est cette grandeur mécanique nouée à la chair de l'actrice qui donnait naissance au personnage de « la Terre ».

J'aborde ce souvenir car il m'a permis de retrouver l'image de mon « enfant de fer ». Le fer, c'est le matériau suggéré de ses fameux « os » (acte II scène I), la condition de son immobilisme, de sa lourdeur et franchise sémantique, c'est la brutalité de son état. Je retrouvais un collage préparatoire de *l'enfant de fer* (voir en annexe)

Ce que le personnage vit, sa condition physique et psychologique, l'essence de ce rôle est contenue dans la fusion de son corps et de son attribut.

L'enfant de fer est un enfant grue. L'enfant est handicapé. L'enfer.



Retrouver l'ébauche de ma pièce de théâtre c'est réaliser que les choses sont liées. Mes recherches actuelles tendent à renouer avec une expérience théâtrale, et je me rends compte que ce terme est parfois considéré comme un bien vilain mot au sein du monde des arts plastiques et visuels. Lourd d'une histoire aussi vieille que nos civilisations, il semble important d'en définir les termes et les considérations, pour se dégager d'un « théâtre conventionnel et institutionnel » infernal, et lui préférer un autre dont je me sens plus proche et dont les objectifs semblent prétendre à plus qu'un divertissement. À la recherche d'un vrai théâtre, et ses relations aux autres arts. Je ne veux pas isoler une définition, mais prétends bien montrer les relations que les pratiques ont entre elles.



Reposant sur l'antique notion de *catharsis*, le théâtre, d'abord théâtre de masque, a mis en scène dans les fonctions de la tragédie selon Aristote la libération des passions des spectateurs en les exprimant symboliquement. Les notions de fausseté (représentation) et de vérité (sentiment) y ont toujours été étroitement mêlés. Ces considérations sont d'autant plus actuelles dans une pratique plurielle du théâtre contemporain, appelé théâtre documentaire ou « théâtre du réel » ou « théâtre social », qui trouve sa matière dans l'Histoire et l'actualité et réagit aux médias. D'autres formes de théâtre, comme le théâtre immersif, révolutionnent l'espace scénique en y invitant à un degré nouveau le spectateur, abolissant les frontières entre ces derniers et les acteurs pour une expérience totale.

J'ai commencé à reprendre conscience de la théâtralité d'abord à cause de sa notion intrinsèque de récit. Or pour qu'il y ai récit, il faut un personnage et un espace (puis un spectateur). Que le personnage parle, qu'il déclame un texte n'est pas obligatoire. Nous ne serons pas ici témoins de la bataille pour la survie du texte ou non. Je suis pour ma part très attaché à la présence littéraire qui prévaut à l'action.

« À côté de l'action du texte doit exister « l'action de la scène ». L'action du texte est fermée et terminée » affirme Tadeusz Kantor.

En réfléchissant à l'action de la scène, et donc à l'espace scénique, nous poserons la question du personnage. De l'acteur. Puis, en qualité de créateurs de formes -plastiques- nous nous interrogerons sur le potentiel d'acter d'un objet.

Sur sa capacité à raconter une histoire, à en générer, à être habité par elle. Par là, sur la force politique qu'il dégage. Politique et poétique. Nous chercherons à identifier le statut de l'objet dans l'espace scénique -de monstration, d'après les travaux de différents artistes, metteurs en scène et scénographes, peintres et plasticiens. Car si le lieu change, « cube blanc » pour l'un, « boîte noire » pour l'autre, les enjeux de la création restent les mêmes. Nous cherchons à identifier un *gris médian*.

L'objet, «Chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'Homme et destinée à un certain usage » existe aux côtés du comédien et du spectateur, mais quel est alors son statut ? Peut-il endosser un rôle ?

Si la collaboration entre les arts plastiques et les arts de la scène remonte au Black Mountain College, il ne faut pas oublier avant cela les origines de la performance au Bauhaus. Le Bauhaus a engendré des théorisations : dont la notion d'interdisciplinarité qui va se déployer ensuite.

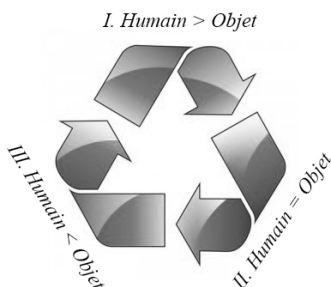
En 1943, lors de la création de sa pièce *Balladyna*, réinterprétation d'une pièce déjà existante, Tadeusz Kantor offre le rôle principal de *Goplana* à une sculpture, alors que ce personnage était habituellement interprété par la plus belle des actrices.

Puisque c'est le créateur et le regardeur qui insufflent à l'objet les notions d'histoire, de récit, de discours, de signification, que cela est admis depuis Marcel Duchamp, la théâtralité n'a pas moins investi le champs des arts plastiques depuis des siècles, n'a cessé d'interroger sa propre

existence, son rôle originellement social et politique dans la cité grecque jusqu'à aujourd'hui. Pour preuve la grande exposition *Theater without theater* au MACBA en 2007 à Barcelone. Une exposition sur la théâtralité en dehors de la scène, donc sur la théâtralité de l'objet, instaurée par sa condition de mise en espace, de son rapport à l'expérience vécue dans le temps. Théâtralité largement décriée dans le très célèbre texte de Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*.

Après avoir défini à partir de quel théâtre nous prétendons travailler ici, un théâtre qui ne soit pas illusionniste ni illustratif mais du sensible et de l'expérience, nous prendrons pour principal appui l'œuvre de Tadeusz Kantor, qui a su établir les règles d'un spectacle où l'objet est indissociable de l'acteur, où s'opèrent entre eux un transfert d'énergie aboutissant à une nouvelle forme d'acteur. L'objet inanimé manipulé, être hybride, nous amènera à réfléchir aux statuts de la marionnette et du marionnettiste. Le problème est justement de savoir jusqu'à quel point l'on peut confondre objet et acteur, objet et humain. Dangereuse entreprise, nous aborderons ces douteuses déviances qui dépassent le cadre de l'espace scénique dans une ultime partie.

En outre :





## PREMIÈRE PARTIE

### HUMAIN > OBJET

#### *Le récit par la langue*

Lorsque j'ai entrepris de travailler à partir du texte de Jean Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, j'étais frappé par la matière du texte. Par la matière de sa poésie, par le venin de ce qui est déclamé, par sa force contestataire et politique. Je l'avais vu auparavant, dans un petit théâtre de Nîmes, à l'hiver 2008, interprété par Anne Conti de la compagnie *In Extremis*. Ce monologue, cri solitaire d'une femme libanaise qui se révolte contre la guerre et la violence, sans aucune indication de mise en scène ni didascalie. Cette expérience m'a fait considérer l'ambivalence entre un corps vivant qui déclame, et celui inerte, d'un objet, qui frappe. Qui percute les sens. Deux états pour une même déclamation.

« Nous tenons qu'au théâtre, c'est la langue qui doit faire spectacle, principalement » <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jean Pierre Siméon, «Bref mémoire sur l'expérience rémoise», in Quel théâtre pour aujourd'hui ?, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007

Avant l'écriture de *Stabat Mater Furiosa*, sa première écriture pour le théâtre, la pratique poétique de Jean Pierre Siméon accordait déjà une grande importance à la physique du verbe, synonyme d'une présence forte, au sein du geste poétique, de l'incarnation. Pour lui le sentiment qu'exprime la poésie procède d'une « présence incarnée et impliquée », et « la langue ne peut être indemne de l'incarnation ». C'est une œuvre de théâtre car un texte actif, animé par des mouvements sensibles, verbalement spectaculaire, ancré dans une situation de parole et expressément dirigé vers un destinataire, comme l'explique Yannick Hoffert dans la préface de *Stabat Mater Furiosa*.

Une parole par laquelle tout arrive. Cette parole agonistique est littéralement une scène sur laquelle les pronoms se heurtent. Il y a une opposition frontale entre le « je » féminin et le « tu » masculin qui donne lieu à théâtre, en introduisant une logique de dialogue au sein même du monologue.

Alors qu'aucune autre action n'est visible que l'acte même de la parole, *Stabat Mater Furiosa* parie sur le surgissement d'un théâtre intérieur provoqué par la force suggestive de la langue. D'un théâtre comme lieu des « odyssées mentales »<sup>2</sup>.

L'activité rythmique et sonore du poème fait surgir comme des apparitions les choses, les lieux, les figures. C'est un spectacle de la langue qui se fonde sur une pratique physique de la rupture et de contrastes. Les accidents de rythmes ouvrent sur des espaces riches en résonances. Nous avons affaire à un théâtre de la suggestion.

Yannick Hoffert démontre une référence au *Stabat Mater* : l'espace mental de la pièce veut représenter la vie et la souffrance humaine en

2 Yannick Hoffert, «Préface» in *Stabat Mater Furiosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013



dehors des horizons du catholicisme. En témoignent les nombreuses références à différents mythes de différentes cultures, ici rassemblées dans le cri du texte. Substitué à « dolorosa », l'adjectif 'furiosa' tourne le dos à l'imaginaire doloriste. « Je suis debout près de l'enfant / dont la tête cassée tombe à la renverse vers le ciel »<sup>3</sup> : la Pieta quitte le cadre chrétien pour devenir une figuration universelle du refus et de la souffrance. Elle quitte son socle pour se dresser et exister face à. Cette impression m'est toujours apparu comme de l'ordre du physique et du palpable. C'est par le désir de dire que l'acteur entre en scène et se fige. Sa présence est sculpturale.

### *L'urgence du je*

« L'art de faire bouger sa sensibilité en soi pour trouver de nouveaux départs. »<sup>4</sup>

Dans le spectacle *Elvire Juvet 40*, conçu par Brigitte Jaques en 1986 d'après les sténographies de Louis Juvet, comédien, metteur en scène et professeur au conservatoire, on assiste aux sept leçons que ce dernier donna de Février à Septembre 1940. Dans celles-ci Juvet travaille une unique scène du *Dom Juan* de Molière, (les adieux d'Elvire, acte IV, scène 6) avec une élève de troisième année, Claudia. Il lui enseigne à ne pas jouer, à ne pas « faire du théâtre », car c'est déjà ne plus être, c'est se

3 Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013

4 Louis Juvet, « Première leçon », 1940

placer dans l'illusion, c'est donner à voir du creux.

« C'est comme un afflux d'eau qui arrive et qui coule. L'eau ne coule pas toujours avec cette espèce de majesté lente qu'il y a dans Bossuet; l'eau jaillit, elle rebondit sur un rocher, elle s'écoule plus lentement selon l'inclinaison du sol, ou tout à coup tombe en cascade. L'afflux des sentiments n'est pas cette nappe égale que tu as essayé de lui donner. Il y a là, à part les mouvements de Dom Juan, le bouillonnement de la sensibilité, ce qui n'est pas dans ton exécution. »<sup>5</sup>

Pour vivre le rôle, et donner ainsi naissance au personnage, pour transfigurer le texte littéraire, pour tout simplement permettre l'existence et la confronter au spectateur car « le spectateur éprouve toujours ce qu'éprouve l'acteur. Tout cela est un échange de sensations physiques ». <sup>6</sup> D'après Artaud, le public arrête d'aller au théâtre puisqu'on lui « a trop dit que c'était du théâtre ; c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion » <sup>7</sup>. Il faut donc que « le sentiment monte en [soi], que tu sois baignée par ce que le mot exprime. Si tu fais cet exercice en appelant en toi, à mesure que tu penses le mot, le sentiment que ce mot exprime, à un moment donné, les sentiments monteront en toi, au fur et à mesure, avec tant d'intensité que tu pourras presque jouer intérieurement le texte sans le dire, puis tu seras obligée de le dire. À ce moment-là, tu joueras le rôle » <sup>8</sup>. En outre, « C'est le fait du rôle, du vrai rôle'acteur entre vraiment parce qu'il a besoin de parler. C'est aussi une définition du rôle. » <sup>9</sup>

« On ne joue plus le rôle, on se joue soi-même dans le rôle. » <sup>10</sup> Or ce soi-même, c'est un soi matriciel, une forme pure, brute, à laquelle on aura accès seulement à la suite d'une déconstruction.

5 Louis Jovet, « Première leçon », 1940

6 Ibid.

7 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Saint Amand, 2013

8 Louis Jovet, « Troisième leçon », 1940

9 Louis Jovet, « Deuxième leçon », 1940

10 Louis Jovet, « Cinquième leçon », 1940

Jouvet s'explique ainsi, au terme de son exil en Amérique Latine qui aura duré quatre ans pour fuir la seconde guerre mondiale : « La grandeur du théâtre est fondée sur un désordre organique, nécessaire, constant: le désordre explique et démontre un art dramatique prospère. Nous savons, nous autres comédiens, que jouer la comédie est proprement une destruction de soi, une démolition, c'est un désordre obligé, l'impossibilité d'une vie intérieure. »<sup>11</sup>

Un éclat intérieur pour une vie extérieure réinventée. Éclat du noyau interne de l'acteur. Le vrai en source.

### *Ne pas jouer*

Je rencontrais en 2008 Jacques et Danièle Folgado, couple de comédiens dont j'ai suivi le cours d'improvisation pendant quatre ans. Leur démarche, authentique, permettait l'accès à ce sens de l'intérieur. Mettant de côté le rapport au texte, nous cherchions cette justesse de l'état brut, la brutalité de notre sincérité. Leur philosophie s'annonçait comme suit :

11 Louis Jouvet, Où va le Théâtre ?, L'intermède, 1946

« l'aspect le plus passionnant de cette expression artistique [l'Improvisation], c'est qu'elle oblige à se défaire des automatismes, des acquis et des mémoires inanimées pour considérer d'un sentiment neuf toutes les situations à traiter, même les plus éculées : sortir des stéréotypes, des préjugés, des faux-semblants, abattre les masques redondants du conventionnel pour proposer une lecture juste, sensible et d'une éblouissante jeunesse, tel est le but de l'improvisation. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit de nature anarchique ; elle repose sur une éthique et répond à des règles rigoureuses. C'est ainsi qu'elle s'élève au niveau d' «ART» dans une réelle et parfaite sublimation de l'action. »

« L'improvisation relève inmanquablement de l' «instant présent», ce moment intemporel, illimité, insaisissable, où rien ne peut être figé ou routinier.

Fluide comme la vie, elle interpelle l'être nouveau que nous sommes à chaque seconde, éternellement jeune puisque débarrassé (momentanément peut-être!) de son savoir, de ses habitudes, de ses préjugés, de ses jugements, pour s'ouvrir à une connaissance où l'intellect cède le pas à l'intuition.

L'ESPRIT ne véhicule plus des informations formatées et codées, il explore une conscience vaste et pénétrante où son potentiel créateur s'unit aux mystères et à la profondeur de la nature humaine. Ici, Il n'y a pas plus de rôle à interpréter que de peau de personnage à l'intérieur de laquelle se cacher.

Il n'y a que l'acteur lui même dans toute sa force et sa fragilité, sa beauté et son trouble, son rayonnement et sa solitude  
qui, dans un cri, une larme, un geste, un mot, nous transmet une

histoire... son histoire... notre histoire. »

« Chaque fragment prélevé et transitant par l'athanor de son espace émotionnel se métamorphose en acte appelé de « création » qui a pour authenticité la fugacité de l'instantanéité. »<sup>12</sup>

Cette pratique, fondée donc sur l'exploitation et l'exploration du *je*, met de côté (dans un long premier temps) le texte littéraire. C'est être avec ce que l'on a déjà. On pense au *théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud. Sa vision poursuit les grands changements instaurés dans les arts plastiques (cubisme, fauvisme, etc.) et littéraires (surréalisme notamment) suite aux perturbations engendrées par la première guerre mondiale.

Refusant « une idée de l'art pour l'art, avec l'art d'un côté et la vie de l'autre », Artaud pense que le théâtre peut agir pour potentiellement changer la société. Dans *Le théâtre et son double*, il explique que « le théâtre utilisé dans un sens supérieur et le plus difficile possible a la force d'influer sur l'aspect et sur la formation des choses ». Mais pour que ce théâtre puisse agir, il faut d'abord « lui rendre son langage ». Et c'est la mise en scène qui, au centre du processus de création, va pouvoir donner naissance au « langage type du théâtre » « dynamique et dans l'espace », « langage à mi-chemin entre le geste et la pensée », sorte de « métaphysique de la parole ». En abandonnant la parole Artaud invoque un « langage visuel des objets ». L'idée est de rendre à la représentation une sorte de « magie », de lui faire prendre une forme analogue à

12 FOLGADO, Jacques, Danièle, « Pédagogie en chantier: L'art dramatique improvisé... » in Opus 24, Nîmes, 2008

celle des « rêves » et même de produire « des trances » pour s'adresser directement à l'organisme du spectateur, puisque, pour Artaud, « la foule pense d'abord avec ses sens » et non avec son « entendement ». Ainsi « Au point de vue de la forme, (...) nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout d'actualiser ces vieux conflits, c'est à dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions, et en gestes avant d'être coulés dans les mots. »<sup>13</sup>

### *Improvisation*

En fait, cette logique de l'improvisation héritée du *théâtre de la cruauté* d'Artaud (qui aura influencé une grande partie du théâtre moderne, dont les principaux acteurs furent dans les années 60 : le Living Theater aux Etats-Unis, Grotowski en Pologne, en France Roger Blin, JL Barrault. De nos jours Peter Brook et le célèbre metteur en scène américain Robert Wilson se réclament aussi d'Antonin Artaud. ) me fait énormément penser à ce que j'ai pu ressentir du travail d'Abraham Cruzvillegas, de son processus de création, lors de sa dernière exposition au Carré d'Art à Nîmes. Sa pratique convoque l'histoire et la construction de soi dans des contextes économique, social et politique. Il utilise différentes stratégies de production et de réception pour créer

13 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Saint Amand, 2013

du sens. Il donne aux objets une nouvelle vie dans de nouveaux contextes générant des changements dans leur interprétation. La réflexion sur les interrelations et interconnexions est au cœur de son travail. Il examine les façons dont sont construites ou reconstruites des histoires à partir d'informations, de documents, de témoignages. L'improvisation et l'assemblage sont au centre de sa pratique en relation avec l'idée de survie économique, du travail et du ready-made.

Pour cette exposition l'artiste a fait appel à deux étudiants de l'école des Beaux-Arts de Nîmes pour effectuer la récolte de matériaux et d'objets dans la ville. Ceux-ci n'avaient aucune consigne, ne devaient effectuer aucun choix dans la récolte, ne devaient avoir aucun critère. Il fallait « tout prendre, tout ce qui est délaissé » sans « aucun jugement de valeur ou esthétique ». Par là, Abraham Cruzvillegas entre dans une dynamique de mise en scène, ainsi que la définissait Louis Jouvet : « L'art du metteur en scène est l'art d'accommoder des contingences. Ce n'est pas une profession, c'est un état. »

Si Cruzvillegas crée un rôle, c'est celui, suggéré du spectateur : « quand vous utilisez des objets trouvés dans les poubelles, les gens trouvent ça insalubre. Mais ces objets parlent toujours d'un contexte, de ce que les gens consomment, et de ce qu'ils jettent. Ils parlent de l'économie locale, de la société locale, de la politique locale et des personnes. Ce n'est pas à propos de moi. Je raconte votre histoire, pas la mienne. »<sup>14</sup>

L'idée d'improvisation induit la notion, non péjorative, de l'erreur. L'artiste islandais Ragnar Kjartansson met en scène des tableaux vivants : des situations, des paysages, la machinerie théâtrale, des figures et des rôles (au sens théâtral et quotidien du terme) : le

14 Abraham Cruzvillegas, Interview, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, 2016

peintre, le chanteur etc. Dans son œuvre *The Fall*, présentée au Berliner Festspiele à Berlin en 2015, les spectateurs assistaient à la chute répétée d'un matelas, tombé du plafond. Deux techniciens sortent ensuite des coulisses, alors que des cintres descendent du plafond, et rattachent le matelas à la machinerie. Après avoir été lentement remonté, l'objet chute de nouveau. Les techniciens reviennent sur le plateau, rattachent le matelas et le remontent, avant que celui ne retombe. L'action se répétera durant huit heures. Ce qui semblait un accident se transforme, le temps aidant, en une boucle chorégraphique et hypnotique. Le statut de ce que l'on perçoit tout d'abord comme un imprévu est remis en question par sa répétition.

Plus que des pièces de théâtre qui finalement l'intéressent peu, c'est des répétitions qu'il se souvient (enfant il accompagnait ses parents comédiens au théâtre), de ces heures où infatigablement une même scène est reprise, rejouée jusqu'à se détacher de toute signification, comme un moment suspendu, prélevé, où l'action ne cesse de ne jamais advenir.

Pour *The Fall*, Kjartansson explique que le point de départ fut ce récit fait par son père d'une représentation de *Hamlet* transformée par un incident venu perturber le déroulement, incident dont il finira par se rappeler, plus que de la mise en scène elle-même. Le récit enjoué inspirera au fils, qui n'avait pourtant pas assisté à l'événement, cette installation qui selon lui transforme le moment en sculpture. Et donc l'objet, chorégraphié, en personnage.







## DEUXIÈME PARTIE

### HUMAIN = OBJET

#### *Bio-objet et acteur chosifié*

Pour expliquer cette personnification de l'objet, nous devons étudier le cas primordial de Tadeusz Kantor, chez lequel l'objet est omniprésent et dépasse le statut d'accessoire ou d'élément scénographique. L'objet entre en état de symbiose avec les acteurs, se soude au corps vivant qu'il prolonge, telle une prothèse, tout en lui servant de modèle de jeu.

En 1942, lors de la création du théâtre indépendant ou clandestin, on voit bien que sa formation de peintre et de sculpteur est indissociable de sa conception du théâtre :

« Je ne suis pas un metteur en scène-peintre.  
Je ne suis pas un peintre-metteur en scène. »<sup>15</sup>

15 Tadeusz Kantor, *Ma Pauvre Chambre de L'Imagination*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

Kantor ne veut pas être dans la décoration par cette double formation : « mon rapport au théâtre n'est pas un penchant ou la passion d'un peintre pour le théâtre. Le théâtre est pour moi une sphère autonome. »<sup>16</sup> La peinture et le théâtre sont sur un plan unique de création de même valeur. Si son théâtre est un art autonome, c'est parce que tous les éléments du théâtre doivent acquérir une pleine autonomie, c'est à dire « un tel degré d'expression propre qu'ils deviennent une valeur indépendante par eux-mêmes. Les éléments du théâtre –l'acteur (c'est à dire un organisme vivant, en mouvement physique, émotionnel, psychologique), les figures, la couleur, la lumière, le son, le mouvement, l'élément sémantique de type philosophique, politique, psychologique, religieux, tous ces éléments, au moment où ils s'extraient des liens logiques de la vie et de l'existence naturaliste, se libèrent, acquièrent une énorme énergie et force d'expression– et deviennent des formes. »<sup>17</sup> Il ajoute que « le texte n'est pas une forme mais quelque chose qui relie ensemble tous les éléments du théâtre. »<sup>18</sup>

Sa création s'inscrit dans l'esthétique d'après-guerre et s'affirme par le biais de la mise en pratique des postulats formulés par les théoriciens de la réforme théâtrale, notamment Antonin Artaud, et par les avant-gardistes du début du XXe siècle, comme Marcel Duchamp (dont on retrouvera la notion de ready made) et les dadaïstes. Sa création s'articule autour de l'urgence de quitter les lieux scéniques conventionnels « ce n'est que dans un lieu inattendu et à un moment surprenant que peut survenir une chose à laquelle nous croirons sans réserve. C'est pourquoi le théâtre, ce lieu de pratiques séculaires, complètement indifférent et neutralisé, est le lieu le moins propice pour la réalisation du drame. »<sup>19</sup> et de modifier la place de l'objet dans l'espace théâtral réinventé.

16 Tadeusz Kantor, *Ecrits (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

Maja Saraczyńska, dans son texte *Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet; du sur-objet à l'œuvre d'art* explique que la pratique de Tadeusz Kantor relève simultanément des domaines de scéno et de muséographie. Le statut de l'objet est à considérer en plusieurs parties successives dans son œuvre: d'abord greffé à l'acteur on parlera de bio- objet<sup>20</sup>, puis celui-ci devient un modèle pour l'acteur vivant (sur-objet<sup>21</sup>), pour enfin devenir une œuvre à part entière (objet muséal<sup>22</sup>).

Dans les années 1940 Kantor entreprend de décomposer les formes humaines sur ses toiles. Cela implique d'associer les corps aux objets, par le collage d'objets directement sur la toile afin de les intégrer à la peinture. On pense au travail de Robert Rauschenberg, interrogeant le statut de la peinture et la frontière entre objet sculptural et image picturale et la reproductibilité de l'œuvre. Mais pour Kantor, c'est pour repousser les limites de la peinture, qu'il considère déjà comme objets-prêts par la modification de tableaux préexistants. Cette démarche, il va l'appliquer au théâtre: le texte est traité comme un objet et est sujet à de nombreuses modifications. Il sert de base, mais Kantor prend la liberté, pour le bien de la tension dramatique, d'intervenir sur le texte. S'il sera toujours présent en source, il va disparaître au fur et à mesure des représentations, lui préférant l'histoire propre à chaque acteur, correspondant à la réalité de vie de celui-ci. L'acteur et son expérience sont la matière à partir de laquelle Kantor travaille.

Ses acteurs, Kantor les dotera d'organes supplémentaires, de prothèses. Leur rôle sera à la fois physique, modelant la posture et les mouvements de l'acteur, mais aussi psychique, servant de clef pour retrouver la

20 Terme utilisé par Tadeusz Kantor

21 Maja Saraczyńska utilise ce terme en référence à la «surmarionnette» de Edward Gordon Craig

22 Maja Saraczyńska, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», Agôn [En ligne], 2012

mémoire de ce qui n'est plus. Cette juxtaposition de la matière morte de l'objet à celle, vivante, du corps donne naissance à toute une série de corps-objets. Ce procédé trouve son apogée en 1975 dans le premier spectacle de son cycle du théâtre de la mort, *La Classe Morte*.

Empruntant la notion de l'objet trouvé et du hasard à l'esthétique dadaïste, Kantor insert donc aussi des objets trouvés dans l'univers scénique, tels les ready made de Marcel Duchamp. Ces «objets-prêts»<sup>23</sup>, situés « entre la poubelle et l'éternité »<sup>24</sup>, accèdent à l'éternité par leur utilisation dans l'art.

Ce sont donc des « objets pauvres », « issus de la réalité du rang le plus bas, usés et donc inutiles dans la vie quotidienne, devenus utiles dans l'art »<sup>25</sup>.

Le mélange corps-objet peut également s'effectuer par emballage: « J'ai fait d'Ulysse, le héros d'Homère, *quelque chose* d'enveloppé, d'emballé avec de sales lambeaux misérables d'une capote militaire. Il était difficile de distinguer dans ce 'baluchon' un être humain et une grandeur vénérée »<sup>26</sup>. Les emballages de Kantor, d'abord réalisés pour des objets, sont effectués pour ses acteurs. Ainsi masqués, objets et acteurs revêtent le même statut.

De même, pour sa mise en scène de *Dans le petit manoir* (1961) d'après Witkacy, Kantor fait apparaître sur scène une armoire contenant des comédiens, ces derniers faisant partie intégrante de l'armoire, qui n'était « ni décor ni scène »<sup>27</sup>. L'acteur doit évoluer dans son propre espace. On pense à la sculpture de Robert Morris, (*untitled*) *box for standing*, 1961, par laquelle l'artiste démontre bien le rapport du corps face à l'échelle

23 Tadeusz Kantor, *Écrits* (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

24 Entretien avec Tadeusz Kantor in 1 + 1 = 0. Une très courte leçon de Tadeusz Kantor, Marie Vayssière, Stéphanie Nota, Institut International de la Marionnette, 2013

25 Tadeusz Kantor, *Écrits* (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

26 Tadeusz Kantor, « Métamorphoses », in *Ma Création, mon voyage*, Paris, Plume, 1991

27 Tadeusz Kantor, *Pisma*, [Écrits], choix et rédaction par Krzysztof Pleśniarowicz, Cracovie – Wrocław, 2005. Citation traduite par Maja Saraczyńska in « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn* [En ligne], 2012

de l'objet, de la perception qui définit l'expérience ressentie face à la sculpture. Le corps offre sa mesure à la sculpture.

Se prononçant contre la scène vide du théâtre épuré qui mettait en valeur le jeu et le corps de l'acteur, Kantor instaure dans son théâtre un espace scénique totalement habité, encombré d'objets. Il recherchait un langage physique, où l'objet se doit d'incarner les idées et de remplacer les paroles: « Au théâtre Cricot 2, les idées sont remplacées par les objets réels. Les idées ne sont ainsi ni narrées ni traduites en langage philosophique, mais représentées par les objets qui servent à construire l'action. »<sup>28</sup>

Et pour que cette action soit juste, il faut qu'il y ai tension entre le texte dramatique réécrit et les corps-objets inséparables. Kantor affirme que « l'objet est dans [son] théâtre bio-objet, à savoir que l'acteur est soudé à l'objet. On ne peut imaginer ni l'objet sans l'homme, ni l'homme sans l'objet. »<sup>29</sup>

Mais Kantor ne s'arrête pas là. L'objet va atteindre un statut supérieur, en prenant la place du corps vivant. Il sera animé et l'acteur chosifié. Dans *La Classe Morte*, le corps vivant se trouve réduit à une partie du décor, lorsqu'empilé dans les rangs des bancs d'école qui « sont à vrai dire l'acteur principal. »<sup>30</sup> Ainsi dans cette pièce, lorsque la Balayeuse commence par nettoyer les objets, elle finit par faire de même avec les acteurs. Après l'hybridité des *bio-objets* c'est à un véritable transfert des énergies de l'acteur à l'objet auquel on assiste. Les objets commencent alors à être déplaçables dans l'espace, pourvus de roulette, et s'instaure

28 Kantor, conférence de presse, Vienne, 5 mai 1987, archives de Cricoteka. Traduit du polonais par Maja Saraczyńska in «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», *Agôn* [En ligne], 2012

29 Rencontre de Kantor avec le public, Berlin Ouest, 1988, archives de la Cricoteka, mai 1988

30 Tadeusz Kantor, *Pisma*, [Écrits], choix et rédaction par Krzysztof Pleśniarowicz, Cracovie – Wrocław, 2005.

la création de machines : la machine d'accouchement dans *La Classe morte*, de torture dans *La Poule d'Eau*, d'anéantissement dans *Le Fou et la Nonne*, l'appareil photographique-mitrailleuse<sup>31</sup>... toutes ces machines, « animées », laissent planer un doute concernant leurs intentions : elles sont souvent à caractère destructeur, caractère renforcé par l'esthétique d'après-guerre. Elles ne sont pas passives et génèrent un danger envers les acteurs. C'est un certain rapport vicieux à la soumission de l'Homme par la Machine, justifié par les événements auxquels est confronté Kantor à cette période. Affirmer que ces machines sont des « visions plastiques qui effacent la parole verbale inefficace et instaurent à la place la force des images et des signes théâtraux parlants »<sup>32</sup>, n'est-ce pas accepter l'incapacité de l'Homme à égaler sa propre production ? N'est-ce pas affirmer que l'Homme est dépassé par le progrès technique ? Cette vision est d'autant plus critique que les acteurs devaient prendre soin de leurs objets, ils devaient entretenir ce qui prendra leur place.

31 Machines répertoriées par Maja Saraczyńska in «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», Agón [En ligne], 2012

32 Rencontre de Kantor avec le public, Berlin Ouest, 1988, mai 1988, Archives de la Cricothèque,. Traduit du polonais par Maja Saraczyńska in «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», Agón [En ligne], 2012



## *Modèle*

Ainsi dépassé par l'objet, le comédien doit suivre celui-ci devenu modèle. L'objet n'est plus accessoire mais devient maître-acteur. Par là, l'objet devait empêcher l'acteur d'entrer en jeu : « L'acteur de Cricot 2 joue un seul rôle : celui de soi-même dans des situations différentes ».<sup>33</sup> L'acteur de Kantor n'incarne donc plus un personnage, ne se dédouble plus de façon conventionnelle et mimétique, mais se doit d'exister simplement dans l'espace théâtral, restant intègre à lui-même, et proche de l'objet et du costume qui prolonge le corps. Peut-être devient-il un modèle de non-jeu car l'objet ainsi issu d'un processus de déplacement de la réalité ne peut mentir sur ce qu'il était, et c'est dans toute sa « vérité » matérielle qu'il se montre et s'associe à l'acteur. Car n'oublions pas que Kantor cherchait un espace a-théâtral, issu de la réalité dégradée pour créer un spectacle qui n'illustre pas, qui ne représente pas, mais qui « réponde à la réalité ».<sup>34</sup>

Maja Saraczyńska explique que l'espace scénique se transforme sous les yeux des spectateurs en espace muséographique, dans lequel sont exposés les objets conçus et créés par le metteur en scène. « Kantor commençait par le dessiner, après il surveillait sa fabrication, et ainsi cet objet devenait, pour toute l'équipe, un objet d'art ».<sup>35</sup> Kantor choisissait toujours des matériaux solides dans le but de sculpter les objets de longue durée. Sa création artistique s'opère entre spectacle éphémère, conçu comme un événement unique et puisant dans la mémoire du créateur et des acteurs, et l'entreprise muséale (dans sa démarche archivistique tournée vers le futur). Kantor s'oppose radicalement à

33 De Monticelli, Roberto, L'entretien avec Tadeusz Kantor, *Corriere della Sera*, Milano 29/01/1978, Archives de la Cri-cothèque

34 Guy Scarpetta, « Entretien avec Tadeusz Kantor : Ce qu'ils appellent la liberté », *La Règle du jeu* [En ligne]. Varsovie, le 25 février 1990

35 Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot. Entretien réalisé avec les comédiens du Théâtre Cricot 2 en janvier 1992 à Varsovie

la notion d'accessoire théâtral et attribue à ses objets le statut d'œuvre d'art à part entière : « les œuvres [...] ne sont pas des accessoires de théâtre. J'ai exclu cette notion de l'idée du théâtre Cricot 2 comme étant incompatible avec elle. Ces œuvres ont été réalisées non pas pour les besoins occasionnels et éphémères d'un spectacle concret mais elles sont intimement liées aux idées qui déterminent ma création. Elles font parties d'un cycle d'œuvres appartenant à une thématique précise, qui sont exposées depuis longtemps dans des musées et qui ont un volume suffisant de tension interne et de signification individuelle pour pouvoir être considérées comme des œuvres d'art autonomes<sup>36</sup> ». En effet l'artiste a fondé en 1980 à Cracovie le *centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor*.

Son processus de création des objets se décline donc comme suit : la première étape, graphique, consiste en croquis scénographiques correspondant aux cycle de ses tableaux, puis Kantor joue le rôle d'un scénographe qui supervise la création des éléments scéniques; s'ensuit la phase des répétitions privées et publiques, qui se substituent à la notion d'un spectacle achevé (en effet Kantor était présent aux côtés des acteurs sur l'espace scénique, observant, n'hésitant pas même à donner des instructions pendant la pièce, pour ramener cette fameuse réalité empêchant le « jeu » des acteurs). C'est pendant ces moments de répétition que les objets entrent en symbiose avec les corps des acteurs, créant ainsi un troisième type d'acteur, à mi chemin entre le théâtre de comédien et le théâtre de marionnettes. La dernière étape consiste à séparer les corps des objets, transformés en œuvres d'art et exposés au musée du théâtre Cricot 2<sup>37</sup>.

36 Déclaration de Tadeusz Kantor concernant les objets du Théâtre Cricot 2 conservés aux archives de la Cricoteka à Cracovie, texte écrit à la machine par l'auteur, Archives de la Cricothèque

37 Maja Saraczyńska, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», Agôn [En ligne], 2012

Maja Saraczyńska souligne que dans *La sémantique de l'objet*, Roland Barthes définit l'objet comme une « chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister, un peu contre l'Homme ». Or Kantor inverse les rôles, l'objet (la matière morte) ne s'entête plus à exister contre l'Homme vivant, mais c'est l'Homme chosifié qui n'existe sur scène que grâce à l'objet animé. Finalement tout spectacle de Kantor prend la forme d'une exposition publique d'un travail scénique en cours. Ce faisant Kantor expose la réalité de la création : « auparavant on représentait la réalité, c'est à dire qu'on se référait à une réalité préexistante et qu'on la faisait vivre une seconde fois par l'acte de création. On pourrait aussi dire qu'on l'interprétait, qu'on la stylisait, qu'on la transformait mais ceci n'a guère d'importance. L'essentiel était la préexistence de cette réalité et l'existence du fait artistique, qui se rattachait à cette première en ce sens qu'il la représentait et l'imitait. Or la recette du happening est la représentation de la réalité par la réalité. Et c'est tout. On ne peut donc pas représenter la réalité par l'imitation mais uniquement par la réalité<sup>38</sup>. »

Enfin, et c'est peut être là le fondamental du théâtre, n'oublions pas l'aspect collectif du travail théâtral, qu'on ne trouve pas systématiquement dans le travail d'artiste-plasticien. Kantor réussit à collectiviser la solitude, celle de la création. Et à redéfinir à sa juste valeur le statut de l'acteur. Kantor regrette qu'on ne parle jamais d'« ACTEUR-CREATEUR<sup>39</sup> », or cela devrait être ainsi.

L'acteur-créateur, artiste, crée une œuvre d'art à partir de lui même, de son organisme, de son corps, de son intérieur:

38 Tadeusz Kantor, *Ecrits* (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

39 Tadeusz Kantor, *Ma Pauvre Chambre de L'Imagination*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

## « L'ACTEUR-OEUVRE D'ART L'HOMME-OEUVRE D'ART<sup>40</sup> »

### *Accouplement*

*Steack House*, spectacle chorégraphique de Gilles Jobin, datant de 2005, illustre bien ce glissement de l'Homme à l'objet et de l'objet à l'Homme (ici, un groupe de six danseurs). On assiste à une chorégraphie avec les objets du quotidien, où ceux-ci sont sans cesse manipulés. Les danseurs évoluent d'abord dans l'espace de l'appartement (que nous appellerons *espace 1*), décor dans l'espace de la scène, lumineux et rempli d'objets du quotidien qui s'érige dans le vide et la noirceur du reste de la scène (*espace 2*). Il est intéressant de constater que cet *espace 2* de scène nue n'est dans un premier temps accessible aux danseurs que lorsque ceux-ci doivent y récupérer un objet qui se serait échappé de la zone de quotidien (*espace 1*). C'est donc l'objet qui commande le déplacement de l'Homme. Celui-ci effectue des gestes répétitifs, semblables à ceux d'un automate. Les actions hystériques de rangement des objets dans l'*espace 1* produisent l'effet inverse : le désordre apparaît, les objets rangés ou déplacés en font tomber d'autres, on croit voir *Le cours des choses* de Fischli & Weiss en couleurs fluorescentes.

Puis les danseurs se mettent à fusionner, grâce aux objets, avec l'*espace 1*, le décor du quotidien. Par des déplacements sensuels, puis des mouvements sexuels, les danseurs entament un rapport organique avec leurs objets puis leur espace, où l'on ne distingue plus si l'objet sexué

40 Tadeusz Kantor, *Ma Pauvre Chambre de L'Imagination*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

est accessoire ou camouflage. Ce rapport fétichiste aux choses leur confère une importance nouvelle. Le rapport de force entre danseur et objet évolue encore, certains désormais soumis à l'objet, comme cette danseuse dont le seau recouvre la tête, lui imposant la cécité. Guidée par un autre danseur, celle-ci sort de l'espace de scène du quotidien pour se diriger vers la scène nue et sombre. La danseuse est donc devenue objet. Après un moment de transe où la piste sonore (composée par le musicien de musique électronique et expérimentale Cristian Vogel) et les éclairages semblent nous indiquer un point culminant d'intensité et de non-retour, commence le déménagement de la totalité des objets depuis l'*espace 1* de la scène du quotidien vers l'avant scène nue de l'*espace 2*. Abolissant ainsi les frontières spatiales, les danseurs, pour démonter le décor du quotidien, l'escaladent, considérant comme des prises les étagères et autres supports auparavant réservés aux objets. Ce n'est plus que l'objet a soumis l'homme ou l'a absorbé, mais que les deux s'alimentent et se confondent, au même titre que les deux espaces scéniques. Dans ce nouvel espace unifié, le danseur-objet s'anime, jusqu'au final recouvrement des objets et des corps par du drapé. Fusion totale en paysage aux multiples reliefs.

Ces exemples nous montrent l'ambivalence du contrôle de l'Homme sur l'objet et de l'objet sur l'Homme. Dans un rapport d'interactivité, l'un influence toujours l'autre. Or le corps créateur qui semble pouvoir être œuvre d'art génère un objet, œuvre d'art elle-même créatrice d'un nouvel état, de part son existence concrète au monde, et du lien qu'elle tisse avec l'autre. Car l'objet comme le définit Kantor, est lié à nous par un processus de mémoire. L'objet dans *Steack House*, c'est l'habitude, le

conditionnement par l'usage. Ces notions qui renvoient au passé, entre souvenirs personnels ou collectifs, et imaginaires, sont comparables à la notion de Mort, telle que l'entend Edward Gordon Craig. En 1907 il cherche à « saisir quelque lointain éclat de cet esprit que nous appelons la Mort<sup>41</sup> » et remplace le comédien de chair et d'os par son double artificiel, la surmarionnette. Idée reprise par Kantor donc, comme nous l'avons vu.

## *Reproduction*

Dans l'introduction de *Surmarionnettes et Mannequins*, Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, Carole Guidicelli et Didier Plassard mettent en avant l'étrange similitude qu'ont eu Craig et Kantor à définir le théâtre par la Mort, celle-ci se rapportant à un état de sublime, « la révélation d'un ordre harmonieux, lumineux, où tout conflit aurait disparu<sup>42</sup> » pour le premier, à une réalité dégradée, pauvre, et « corporéisée<sup>43</sup> » pour l'autre (« la mort est le moment de mourir<sup>44</sup> », précise Didier Plassard). Comme l'explique Kantor dans sa *Courte leçon*<sup>45</sup> de 1988, il a toujours diamétralement séparé l'illusion de la réalité, qu'il cherche dans son théâtre. Or sa réalité, celle de l'après guerre, est celle de la pauvreté. Cela induit que « l'objet issu de la réalité du rang le plus bas », l'objet pauvre, se réfère à sa propre réalité. L'objet

41 Edward Gordon Craig, *L'Acteur et la Surmarionnette*, 1907

42 Carole Guidicelli, Didier Plassard, « Introduction » in *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretiens, 2013

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Entretien avec Tadeusz Kantor in  $1 + 1 = 0$ . Une très courte leçon de Tadeusz Kantor, Marie Vayssière, Stéphanie Nota, Institut International de la Marionnette, 2013

physiquement présent permet cette existence et cette insistance de la réalité. Les objets seraient donc porteurs de mémoire, mais sont-ils porteurs de conscience ? C'est dans notre dernière partie que nous aborderons ce point.

Mais avant, il semble en falloir peu pour que l'objet, pourvu des caractéristiques « mentaux » de l'Homme malgré lui, soit totalement humain. Il est important de s'interroger sur l'aspect formel que celui-ci endosse dans la marionnette et le mannequin. Anthropologique, le mannequin inanimé le devient par son créateur, à son image.

Dans son texte, *Corps vivant et corps objet : une approche anthropologique*, Monique Borie aborde la question de la référence à la marionnette ou au mannequin comme un entre-deux du corps-objet et du corps vivant, lieu de tension entre matière inerte et matière qu'anime la vie. La manipulation de la marionnette par l'acteur lui permet tout simplement d'accéder à de nouveaux « pouvoirs ». Ce fétiche permet le lien entre l'inanimé et la mort pour dégager le rapport de l'inertie, de l'immobilité avec le divin. D'après Marc Augé, anthropologue, à propos des fétiches élaborés dans la tradition africaine, « dieux-objets », la question qui est en jeu est celle de la matière : aussi pour penser la matière est-il nécessaire de l'animer<sup>47</sup> (c'est d'ailleurs de là que part le questionnement de Kantor sur la pensée et la théorie de la création : « on peut théoriser autant que l'on veut, il faut produire et manipuler, l'un ne va pas sans l'autre<sup>46</sup> »)

Dans d'autres cultures l'objet est investi par l'âme lors de rituel (bouddhisme). Si la sculpture est le témoin de son temps et raconte par sa matière son histoire et la culture dans laquelle elle fut conçue, elle

46 Entretien avec Tadeusz Kantor in 1 + 1 = 0. Une très courte leçon de Tadeusz Kantor, Marie Vayssière, Stéphanie Nota, Institut International de la Marionnette, 2013

47 Marc Augé, Le dieu objet, Paris, Flammarion, 1988

renvoie à une réalité universelle de l'ordre de l'invisible (la « Mort » de Craig et Kantor)

Un saut dans le temps. Lors de la dernière édition du festival *New Settings*, organisé par la Fondation d'entreprise Hermès à Paris, réunissant les collaborations de metteurs en scènes, chorégraphes et plasticiens, en novembre 2016, le spectacle de Ali Moini, *Man Anam Ke Rostam Bovad Pahlavan*, m'a interpellé par son désir de re-humaniser la marionnette. Le danseur est lié par des câbles à son double mannequin qui exécute en miroir ses gestes. Il place son corps à égalité avec celui du pantin qu'il anime comme son double, et qui prend peu à peu son indépendance. Mais ces gestes finalement, n'étaient-ils pas orientés par le poids du mannequin ? L'influence de l'un sur l'autre était palpable, pesante. En effet, Ali Moini précise : « Dans ce travail, j'utilise la chorégraphie, mais je ne me définis pas vraiment comme danseur. Le danseur est quelqu'un qui travaille avec son corps, dont le centre de l'attention est le corps. Mon centre d'attention, ce n'est pas mon corps, mais quelque-chose de plus vaste dans lequel mon corps est inclus ». Moini considère son spectacle comme la rencontre de deux « objets ». Dans son article à ce propos, Thibaut Sadier explique que le pantin fait figure de témoin de la réussite du danseur à s'adapter aux nouvelles contraintes, « y compris les imprécisions qui existent parfois dans la transmission du mouvement<sup>48</sup> ». À la fin, le danseur recouvrira de morceaux de viande le squelette de la marionnette. Comme pour la ramener à un état organique, lui offrir une indépendance qu'elle n'aura finalement pas. Les transferts d'énergie semblent se répéter sans cesse.

48 Thibaut Sardier, «Man Anam Ke Rostam Bovad Pahlavan, Ali Moini», *artpress* n°438, paris, 2016



Alors que la marionnette permettait l'accès au divin, nous voilà en 2016 avec une marionnette qui tend à devenir mortelle. Claude Régy envisage que l'acteur « existe par sa simple présence muette et cette matière muette est précieuse parce qu'elle est indéfinissable<sup>49</sup> » Il s'agit de créer le doute dans la perception<sup>50</sup>, souligne Monique Borie.

Il est moins question du doute de ce que l'on perçoit que du doute de ce que l'on veut percevoir, dans la pièce de Ali Moini. À l'ère de la technologie généralisée et accélérée, la question qui se pose est celle de la volonté de produire un objet animé d'une intelligence artificielle dont les traits ressembleraient à si méprendre à ceux des humains. Si la question de «volonté» n'est plus vraiment d'actualité -ces hybrides existent déjà, parlons plutôt de la volonté de les accepter. Les objets semblent endosser au XXI<sup>e</sup> siècle le costume de nouvelles divinités : celui de la perfection rêvée mais inaccessible pour l'Homme, transférée dans le cyborg humanoïde supérieur.

49 Claude Régy, *Dans le désordre*, Actes-Sud, Arles, 2011

50 Monique Borie, «Corps vivant et corps objet: une approche anthropologique» in *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretemps, 2013



## TROISIÈME PARTIE

### HUMAIN < OBJET

#### *Imaginaire solitaire*

Dans son texte *Les robots sur la scène théâtrale : Précurseurs, enjeux, conséquences*, Simon Hagemann nous montre que le rapport entre la robotique et le théâtre remonte à la tradition de l'automate anthropomorphe. La robotique qui découle de l'informatique commence à se manifester dans les années 40, et ne cessera de se développer à partir du premier robot industriel créé en 1961. L'histoire du théâtre est riche de présences non-humaines comme nous l'avons vu et c'est donc dans une logique évolution que la robotique monte sur les planches de la scène. Le théâtre a développé une pensée sur les êtres artificiels. Notons que l'on doit l'invention du terme « robot » à un auteur de théâtre tchèque, Karel Capek, dans sa pièce *R.U.R (Rossum's Universal Robots)* écrite en 1920. La pièce met en scène un nouveau type de créatures, travailleurs mécaniques humanoïdes dotés d'une

intelligence et d'une sensibilité limitées, conçus pour être les esclaves des Hommes mais qui se retournent contre eux. À la fin de la pièce, après avoir oublié le secret de leur création, deux de ces robots finissent par découvrir (inventer?) l'amour. Le terme « robot » vient donc du tchèque *robota* qui signifie « corvée » – *rob* veut dire « esclave » en slave ancien. Aujourd'hui encore *rabotat* veut dire « travailler » en russe.

Se pose alors la question de l'apparence, et donc de l'illusion. La robotique issue de la technologie actualise ce questionnement, déjà problématique depuis des siècles dans l'univers théâtral. Comme le souligne Raphael Cuir, la culture numérique favorise le brouillage des catégories établies. Pour le corps et ses représentations, le numérique a développé une « culture de l'ambiguïté (l'indécision) ou de l'ambivalence (les deux à la fois)<sup>51</sup> ».

L'humanoïde a déjà besoin d'une silhouette humaine pour exercer des actions ou interactions avec autrui (dans le domaine médical par exemple). Se situant dans la tradition des marionnettes et autres figures anthropomorphes, les robots, nous dit Simon Hagemann, exercent une fascination dans le théâtre car ils exécutent des actions « humaines » alors qu'ils sont artificiels. Ces actions, encore commandées par des humains programmeurs en arrière plan, via des algorithmes, n'offrant pas encore au robot une liberté totale. C'est le désir du contrôle total pour le créateur : Oriza Hirata, metteur en scène travaillant avec des robots sur scène, exprime clairement son désir de contrôler totalement le matériau de l'expression artistique. Il me semble dommage de dénigrer l'acteur, car il est justement en relation avec toute l'équipe

51 Raphael Cuir, « Imaginer les corps à l'âge numérique » in artpress2 n°39 « Les arts numériques : Anthologie et perspectives », Paris, 2016

théâtrale, l'écrivain si texte il y a, régisseurs... C'est sa richesse, sa part de rencontre et d'imprévu et donc de création. Ainsi le robot peut condenser tous ces éléments et générer création et imprévu, s'il sera capable de « penser » par lui même. Créer un robot et le faire non pas « jouer » mais « être », au sens le plus fondamental du terme, c'est créer sa propre rencontre. Créer une forme de vie solitaire.

### *Émancipation*

Rappelons que pour Kantor, la Mort n'est pas qu'un thème et une matière, elle est instrument : « S'impose à moi de plus en plus fortement la conviction que le concept de vie ne peut être réintroduit en art que par l'absence de vie au sens conventionnel. Et le mannequin, exalté ou maltraité, en dehors de sa réalité de créature scénique, être-objet fascinant, devient un véritable modèle pour l'acteur et son jeu<sup>52</sup> », nous dit-il à propos de *La Classe Morte*. Or nous façonnons la robotique de telle sorte qu'elle nous ressemble le plus possible. Simon Hagemann souligne que les robots sur scène ne sont justement pas forcément porteurs de la même présence de Mort que celle de Kantor. En effet « les mannequin de Kantor ont l'air de morts-vivants, la mort étant matériellement présente avec les signes du vieillissement. Les robots, au contraire, correspondent en général à une esthétique du neuf, aseptisée et sans signe de vécu. [...] La recherche en robotique

52 Tadeusz Kantor, *Ecrits (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

est plus orientée vers l'avenir que vers le passé. [...] Elle s'inscrit en partie dans la recherche transhumaniste, voire post-humaniste, qui voudrait prendre en main l'évolution et dépasser les limites présumées de la vie humaine<sup>53</sup>». Ces convergences sont ce qui distingue sur les plans historique, économique et technique les robots des marionnettes. Julie Sermon différencie les arts de la marionnette, « pratique séculaire, artisanale, et présente dans toutes les régions du monde<sup>54</sup> » des robots « issus des pays de capitalisme avancé : produits du monde industriel (dans les premières décennies du XXe siècle, ils cristallisent la fascination et les angoisses que suscite l'automatisation de la production). [...] À cette première série d'oppositions culturelles il faut encore ajouter le fait que les robots -et, avant eux, les automates- sont conçus pour se mouvoir de façon autonome, alors que la marionnette dépend du corps humain qui la met en jeu, au présent.<sup>55</sup> »

C'est bien une question de temporalité, de synchronisation entre le créateur et sa création qui permet la différenciation entre manipulation et programmation. Comme le soulignent Emmanuel Grimaud et Denis Vidal : « ce qui ce machine n'est plus aujourd'hui forcément de l'ordre de l'automatisme et de la répétition ou des transferts de forces d'énergie. Désormais, il s'agit d'introduire de l'intelligence de calcul, du programme, voire de l'apprentissage<sup>56</sup>. » Reste à savoir si les algorithmes des robots ne leur permettront qu'un mimétisme d'adaptation, ou la fabrication de sentiments, comme dans la pièce de Kael Capek. Hagemann souligne que « des spécialistes en robotique comme David Levy pensent que l'apparence des robots est plus importante que leur vie antérieure, [...] qu'il n'est pas nécessaire pour un programme informatique d'apprendre

53 Simon Hagemann, «Les robots sur la scène théâtrale: précurseurs, enjeux, conséquences» in Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, L'Avantgarde, L'Entretiens, 2013

54 Julie Sermon, «I, Robot... You, Puppet» in artpress2 n°38 «La marionnette sur toutes les scènes», Paris, 2015

55 Ibid.

56 Emmanuel Grimaud et Denis Vidal, « Aux frontières de l'humain », Gradhiva [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012

le sentiment d'être en vie, mais qu'il lui suffit d'apprendre comment les personnes qui connaissent ce sentiment agissent<sup>57</sup>. »

### *Méthode de jeu*

On voit bien les progrès de l'intelligence artificielle au travers d'exemples récents : depuis les années 90, des machines sont parvenues à dominer les plus grands champions de différents types de jeux : dames, échecs, jeu de go. En janvier 2017, une compétition de poker au Rivers Casino de Pittsburgh (États-Unis) confrontait quatre champions à une intelligence artificielle, « Libratus », un programme développé par Tuomas Sandholm. Celle-ci fonctionne grâce aux nouvelles méthodes algorithmiques d'apprentissage automatique (*deep learning*). Pour la première fois dans l'Histoire, la machine a vaincu l'Homme au poker qui « contrairement aux jeux de stratégie combinatoire abstraits comme le go ou les échecs, et aussi complexes soient-ils, toutes les informations ne sont pas connues. Le poker appartient aux jeux à information incomplète et imparfaite, car les cartes sont distribuées de manière aléatoire, la main de l'adversaire est cachée et les motivations des joueurs (comme le montant des gains qu'ils cherchent à obtenir) ne sont jamais clairement déterminées. Surtout, ils peuvent utiliser le bluff et toutes

57 Simon Hagemann, «Les robots sur la scène théâtrale: précurseurs, enjeux, conséquences» in Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, Lavérune, L'Entretiens, 2013

sortes de ruses et de stratagèmes ». L'algorithme n'aurait pas cherché à copier le jeu de ses adversaires, mais aurait lui-même adapté sa stratégie en fonction du contexte. De même « Les algorithmes développés par les chercheurs américains pourraient trouver des applications dans une variété de domaines où les informations sont parcellaires et trompeuses, comme dans les négociations commerciales, la stratégie militaire ou la cyber-sécurité<sup>58</sup>. »

Confrontée à l'art, cette nouvelle présence intellectuelle a le potentiel de relancer l'invention, comme l'avance Julie Sermon, puisque les surprises et les accidents qui surviennent déplacent le champs des prévisions. De même, « suivre l'argumentation de Levy et accepter ainsi des robots autonomes comme acteurs artistiques pourrait provoquer un changement de paradigme, du concept d'art comme expression humaine vers celui de processus provoquant des pensées et des sentiments chez un récepteur<sup>59</sup>. »

Ces questions autour de la robotique peuvent endosser des allures de science-fiction, mais il est évident au XXI<sup>e</sup> siècle que la science a rattrapé la fiction, l'ère numérique floutant les frontières entre cette dernière et la réalité. Néanmoins, Julie Sermon rappelle que, « sur scène, ce n'est pas la rencontre (utopique ou dystopique) entre humains et robots que les marionnettistes contemporains entendent, une énième fois, conter. Loin d'être prioritairement narratif, leur intérêt pour le robot participe d'un désir d'exploration et de renouvellement des langages scéniques qui, ces dernières années, les a conduit à s'ouvrir à toute sortes d'outils, techniques et matériaux<sup>60</sup>. »

Hors de contrôle, en revanche, sont les robots « cachés », auxquels nous

58 Franck Daninos, «Au poker, les machines sont désormais plus fortes que les humains», Sciences et avenir [En ligne], mis en ligne le 20.01.2017

59 Simon Hagemann, «Les robots sur la scène théâtrale: précurseurs, enjeux, conséquences» in Surmarionnettes et marionnequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, L'Entretemps, 2013

60 Julie Sermon, «I, Robot... You, Puppet» in artpress2 n°38 «La marionnette sur toutes les scènes», Paris, 2015



portons moins d'attention au quotidien car nous avons le sentiment de les avoir assimilé (alors que ce sont eux qui, littéralement, nous assimilent). Nouveau genre de prothèses, les objets connectés -ou l'internet des objets, sont voués à accompagner, à faciliter et à assister l'humain. D'abord « accessoires » (smartphones, tablettes) ces objets s'agrandissent: voitures sans conducteur, électroménager, etc, et acquièrent en parallèle de plus grandes responsabilités. Fonctionnant sur le principe de la collecte de données personnelles de l'utilisateur, ces objets laissent donc de côté l'aspect anthropomorphe pour devenir, tel un ange gardien, des suppléments de conscience. Sur un plan qui n'est plus celui de la scène à proprement dite théâtrale, ils semblent pour autant être une marionnette personnelle, que nous manipulons, sur la « scène » largement développée au XXI<sup>e</sup> siècle de l'interface du web. Ils présentent les caractéristiques mnémoniques de l'objet de Kantor, nous permettant -littéralement- de stocker, d'archiver, de retrouver, nos souvenirs. L'objet connecté est cette greffe de l'individuel au corps social, de la communication, de l'échange de données, informatives, économiques, d'opinions. Il a investi toutes les sphères, en permettant l'accès au réseau -rapide- et en centralisant celui-ci.

## *Deep Dream*

Les objets sont l'emballage d'une intelligence qui est le vrai sujet. En 2015 l'artiste Grégory Chatonsky faisait une conférence dans le cadre de l'exposition *co-workers* au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Il y développait une réflexion sur un phénomène apparu la même année, le *Deep Dream*: un logiciel capable de générer des images, développé par Google. L'entreprise, en publiant le code source du logiciel, en a permis l'utilisation qui a débordé de la communauté des développeurs pour se répandre sur le réseau, reçu avec enthousiasme par les internautes. Ce logiciel génère des images à partir d'images préexistantes dont il dispose au sein de sa mémoire. Les images ainsi produites sont donc des images préexistantes quelconques, auxquelles le logiciel intègre par d'étranges superpositions d'autres images. On reconnaît l'image de départ mais elle est hantée par quelque chose. Le résultat ressemble fortement à des hallucinations sous lsd ou psilocybe. Comme si une forme se transformait en une autre, de manière liquide, le logiciel via un réseau de neurones cherche à découvrir dans l'image d'origine des motifs (*patterns*) ressemblants à ce qu'il possède dans sa banque d'image. Il va par itération accentuer ces proximités. Grégory Chatonsky interroge ce qui fascine l'être humain dans la possibilité d'une machine qui rêve, et donc sur notre potentiel à observer la machine entrain de rêver. Sur notre capacité à rêver nous même. En effet nous ne sommes jamais certains d'avoir rêvé, il n'y a aucune simultanéité entre le rêveur et son rêve. De sorte que le rêve lui-même pourrait être rêvé. Le rêve serait une reconstruction à posteriori d'un autre phénomène. Du fait de ce décalage, un principe d'incertitude vient troubler tout discours de vérité sur le rêve et sur l'hallucination.

Gregory Chatonsky expose un parallélisme entre l'action du logiciel, qui cherche sans interruption et de manière exponentielle des motifs dans l'image source pour en injecter de nouveaux, et un phénomène psychologique, la paréidolie, sorte d'illusion d'optique qui consiste à associer un stimulus visuel informe et ambigu à un élément clair et identifiable, souvent une forme humaine ou animale. Un visage dans un nuage, par exemple. Ce stimulus n'est pas une hallucination psychotique ou une frayeur, mais un plaisir pour l'observateur. Celui-ci jouit d'une faille dans sa perception. La paréidolie n'étant pas sémantique, elle n'est ni mimétique ni représentation. Le *Deep Dream* fonctionne sur le même principe : la machine voit ce qui n'est pas et poursuit obstinément son programme. C'est une question de langage : elle effectue une traduction de l'ordre de son programme (mettre toujours plus de motifs dans l'image), traduction qui n'a pas pour objectif de conserver le sens de l'image source. Ainsi le réseau de neurones va recouvrir l'image par sa mémoire (ses données) : « c'est le point de rencontre objectif entre recherche informatique et divination<sup>61</sup> ».

Le *Deep Dream* est donc le rêve *de* la machine : nous la rêvons autant qu'elle nous rêve. Rêve fondé sur le dérapage des sens. Celui-ci autorise les incidents de traduction : l'incohérence permet le sens latent qu'il nous reste à découvrir et à interpréter. Il y a une relation structurelle entre le mode de fonctionnement du logiciel et l'imagination humaine, dans la manière dont elle se forme. On ne parle pas de deux mondes séparés, mais imbriqués, qui produisent des images d'images : la machine produit des images à partir de nos rêves et nous, nous rêvons la machine en l'observant fonctionner. Ce désir d'entrer dans le cerveau

61 Gregory Chatonsky, *Deep Dream : Le rêve du réseau* (Co-Workers Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Youtube, 2015

et d'en imaginer la transformation identifie ce cerveau comme quelque chose qui n'est plus complètement humain ni encore digital. Cet entre-deux est de même nature que les images produites par le *Deep Dream* dans lesquelles nous ne distinguons plus le passage d'une forme à une autre. Cette indistinction vient troubler la possibilité même d'attribuer l'intelligence à l'être humain.

Décrit par Alan Turing en 1950, *Le test de Turing* est une proposition de test d'intelligence artificielle fondée sur la faculté d'une machine à imiter la conversation humaine<sup>62</sup>. Il consiste à mettre un humain en confrontation verbale à l'aveugle avec un ordinateur et un autre humain. Le test a été inspiré d'un jeu d'imitation bourgeois dans lequel un homme et une femme vont dans des pièces séparées et les invités tentent de discuter avec les deux protagonistes en écrivant des questions et en lisant les réponses qui leur sont renvoyées. Dans ce jeu, l'homme et la femme essaient de convaincre les invités qu'ils sont tous deux des femmes. « C'est donc une question de détermination du genre sexuel<sup>63</sup> ». Dans le test, le couple homme/femme est remplacé par le couple homme/machine. Si l'ordinateur n'est pas démasqué, c'est qu'il a passé le test avec succès. Or, précise Grégory Chatonsky, la question n'est pas de savoir si la machine est intelligente, mais si l'humain peut distinguer l'humain de la machine. « L'intelligence n'est pas une essence, elle n'appartient pas à l'individu, l'intelligence est un effet relationnel. Elle ne concerne pas celui auquel on l'attribue mais simplement la personne qui attribue cette intelligence<sup>64</sup> ». La machine n'est pas intelligente et n'a pas à l'être, elle ne possède pas cette intelligence mais nous lui attribuons cette capacité. Avec ce test, la véritable question est de savoir si l'Homme

62 Alan Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, 1950

63 Grégory Chatonsky, *Deep Dream : Le rêve du réseau* (Co-Workers Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Youtube, 2015

64 Ibid.

est intelligent. « Toute approche anthropocentrique, essentialiste de l'intelligence artificielle est sans objet. Ce scepticisme entraîne une approche de l'observateur en tant que performeur. Il attribue à son interlocuteur l'intelligence, humaine ou machinique, mais en l'attribuant c'est une manière de s'approprier cette intelligence puisque capable de juger. Chercher l'intelligence des machines c'est capturer l'intelligence que nous projetons hors de nous. C'est extrêmement pervers<sup>65</sup> ».

Si ce teste repose sur des critères humains, sa seconde version met la machine et l'Homme à égalité puisque l'enjeu sera non plus de discerner, mais d'imiter : l'Homme et la machine doivent se faire passer pour une femme face à l'observateur. Ainsi la machine imite un homme qui imite une femme. Il imite une imitation. L'intelligence devient dès lors le fruit d'une ruse. Là, nous définissons un état interne par l'état externe d'un objet : l'environnement définit ce que nous sommes. « La force spéculative est performative des technologies<sup>66</sup> ».

« Le *Big Data* est un dispositif de capture des existences humaines que nous sommes, il permet aux machines de créer d'immenses bases de données d'un monde qui semble au premier abord leur échapper, le monde humain, le monde de la signification (on dit souvent que les machines n'ont pas accès au sens) mais ce monde sémantisé que nous croyons partager pourrait bien par cet enregistrement stupide, à une échelle qu'aucune civilisation avant nous n'avait mis en place, être appréhendé dans l'ordre de la quantité. En enregistrant le grand nombre on pourra tirer des statistiques permettant une prévision des

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> ibid

comportements futurs basés sur leurs récurrences. Peu importe qu'elles soient exactes ou non , il suffit qu'elles soient considérées comme vraies pour qu'elles se réalisent. Il suffit qu'on se comporte vis-à-vis de ces prévisions comme si elles étaient justes. La prédiction comportementale imagine l'avenir en réduisant cet avenir à ce qui a été<sup>67</sup>.»

Le réseau n'est plus un outil de médiation entre des êtres humains qui communiqueraient entre eux mais un instrument de capture du monde humain par les machines.

C'est le projet de Google. À partir de toutes ces données une machine ne pourrait-elle pas rêver ce que nous sommes et avons été ? Rêver l'humanité une fois que celle-ci aura disparu ? Elle pourrait assez facilement produire de nouvelles données à partir de celles qui ont été recueillis et créer un ersatz de toutes nos histoires singulières. Le web grandit plus vite que notre capacité à le consulter alors que nous en sommes les créateurs. Ce web qui est le produit de notre activité nous excentre de nous même, et par là nous nous observons du dehors.

Le *Deep Dream* est justement cette image telle quelle était avant, et telle quelle est entrain de devenir.

67 Ibid







L'objet a accédé à une reconnaissance totale, à une existence au-delà de son utilité technique. L'art lui a permis cette émancipation de ce qu'il « devait être », industriellement et économiquement. Une nouvelle économie lui est cependant apparue, celle de l'art.

En l'objet la technologie mise beaucoup. L'objet devient ami, confident, boîte de Pandore. Mais ce n'est certes qu'un costume, qui cache des transferts d'énergie, d'informations, qui cache une intelligence-assistante. Peut-être est-il nécessaire, à l'heure où de plus en plus d'individus ressentent le besoin de sortir du réseau, de revenir à une émotion pure, de l'intérieur, non programmée. Dans notre première partie nous avons abordé les fondements d'une telle *improvisation*, nourricière qui sans tomber dans l'excès permet d'être juste. Non pas sur les planches du théâtre, ou à travers une création. Mais simplement en tant qu'individu muni de matière grise.

Le théâtre chez Kantor est éminemment métaphysique et politique. « Réponse à la réalité de la vie<sup>61</sup> », Kantor a développé un art qui est une perception de la situation culturelle et intellectuelle de son pays, la Pologne. Au delà d'une liberté politique et sociale, c'est à une liberté totale dans la création à laquelle l'artiste s'est référé. Si pendant l'occupation le Parti Communiste jugeait ses spectacles « idiots<sup>62</sup> », cette opinion était également partagée par le milieu théâtral de l'époque. Comme le précise le journaliste Guy Scarpetta dans son entretien avec Kantor, cela pose une question de fond, sur le conformisme artistique.

61 Guy Scarpetta, «Entretien avec Tadeusz Kantor : Ce qu'ils appellent la liberté», La Règle du jeu [En ligne]. Varsovie, le 25 février 1990

62 Ibid.

« L'art n'a pas à soigner la société, il devrait plutôt en être le poison... Ma réponse, en fait, consiste à créer une réalité tout à fait autre, tout à fait différente de la réalité sociale<sup>63</sup>. »

À l'instar de la pratique du marionnettiste, qui est avant tout un langage scénique, une exploration du rapport à soi et au monde dans la manipulation de la matière, qui ne cherche pas le faux-semblant mais plutôt les contingences.

Si le théâtre, et ce fut souvent critiqué, s'est épuisé à *représenter* le réel et l'événement, il est fascinant de constater à quel point le virtuel, aujourd'hui, a assimilé la théâtralité tant on y trouve des similitudes d'usage et de langage : avec internet et les réseaux sociaux, toutes les individualités sont permises et peuvent se mettre en avant. On peut parler de rôle, de personnage, de spectacle, à des échelles très individuelles donc, mais accessibles à n'importe quel « spectateur », devenant très vite « voyeur ». Cette théâtralité perverse est néanmoins une connexion, qui peut-être n'est pas tout à fait dans la fausseté : en promouvant la possibilité d'interagir dans le quasi-instantané avec ce qui est vu et lu, internet ne promeut-t-il pas également la spontanéité ? Mais une spontanéité exhibitionniste. Cette nouvelle forme de catharsis n'est rien face au scénario qui s'écrit, comme nous l'avons vu, dans la récupération massive des données. Scénario qui se base sur la répétition.

On répète beaucoup au théâtre. Le terme est aussi pesant qu'il est utile. Jean-François Lyotard y dégage une grande poésie: «voici l'histoire que j'aurais aimé raconter : que la répétition s'évade de la répétition pour se

63 Guy Scarpetta, «Entretien avec Tadeusz Kantor : Ce qu'ils appellent la liberté», La Règle du jeu [En ligne]. Varsovie, le 25 février 1990

répéter. Qu'en cherchant à se faire oublier, elle fixe son oubli, et ainsi répète son absence<sup>64</sup>.»

En Aout 1967 Tadeusz Kantor organisait un de ses plus grands happenings: *The Sea Concert (The Panoramic Sea Happening)*. Le happening a commencé avec le concert de la mer, au cours duquel le peintre Edward Krasiński se tenait sur une estrade partiellement immergée dans l'eau à quelques mètres de la plage et «orchestrait» les vagues de la mer. Le rôle de la mer (selon le texte de Kantor inclus dans une brochure qui a été publiée plus tard) était «d'imposer le mouvement, le rythme et les valeurs sonores ne dépassant pas les capacités de la perception humaine»

La nature comme objet, la nature comme acteur. Comme matière. Kantor nous démontre encore une fois que, par l'intervention artistique, l'Homme répond à son environnement. S'évalue. Se questionne.

«L'acteur n'est pas quelqu'un qui s'exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui assiste à lui, un homme qui va hors d'homme. Un spectateur de sa passion. Au théâtre, c'est toujours la sortie du corps humain que l'on vient voir. On vient pour l'offrande du corps: corps porté, corps offert, parole portée devant soi. Il y a dans le pantin et dans l'acteur véritable l'offrande d'un homme.»<sup>65</sup>

64 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain, Causeries sur le temps*, Editions Galilée, 1988

65 Carole Guidicelli et Didier Plassard, «La Marionnette sur toutes les scènes» in *artpress2* n°38, Paris, 2015



## ANNEXE



Léo Fourdrinier, L'enfant de fer, 2011



Marion Aubert, *Les Histrions (Détail)*, 2006



Hazel Larsen Archer, Merce Cunningham Dancing, 1952-53





Tadeusz Kantor, Goplana, Balladyna, 1943



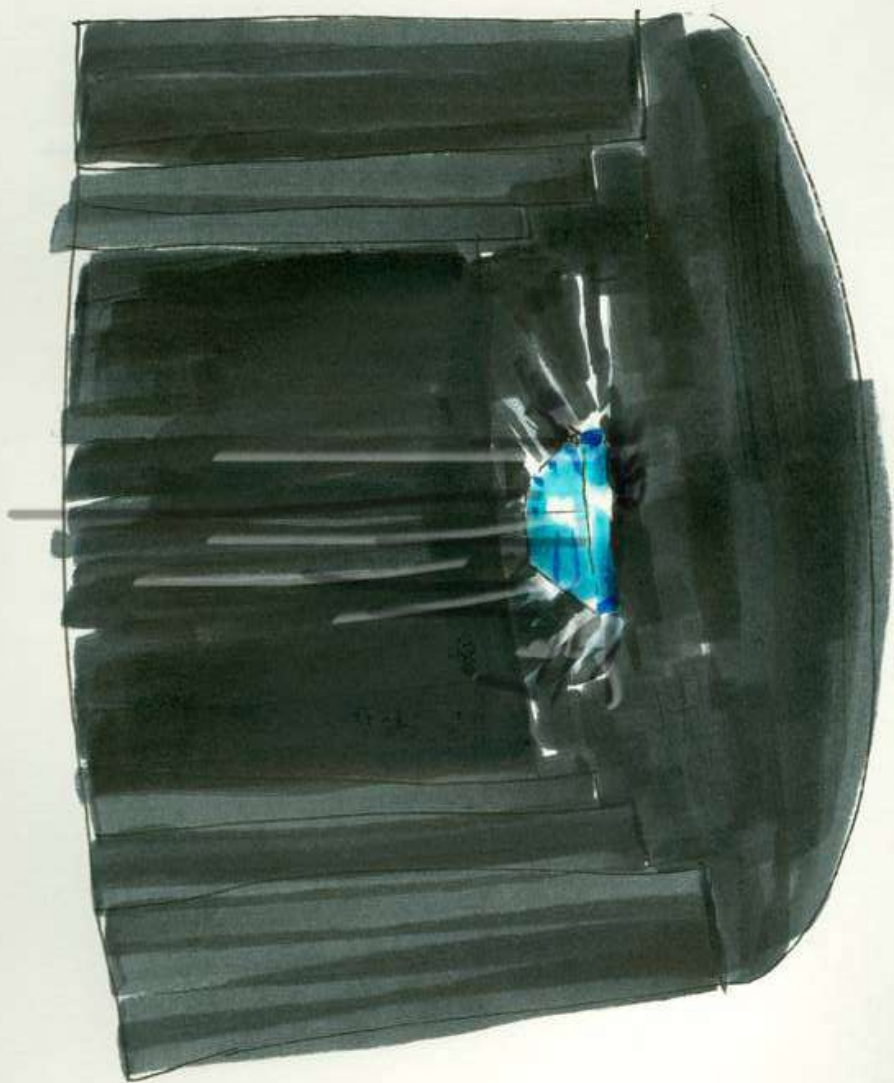
© Fouad Elkoury © Fouad Elkoury





Abraham Cruzvillegas, AUTOCONSTRUCTION APPROXIMANTE  
VIBRANTE RETROFLEXE, 2016





Ragnar Kjartansson, dessin préparatoire pour *The Fall*, 2015



Tadeusz Rolke, Tadeusz Kantor à Cracovie, 1960



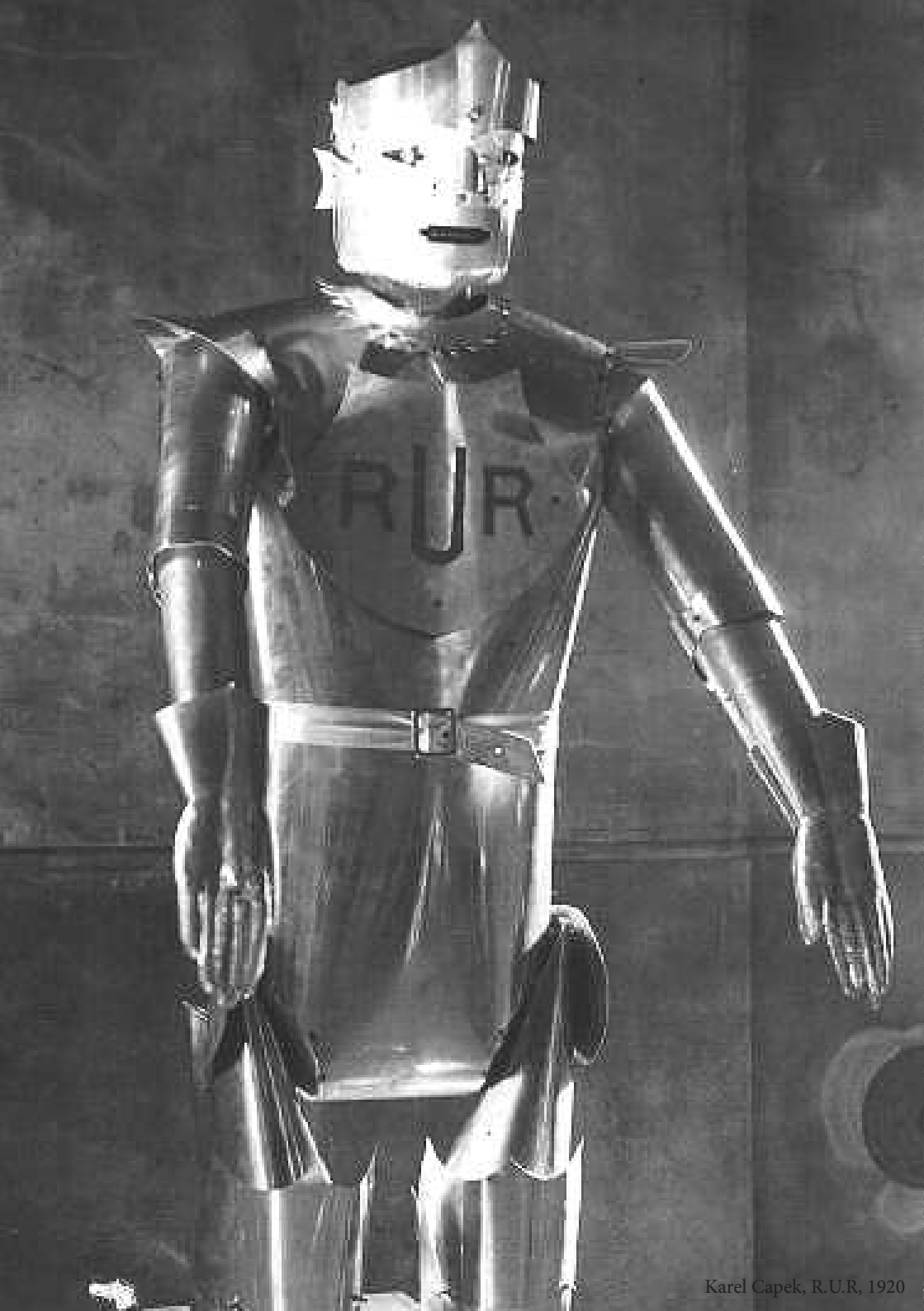
Gilles Jobin, Steack House, 2013





Ali Moini, Man Anam Ke Rostam Bovad Pahlavan, 2016





Karel Capek, R.U.R., 1920



Oriza Hirata, Les Trois sœurs version Androïde, 2012





Dogs Playing Poker, image générée par Deep Dream



## BIBLIOGRAPHIE

BORIE, Monique, «Corps vivant et corps objet: une approche anthropologique» in Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, L'Entretemps, 2013

CUIR, Raphael, «Imaginer les corps à l'âge numérique» in artpress2 n°39  
« Les arts numériques : Anthologie et perspectives », paris, 2016

FERNANDEZ, Laure, «Ragnar Kjartansson, mythologies théâtrales» in artpress n°427, paris, 2015

FOLGADO, Jacques, Danièle, «Pédagogie en chantier: L'art dramatique improvise...» in Opus 24, Nîmes, 2008

GUIDICELLI, Carole, PLASSARD, Didier, «Introduction» in Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, L'Entretemps, 2013

HAGEMANN, Simon, «Les robots sur la scène théâtrale: précurseurs, enjeux, conséquences» in Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, L'Entretemps, 2013

KANTOR, Tadeusz, Ecrits (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

KANTOR, Tadeusz, Ma Pauvre Chambre de L'Imagination, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

SARDIER, Thibaut, «Man Anam Ke Rostam Bovad Pahlavan, Ali Moini», artpress n°438, paris, 2016

SERMONT, Julie, «I, Robot... You, Puppet» in artpress2 n°38 «La marionnette sur toutes les scènes», Paris, 2015

SIMÉON, Jean-Pierre, Stabat Mater Furiosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013

## FILMOGRAPHIE

JOBIN, Gilles, Steack House, adaptation cinématographique de la chorégraphie Steack House filmé en direct au Théâtre Arsenic, Lausanne, 2013

VAYSSIÈRE Marie, NOTA, Stéphanie,  $1 + 1 = 0$ . Une très courte leçon de Tadeusz Kantor, Institut International de la Marionnette, 2013

## SOURCES WEB

Présentation de «Les Histrions (Détail)» de Marion Aubert, theatre-contemporain.net, [En ligne]. Page consultée à partir de <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Histrions-detail/ensavoirplus/idcontent/7257>

CHATONSKY, Grégory, Deep Dream : Le rêve du réseau (Co-Workers Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris, Youtube. Visionnée à partir de <https://www.youtube.com/watch?v=ICLxdQFRqQU>

Interview Abraham Cruzvillegas, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Nîmes, mis en ligne le 24 nov. 2016. Visionnée sur Youtube à partir de <http://carreartmusee.com/fr/expositions/abraham-cruzvillegas-120>

DANINOS, Franck, «Au poker, les machines sont désormais plus fortes que les humains», Sciences et avenir [En ligne], mis en ligne le 20.01.2017 à 09h36, mis à jour le 02.02.2017 à 15h19. Page consultée à partir de [https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/intelligence-artificielle/au-poker-les-machines-sont-desormais-plus-fortes-que-les-humains\\_109870](https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/intelligence-artificielle/au-poker-les-machines-sont-desormais-plus-fortes-que-les-humains_109870)

EVANS, Dave, «L'Internet des objets, comment l'évolution actuelle d'Internet transforme-t-elle le monde ?», Cisco, 2011. Page consultée à partir de [https://www.cisco.com/c/dam/global/en\\_ca/solutions/executive/assets/pdf/internet-of-things-fr.pdf](https://www.cisco.com/c/dam/global/en_ca/solutions/executive/assets/pdf/internet-of-things-fr.pdf)

JAQUES-WAJEMAN, Brigitte, Elvire Juvet 40, Théâtre National de Strasbourg, film réalisé par Benoit Jacquot, 1987. Visionné depuis youtube à partir de <https://www.youtube.com/watch?v=E-3csrQu5yI>

GRIMAUD Emmanuel et VIDAL Denis, « Aux frontières de l'humain », Gradhiva [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012. URL : <http://gradhiva.revues.org/2309>

KANTOR, Tadeusz, La Classe Morte, film de la représentation théâtrale dirigé par Andrzej Wajda, 1976. Visionnée depuis youtube sous le titre «Tadeusz Kantor «Umarla klasa» (Dead class) [English subtitles in progress]» à partir de <https://www.youtube.com/watch?v=a235h-HGFIps>

KANTOR, Tadeusz, «Wielopole, wielopole», Arte, youtube, mis en ligne le 11 juil. 2014. Visionnée à partir de [https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan\\_Qs&t=3638s](https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan_Qs&t=3638s)

LEQUEUX, Emmanuelle, «Quand le théâtre animait l'avant-scène des arts plastiques», LE MONDE [En ligne] 22.08.2007 à 17h15, mis à jour le 22.08.2007 à 17h15, URL: [http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/quand-le-theatre-animait-l-avant-scene-des-arts-plastiques\\_946520\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/quand-le-theatre-animait-l-avant-scene-des-arts-plastiques_946520_3246.html)

SARACZYNSKA, Maja, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», Agôn [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, (2011) N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.

SCARPETTA, Guy, «Entretien avec Tadeusz Kantor : Ce qu'ils appellent la liberté», La Règle du jeu [En ligne] Entretien réalisé à Varsovie, le 25 février 1990. Page consultée à partir de <http://laregledujeu.org/2014/08/06/17584/entretien-avec-tadeusz-kantor-ce-qu%E2%80%99ils-appellent-la-liberte/>

Théâtre de la cruauté. (2016, mai 1). Wikipédia, l'encyclopédie libre. Page consultée à partir de [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Th%C3%A9%C3%A2tre\\_de\\_la\\_cruaut%C3%A9&oldid=125790866](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_cruaut%C3%A9&oldid=125790866).

THIBAUDAT, Jean-Pierre, «Solaires «Histrions».», Libération [En ligne]. 9 janvier 2006 à 20:01. Page consultée à partir de [http://next.liberation.fr/culture/2006/01/09/solaires-histrions\\_25837](http://next.liberation.fr/culture/2006/01/09/solaires-histrions_25837)







Sincères  
Remerciements

à Alice Laguarda  
et Maxime Thieffine





Léo Fourdrinier

*travaux*







Entre émergence d'une mythologie personnelle et élaboration de protocoles créatifs relatifs à l'expression de sentiments et de désirs formels, *GENÈSE: La pièce qui se joue* a su mettre en scène les fondamentaux d'une pratique d'où découle une interrogation omnisciente: celle du devenir, individuel et collectif, et de la tentative d'appréhender et révéler un monde en perpétuel changement. Ici, issu d'une pratique de l'art dramatique, transmettre le vrai par le faux.

L'exposition s'est jouée en cinq actes



Vue d'accrochage  
2015  
Esam Cherbourg-Octeville  
Photo : Michèle Gottstein



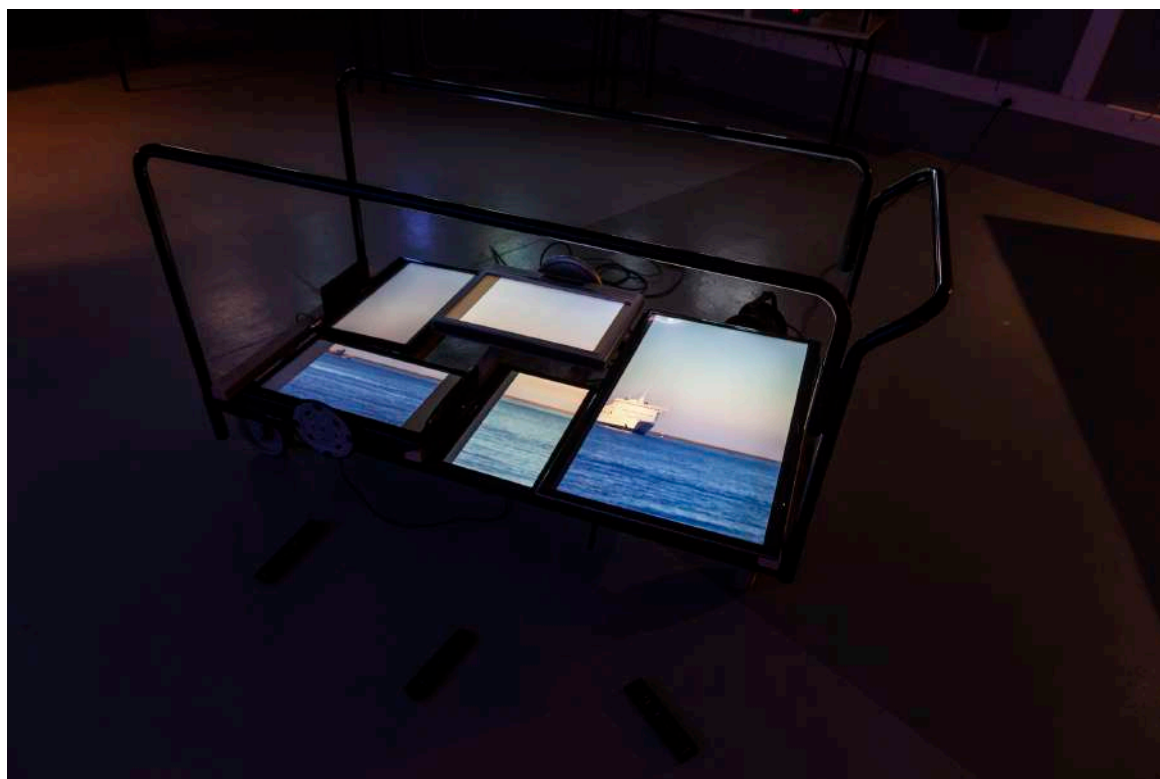


### *Frères*

2015

Dimensions variables

impression numérique contrecollée sur bois  
(100 x 120 x 3) photographies argentiques, photographies polaroid, cartes postales, documentation, lampes, bâche ignifugée, verre, bois.

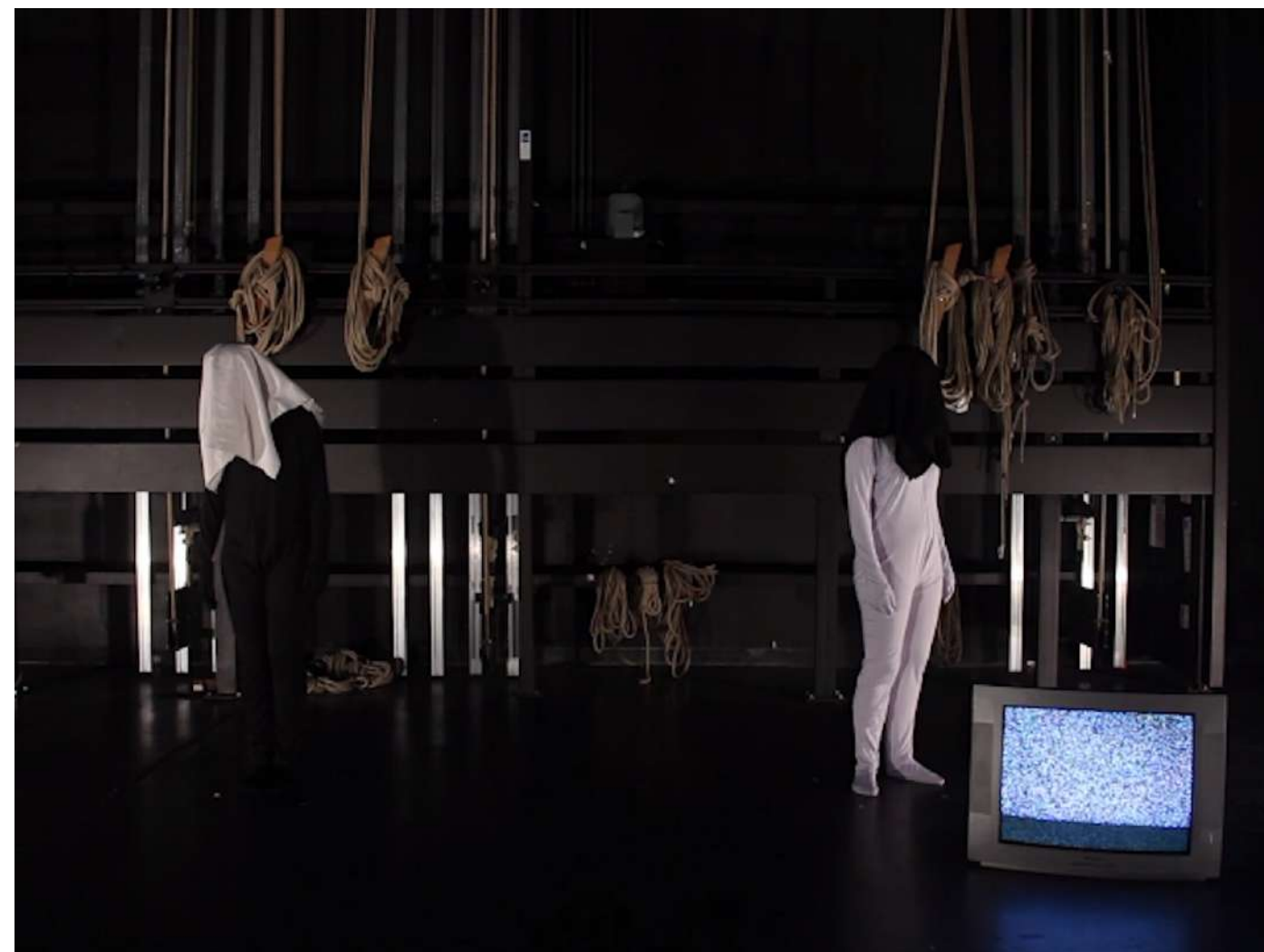


### *Horizon*

2015

130 x 80 x 100

Charriot à roulettes, écrans LCD, clefs usb  
vidéos: 11 min



### *Les Leçons*

2015

Projection vidéo

film 15min



*La Marche Lente*

2015  
Installation  
vidéo ∞  
Porcelaine, socles en fer forgé, spots lumineux, lampe de poche,  
tabourets acier et bois, écran cathodique, aimants, lecteur.



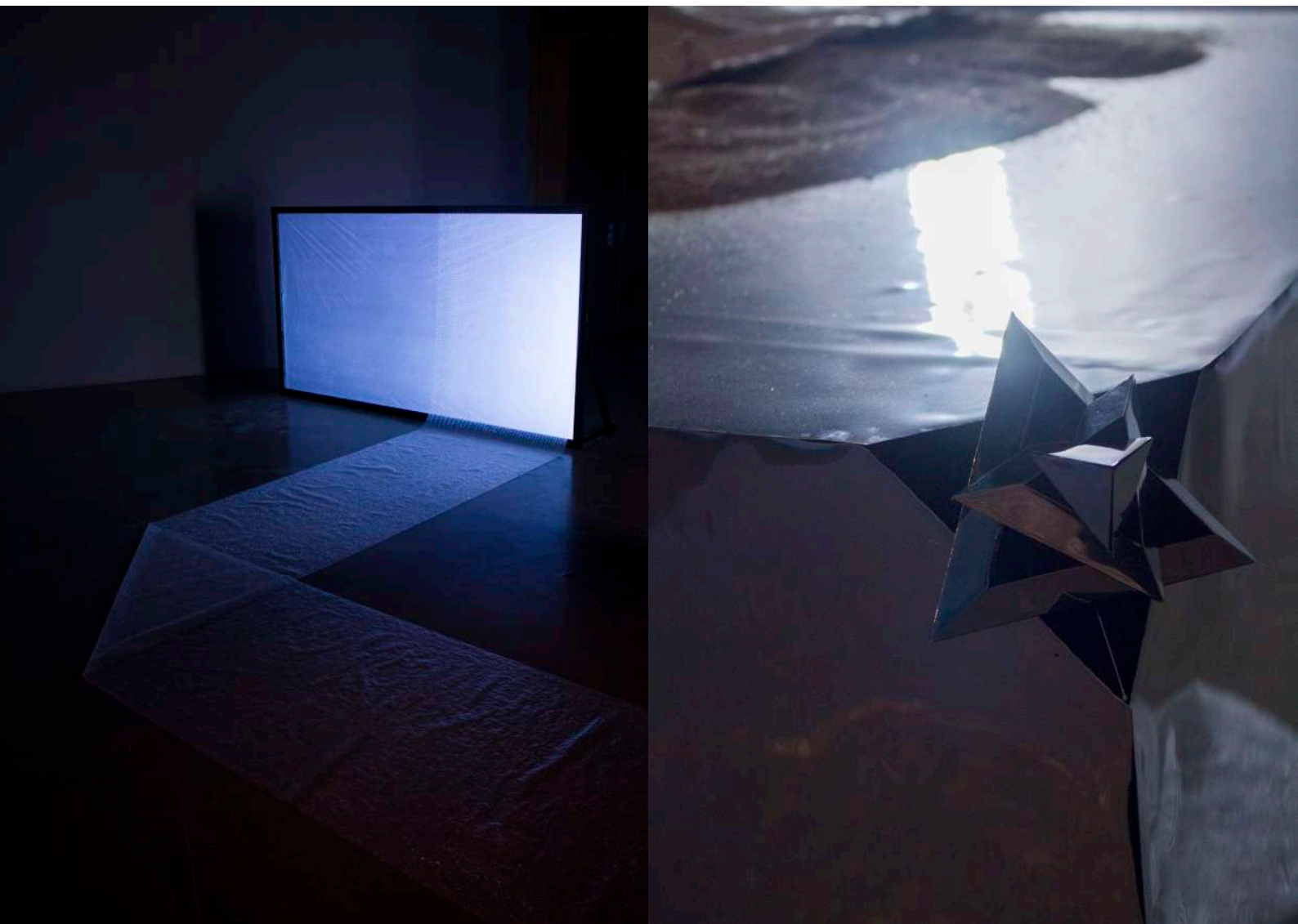
*Branches*  
2013 - 2015  
Dimensions variables  
écrans cathodiques, lecteurs dvd, tables, tassots



*La mer c'est la montagne  
& La montagne c'est la mer*







*Je m'éveillais*  
 2015, installation vidéo 5'  
 écran: 240 x 150 cm  
 Bois peint, bâche plastique,  
 film à bulles d'air, vidéopro-  
 jecteur

*L'enfant roi,*  
 2015, sculpture  
 détail  
 204 x 73 x 70  
 plâtre, sable, film miroir  
 adhésif, bois, horloge



*Médiateur*  
 2015  
 50 x 190 x 50  
 bois, acier, néons



*Les amants*  
2015  
plâtre, socle en bois  
film bulles d'air



*Hydrothermal Metamorphism Complex*  
2015  
Dimensions variables  
plâtre, fil de fer, tissus, moniteurs cathodiques, lecteurs dvd



U+214B  
2016  
30 x 39 x 10  
béton



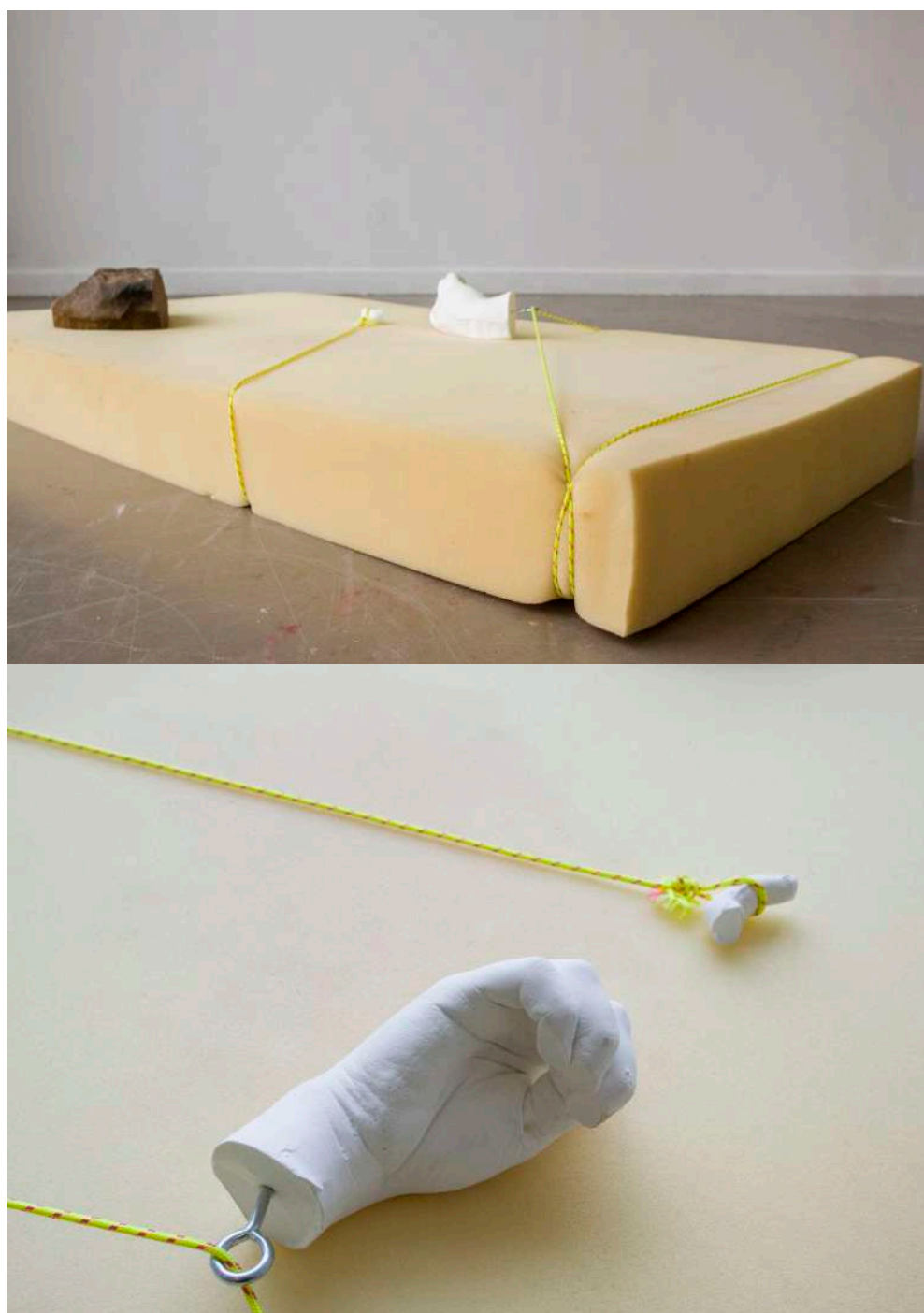


*l'homme emprisonné dans un ascenseur  
qui s'agite et qui danse*

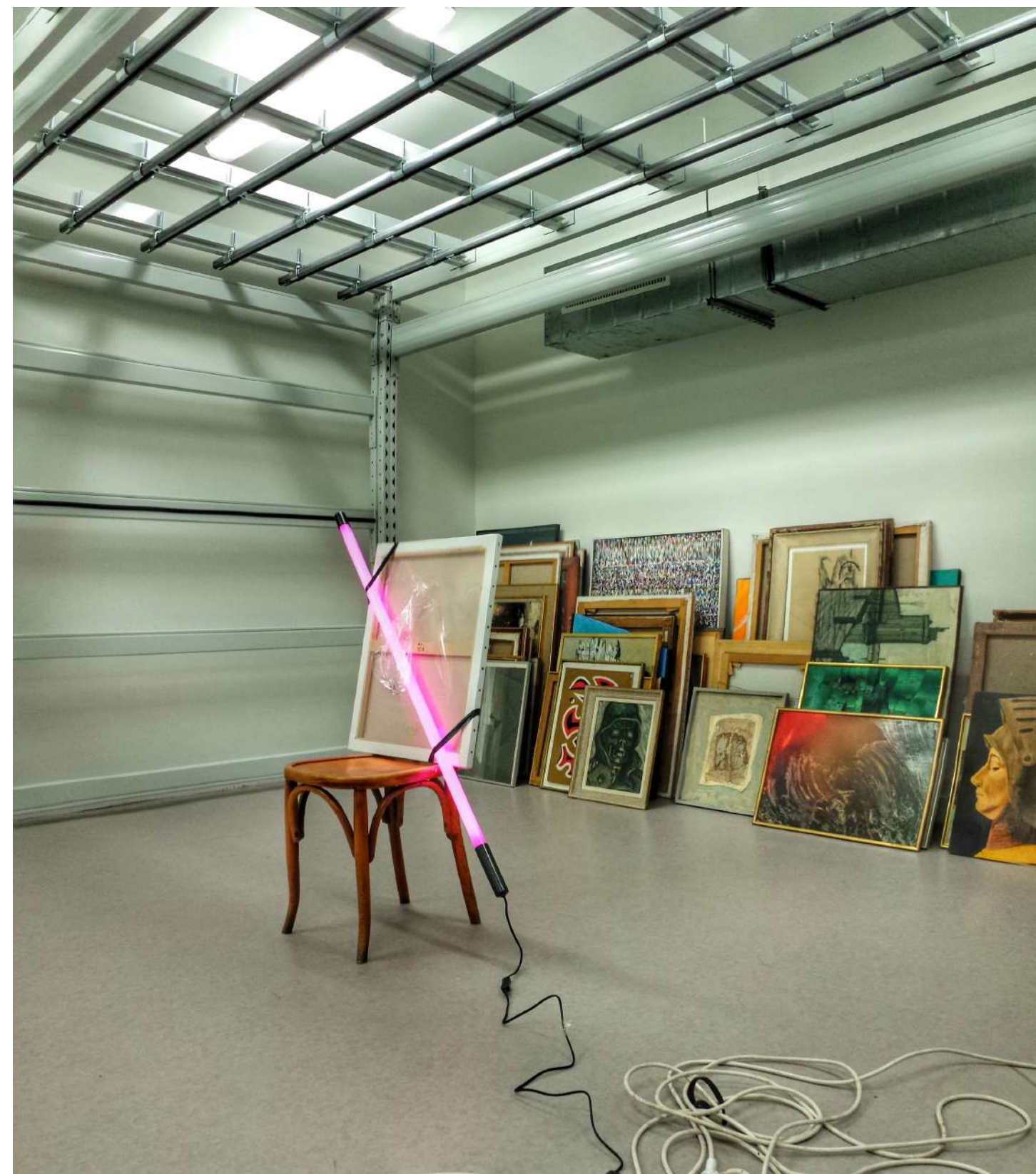
2016  
dimensions variables  
brancard, néon, lampe, livre, tissus  
d'isolement thermique, controleur  
MIDI, enceintes, film à bulles.  
piste sonore 05' 46"







*Le mécanisme tragique des effets et des causes*  
 2016  
 63 x 121 x 16  
 mousse, corde, plâtre synthétique, roche



*Réservoir*  
 2016  
 Dimensions variables  
 chaise en bois, toile, néon, tableaux de la réserve  
 du musée Thomas Henry, Cherbourg



*Nation!*  
2016  
40 x 9  
extincteur







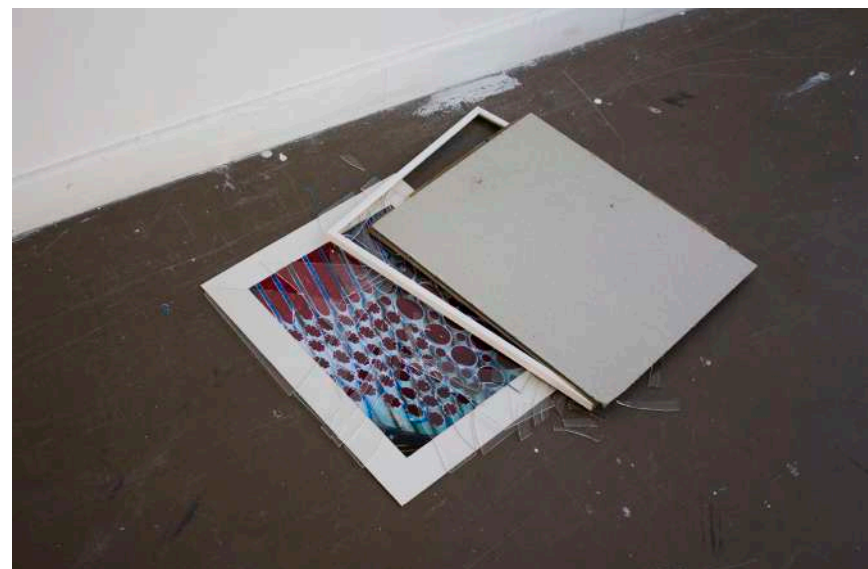
Vue de l'accrochage  
2016  
Esam Caen

Stabat  
Avec la performance musicale de  
Elisa Bertin, flûtiste





*Sans fin*  
2016  
dimensions variables  
Chaise en bois, velours, néon



*Sans titre (après la chute)*  
2016  
dimensions variables  
Photographie argentique et cadre, verre



*La joueuse de flûte*  
performance

*U+214B*  
2016  
30 x 39 x 10  
béton





*capture d'écran*

*hello*

2015 - 2016

dimensions variables

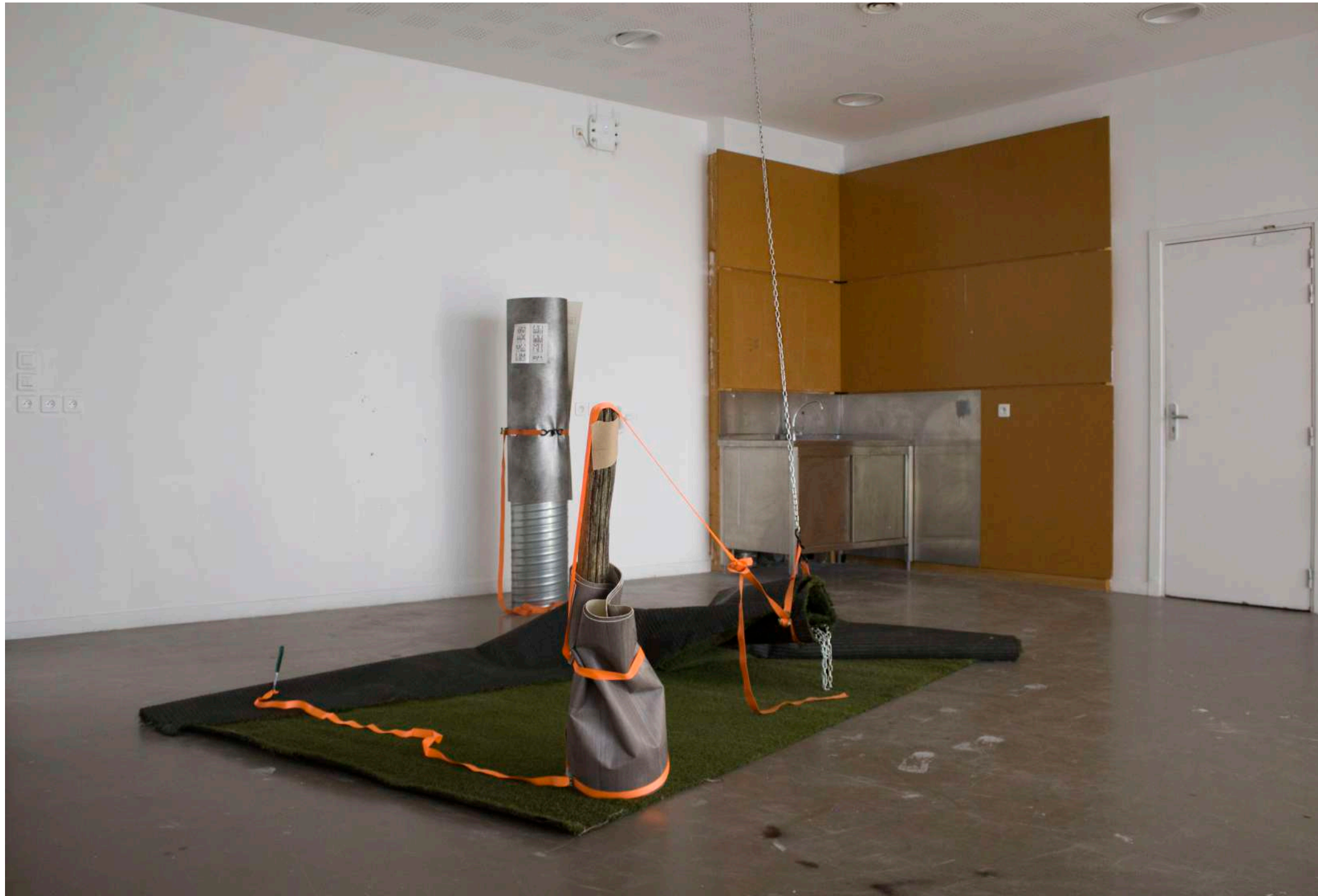
pare-choc en plastique, fer, béton, siporex,

corde, moniteur cathodique

film 03'01" en boucle

*Rencontre fortuite avec un jeune homme irakien. Discussion  
en hors-champ*

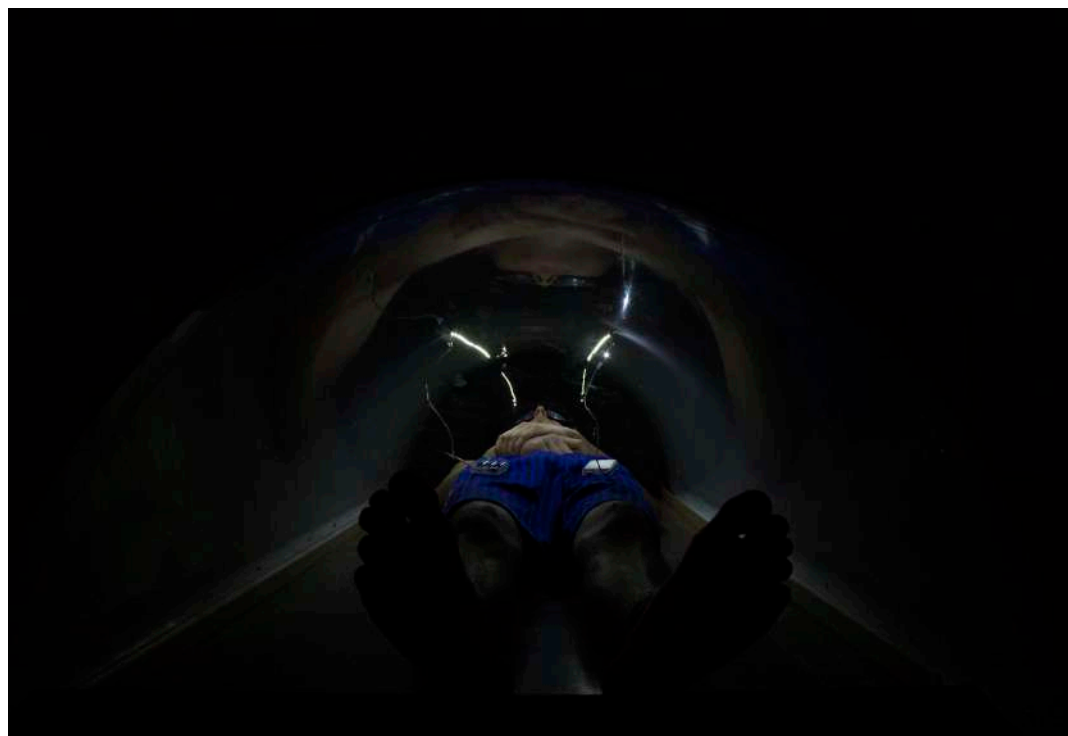




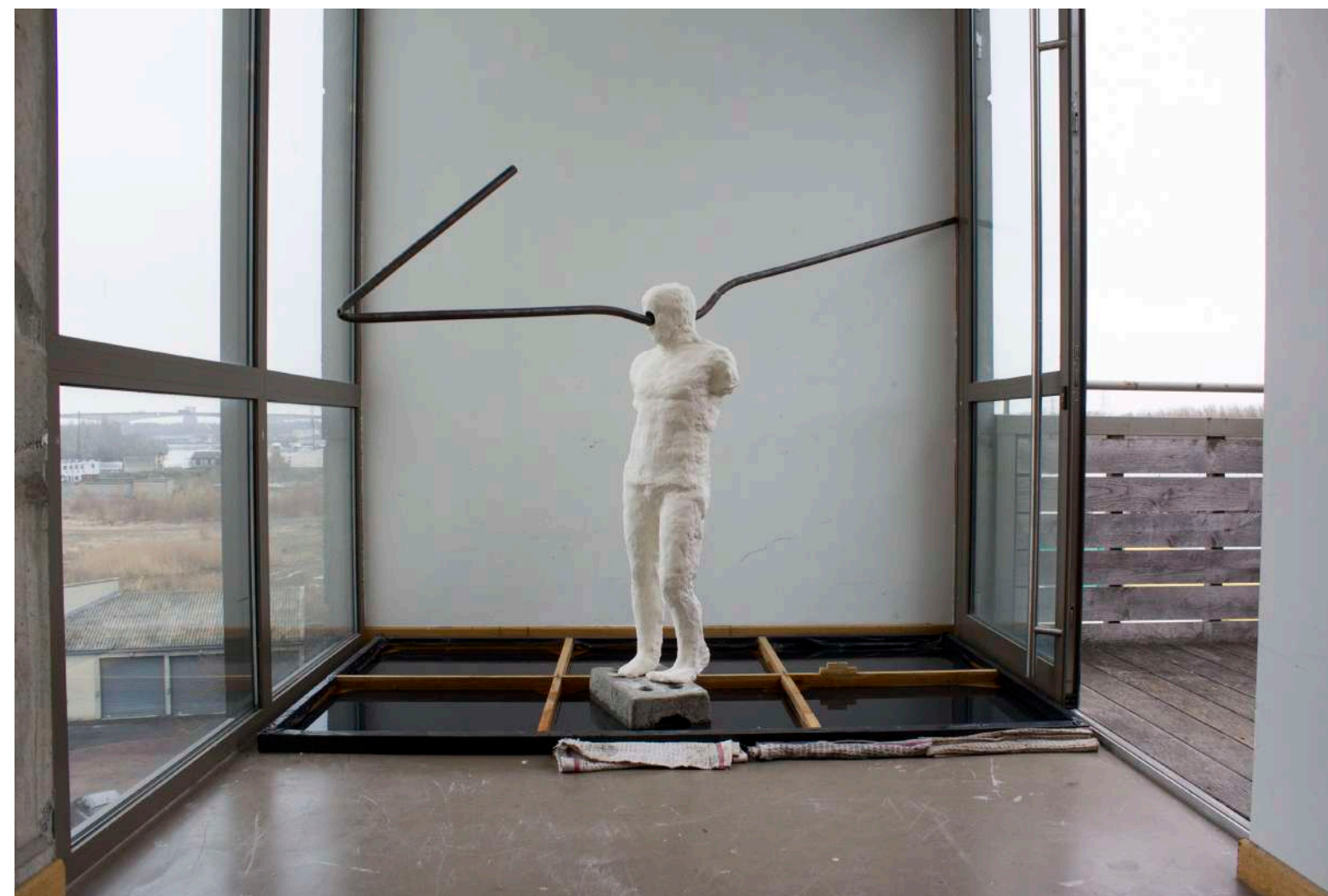
*Les historiens du futur*  
 2016  
 dimensions variables  
 matériaux divers



À la fois paysages et personnages, l'installation se présente effectivement comme la fossilisation de ce qui aurait pu être en mouvement dans un espace. *Les historiens du futur* est une entreprise archéologique anticipée. Elle invite le spectateur à déceler des détails noyés dans la masse, à discerner le vrai du faux. Elle perturbe par la compression et le serrage de matériaux, révélant ainsi la mollesse et la fragilité de ce qui semble solide. Ces interactions avec des objets issus du champs lexical de la nature (herbe, bois) associés à des éléments industriels, liés de manière bien visible met l'accent sur l'impact global significatif des activités humaines sur l'écosystème terrestre. Se pose alors la question de l'empreinte qu'on laissera aux générations futures. L'installation met en avant une pratique de la sculpture qui s'interroge sur le rôle de la matière dans la détermination de la forme finale, et donc de sa pérennité. Dans une confusion du socle et de l'objet érigé, les tensions visibles sont pourtant en décalage avec les tensions réelles qui maintiennent les éléments entre eux. *Les historiens du futur* est une archéologie fictive qui tend vers l'entropie.



*Sans titre*  
2016  
installation et performance  
dimensions variables  
acier, plexiglas, LED, chauffage



*Chromatine*  
2016  
dimensions variable  
plâtre, béton, acier, bois, plastique, tissus, eau

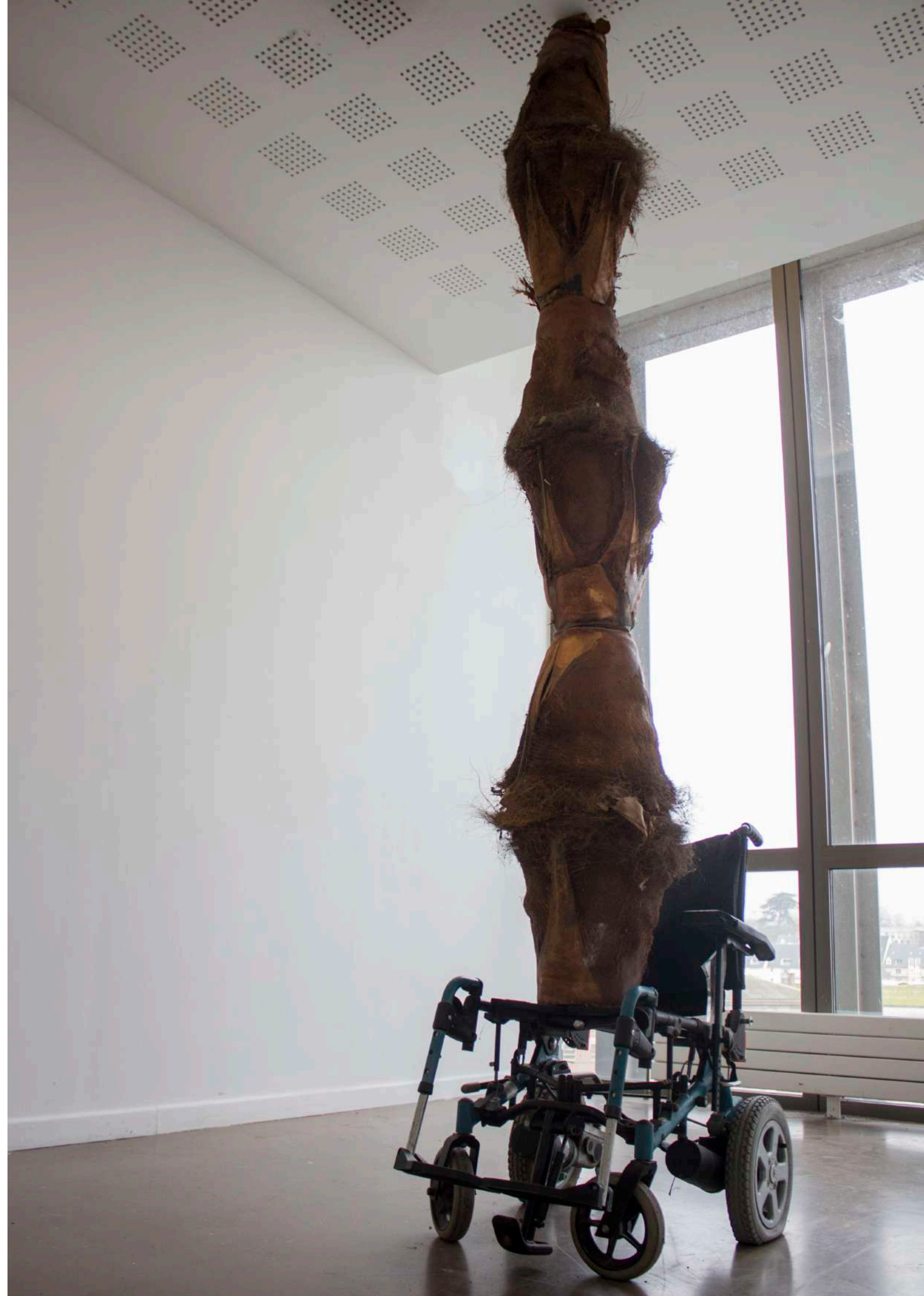
«Ce que j'aurais aimé  
c'aurait été d'être un voyageur invisible.  
Avoir ni  
soif,  
ni faim  
ni fatigue, ni peur.  
Regarder passer les choses  
sans vraiment y prendre part.»

Cendres de cailloux , Daniel Danis





*S'il rit*  
 2016  
 100x100x hauteur en fonction de la hauteur de plafond (ici 310cm)  
 bois de palmier, fauteuil roulant







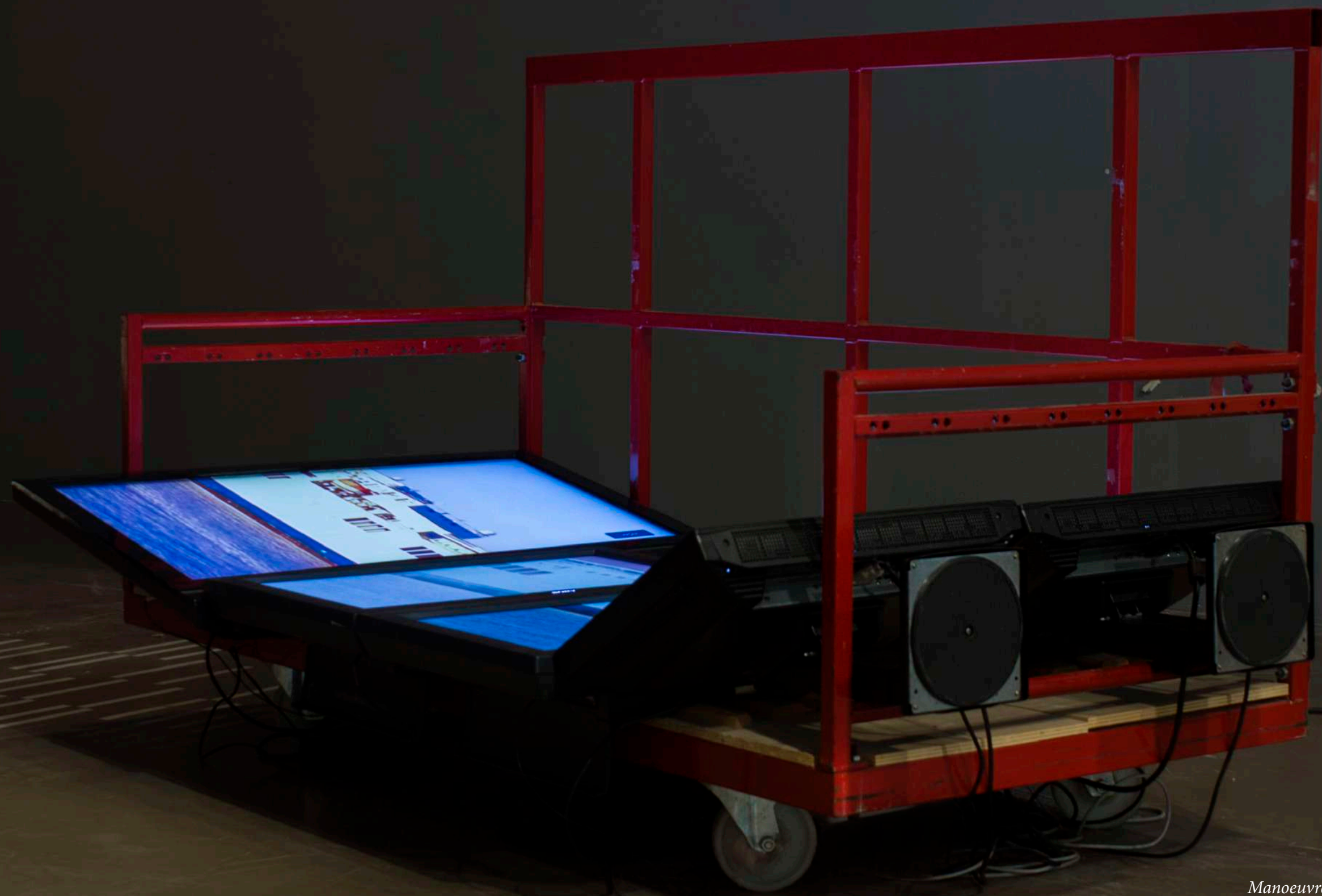
*Is it raining in your mouth ?*

2017

540 x 450 x 320

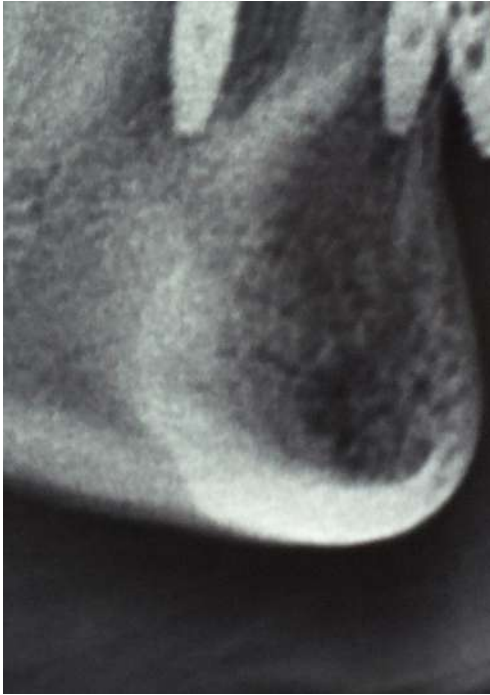
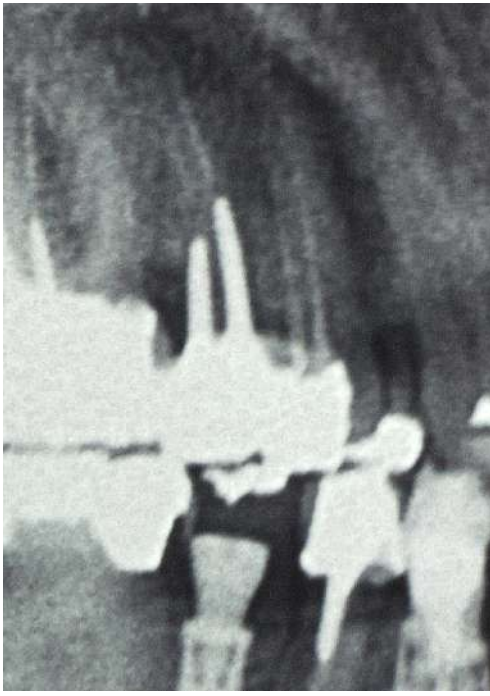
plâtre, drone, plexiglas,  
flûtes à champagne 15cl, vin effervescent selon  
arrivage

photographie: Hugo Laporte



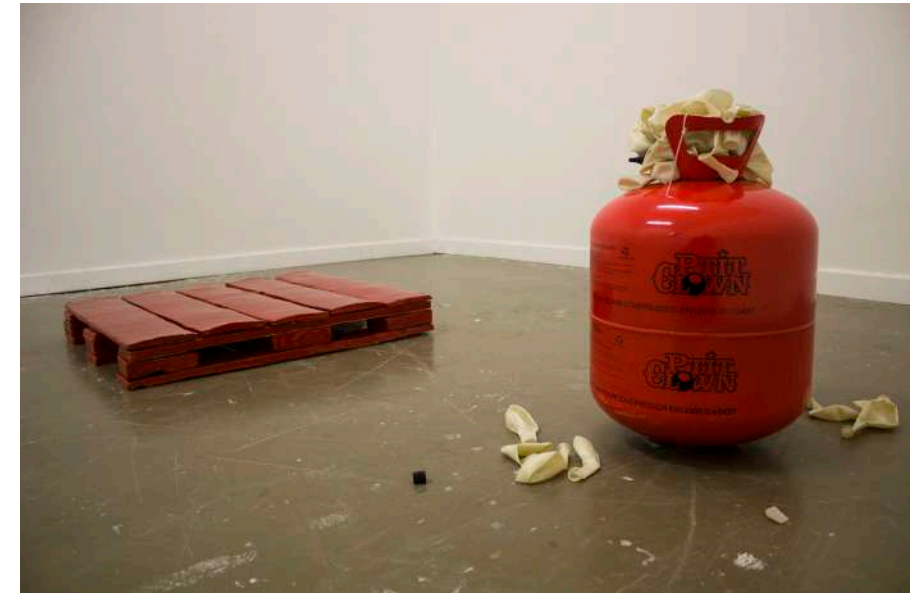
*Manoeuvre (Horizon edit)*  
2017  
210 x 90 x 160  
Charriot, écrans, lecteurs dvd, mac mini





*Lanquidity*  
2017  
130x60  
photographies numériques encadrées





*Conspiracy*  
 2017  
 dimensions variables  
 céramique émaillée, bombonne d'hélium jetable, ballons gonflés à l'hélium, carton, chaîne





*Personne ne dit que les cathédrales gothiques  
ont la forme d'une prière*  
2017  
120x15x15  
glace

Vue de l'accrochage  
2017

*Mater*  
2017  
170x50x100  
sangle, pierre reconstituée, bois





*Pater I*  
 2017  
 170x60x50  
 bois, fer, béton cellulaire



*Pater II*  
 2017  
 190x650x50  
 bois, fer, béton cellulaire



*Mater*  
 2017  
 170x60x100  
 sangle, pierre reconstituée, bois



*J'aime mieux périr sur fond de gazouillis qu'en écoutant la Marche funèbre de Chopin*  
 2017  
 dimensions variables  
 béton, alluminium, acier, tv cathodique, plâtre, corde

## Clichés du futur

1947

À Varsovie, j'ai vu le fragment d'un pont métallique détruit par une bombe.

J'ai été frappé par la vue de cet invraisemblable *écrasement*.

La sensation terrifiante de la force qui a provoqué cela, inimaginable à l'échelle humaine.

Cette impression était de l'ordre « artistique » car dépourvue de ces émotions humaines risquées, provoquées par l'explosion même, presque comme pour les « moulages » naturels des victimes de Pompéi.

J'ai pensé que si quelqu'un de facétieux avait érigé ce fragment de métal

comme un monument sur une place de la ville les historiens du futur auraient pu lire dans les plis de ses formes les *forces* qui dirigeaient notre époque.

J'ai pensé aussi que cette forme incroyablement aplatie pourrait annoncer les canons de l'*esthétique* d'après-guerre.











*les historiens du futur (environnement)*

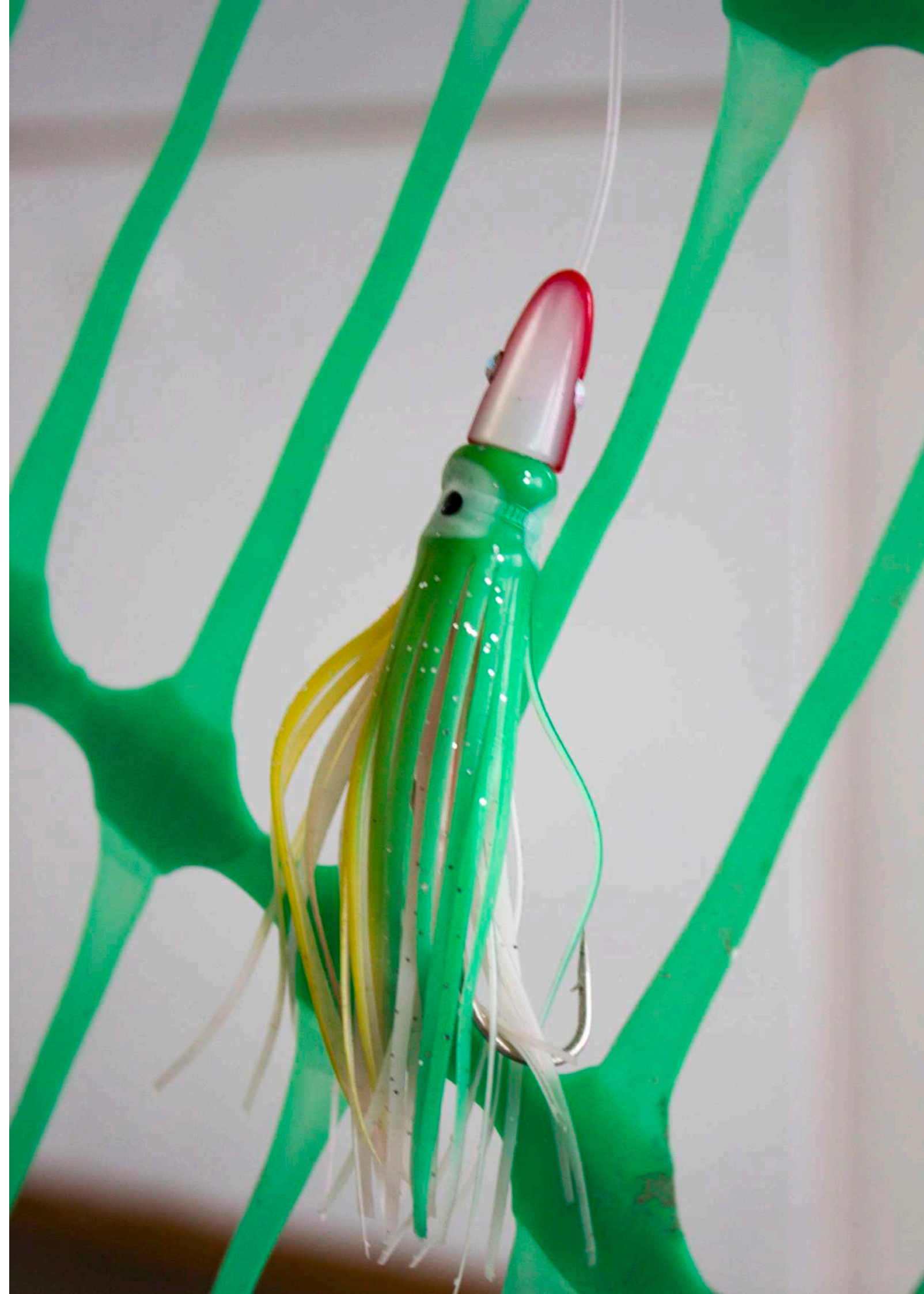
2017

installation

dimensions variables

plastique, corde, hameçon, chaîne, fer, aluminium, linoleum, sangle, gazon synthétique, bois, téléphone mobile, filtre coloré pour projecteur scénique

*Les historiens du futur* cristallise donc les enjeux de ma pratique: l'installation se déploie dans l'espace qui lui sert de support, invitant ainsi le spectateur à ouvrir tous ses sens, à être réceptif aux questions d'échelle et d'accrochage. Interrogeant la théâtralité de l'objet dans l'installation, et le statut de celui-ci, qu'il soit créé ou trouvé, modifié, assemblé, mes travaux se mettent en scène comme des acteurs, générant ainsi des récits fragmentés, non pas narratifs, mais visuels, où les formes et les matières parlent d'eux-mêmes; leur re-présentation dans l'espace d'exposition permettant de définir leur état, leur fausseté, ou leur brutalité. À mi-chemin entre un matériau pauvre délaissé (devenu inutile par obsolescence, et donc utile dans l'art!) et une fascination pour la reproductibilité industrielle (le premier étant l'aboutissement du second), je cherche à mêler le tragique et le burlesque, générant ainsi des tensions littéralement physiques et théoriquement dramatiques (issus du drama, de la nécessité d'une tension entre les différents éléments du théâtre pour générer une action dramatique juste qui n'illustre ni ne représente mais qui répond à la réalité): une poésie du contraste et du rapport de forces entre les choses. Moins des mythologies que des confessions, les œuvres sont témoignages de ressentis. Cette pratique empirique confère à mon travail une dimension relevant de processus d'intégration mnémonique, où les éléments souvent anachroniques interrogent finalement leur légitimité à exister dans la durée.





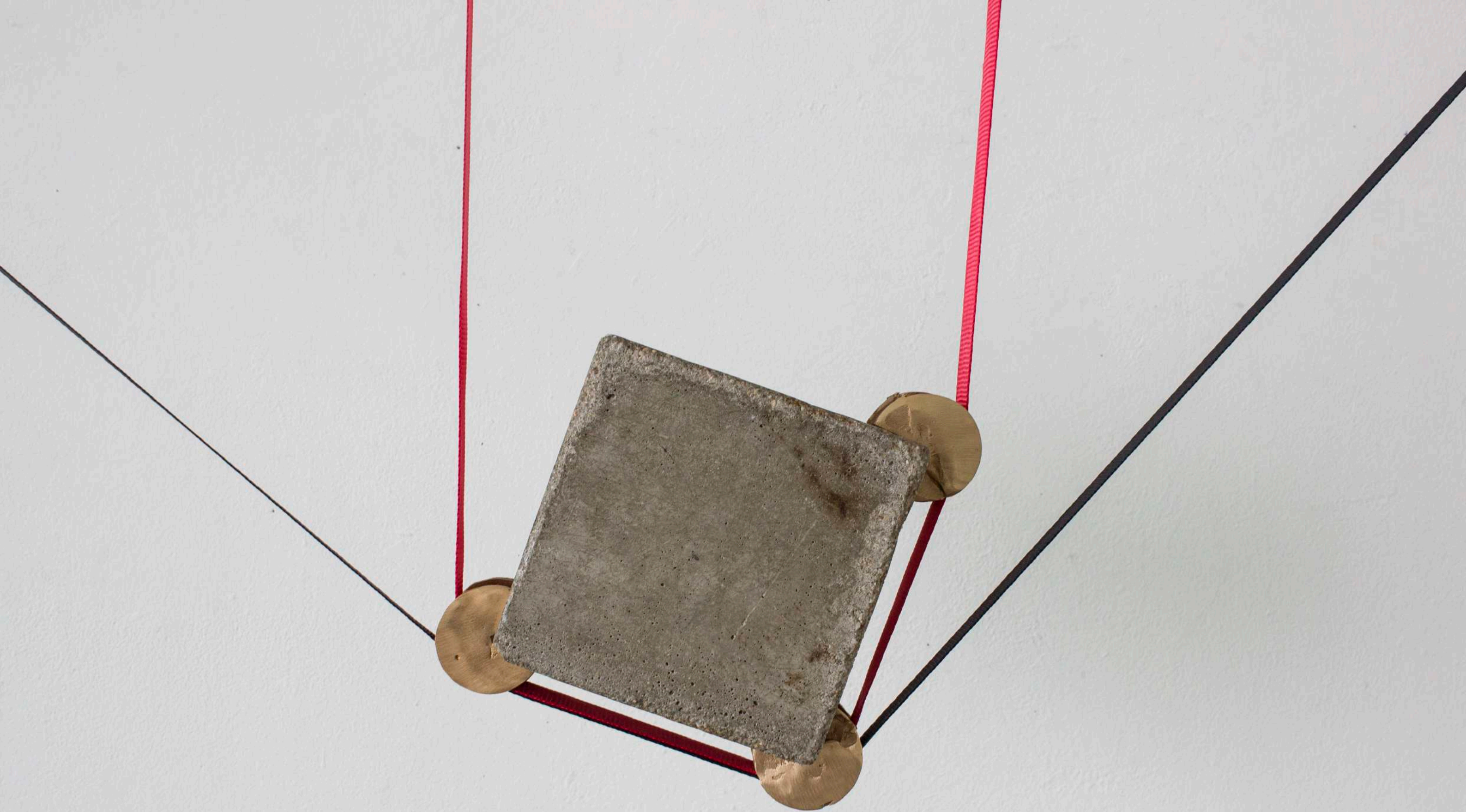


*Sans titre*  
2015  
80x140  
impression jet d'encre



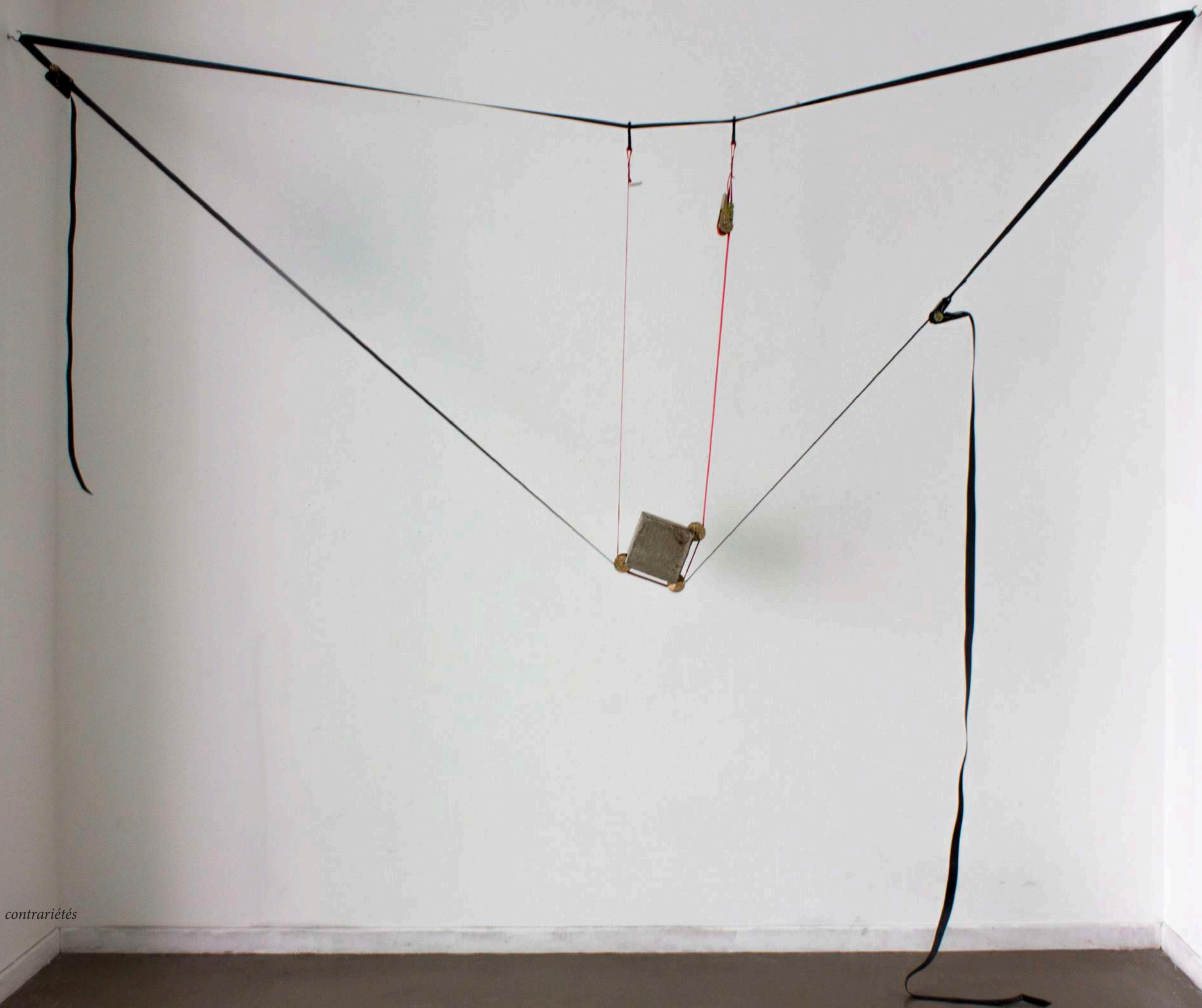
*S'il rit*  
2016  
100x100x hauteur en fonction de la hauteur de plafond (ici 450cm)  
bois de palmier, fauteuil roulant





*Événements, traverses, contrariétés (détail)*  
2017  
dimensions variables  
béton, bronze, sangle





*Événements, traverses, contrariétés*  
2017  
dimensions variables  
béton, bronze, sangle

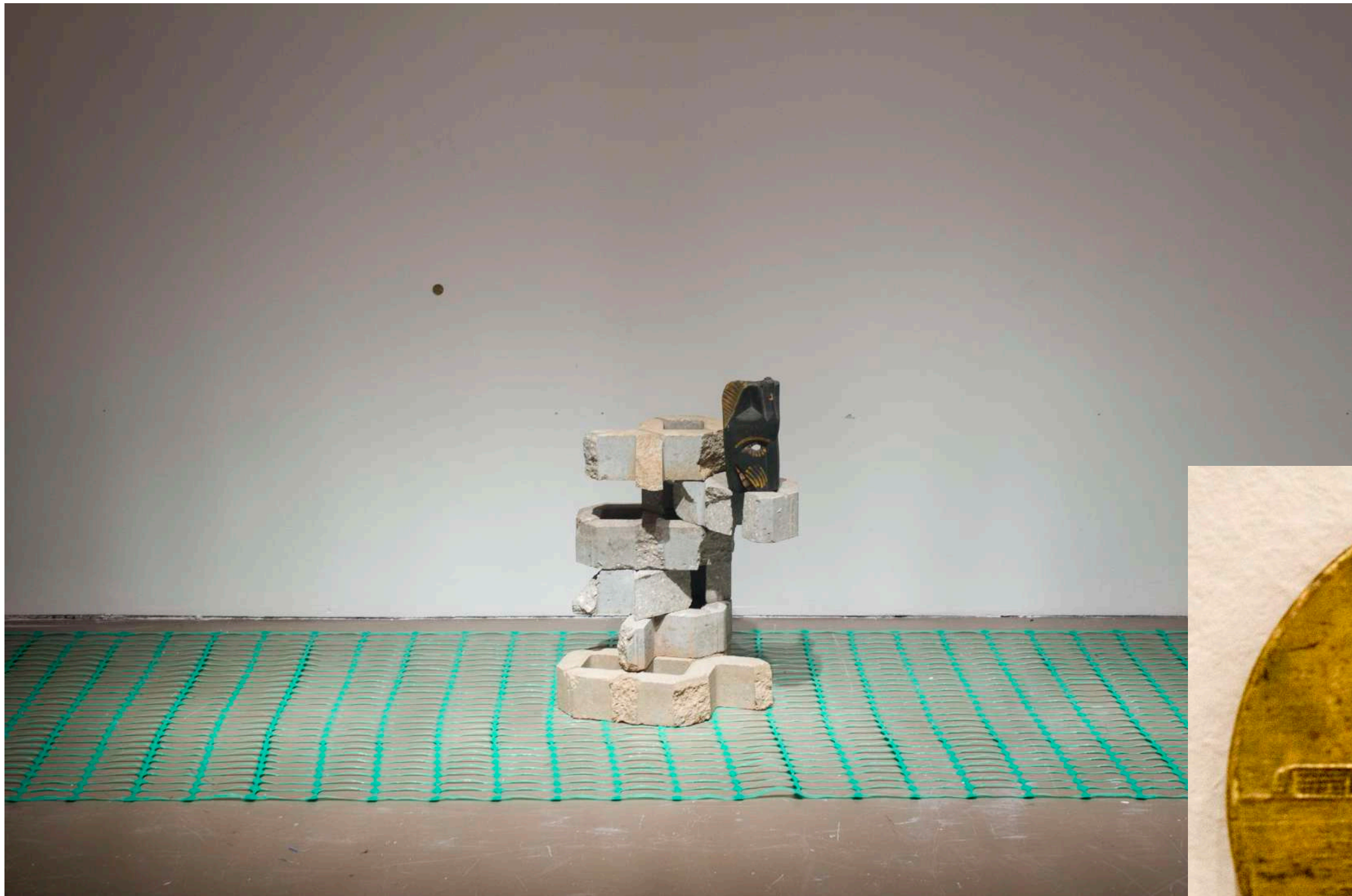




*Tangente*  
2017  
dimensions variables  
lit en bois, corde

installation dans le parc de l'ancien  
hopital maritime, Cherbourg





*Carmelo*  
2017  
dimensions variables  
béton, bois, plastique





*Process*

2017

dimensions variables

plastique, gazon synthétique, câbles élec-  
triques, acier, cordes, vidéo projecteur, bois,  
verre, tirages photographiques







*Sans titre*  
2015  
100x150  
photographie argentique

Léo Fourdrinier  
né le 27 Mai 1992 à Paris  
vit et travaille à Caen

2005-2008: élève au théâtre du Périscope, Nîmes  
2007-2010: élève au conservatoire d'art dramatique, Nîmes  
2008: représentation théâtrale publique de *La Nuit de Valognes* de Eric Emmanuel Schmitt, Théâtre Christian Liger, Nîmes  
2010: Baccalauréat série littéraire, options mathématiques, latin et arts plastiques, Mention assez bien, Nîmes  
2010-2011: CPGE Hypokhâgne en Lettres Supérieures, Paris  
2012-2014: école supérieure des Beaux Arts, Nîmes  
2014-2015: école supérieure d'arts et médias, Cherbourg  
2015: Diplôme national d'arts plastiques avec les félicitations du jury, Cherbourg  
2016: assistanat et accrochage d'une oeuvre de Jacques Perconte pour l'exposition *Produce & Collect*, galerie Point Commun, Cran-Gevrier  
2015-2017: école supérieure d'arts et médias, Caen

expositions collectives

2015:  
*Court Circuit*, Le Théâtre de Cherbourg  
*Festival Art'zimutés*, Cherbourg  
2016:  
*Le Printemps des Poètes*, Esam Cherbourg  
*Drive me somewhere*, commissaire Jung Huh, Caen  
2017:  
*Maxi Hard Lounge Discount 5k*, commissaire Hugo Laporte, Galerie Point Commun, Cran-Gevrier  
*Plastic Love*, commissaire Jung Huh, Esam Caen  
*En attendant l'éclaircie*, La Cité/Théâtre, Caen  
*Le Printemps des Poètes*, Esam Cherbourg  
*On ne peint plus les marquages aux sols*, commissaire Amalia Vargas, Caen  
*Playground*, commissaire Jung Huh, Esam Caen  
À VENIR #1: *Le problème de la réalité*, exposition dans des pas-de-portes inoccupés , Caen

