

L'intuition de l'androïde. De la crise de l'acteur au théâtre pour marionnettes chez Maeterlinck

Fabrice SCHURMANS¹

Introduction

Il est connu que, dans ses textes théoriques, Maeterlinck a cherché à répondre à une question prégnante dans le champ théâtral de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : comment renouveler le théâtre en profondeur du point de vue de l'écriture et de la représentation ? En ce qui concerne la première, il est aujourd'hui évident que l'auteur belge a pleinement participé à la révolution esthétique en cours dans le théâtre européen : tant par ses pièces courtes que par ses réflexions sur le tragique, il a ouvert de nouvelles voies (importance du silence, apparente banalité du dialogue, refus d'un tragique fondé sur l'opposition entre normes ou valeurs) que nombre de dramaturges du XX^e siècle emprunteront pour les approfondir. Quant à la question de la représentation, elle l'occupa tout autant. Sans doute les textes dramatiques contemporains lui ont-ils inspiré une certaine réserve, mais il voyait dans le travail de l'acteur le problème principal, le corps, la voix, les manières de celui-ci constituant autant d'obstacles entre le personnage et le spectateur. L'objectif principal de cet article sera, dans un premier temps, de relire les propositions de Maeterlinck relatives à la marionnette et cela dans le contexte plus vaste d'une remise en cause de la présence de l'acteur. Ensuite, il s'agira de voir dans quelle mesure le théâtre pour marionnettes du dramaturge répond aux propositions théoriques de celui-ci. Pour terminer, nous reviendrons sur l'actualité de la pensée maeterlinckienne par rapport au théâtre pour androïdes du dramaturge et metteur en scène japonais Oriza Hirata.

¹ Université de Coimbra, Portugal.

Intuition de l'androïde

C'est en 1890 que Maeterlinck a publié un texte programmatique éclairant en partie le théâtre qu'il a écrit au long de la décennie, un texte qui, nous le verrons, gagne une actualité inattendue lorsqu'on veut bien le relire dans le contexte de certaines expériences théâtrales contemporaines. Dans *Menus propos. Le théâtre* (1997 [1890]) – que dans la version manuscrite le texte s'intitule *Un Théâtre d'Androïdes* est bien sûr révélateur (Capiou-Laureys, 1977) –, l'écrivain a clairement exprimé ses réserves quant à l'influence du corps de l'acteur sur la réception du personnage par le spectateur. Avant même que le spectacle ne commence, avance Maeterlinck, le récepteur sait qu'il sera déçu, mais ne parvient pas à exprimer les raisons de sa déception car cela se joue à son « insu », quelque part au-delà des « portes secrètes de l'instinct » (Maeterlinck, 1997 : 663). Il y a là comme une part inabordable de nous-mêmes : « On ne peut les ouvrir, mais il faut les écouter avec soin » (*Ibid.*). On aura remarqué dans son théâtre comme dans sa production d'essayiste la référence récurrente à cet ineffable situé dans un ailleurs inaccessible (la porte formant obstacle ou opposant résistance symbolise ici la difficulté du passage d'un monde à l'autre).

Le sens de la grande tragédie ne se donne pas aisément : « [L'art] est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage. » (*Id.* : 664). Le poème tragique est la forme parfaite de l'œuvre d'art, « mais la représentation vient le contredire » (*Ibid.*). Il ajoute que la « densité mystique » du poème a disparu lors de sa transposition scénique. Si Hamlet est mort sur scène le jour où Maeterlinck l'y a vu, c'est parce que « le spectre d'un acteur l'a détrôné [...] » (*Ibid.*). Il revient au même endroit à la métaphore de la porte, associée à la pièce par la juxtaposition : « Ouvrez les portes, ouvrez le livre, le prince antérieur ne revient plus. » Après avoir décrit sa déception, il ajoutera : « Et maintenant, la porte d'ivoire est à jamais fermée sur Hamlet, et il en est ainsi de tous les chefs d'œuvres que j'ai vus sur la scène². » (*Id.* : 665)

² La réticence face à l'adaptation scénique du texte de théâtre est réticente chez Maeterlinck comme chez bon nombre d'artistes et de penseurs de l'époque. « Cette exigence de conventions défensives est l'apogée et le terme du raisonnement de Maeterlinck, dans lequel il formule le problème fondamental du théâtre symboliste - le refus du matériel. Ces conventions ont eu pour conséquence trois approches théoriques dans le cadre du symbolisme. Maeterlinck introduit le concept de 'théâtre statique', Stéphane Mallarmé, son contemporain, formule la

Tout ce qui ressort de l'accidentel et de l'humain entre en contradiction avec le chef d'œuvre conçu comme symbole, « et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme » car il y a antinomie entre les deux pôles. Sans doute le théâtre antique et ses masques permettaient-ils de préserver le symbole tout en reléguant l'accidentel. Certes, nous ne saisissons plus tout à fait la fonction et le sens de ceux-ci, mais par leur présence, le poème garde encore quelque chose du symbole, même si cela est déjà de l'ordre de la dégradation. On le voit, Maeterlinck cherche une solution à ce qu'il perçoit comme un écueil essentiel : il faudrait que les gestes, les attitudes, bref le jeu de l'homme entrant en scène, soient masqués (Maeterlinck utilisera « voilés ») « par un grand nombre de conventions synthétiques » (*Id.* : 668).

C'est alors que se profile la possibilité du corps-objet, marionnette ou androïde, afin de remplacer le corps-obstacle de l'acteur : « Il faudrait peut-être écartier entièrement l'être vivant de la scène » (*Ibid.*). Il parle, sous forme d'interrogation, de la sculpture avant d'imaginer un futurible : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable » (*Ibid.*). Le dernier paragraphe, souvent cité, développera cette intuition de l'androïde, de ce corps-objet semblable à nous mais dépourvu de vie intérieure, de ce reflet inquiétant dans lequel l'être-pour-la-mort se mire avec difficulté (avec terreur dira Maeterlinck). Nous y reviendrons dans la dernière partie de l'article lorsqu'il s'agira d'analyser le théâtre pour androïdes d'Oriza Hirata.

En 1896, dans l'un de ses textes théoriques les plus commentés, Maeterlinck devait répondre, en partie, à ses premières propositions. Une fois de plus, c'est le théâtre de son temps – un théâtre ne mettant en scène, explique-t-il, que les crimes du passé, échos d'une époque plus violente que celle où vit et écrit Maeterlinck – ainsi que la représentation qui motivent chez lui la recherche d'autres pistes. Le resserrement/recentrement de l'espace intime (la chambre dans le texte) entretient un rapport d'homologie avec un autre recentrement, sur l'individu, non plus centre et convergence de tensions entre normes contradictoires, mais siège d'un tragique autre, d'une angoisse diffuse : « J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un moment la beauté, la

nécessité d'un 'théâtre mental', destiné à la seule lecture, Edward Gordon Craig enfin établit un peu plus tard, au début du siècle suivant, le concept de 'Surmarionnette' » (Kralj, 2002).

grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne. J'espérais qu'on m'aurait montré je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre » (Maeterlinck, 1986 [1896] : 104). C'est en ce lieu que se révèlent de nouvelles vérités, que l'être, confronté dans le silence à l'angoisse et à la peur, prend conscience de sa condition. On imagine aisément le passage de ce constat à sa traduction théâtrale, à savoir un théâtre non plus tendu vers l'action mais vers l'immobilité. La scène imaginaire du vieillard assis dans le coin d'une pièce se rapproche de ce qu'il entend par théâtre de l'immobilité ; effet imprévisible de ce passage, on verra qu'elle préfigure par sa disposition spatiale et sa portée philosophique le théâtre contemporain pour androïdes.

« Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres, et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou "l'époux qui venge son honneur". » (Ibid.)

Il ne s'agit pas tant de refuser l'action que de tenter de découvrir la vérité profonde de l'être au moment où l'homme, en retrait par rapport au monde, semble absent à lui-même. Ici, comme dans *Menus propos*, les portes et les fenêtres continuent à jouer le rôle symbolique que l'on retrouvera dans son théâtre : frontières entre deux mondes, frontières entre deux rapports à la vérité, celui du personnage (ici le vieillard) ignorant en partie sa nature profonde et celui d'un observateur appartenant à un espace autre (le récepteur, Maeterlinck observant le vieillard) conscient du sens profond du personnage du premier espace. Retenons pour l'instant que Maeterlinck avait entrevu quelque chose d'essentiel dans cette possibilité théâtrale de l'immobilité.

Aussi bien dans *Menus propos. Le théâtre* que dans *Le tragique quotidien*, la défiance de Maeterlinck par rapport à l'acteur et au théâtre de la fin du XIX^e siècle semble motivée par ce qui se jouait concrètement sur la scène à l'époque. D'autres créateurs et théoriciens contemporains sont partis du même constat (le corps de l'acteur fait écran entre le personnage et le spectateur) pour chercher de nouvelles voies (l'androïde, la marionnette, le mannequin)³. Dix ans après *Le tragique quotidien*, Gordon Craig partait des mêmes prémisses (l'acteur dénature le personnage tragique) pour en arriver à une conclusion similaire (sans doute faudra-t-il en passer par un artefact) dans un texte fameux, « L'Acteur et la Surmarionnette »⁴ (Craig, 1999 [1907] : 82-87). Le lien entre les textes tient à la façon dont les deux essayistes concevaient l'art, en tant que dessein, volonté et symbole, comme antinomique par rapport à l'humain. Pour l'un et l'autre, tout ce qui ressort de l'humain, et donc de l'acteur, tient de l'accidentel, du hasard, du fortuit et entre en contradiction avec le chef d'œuvre (*Id.* : 82-83). Selon Craig, l'acteur se laissait alors complètement submerger par l'émotion, ce qui rendait invraisemblable son jeu et peu crédible le personnage interprété. Face à cet acteur qui imite, comme un appareil photo dit-il, mais ne crée pas, il ne reste plus qu'à chercher une autre façon de représenter le personnage. À l'instar du dramaturge belge, Craig songeait à la figure inanimée, à la marionnette, dont l'origine serait à chercher du côté de la sculpture religieuse plutôt que de la poupée. L'avantage de l'artefact sur le corps de l'acteur saute aux yeux : il ne se laisse dominer ni par l'émotion ni par les sens (*Id.* : 86). La surmarionnette imaginée par Craig ne cherche pas à entrer en compétition avec l'acteur, à tenter de reproduire par d'autres moyens les mouvements du corps et l'illusion de la vie. Comme chez Maeterlinck, l'essentiel est ailleurs, du côté de l'ineffable et de la suggestion (*Ibid.*).

³ « Agissant comme un révélateur des maux du théâtre, et d'abord du fossé creusé entre les conventions de la scène bourgeoise et celles qu'exigent d'autres structures dramaturgiques, le jeu de l'acteur vivant, avec ses effets déclamatoires et ses gestes grandiloquents, son répertoire d'attitudes convenues et son histrionisme endémique, rend impossible toute production d'illusion. Et c'est la prise de conscience de cette inadéquation des techniques habituelles de la représentation et des textes qu'ils souhaitaient voir porter à la scène qui décide écrivains et poètes à se tourner vers la marionnette [...] ». (Plassard, 1992 : 33-34)

⁴ « *Über* ('sur') est le préfixe qui indique un au-delà : au-delà de la vie (au sens matériel), à la recherche du 'spirituel' dans l'art. » (Grazioli, 2013 : 161)

On le voit, dans ses essais, Maeterlinck pose des questions dont le XX^e siècle se fera l'écho chez Craig, comme chez Artaud ou Kantor. Reste à savoir si le théâtre que Maeterlinck appelait de ses vœux a trouvé un début de concrétisation dans sa propre production dramatique, et plus spécifiquement dans son théâtre pour marionnettes. Il souhaitait, il y a été fait allusion, un théâtre immobile où le personnage assis parviendrait à rendre quelque chose de sa profondeur. Le théoricien était réticent face à l'action, mais comme on peut le voir dans les trois petits drames pour marionnettes, le texte du dramaturge tend très activement vers la scène. C'est le cas avec *Alladine et Palomides* où l'éclairage progressif des souterrains, par exemple, obéit à des indications techniques intégrées au dialogue ou présentes dans les didascalies. En outre, on relèvera les mouvements constants de certains personnages ainsi qu'une succession rapide des scènes, insérées dans des actes courts et dynamiques.

Ainsi en va-t-il dans la scène de la rencontre entre Alladine et Palomides de part et d'autre du pont-levis posé sur les fossés où coule une eau sombre. L'espace y est clairement marqué, structuré même, par la cinétique, les verbes utilisés évoquant presque toujours un mouvement violent. Du torrent en contre-bas, Palomides dit qu'il « bouillonne horriblement entre les murs, avant d'aller se jeter dans la mer. » (Maeterlinck, 2009 [1894] : 25). Alladine a peur de rejoindre le jeune homme ; celui-ci appelle l'agneau accompagnant la jeune femme, mais l'animal glisse, est emporté par les flots et aspiré dans un entonnoir. Quant au roi Ablamore, sombrant lentement dans un délire paranoïaque, il a observé la scène depuis une fenêtre de la tour. La dernière didascalie est éclairante pour notre propos : « *Ablamore entre précipitamment, saisit Alladine et l'entraîne brusquement sans rien dire.* » Aussi bien l'action (avec l'agneau se précipitant puis tombant) que la didascalie technique, par ses verbes de mouvement ainsi que par les deux adverbes, pointent le côté dynamique de l'ensemble, comme tendu vers la scène et les mouvements des acteurs sur celle-ci.

Dans l'Acte III, nous avons encore affaire à une scène caractérisée par la circulation vélocité des corps. Dans un corridor, face à l'appartement d'Alladine, Astolaine et les trois sœurs de Palomides discutent : « *Elles se cachent. Entre Ablamore en chantant et en agitant un trousseau de grandes clefs.* » (*Id.* : 35). Bien sûr, on dialogue chez Maeterlinck, mais on s'agite aussi beaucoup (à l'inverse de ce qui se passe à la même époque chez un Tchekhov). Comme dans d'autres pièces du dramaturge belge, il faut entrer dans la chambre, jeter un œil de l'autre côté de la porte afin de saisir

l'essentiel. Alladine n'est pas morte, mais entravée. Ablamore finit par s'éveiller et entre à son tour dans la pièce. Ce qu'il avance dans son intervention pourrait aussi bien faire l'objet d'une didascalie technique touchant à l'éclairage : « Ablamore. – Ne criez pas... Ne criez pas ainsi... Venez, nous allons ouvrir les volets... On n'y voit pas. [...] Mais j'ouvre un des volets, et voyez ! » Il ajoute « Approchez-vous » et « penchez-vous un instant à la fenêtre ouverte... » (*Id.* : 38). Les verbes décrivent non seulement le mouvement des personnages mais également la transformation dynamique de l'espace par la lumière. Nous commençons maintenant à entrevoir que si Maeterlinck défendait un théâtre immobile afin de mettre en évidence la vie intérieure de l'être humain, sa propre pratique tend à l'inverse vers la mobilité, la tension entre le dehors (le hors-scène) et le dedans (la scène), le corps en mouvement du personnage, la transformation constante de l'espace théâtral par la lumière au cours de l'action.

On retrouvera des éléments similaires dans *La mort de Tintagiles*, pièce elle aussi marquée par le dynamisme, le passage rapide d'un espace à l'autre, les corps en mouvement. À l'Acte III, les portes de l'appartement sont fermées sur les deux sœurs, Aglovale et Tintagiles montrant déjà des signes de faiblesse. Les Erynnies/servantes se présentent à la porte tout en restant invisibles aux yeux du récepteur. Comme celui-ci n'a accès qu'aux perceptions du groupe de Tintagiles, une tension naît entre la scène et le hors-scène (lieu de la menace). Ici, l'effet de suspense découle autant du savoir partagé entre personnages et récepteur : « Aglovale. – Je ne sais pas... on entend et on n'entend pas... Elles ne marchent pas comme les autres êtres, mais elles viennent... elles touchent à la porte... » – que des bruits émanant de l'autre côté de la porte – « *On entend grincer une clef dans la serrure.* » (Maeterlinck, 2009 : 91).

Une longue didascalie technique décrit ensuite le combat auquel les deux groupes se livrent de part et d'autre de la porte. Tous font des efforts pour repousser « *la porte qui continue de s'ouvrir lentement, sans que l'on entende ou que l'on voie personne* ». L'Acte IV nous fait ensuite passer de l'autre côté de celle-ci, avec le point de vue du groupe des Erynnies/servantes. Les échanges entre les trois servantes sont très rapides, dynamiques encore une fois, sans temps-mort. Tout est centré sur la porte et les bruits provenant de l'espace invisible, ce qui suscite un fort effet de tension puisque le récepteur n'a accès à ce qui s'est passé dans la chambre que par le biais des servantes faisant le récit de ce qu'elles y ont vu ou fait. Le travail théâtral sur la porte renvoie à une pratique éloignée des réflexions de

l'écrivain sur le théâtre de l'immobilité. Certes, la porte, ici comme dans d'autres pièces de Maeterlinck, représente le seuil donnant accès à une autre vérité, mais elle concentre, particulièrement dans *La mort de Tintagiles* – avec une espèce de paroxysme au dernier acte – le mouvement dans sa violence.

Les pièces pour marionnettes de Maeterlinck, loin de l'immobilité défendue dans *Le tragique quotidien*, tendent plutôt vers le dynamisme, et la mise en scène paraît tout entière contenue dans les didascalies ainsi que dans les dialogues. On s'étonnera de trouver des corps en mouvement, des personnages instables, dans tous les sens du terme, luttant à la fois contre autrui et avec eux-mêmes, alors que Maeterlinck, comme Craig d'ailleurs, jugeaient les acteurs contemporains incapables de traduire ces mouvements à travers un corps soumis à l'accident, au jeu du hasard et à l'émotion. Cependant, on imagine mal une marionnette, une figure de cire ou un mannequin, répondre aux exigences dynamiques des petits drames pour marionnettes. Il faudra pour voir ceux-ci sur la scène attendre le nouvel acteur, celui que Craig appelait de ses vœux, dominant son corps et ses émotions, capable de traduire au mieux le texte maeterlinckien.

L'androïde en situation

Maeterlinck souhaitait le remplacement de l'acteur par un artefact, figure de cire, mannequin ou marionnette, afin d'éviter que l'accident et le hasard dans le jeu de l'acteur ne viennent faire écran entre le personnage et le spectateur. Il avait également eu l'intuition, à l'instar d'un Tchekhov, que l'immobilité de personnages-marionnettes renverrait plus sûrement que l'action à la vérité profonde de ceux-ci, comme de l'homme. Plus fondamentalement peut-être, il avait compris que ce théâtre utilisant des figures ayant l'apparence de la vie, des êtres semblables à nous mais dépourvus de l'angoisse de vivre, portait en lui les ferments d'un questionnement philosophique sur la signification de l'existence. Les propositions que Maeterlinck formulait il y a plus d'un siècle viennent d'être réactualisées par Oriza Hirata et son théâtre d'androïdes. Que l'artiste japonais ait lu ou non Maeterlinck importe peu car c'est dans le rapprochement entre cette pratique théâtrale novatrice et *Menus propos. Le théâtre* que l'on redécouvre la pertinence de l'intuition maeterlinckienne. Autrement dit, le rapprochement inattendu entre un essai écrit à la fin du XIX^e siècle et une pièce créée au début du XXI^e siècle corrobore justement ce que Bakhtine disait à propos de la réaccentuation d'un texte littéraire dans le

temps et dans l'espace, à savoir que dans l'opération de relecture, celui-ci révèle des potentialités qui existaient à l'état de virtualités et qu'un nouveau regard vient actualiser (Bakhtine, 2011 [1978] : 230-232).

En collaboration avec Hiroshi Ishiguro, roboticien à l'Université d'Osaka⁵, Hirata a développé un théâtre d'androïdes où ceux-ci jouent auprès d'acteurs véritables. Dans *Sayonara ver.2*⁶, deux femmes dialoguent dans un espace dépouillé, délimité aux extrémités par deux fauteuils. L'une d'entre elle est condamnée par la maladie et l'autre est un androïde que son père a offert à la première afin de l'accompagner dans ses derniers jours en lui récitant de la poésie. La présence de cette femme vêtue de noir, à la voix douce, suscite, malgré une certaine raideur dans le mouvement, un choc chez le spectateur⁷, non seulement à cause du hiatus entre sa nature et son apparence, mais également à cause de sa fonction, que le père de la malade n'était pas capable de remplir. À la fin de la pièce, le fauteuil de la jeune malade est vide et un technicien emporte l'androïde qui s'en ira exercer son office auprès de victimes irradiées de Fukushima. Sans doute Hirata avait-il saisi le sens profond, philosophique, de l'immobilité chez Tchekhov⁸ car c'est justement

⁵ Se prenant pour modèle, il a développé un robot à forme humaine « dont le contact oculaire, la qualité des expressions, la reproduction de l'épiderme et l'implantation capillaire sont inquiétants de vérité. » (Tisseron, 2015 : 21-22)

⁶ Un long extrait de la pièce est disponible à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=ch2ngGZe7jg>.

⁷ « [...] Vous resterez stupéfait : comment se peut-il que cette créature vous procure une telle émotion ? Car vous voilà ému, comme vous pouvez l'être quand la vie, dans ses mouvements les plus profonds, les plus intimes, traverse le théâtre. » (Salino, 2012). La question essentielle que ne soulève pas la critique est bien celle de la nature de l'illusion dans un tel spectacle. Plassard a bien vu pourquoi ce genre de simulacre mettait le spectateur mal à l'aise. « L'illusion n'est pas un but en soi, parce qu'il est très facile, avec les techniques actuelles, de donner l'exacte reproduction d'un épiderme par exemple : on arrive aujourd'hui à des ressemblances sidérantes avec le vivant – le grain de la peau, la pilosité, etc. – qui n'ont plus rien à voir avec les figures de cire des XIX^e et XX^e siècles. Surtout, dans le cas de la marionnette hyperréaliste, il y a l'empreinte d'une personne réelle, comme une empreinte de type photographique : elle ne ressemble pas à un être humain, mais à quelqu'un qui a réellement existé, avec sa propre identité. Nous sentons que nous sommes face au simulacre de quelqu'un de vivant comme nous et c'est cela qui est extrêmement troublant. » (Plassard, 2012)

⁸ Si le vieillard de Maeterlinck dans son fauteuil évoquait déjà une espèce de mannequin, certains personnages de Tchekhov doutent de leur humanité/réalité. Si

Les Trois sœurs, version Androïde qu'il présentera au Festival d'Automne à Paris en 2012 en compagnie de *Sayonara ver.2*.

L'action est transposée dans le Japon contemporain, dans une petite ville où se morfondent les sœurs Fukazawa ; la plus jeune du trio étant décédée, le père, ingénieur roboticien, lui aussi disparu, a décidé de la remplacer par un androïde à l'image de sa fille. Il s'avèrera qu'en fait celle-ci vit recluse dans sa chambre par crainte d'avoir à affronter le monde. Pour le reste, on retrouve la portée philosophique de l'original russe : l'ennui profond éprouvé dans une ville de province, le sentiment de ne pas avoir fait les bons choix et de ne plus avoir qu'à décliner dans les regrets. L'essentiel réside évidemment dans la présence de l'androïde et dans ce que celui-ci (nous) dit de son rapport à la vie et à la mort. Dans une scène centrale, les sœurs veulent se rendre au cimetière afin de rendre hommage au père, ce que l'androïde refusera de faire. À ses sœurs lui reprochant son attitude, l'androïde répondra que la mort ne la concerne pas. Si cette réplique ouvre à elle seule de prometteuses pistes de réflexions philosophiques, elle entre surtout en dialogue avec la fin des *Menus propos. Le théâtre* car Maeterlinck avait justement eu l'intuition que ces figures poseraient des questions fondamentales à tout spectateur.

« L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? Vient-il de ce qu'ils n'ont pas d'éternité autour d'eux ? Est-ce l'effroi, né précisément de la privation de l'effroi qu'il y a autour de tout être vivant, et si inévitable et si habituel, que sa suppression nous épouvante, comme nous épouvanterait un homme sans ombre ou une armée sans armes ? Est-ce l'allure de nos vêtements ordinaires sur des corps sans destinées ? Sommes-nous terrifiés par les gestes et les paroles d'un être pareil à nous, parce que nous savons que ces gestes et ces paroles, par une exception monstrueuse, ne retentissent nulle part et n'indiquent le choix d'aucune éternité ? Est-ce parce qu'ils ne peuvent pas mourir ? »
(Maeterlinck, 1997 : 669)

Tchébutykyne fait semblant d'avoir des bras et des jambes, n'est-ce pas que lui comme d'autres ne s'appartiennent pas tout à fait, qu'ils bougent comme des marionnettes et qu'à prendre conscience de cela, ils éprouvent l'angoisse de l'être face à l'absence du montreur/manipulateur ? (Tchekhov, 1973 : 455).

Dans l'entrevue qu'il a accordée au Festival d'automne, Hirata, sans jamais citer Maeterlinck, se montre conscient des questions soulevées par la présence sur scène de l'androïde. D'une part, celui-ci amènera inévitablement les spectateurs à « réfléchir à la question du théâtre et du comédien ». Cette question ne nous éloigne guère de la marionnette et de sa fonction au théâtre :

« Quelle est la différence, dans ce contexte, entre un robot et une marionnette ? » est-il demandé à Oriza Hirata. « Il n'y a pas de différence entre les deux. C'est juste d'un point de vue fonctionnel, le robot est peut-être plus autonome, plus précis. À ce propos, c'est presque la même chose que la différence entre une marionnette et un être humain⁹. » (Hirata, 2012)

D'autre part, l'androïde, par son perfectionnement constant, tend à se rapprocher physiquement de l'humain tout en gardant par rapport à celui-ci une distance philosophique considérable. Sur ce point, l'artiste japonais se rapproche de Maeterlinck et apporte une réponse à ses multiples questions :

« La contrainte de départ est que le robot ne peut pas bouger. C'est pour cette raison que j'ai écrit *Sayonara* sous la forme d'une pièce dans laquelle un androïde continue à lire des poèmes devant une mourante (dans *Trois Sœurs version androïde*, en revanche l'androïde peut bouger). À mon avis, s'il existe une différence visible entre un robot et un être humain, c'est en relation avec la question de la mort. » (Hirata, 2012)

À partir d'études anthropologiques, Monique Borie a pointé le contexte plus vaste dans lequel s'inscrivent les réflexions de Maeterlinck, Craig et Kantor sur l'aspect sacré du simulacre à visage humain, eux qui voulaient redonner « à la marionnette et au mannequin leur dimension sacrée ou, si l'on veut, métaphysique » (Borie, 2013 : 139). Elle relève le lien ambivalent entre vie/mort et corps/objet dans leurs propositions :

« Tout repose sur l'ambivalence du passage de l'état de mort à l'état de vie. Un passage qui maintient toujours la tension entre l'inanimé et l'animé, entre

⁹ Certains critiques ont également fait le rapprochement entre l'androïde et la marionnette : « Mais nous, que voyons-nous ? Un personnage. Nous y croyons comme on croit aux marionnettes, à ces visages de papier mâché qui sont doués de regard. L'androïde est la version moderne du masque. Je songe à ces masques vus à Bali : après avoir fait leur boulot en scène on les emmaillote et on va les coucher dans une sorte de chambre qui leur est réservée. » (Thibaudat, 2012)

le corps objet et le corps vivant. Finalement, toute la force à la fois d'angoisse et de fascination qui se dégage du spectacle vient de cet indécidable¹⁰. » (*Id.* : 144)

Face à ces corps objets anthropomorphes, le récepteur en vient à faire retour sur ce que ces corps signifient au théâtre (de quoi leur jeu est-il le nom ?) ainsi que dans la vie (que signifie la corruption de tout être pour ce reflet ?). Pour l'un des spécialistes des relations entre théâtre et technologie, nous touchons là au nœud des recherches menées par Hirata et Ishiguro :

« [La robotique] s'inscrit en partie dans la recherche transhumaniste, voire posthumaniste, qui voudrait prendre en main l'évolution et dépasser les limites présumées de la vie humaine. La mort est ici plutôt écartée, voire obsolète. » (Hagemann, 2013 : 418)

Sans doute Maeterlinck n'avait-il pas envisagé les conséquences philosophiques de son intuition, à savoir qu'en ce domaine, l'apparence des androïdes prenant le dessus sur les émotions, « il n'est pas nécessaire pour un programme informatique d'apprendre le sentiment d'être en vie », il suffit que l'on programme ceux-ci à apprendre « comment les personnes qui connaissent ce sentiment agissent » (*Ibid.*). C'est à cette condition, comme le souligne Tisseron, que robots et humains non seulement entretiendront des relations d'un genre nouveau mais développeront une manière d'empathie, synthétique du côté de l'homme et « totalement analytique » du côté de la machine (Tisseron, 2015 : 29).

Les émotions, le hasard, l'accident dont avaient à se plaindre Maeterlinck et Craig dans le chef de l'acteur ont disparu. L'androïde, sans autre vie que celle qu'on veut bien lui octroyer via un informaticien-manipulateur, est bel et bien programmé pour susciter des sentiments divers chez le spectateur¹¹. Qu'il y parvienne alors que ses gestes et ses paroles,

¹⁰ On se souviendra avec Hélène Beauchamp qu'une grande partie de l'avant-garde théâtrale de la fin du XIX^e et du XX^e siècle a souvent vu dans la marionnette une voie d'accès à un au-delà de l'apparence physique, la condition d'un théâtre métaphysique (Beauchamp, 2008).

¹¹ « La puissance de calcul des robots va leur permettre de répondre dans un avenir proche à leurs interlocuteurs humains avec des mimiques et des gestes capables de générer l'illusion qu'ils comprennent les états affectifs de l'homme et qu'ils y sont 'sensibles' » (Tisseron, 2015 : 31).

pour reprendre une dernière fois Maeterlinck, ne retentissent nulle part, le rapproche définitivement de la (Sur)marionnette.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2011 [1978].
- Beauchamp, Hélène, « La marionnette contre l'acteur : enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes) », in Schifano, Laurence (éd.), *La vie filmique des marionnettes*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 91-106.
- Borie, Monique, « Corps vivants et corps objets : une approche anthropologique », in Giudicelli, Carole (éd.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'Entretemps & L'Institut International de la Marionnette, 2013, p. 137-144.
- Capiou-Laureys, Evelyne, « Un Théâtre d'Androïdes. Un inédit de Maurice Maeterlinck », *Annales*, Fondation Maurice Maeterlinck, 23, 1977, p. 7-33.
- Craig, Gordon, « L'Acteur et la Surmarionnette », in *On Theatre*, London, Methuen, 1999 [1907], p. 82-87.
- Grazioli, Cristina, « Mensch, (Tod) und Kunstfigur : figures de la mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et d'Oskar Schlemmer », in Giudicelli, Carole (éd.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'avérune, L'Entretemps & L'Institut International de la Marionnette, 2013, p. 153-162.
- Hagemann, Simon, « Les robots sur la scène théâtrale : précurseurs, enjeux, conséquences », in Giudicelli, Carole (éd.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'avérune, L'Entretemps & L'Institut International de la Marionnette, 2013, p. 411-419.
- Hirata, Oriza, Propos recueillis par Hugues le Tanneur. *Dossier de presse*, version PDF, 2012, disponible sur <http://www.festival-automne.com/oriza-hirata-spectacle1575.html> (consulté le 7 février 2014).
- Kralj, Lado, « Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig », *Babel*, 6, 2012, p. 243-263. <https://doi.org/10.4000/babel.1977> (Consulté le 17 mars 2014).
- Maeterlinck, Maurice, « Le tragique quotidien », in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986 [1896], p. 101-110.
- Maeterlinck, Maurice, « Menus propos. Le théâtre » in Aron, Paul (éd.), *La*

- Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*, Bruxelles, Complexe, 1997 [1890], p. 663-669.
- Maeterlinck, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 2009 [1894].
- Plassard, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans les avant-gardes*, Lausanne, L'Âge d'Homme & Institut international de la marionnette, 1992.
- Plassard, Didier, « Entre l'homme et la chose. Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon », *Agôn. Revue des arts de la scène*, 2012 <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1936> (consulté le 10 mars 2014).
- Salino, Brigitte, « Androïdes et robots savent jouer aussi et émouvoir », *Le Monde*, 2012 http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/17/androides-et-robots-savent-jouer-aussi-et-emoouvoir_1807450_3246.html (consulté le 8 février 2014).
- Thibaudat, Jean-Pierre, « Des robots presque humains héros des spectacles du japonais Oriza Hirata », *Rue 89*, 2012 <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/balagan/2012/12/19/des-robots-presque-humains-heros-des-spectacles-du-japonais-oriza-hirata-229236> (consulté le 8 février 2014)
- Tchekhov, Anton, *Les Trois Sœurs*, Paris, Gallimard, 1973 [1900].
- Tisseron, Serge, *Le jour où mon robot m'aimera. Vers l'empathie artificielle*, Paris, Albin Michel, 2015.