

Bouko, C. (2013). "Actor#1 de Kris Verdonck : l'effet de présence et le statut intermédiaire de l'existence / Actor #1 by Kris Verdonck : the effect of presence and the in-betweenness of existence". In C. Guidicelli & D. Plassard (Dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune : L'Entretemps.

## ***Actor #1* by Kris Verdonck: the effect of presence and the in-betweenness of existence**

**Catherine BOUKO**

### **Human vs. post-human: for a dynamic tension between strength and vulnerability**

As the eighties dawned, Bruce Mazlish was claiming the next abolition of a “fourth discontinuity<sup>1</sup>”, that between man and machines. The first three had been erased over History: the gaps between man and the universe, between man and animals and between man and his subconscious self had been respectively filled by the Copernican, Darwinian and Freudian revolutions. Thirty years and a technological explosion later, the abolition of this last discontinuity seems to have been accomplished. For Christine Peterson<sup>2</sup>, president of the Foresight Institute<sup>3</sup>, the progress made in the field of nanotechnologies is taking us toward total control of matter at an atomic level. This would make man the master of his own evolution, which for the philosopher Dany-Robert Dufour constitutes an “unsymbolization of the world: it is the first time in the history of living things that a creature is able to read the writing from which it is formulated. This circle makes possible an incredible event: the moment when the creature will be able to go back to creation and remake itself<sup>4</sup>.” Man would have crossed the threshold into *trans-humanism*, that phase of transition toward the *post-human* being, modified by technology. Dominique Lecourt<sup>5</sup>, another philosopher, warns us of the misrepresentations to which the controversial term “post-human” may lead: it does not mean the death of the human being or the replacement of life by technology.

What is more, rather than being a strictly synchronic innovation, these technical developments intended to improve human nature would in fact only be the contemporary stage of a process that started when man first appeared. There are indeed numerous theorists and artists (such as Stelarc for example) who consider that man has always been prosthetic. According to Bernard Stiegler<sup>6</sup>, the projection outside oneself enabled by tools — mechanical or linguistic —

---

<sup>1</sup> Bruce MAZLISH, in David PORUSH, « Technology and Postmodernism », *Substance*, Vol. 9, n° 2, Issue 27, 1980, p.92.

<sup>2</sup> Quoted in Jean-Pierre BELAND, “L’Homme biotech : humain ou posthumain?”, in *Idem* (ed.), *L’Homme biotech : humain ou posthumain?*, Québec : Les Presses de l’Université Laval, 2006, p.1.

<sup>3</sup> Association based in Palo Alto and supporting the development of ‘nanotechnology, AI, biotech, and similar life-changing developments’ <<http://www.foresight.org/about/index.html>>

<sup>4</sup> Dany-Robert DUFOUR, “De la réduction des têtes au changement des corps”, *Le Monde diplomatique*, avril 2005, pp.14-15.

<sup>5</sup> Dominique LECOURT, *Humain, posthumain. La technique et la vie*, Paris: PUF, 2003, p.1.

<sup>6</sup> Cf. Bernard STIEGLER, *La Technique et le temps (1). La faute d’Epiméthée*, Paris: Galilée, 1994.

constitutes the vocation of man. For David Wills<sup>7</sup>, the very thought process is mechanic, contingent upon the tool summoned to externalise it. In the light of this, the non-existence of pre-prosthetics challenges the humanist approach to thought, according to which it can only originate from man and any prosthesis is merely an addition, foreign to the natural order. For the philosopher Andy Clark<sup>8</sup>, the human being has always been a cyborg; the prism of science fiction merely restores our biological nature in disguised form. Man is programmed to fuse his thoughts with tools, in pursuit of self-transformation.

As early as 1967, Mazlish<sup>9</sup> was declaring that if we refused to address the modification of our metaphysical consciousness resulting from the elimination of the difference between humans and machines, the only alternatives would be fearful rejection or the blind belief that machines were the solution to all problems. Rather than an opposition between human and post-human, Jean-Pierre Béland argues in favour of the need for a dialectical approach to humanism and trans-humanism, which should both be considered as values that are not inalterable but interactive, “which enable us to ‘see’ a single continuity in the search for a meaning for the human being in its evolution, its transformation, its metamorphosis<sup>10</sup>.”

Mazlish and Béland invite us to take a middle position, safe from the extremes of believers in biocatastrophes and technoprophecies. The biologists Lambert and Rezsöhazi follow in the same direction when they defend the idea that biotech ethics should aim for “the dynamic tension between strength and vulnerability [that] is part of the necessary conditions crucial to life<sup>11</sup>.”

Ever since the futuristic experimentations of Oskar Schlemmer at the beginning of the twentieth century, a large number of contemporary performing art forms have indeed been exploring this tension between the fragility of living beings and the strength of lifeless machines. Kris Verdonck, a Belgian visual artist and director of international renown, is very much part of this exploration. Trained in the visual arts, architecture and theatre, he produces creations that are at the crossroads between these practises and, sometimes, dance, exploring for example the relationship between balance of the human body attached to a machine. In *I/II/III/IIII* (2007) four apparently identical dancers, hung from a machine, attempt to find increasing freedom from the machine by their movements, and ultimately the latter manages to determine the choreography.

In *End* (2009), each performer is subjected to a physical ordeal imposed by a machine: one is pulling an eighty kilo weight, another moves his body with a heavy counterweight, etc. The machine subjects the individual to a new approach to their perception of their own body and of the space in which they move.

These two examples illustrate that Verdonck’s interest does not satisfy itself with the juxtaposition of human and technological means but confronts their theoretically opposing singularities.

---

<sup>7</sup> Pat BRUGGEMAN *et al.*, “An interview with David Wills” in Nathalie ROELENS and al. (ed.), *Homo Orthopedicus*, Paris: L’Harmattan, 2002, pp.113-136.

<sup>8</sup> Quoted in William HANEY, *Cyberculture, cyborg and science fiction*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2006, p.8.

<sup>9</sup> B. MAZLISH, quoted in Ken HILLIS, *Digital Sensations*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1999, p.190.

<sup>10</sup> J-P. BÉLAND, *op. cit.*, p.16.

<sup>11</sup> Dominique LAMBERT and RENE REZSÖHAZY, *Comment les pattes viennent au serpent*, Paris: Flammarion, 2007, p.329.

The historian of medias Steve Dixon<sup>12</sup> reminds us of the extent to which the use of technologies is divided into two distinct themes: the humanization of machines and the dehumanization of humans. While in general artistic creations concentrate on one of these two issues, we are going to see the extent to which Verdonck explores both in *Actor #1* (2010).

*Actor #1* is made up of three parts and an epilogue hinging upon the question of the progression from chaos to order. Each of the three parts, which are performed in three different rooms, illustrates a different state in this evolution. The first (entitled *Mass*) takes the form of a pool filled with an opaque steamy vapour, with the spectators arranged around it. In this evocation of the first state of the world, chemical-physical processes form themselves into a system, determined by both chance and technology, as this raw matter is manipulated by computers and ventilators.

In the second part (*Huminid*), the spectators are faced with a projection onto a doll of the animated image of actor Johan Leysen, miniaturized, perfectly immobile, reciting an enigmatic text inspired by the Samuel Beckett's short text *Lessness*.

In the third part (*Dancer #3*), the spectators see the movements of a machine that tirelessly attempts to perfect its jerks and its posture. Kris Verdonck, particularly sensitive to the emotional relationships that human beings can establish with regard to machines, sees them as characters in their own right. In *Dancer #3*, the artist focuses more specifically on the feeling of empathy that the machine can arouse by slipping a grain of sand into the mechanism controlling the computer-governed determinism. As soon as a parameter that is not taken into account by the system comes into play (in this case the types of fall), the computer technology can no longer work properly; chance and the computer processes join up to accompany the machine in its incessant succession of trials and errors. Even if the robot's form is not at all anthropomorphic, the spectator who watches the robot's incessant attempts to get up develops an empathetic relationship with the machine.

Mark Ruch<sup>13</sup>, who created the theatre piece *The ancestral path through the amorphic landscape* (2000) in which sixty anthropomorphic robots struggle with their personal difficulties (one cannot catch a ball, another tries desperately to get up, etc.), insists upon the intense reactions that these robots, subjected to failure, provoke in the spectators. Such devices strongly emphasize the universality of the emotional experience (the medium used may be human, animal, vegetal, technological etc.).

From a more specifically dramatic perspective, the essence of theatre as defined by Jacques Delcuvellerie<sup>14</sup> can explain the force of *Dancer #3*. The stage director underlines how much the very essence of the actor's work lies in the depiction of the dual aptitude specific to mankind: the elaboration of a conscious process while being capable of being overwhelmed by one's own emotions. The actor personifies a human ideal, that of being able to live simultaneously in a state of restraint and one of abandon. While Verdonck's machines feel no emotions, they display nonetheless a similar dual aptitude, source of creative tension: trying desperately to escape from both the control and the chaos of the computer to which they are subjected, they also play out, on stage, the confrontation between restraint and abandon. From

---

<sup>12</sup> Steve DIXON *Digital Performance*, Cambridge (Ma): MIT Press, 2007, p.272.

<sup>13</sup> Quoted in S. DIXON, *op. cit.* p.290.

<sup>14</sup> Jacques DELCUVELLERIE, "...Et cette nostalgie est révolutionnaire", talk given at international colloquium *Utopia and Critical Thinking in Creative Process*, Tampere, 20-23 October 2010.

this point of view, the machine and the actor unexpectedly share one of the key challenges of dramatic creation.

The projection of the animated image of Johan Leysen onto a doll also explores the tension between the fragility of the human being and the strength of the machine, through the *effects of presence* that this technique involves. These effects are not simply intended to dehumanize the actor by replacing him with his projection, or to humanize a static doll, but rather to put the homunculus into an in-between situation, between life and death, fragility and permanence.

The theme of the homunculus, artificial being created by man, articulates the artistic assertions included in *Actor #1*. For the artist, the man and the machine share the status of homunculus; both are unfinished creatures and their completion is intimately correlated from now on. The text delivered by Leysen interconnects with the projection to explore the in-betweenness of existence.

### **A text with Beckettian inspirations**

Close to Beckett's sensibility, Verdonck nourishes his work with his questions. The way in which Verdonck handles language, the distinction between the subject and the object or the in-betweenness of existence in *Actor #1* all readdress Beckettian questions.

The character in *Lessness* and *Huminid* is subject to the tension between the stasis of death or of the object and the living nature of the subject. He never goes beyond this in-between posture: his heart beats, his eyes are open and he is standing, while making no movement whatsoever. In *Huminid*, corporal descriptions tend in particular to make him resemble a machine, while *Lessness* mainly underlines the tension between his two concurrent natures, the living and the dead: the "little body" of *Lessness* has turned into an "electric being" or an "unfinished body", asserting his transitional status of incomplete creation. In addition, his eyes are no longer blue but white, which further distances him from the human form.

The character has absolutely no subjective intentionality. Johan Leysen's work concentrated on a mechanic rendition of *Huminid*. For the reading of *Huminid* — recorded in just one take — the actor had to stay completely still for some twenty minutes, otherwise it would have to be redone. Leysen's voice was regulated through technical means; the actor read the sentences from an autocue in search for the rhythmic vibration of the text, independent of its meaning.

The projection onto the doll also helps to throw light upon the in-betweenness of the homunculus, found at the intersection between man and machine, life and death, fragility and strength. From a more specifically dramatic perspective, this type of projection rather sets the device in an *in-betweenness* that, paradoxically, makes it more intense.

### **Mediatization, stage presence and the effects of presence**

If there is one concept that is difficult to define, it is surely the stage presence of the performer. For Pavis, in general the approximate definitions of the presence provided by those in the business "[...] share an idealistic, or even mystical, idea of the actor's work. They

maintain, without explaining, the sacred, ritualistic and indefinable myth of the actor<sup>15</sup>.” A large number of researchers now relativize this approach tinged with a certain fascination. Roger Copeland reminds us of the plurality of the definition of presence and of the extent to which some of these definitions (which are sometimes contradictory) put into question the idea that theatre is the “sole or essential repository of presence<sup>16</sup>.” For the researcher, using non-mediatised presence to automatically justify the superiority of theatre over cinema is the manifestation of a “sheer bourgeois sentimentality<sup>17</sup>.” For his part, Herbert Blau<sup>18</sup> considers that the living nature of an actor can hold more vitality on screen. Philip Auslander<sup>19</sup> also relativizes these idealistic approaches and refutes the positions taken by others, in particular that of Peggy Phelan<sup>20</sup>, who defends the unique ontological nature of living theatre, which cannot be reproduced and is not subject to market rules. According to Auslander, the differences between living beings and mediatised objects are not ontological but historical, based on our socio-cultural context dominated by the televisual medium. The opposition between the living and the mediatised, which is still deep-rooted, can be explained by a “collective nostalgia<sup>21</sup>” or the fear inspired by the increasing use of technologies in stage settings. This fear provokes a need to assert the ontological uniqueness of the performing arts, transcending and resisting the rules of the contemporary media system.

We propose the following hypothesis: the effects of presence induced by the projection of Johan Leysen’s body onto a doll in *Actor #1* may crystallize this absence of unique ontology and throw light upon the porosity of the barriers between the stage presence of living beings and mediatised objects. In this case, the human being is not just combined with a machine as in *I/II/III/IV* or *End*, but is replaced by the machine in question.

Without claiming to offer a definition for presence, for which the immense field of research could not be resumed here, we will nonetheless clarify a few of its basic parameters. Firstly, it is essential to rid ourselves of the idea of a “pure” stage presence, stripped of all mediation. Generally speaking, Derrida reminds us just how much our awareness involves the mediation of linguistic structure; a pure, unmediatised presence is unattainable. In *Actor #1*, Kris Verdonck is not seeking a pure presence; this would mean the failure of the performance<sup>22</sup>. On the contrary, *Actor #1* truly perpetuates the performative function of the theatre stage. The presence created by the projection points to a dual approach to presence.

### Physical presence and fictional presence

First, the physical presence of the performer in three dimensions is simulated thanks to the use of the doll onto which his image is projected. For there to be an effect of presence, the technological device must create an impression of immediacy, of transparency.<sup>23</sup> The spectator cannot see the light source enabling the projection, which accentuates the feeling of

---

<sup>15</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin, (1999) 2004, p.270.

<sup>16</sup> Roger COPELAND, “The Presence of mediation”, in *TDR*, Vol. 34, n°4, 1990, p.39.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.42

<sup>18</sup> Herbert BLAU, “The Human nature of the bot: a response to Philip Auslander”, in *PAJ*, Vol. 24, n°1, 2002, p.22.

<sup>19</sup> P. AUSLANDER, *Liveness. Performance in a mediatised culture*, New York, Routledge, 2008 [1999], p. 7.

<sup>20</sup> Cf. Peggy PHELAN, *Unmarked: the politics of performance*, Londres/New York: Routledge, 1993.

<sup>21</sup> Jennie KLEIN, “Liveness: Performance in a mediatised culture by Philip Auslander”, in *PAJ*, Vol. 22, n°1, 2000, p.130.

<sup>22</sup> Roger COPELAND, *op. cit.*, p.38.

<sup>23</sup> Bertrand GERVAIS, “L’Effet de présence”, in *Archée*, n°4, 2007, p.6.

non-mediation. But rather than searching for a perfect concordance between the actor and his projection, Kris Verdonck, following the example of Denis Marleau<sup>24</sup>, subverts the normal human size. The use of an in-between figure, between man and projection, between human being and homunculus is at the origin of a powerful effect of presence, disturbing the spectator. The artist holds the spectator in the typically theatrical in-betweenness: between identification and denegation, between an impression of non mediation and acknowledgement of the artificial nature of the actor's presence.

Then the simulated physical presence serves the homunculus character found in *Huminid*. The "just like"<sup>25</sup> of the physical presence is coupled with the Stanislavskian "as if" of the character's fictional presence.

However, paradoxically, any dramatic presence unavoidably points to absence. For Michel Bernard, the presence of the stage body, invariably dramatic, cannot be ontological: a stage body "[...] inevitably strips itself of the being to which it lays claim"<sup>26</sup>. Eugenio Barba underlines the inherent contradiction of stage presence: "[...] an actor with pure presence [is an] actor representing his own absence"<sup>27</sup>. Jérôme Dubois<sup>28</sup> conjures up well the extent to which the actor's body no longer solely belongs to him: the dramatized body restricts the performer to an "anonymous exhibition"<sup>29</sup>, at the service of the character. Bertrand Gervais places the effectiveness of a performance in its "ability to make present that which is not, to give an illusion of presence"<sup>30</sup>. That is precisely what the projection onto the doll in *Actor #1* manages to create, hence giving rise to an effect of presence. By this we mean not only the simulation of a physical presence, it also creates the illusion of a fictional presence.

Now our analysis will focus on the questions of present time and the fragility of the presence of living beings: two dramatic challenges evoked by those who defend the unique ontology of the living presence, which Auslander puts into question as well as Kris Verdonck's creations do.

## The present time

According to Peggy Phelan<sup>31</sup>, the performing arts are distinct from the media of reproduction because, like life, they are produced in the present and thus cannot be reproduced or recorded without losing their ontological specificity. While the non-existence of an original state preceding any reproduction (all is reproduction) is now commonly accepted, questioning the exclusivity of the present time, considered to be an essential quality of the performing arts, meets with more resistance. Auslander<sup>32</sup> refutes this ontology of the performing arts by pointing out that the televisual image is produced in the present time: whether built on the

---

<sup>24</sup> *Dors mon petit enfant* (2000) by Jon Fosse included the projection of three faces onto dolls less than a metre high and for Samuel Beckett's *Play* (2004) Marleau projected the actors' faces onto the top of three terra-cotta jars.

<sup>25</sup> Josette FÉRAL, "L'Interpénétration du virtuel et du réel : effets de présence et effets de réel", in *Idem* (ed.), *Pratiques performatives- Body Remix*, Rennes: Presses de l'Université de Rennes, 2012.

<sup>26</sup> Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin: Centre National de la Danse, 2001, p. 87.

<sup>27</sup> Eugenio BARBA, quoted in Patrice PAVIS, *op. cit.*, p.270.

<sup>28</sup> Jérôme DUBOIS, *La mise en scène du corps social*, Paris: L'Harmattan, 2007, p.31.

<sup>29</sup> Jean-Loup RIVIERE, *Comment est la nuit? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris: L'Arche, 2002, p.65.

<sup>30</sup> B. GERVAIS, *op. cit.*, p.1.

<sup>31</sup> Peggy PHELAN, quoted in P. AUSLANDER, *op. cit.*, p.43.

<sup>32</sup> P. AUSLANDER, *ibid.*, p.48.

basis of recorded content or projected live, the televisual image is always the product of a flow, between an image that has already disappeared and the image to come. So the televisual image is not simply a reproduction of a performance, but a performance in its own right, experienced in the present. The gradual degradation of media, even digital media, reinforces the unique nature of each viewing, a unique moment in which the spectator has access to a quality of image that only exists in that moment. Evanescence is hence not an exclusive characteristic of the performing arts.

The same is true for the projection of the video image onto the doll: if the evanescence of the performance of a flesh-and-blood actor is found at the heart of the theatrical device, this does not make it an ontological exclusivity; this projection also forms a performance in its own right, executed in the present.

The use of video for the film projected in *Actor #1* also contributes to its inscription in the present. Sylvia Martin<sup>33</sup> insists on the fact that the processing of a video image has its own specificity relative to that of a cinema image: unlike the static images printed on a film reel, a video image is made up of pixels changing constantly. The image is thus constantly being built.

### **The fragility of stage presence**

Auslander<sup>34</sup> refers to the performances of chatterbots, these computer programs for simulating conversation. According to the researcher, these robotic performances defy the ontology of the performing arts because they are released from the corporality of the performer's body; although these conversational agents are not alive from a biological point of view, that does not prevent them from executing live performances. For Herbert Blau, the distinction made by Auslander between the performance and the agent executing it involves the opposition of "the invisible appearance of liveness" and "its inarguable manifestation"<sup>35</sup>. For Blau, the liveness of a performance requires a performer who is himself alive. Yet again, Kris Verdonck questions these positions when he stages a robot made fragile by the failure to which it is subjected, which elicits empathetic reactions from the spectator.

Blau insists upon the actor's mortality, on the fragility of the human being "dying in front of your eyes"<sup>36</sup> and revealed on stage, which excludes technology. Technology may nevertheless be collated with a certain fragility. Even if it cannot be assimilated to that of a living being, fragility is indeed a key characteristic of the projection. It is precisely this fragility that contributes to the creation of an effect of presence. Josette Féral underlines that "presence is felt more keenly when there is a rupture, a discrepancy, an absence of presence."<sup>37</sup> For Bertrand Gervais<sup>38</sup>, this precariousness is an essential condition for the appearance of an effect of presence; the appearance of the illusion of presence must be felt in its 'eventness', in the present time:

---

<sup>33</sup> Sylvia MARTIN, *L'Art vidéo*, Cologne: Taschen, 2006, pp.11-12.

<sup>34</sup> P. AUSLANDER, *op. cit.*, p.71.

<sup>35</sup> Herbert BLAU, *op. cit.*, p.24.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> Josette FÉRAL, *op. cit.*, p.

<sup>38</sup> B. GERVAIS, , *op. cit.*, pp. 5-6.

“[...] for presence can only exist on a background of absence. [...] That is, the effect of presence is understood only in intermittence, interruption or imbalance. [...] The effect of presence is dependent on imbalances, on those events that, with their negative, provide dynamism<sup>39</sup>.”

When he uses the projected image, Kris Verdonck highlights the fragility of presence, as much from a physical perspective as from a fictional one. This image may disappear at any moment; this homunculus who enunciates a text with no beginning and no end is locked in an immutable present, where there is no sign of a past and absolutely no guarantee that a future is to come.

### **Presence, effect of presence and the in-betweenness of existence**

By using a projected animated image, Kris Verdonck goes beyond any technoprophecy to offer an aesthetic taking fully into account the in-betweenness of the existence of the contemporary human being, whose evolution is now tied to that of technologies. From a dramatic perspective, *Actor #1* undermines the entrenched paradigmatic positions and plays on the permeable border between the human and the post-human, between the live and the mediatized, between the actor and his projection. In a way that may initially seem paradoxical, Kris Verdonck succeeds in magnifying the stage presence by means of projection techniques, reaffirming the fact that it is possible for technological techniques to nourish an intense stage presence. On Verdonck's stage, the essence of theatre defined by Delcuvellerie now includes technological resonances: between restraint and abandon, between strength and fragility, the flesh-and-blood actor and the machine are intensely similar.

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*



## **Actor #1 de Kris Verdonck : l'effet de présence et le statut intermédiaire de l'existence**

**Catherine BOUKO**

### **Humain vs. posthumain : pour une tension dynamique entre robustesse et vulnérabilité**

À l'aube des années quatre-vingt, Bruce Mazlish annonçait l'abolition prochaine d'une « quatrième discontinuité<sup>40</sup> », celle entre l'homme et la machine. Les trois premières auraient été effacées au cours de l'Histoire : les fossés entre l'homme et l'univers, entre l'homme et les animaux et entre l'homme et son *self* inconscient auraient été respectivement comblés par les révolutions copernicienne, darwinienne et freudienne. Trente ans et une explosion technologique plus tard, l'abolition de cette quatrième discontinuité semble être consommée. Pour Christine Peterson<sup>41</sup>, présidente du Foresight Institute<sup>42</sup>, les progrès dans le domaine des nanotechnologies nous conduisent vers un contrôle total de la matière au niveau atomique. L'homme disposerait alors de la maîtrise de son évolution, ce qui pour le philosophe Dany-Robert Dufour constitue une « désymbolisation du monde : c'est la première fois dans l'histoire du vivant qu'une créature en arrive à lire l'écriture dont elle est l'expression. Avec cette boucle, un incroyable événement est rendu possible : l'instant où la créature va pouvoir faire retour dans la création pour se refaire<sup>43</sup>. » L'homme serait entré dans le *transhumanisme*, une phase de transition vers un être *posthumain* modifié par la technologie. Le philosophe Dominique Lecourt<sup>44</sup> nous met en garde contre les abus de langage que le terme polémique de « posthumain » peut entraîner : il n'est pas question de la mort de l'être humain ou de la substitution de la vie par la technologie.

Plutôt qu'une innovation strictement synchronique, ces développements techniques en vue de l'amélioration de la nature humaine ne seraient que l'étape contemporaine d'un processus amorcé depuis l'apparition de l'homme. Nombreux sont en effet les théoriciens et les artistes (comme Stelarc par exemple) qui considèrent que l'homme a toujours été prothétique. Selon Bernard Stiegler<sup>45</sup>, la projection hors de soi que permet l'outil — mécanique ou langagier — constitue la vocation de l'homme. Pour David Wills<sup>46</sup>, la pensée elle-même est mécanique, conditionnée par l'outil convoqué pour l'extérioriser. Dans cette perspective, la non existence du préprothétique implique une remise en question de l'approche humaniste de la pensée, selon laquelle l'homme en est exclusivement à l'origine et toute prothèse ne serait qu'un ajout, extérieur à l'ordre naturel. Pour le philosophe Andy Clark<sup>47</sup>, l'être humain a toujours

---

40 Bruce MAZLISH, in David PORUSH, « Technology and Postmodernism », *Substance*, Vol. 9, n° 2, Issue 27, 1980, p. 92.

41 Cité par Jean-Pierre BELAND, « L'Homme biotech : humain ou posthumain ? », *Id.* (dir.), *L'Homme biotech : humain ou posthumain ?*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2006, p. 1.

42 Association établie à Palo Alto, soutenant le développement des « nanotechnologies, de l'intelligence artificielle, de la biotechnologie et « de développements modifiant la vie similaires ». Cf. <<http://www.foresight.org/about/index.html>>

43 Dany-Robert DUFOUR, « De la réduction des têtes au changement des corps », *Le Monde diplomatique*, avril 2005, pp. 14-15.

44 Dominique LECOURT, *Humain, posthumain. La technique et la vie*, PUF, Paris, 2003, p. 1.

45 Cf. Bernard STIEGLER, *La Technique et le temps. 1. La faute d'Epiméthée*, Galilée, Paris, 1994.

46 Pat BRUGGEMAN *et al.*, « An interview with David Wills », in Nathalie ROELENS *et al.* (dir.), *Homo Orthopedicus*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 113-136.

47 Andy CLARK, in William HANEY, *Cyberculture, cyborg and science fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2006, p. 8.

été un cyborg. L'homme serait en effet programmé pour fusionner ses pensées avec les outils, dans un but d'auto-transformation.

Dès 1967, Mazlish<sup>48</sup> annonçait que si l'on refusait d'aborder le changement de notre conscience métaphysique dû à l'effacement de la différence entre l'humain et la machine, notre seule alternative serait soit une croyance aveugle en la machine soit un rejet effrayé de celle-ci. Plutôt qu'une opposition humain/posthumain, Jean-Pierre Béland soutient la nécessité d'une approche dialectique de l'humanisme et du transhumanisme, deux valeurs interactives plutôt qu'immuables « qui nous permettent de “voir” une même continuité de recherche d'un sens de l'humain dans son évolution, son changement, sa métamorphose<sup>49</sup> ».

Mazlish et Béland nous invitent à adopter une position intermédiaire, loin du « biocatastrophisme » et des « technoprophéties ». De même, les biologistes Lambert et Rezsöhazi défendent une éthique des biotechnologies avec comme horizon « la tension dynamique entre robustesse et vulnérabilité [qui] fait partie des conditions nécessaires cruciales de la vie<sup>50</sup>. »

Depuis les expérimentations d'Oskar Schlemmer au début du vingtième siècle, nombreuses sont les formes de spectacle vivant qui explorent la tension entre la fragilité de l'être vivant et la résistance de la machine. Kris Verdonck, artiste belge de renommée internationale, s'inscrit dans cette recherche. Formé en arts visuels, architecture et théâtre, il crée au croisement de ces disciplines et même parfois de la danse, explorant par exemple la relation d'équilibre du corps humain relié à la machine. Dans *I/II/III/IIII* (2007), quatre danseuses d'apparence identique et suspendues à une machine, tendent par leurs mouvements à s'en émanciper de plus en plus ; mais celle-ci parvient *in fine* à déterminer la chorégraphie.

Dans *End* (2009), chaque performeur est soumis à une difficulté physique imposée par une machine : l'un tire un poids de quatre-vingt kilos ; l'autre meut son corps avec un lourd contrepoids, etc. La machine soumet donc l'individu à une nouvelle approche des perceptions de son propre corps et de l'espace dans lequel il se meut.

Ces deux exemples montrent bien que l'intérêt de Verdonck n'est pas dans la juxtaposition des moyens humains et technologiques, mais dans la confrontation de leurs singularités *a priori* opposées.

L'historien des médias Steve Dixon<sup>51</sup> nous rappelle combien l'usage des technologies se décline en deux thèmes distincts : l'humanisation des machines et la déshumanisation des humains. Tandis que la plupart des créations se concentrent généralement sur l'un de ces deux enjeux, Verdonck, lui, les explore conjointement dans *Actor #1* (2010).

*Actor #1* se compose de trois volets et d'un épilogue sur la question de la progression du chaos vers l'ordre. Chacun des volets présentés dans trois salles différentes illustre un état de cette évolution. Le premier dispositif (*Mass*) consiste en un bassin rempli d'une fumée opaque et autour duquel les spectateurs sont disposés. Dans cette évocation du premier état du monde,

---

48 B. MAZLISH, cité in Ken HILLIS, *Digital Sensations*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1999, p. 190.

49 J-P. BÉLAND, *op. cit.*, p. 16.

50 Dominique LAMBERT, RENE REZSÖHAZI, *Comment les pattes viennent au serpent. Essai sur l'étonnante plasticité du vivant*, Flammarion, Paris, 2007, p. 329.

51 Steve DIXON *Digital Performance*, MIT Press, Cambridge (Ma), 2007, p. 272.

la matière première, manipulée par les ordinateurs et les ventilateurs, est déterminée à la fois par le hasard et la technologie.

Dans le deuxième volet (*Huminid*), les spectateurs font face à une projection sur une poupée de l'image réduite et animée de l'acteur Johan Leysen tandis que celui-ci, parfaitement immobile, récite un texte énigmatique inspiré de *Sans (Lessness)* de Samuel Beckett.

Dans la troisième partie (*Dancer #3*), les spectateurs assistent aux mouvements d'une machine qui tente inlassablement de perfectionner ses bonds et sa posture. Verdonck, sensible à la relation affective que l'être humain peut établir vis-à-vis des machines, les considère comme des personnages à part entière. L'artiste se penche ici sur le sentiment d'empathie suscitée par la machine en perturbant le déterminisme informatique. Dès qu'intervient un paramètre non pris en compte par le système (ici les types de chute), la technologie informatique ne peut plus fonctionner correctement ; le hasard et les procédés informatiques s'allient pour accompagner la machine dans son parcours d'essais et d'erreurs toujours renouvelé. Même si le robot n'est pas anthropomorphe, le spectateur, témoin de ses tentatives incessantes pour se relever, développe de la compassion vis-à-vis de sa lutte contre l'échec.

Mark Ruch<sup>52</sup>, concepteur du spectacle *The ancestral path through the amorphous landscape* (2000) dans lequel soixante robots anthropomorphes rencontrent des difficultés personnelles (l'un ne parvient pas à attraper une balle ; l'autre tente désespérément de se relever, etc.), insiste sur les réactions intenses que ces robots soumis à l'échec suscitent chez les spectateurs. L'universalité de l'expérience émotionnelle (que son support soit humain, animal, végétal, technologique, etc.) est intensément mise en évidence au sein de tels dispositifs.

D'un point de vue spectaculaire, l'essence du théâtre définie par le metteur en scène Jacques Delcuvellerie<sup>53</sup> peut expliquer la force de *Dancer #3*. Celui-ci souligne combien l'essence du travail de l'acteur consiste dans la mise en scène de la double aptitude du genre humain à élaborer un processus conscient tout en pouvant être dépassé par ses propres émotions. L'acteur incarnerait donc un idéal humain conjuguant maîtrise et abandon. Si les machines de Verdonck ne ressentent pas d'émotions, elles mettent toutefois en évidence une double aptitude, source de tension créatrice : soumises au contrôle et au chaos informatiques qu'elles essaient désespérément de dépasser, elles expérimentent sur scène la confrontation entre la maîtrise et l'abandon. La machine et l'acteur partagent ainsi de façon insoupçonnée un enjeu fondamental de la création spectaculaire.

La projection de l'image animée de Johan Leysen sur une poupée explore elle aussi la tension entre la fragilité de l'être humain et la robustesse de la machine, par les *effets de présence* que cette technique implique. Ces effets ne sont pas simplement destinés à déshumaniser l'acteur en le remplaçant par sa projection, ni à humaniser une poupée statique, mais plutôt à placer l'homoncule dans une situation intermédiaire, entre vie et mort, fragilité et permanence.

Le thème de l'homoncule, être artificiel créé par l'homme, articule les propositions artistiques comprises dans *Actor #1*. Pour l'artiste, l'homme et la machine auraient en commun le statut d'homoncule, tous deux des créatures inabouties et dont l'achèvement sera dorénavant conjoint. Le texte énoncé par Leysen se combine à la projection pour explorer le statut intermédiaire de l'existence.

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>53</sup> Jacques DELCUVELLERIE, « ...Et cette nostalgie est révolutionnaire », colloque international *Utopia and Critical Thinking in Creative Process*, Tampere, 20-23 octobre 2010.

## Un texte aux inspirations beckettiennes

Proche de la sensibilité de Beckett, Verdonck nourrit son travail de ses questionnements. Dans *Actor #1*, les traitements du langage, la distinction sujet/objet ou le statut intermédiaire de l'existence sont autant de renouvellements des questions beckettiennes.

Le personnage de *Lessness* et *Huminid* est sujet à la tension entre le statisme de la mort ou de l'objet et le caractère vivant du sujet. Il ne dépasse jamais cette posture intermédiaire : son cœur bat, ses yeux sont ouverts et il se tient debout, absolument immobile. Dans *Huminid*, les descriptions corporelles tendent à le confondre avec une machine, alors que *Lessness* souligne la tension entre son caractère à la fois vivant et mort : le « petit corps » de *Lessness* s'est transformé en un « être électrique » ou un « corps pas fini » qui affirme son statut transitoire de création inachevée. La couleur de ses yeux — blancs et non plus bleus — l'éloigne encore de la figure humaine.

Le personnage est dépourvu de toute intentionnalité subjective. Enregistré en une seule prise, *Huminid* impliquait que l'acteur reste totalement immobile pendant une vingtaine de minutes. Johan Leysen s'est donc concentré sur une énonciation mécanique réglée en régie grâce à un prompteur et où la recherche de la vibration rythmique du texte, indépendante de sa signification, constituait l'enjeu central.

La projection sur la poupée participe elle aussi à l'exposition du caractère intermédiaire de l'homoncule, au croisement de l'homme et de la machine, de la vie et de la mort, de la fragilité et de la robustesse. D'un point de vue spectaculaire, ce type de projection place le dispositif dans un *entre-deux* qui, paradoxalement, intensifie la présence.

## Médiatisation, présence scénique et effets de présence

S'il est une notion difficile à circonscrire, c'est assurément la présence scénique du performeur. Pour Pavis, les définitions approximatives livrées par les gens du métier « [...] ont en commun une conception idéaliste, voire mystique, du travail du comédien. Elles perpétuent, sans l'expliquer, le mythe sacré, rituel et indéfinissable de l'acteur<sup>54</sup>. » Nombreux sont les chercheurs qui, aujourd'hui, relativisent cette approche empreinte d'une certaine fascination. Roger Copeland nous rappelle combien la définition de la présence est plurielle et dans quelle mesure certaines de ses définitions (qui se contredisent parfois entre elles) nous imposent une mise en doute du théâtre en tant que « dépositaire unique ou essentiel de la présence<sup>55</sup>. » Pour lui, le recours à la présence non médiatisée afin de justifier la supériorité du théâtre sur le cinéma témoignerait d'un « pur sentimentalisme bourgeois<sup>56</sup>. » Herbert Blau<sup>57</sup> considère quant à lui que le caractère vivant d'un acteur se manifeste davantage sur écran. Philip Auslander<sup>58</sup> relativise également ces approches idéalistes et s'oppose aux

---

<sup>54</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, rééd. 2004 p. 270.

<sup>55</sup> Roger COPELAND, "The Presence of mediation", in *TDR*, Vol. 34, n° 4, 1990, p. 39. Cf. <<http://www.jstor.org/stable/1146042>>

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>57</sup> Herbert BLAU, "The Human nature of the bot: a response to Philip Auslander", in *PAJ*, Vol. 24, n° 1, 2002, p. 22.

<sup>58</sup> Philip AUSLANDER, *Liveness. Performance in a mediated culture*, Routledge, New York, 2008 [1999], p. 7.

positions, notamment, de Peggy Phelan<sup>59</sup>, qui défend le caractère ontologique unique du spectacle vivant, non reproductible et non soumis aux lois du marché. Selon Auslander, les différences entre le vivant et le médiatisé ne sont pas ontologiques mais historiques et liées à un contexte socioculturel dominé par le médium télévisuel. L'opposition entre le vivant et le médiatisé, encore tenace aujourd'hui, s'expliquerait par une « nostalgie collective<sup>60</sup> » : l'angoisse provoquée par l'inscription scénique toujours plus importante des technologies. Celle-ci provoquerait un besoin d'affirmer l'unicité ontologique du spectacle vivant, qui transcenderait les lois du système médiatique contemporain.

Posons l'hypothèse suivante : les effets de présence provoqués dans *Actor #1* par la projection du corps de Johan Leysen sur une poupée cristalliserait cette absence d'ontologie unique et mettraient en évidence les frontières poreuses entre la présence scénique du vivant et du médiatisé. Dans ce cas, l'être humain n'est plus uniquement combiné à une machine comme dans *I/II/III/IIII* ou *End*, mais est remplacé par celle-ci.

Sans prétendre proposer une définition de la présence — dont le vaste champ de recherche ne pourrait être récapitulé ici — précisons-en toutefois quelques paramètres fondamentaux. D'abord, il est indispensable de se dégager de l'idée d'une présence scénique « pure », dénuée de toute médiation. Derrida nous rappelle combien notre conscience implique la médiation de la structure linguistique ; une présence pure, non médiatisée, est inaccessible. Dans *Actor #1*, Kris Verdonck n'est pas à la recherche d'une présence pure, ce qui impliquerait la défaite de la représentation<sup>61</sup>. Au contraire, *Actor #1* préserve la fonction de représentation de la scène théâtrale. En effet, la présence créée par la projection renvoie à une double approche de celle-ci.

## Présence physique et présence fictionnelle

D'abord, la présence physique du performeur en trois dimensions est simulée grâce à l'utilisation la poupée, sur laquelle son image animée est projetée, alors que la source lumineuse de la projection reste invisible pour le spectateur. Pour qu'il y ait un effet de présence, le dispositif technologique doit créer une impression d'immédiateté, de transparence<sup>62</sup>. Mais plutôt que de rechercher une concordance parfaite entre l'acteur et sa projection, Kris Verdonck subvertit la taille humaine classique, à l'instar de Denis Marleau<sup>63</sup>. Cette figure intermédiaire, entre l'homme et la projection et entre l'être humain et l'homoncule, est à la source d'un effet de présence troublant pour le spectateur. L'artiste le maintient ainsi dans un entre-deux typiquement théâtral : entre identification et dénégation, entre une impression de non médiation et la conscience du caractère artificiel de la présence de l'acteur.

---

<sup>59</sup> Cf. Peggy PHELAN, *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, Londres/New York, 1993.

<sup>60</sup> Jennie KLEIN, « Liveness : Performance in a mediatized culture by Philip Auslander », in *PAJ*, Vol. 22, n° 1, 2000, p. 130.

<sup>61</sup> Roger COPELAND, *op. cit.*, p. 38.

<sup>62</sup> Bertrand GERVAIS, « L'Effet de présence », *Archée*, n° 4, 2007, p. 6.

<sup>63</sup> *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse (2000) comprenait la projection de trois visages sur des poupées de moins d'un mètre. Pour *Comédie* de Samuel Beckett (2004), Marleau projetait les visages des acteurs sur le sommet de trois jarres en terre cuite.

Ensuite, la présence physique simulée se met au service du personnage d'homoncule de *Huminid* afin de remplir la fonction de représentation du théâtre. Le « tout comme<sup>64</sup> » de la présence physique se couple au « comme si » stanislavskien de la présence fictionnelle du personnage.

Cependant, paradoxalement, toute présence scénique renvoie inévitablement à une absence. Pour Michel Bernard, la présence du corps scénique, invariablement spectaculaire, ne peut être ontologique : ainsi le corps scénique « [...] se dépouille-t-il nécessairement de l'être qu'il revendique<sup>65</sup>. » Eugenio Barba, lui, souligne la contradiction inhérente à la présence scénique : « [...] l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence<sup>66</sup>. » Jérôme Dubois<sup>67</sup> évoque comment l'acteur est dépossédé de son propre corps : spectacularisé, celui-ci contraint le performeur à une « exhibition anonyme<sup>68</sup> », au service du personnage. Quant à Bertrand Gervais, il situe l'efficacité d'une représentation dans sa « capacité de rendre présent ce qui ne l'est pas et d'assurer l'illusion d'une présence<sup>69</sup> ». C'est ce que la projection sur la poupée dans *Actor #1* parvient à créer, provoquant ainsi un effet de présence qui, au-delà de la simulation d'une présence physique, crée l'illusion d'une présence fictionnelle.

Concentrons à présent notre analyse sur les questions du temps présent et de la fragilité de la présence du vivant : deux enjeux spectaculaires convoqués par les défenseurs de l'ontologie unique de la présence vivante qu'Auslander remet en question, tout comme le font les créations de Kris Verdonck.

## Le temps présent

Selon Peggy Phelan<sup>70</sup>, le spectacle vivant se distingue des médias de reproduction car il se produit au présent et ne peut dès lors être reproduit ou enregistré sans perdre sa spécificité ontologique. Tandis que la non existence d'un état original (tout est reproduction) précédant toute reproduction est aujourd'hui communément acceptée, la remise en question de l'exclusivité du temps présent dont bénéficierait le spectacle vivant engendre davantage de résistance. Auslander<sup>71</sup> s'oppose à cette ontologie du spectacle vivant en renvoyant au temps présent de l'image télévisuelle : qu'elle soit construite à partir de contenus enregistrés ou réalisée en direct, l'image télévisuelle est toujours le produit d'un flux, entre l'image déjà disparue et l'image à venir. Elle est une performance en tant que telle, éprouvée au présent, et non la simple reproduction d'une performance. La dégradation progressive des supports, même digitaux, renforcerait le caractère unique de chaque visionnage, moment singulier lors duquel le spectateur accède à une qualité d'image qui n'existe que dans l'instant. L'évanescence ne serait ainsi pas une caractéristique exclusive du spectacle vivant.

Il en va de même lors de la projection de l'image vidéo sur la poupée : si l'évanescence de la performance d'un acteur de chair et de sang s'inscrit au cœur du dispositif théâtral, elle n'en

---

<sup>64</sup> Josette FÉRAL, Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux » in Josette FÉRAL (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, PUR, Rennes, 2012, p. 21

<sup>65</sup> Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2001, p. 87.

<sup>66</sup> Eugenio BARBA, in P. PAVIS *op. cit.*, p. 270.

<sup>67</sup> Jérôme DUBOIS, *La mise en scène du corps social*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 31.

<sup>68</sup> Jean-Loup RIVIERE, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche, Paris, 2002, p. 65.

<sup>69</sup> B. GERVAIS, *op. cit.*, p. 1.

<sup>70</sup> P. PHELAN citée in P. AUSLANDER, *op. cit.*, p. 43.

<sup>71</sup> P. AUSLANDER, *op. cit.*, p. 48.

constitue pas pour autant une exclusivité ontologique ; cette projection constitue également une performance en tant que telle, réalisée au temps présent.

La nature vidéo du film projeté dans *Actor #1* participe elle aussi à son inscription dans le temps présent. Sylvia Martin<sup>72</sup> insiste sur la spécificité du processus de l'image vidéo par rapport à l'image cinématographique : celle-ci, contrairement aux images statiques imprimées dans la bobine du film, est constituée de pixels qui se modifient sans cesse. Construite en permanence, sa fragilité se rapproche de celle de la présence scénique.

### **La fragilité de la présence scénique**

Selon Auslander<sup>73</sup>, les *chatterbots*, ces programmes informatiques de conversation, défient l'ontologie du spectacle vivant en se dégageant de la matérialité du corps du performeur. En effet, bien que ces agents de conversation ne soient pas biologiquement vivants, ils réalisent des performances vivantes. Pour Herbert Blau, la distinction qu'opère Auslander entre la performance et l'actant qui la réalise implique l'opposition entre « l'apparence invisible du vivant » et « sa manifestation indiscutable<sup>74</sup> ». Pour Blau, le caractère vivant d'une performance nécessite un performeur lui aussi vivant. Encore une fois, Kris Verdonck interroge ces positions par la mise en scène d'un robot soumis à l'échec et qui suscite les réactions empathiques du spectateur.

Blau insiste sur la fragilité de l'être humain « mourant sous tes yeux<sup>75</sup> », dévoilée sur le plateau, et qui exclut la technologie. Celle-ci peut néanmoins être confrontée à une certaine fragilité, comme dans le cas de la projection. C'est cette fragilité qui contribue à créer un effet de présence. Josette Féral souligne que « la présence est plus vivement ressentie lorsqu'il y a rupture, écart, défaut de présence<sup>76</sup> ». Pour Bertrand Gervais, cette précarité est une condition indispensable pour l'apparition d'un effet de présence ; l'apparition de l'illusion de la présence doit être éprouvée dans son événementialité, au temps présent :

« [...] Car il ne peut y avoir de présence que sur fond d'absence. [...] C'est que l'effet de présence ne se comprend que dans le discontinu, l'interruption ou le déséquilibre. [...] L'effet de présence est tributaire de déséquilibres, de ces événements qui en assurent, par la négative, le dynamisme<sup>77</sup>. »

Lors de son utilisation de l'image projetée, Kris Verdonck met en évidence la fragilité de la présence, tant du point de vue physique que fictionnel. Cette image peut à tout moment disparaître ; cet homoncule énonçant un texte sans début ni fin se loge dans un présent immuable, sans trace d'un passé et ne garantissant en rien la venue d'un futur.

### **Présence, effet de présence et statut intermédiaire de l'existence**

Au moyen d'une image animée projetée, Kris Verdonck dépasse tout « technoprophétisme » pour proposer une esthétique qui prend pleinement en compte le statut intermédiaire de

---

<sup>72</sup> Sylvia MARTIN, *L'Art vidéo*, Taschen, Cologne, 2006, pp. 11-12.

<sup>73</sup> P. AUSLANDER, *op. cit.*, p. 71.

<sup>74</sup> H. BLAU, *op. cit.*, p. 24.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> J. FÉRAL, E. PERROT, *op. cit.*

<sup>77</sup> B. GERVAIS, *op. cit.*, pp. 5-6.

l'existence de l'être humain contemporain, dont l'évolution se lie désormais à celle des techniques. Du point de vue spectaculaire, *Actor #1* ébranle les positions paradigmatiques tranchées et se joue de la frontière poreuse entre l'humain et le posthumain, entre le vivant et le médiatisé, entre l'acteur et sa projection. D'une façon apparemment paradoxale, Kris Verdonck parvient à magnifier la présence scénique par le biais des techniques de projection, réaffirmant ainsi la possibilité pour la technique de se mettre au service d'une présence scénique intense. Sur le plateau de Verdonck, l'essence du théâtre définie par Delcuvellerie comprend aujourd'hui des résonances technologiques : entre maîtrise et abandon, entre robustesse et fragilité, l'acteur de chair et la machine se rejoignent intensément.