

**Lucie Doublet: La marionnette et le cyborg.**

In: Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater.

Hg. v. Laurette Burgholzer, Beate Hochholdinger-Reiterer.

Berlin: Alexander 2021 (itw : im dialog 5), S. 89–100.

Lucie Doublet (Théâtre aux Mains Nues, Paris)

## La marionnette et le cyborg

Dans son *Histoire générale des marionnettes*, Jacques Chesnais affirme en 1947 : «En somme la science moderne est favorable aux marionnettes» (Chesnais 1980 : 18). Il fait plus précisément référence à l'apparition du microphone. Selon lui, la voix humaine convient mal à l'abstraction qui caractérise le théâtre de marionnettes. Le microphone induit en revanche une légère déformation, un décalage de la voix adéquat à l'écart qui sépare le corps du pantin de celui de l'homme.

S'il va de soi que l'histoire de tous les arts emprunte à celle des techniques, c'est peut-être encore plus vrai pour le théâtre de marionnettes dans la mesure où ce qu'il montre est un artefact, et où l'antinaturalisme en est une caractéristique essentielle : le théâtre de marionnettes met en scène sa technicité, son artificialité. C'est peut-être aussi encore plus vrai aujourd'hui, à l'heure où les technologies cyborgiennes donnent naissance à des êtres d'un genre nouveau, mi-biologiques mi-technologiques, qui ne peuvent qu'évoquer l'hybridité propre au pantin animé. On qualifie de «cyborgiennes» les technologies qui travaillent sur l'association de l'organique et du mécanique, de la chair et de la machine. Elles sont en grande partie inspirées par le mouvement transhumaniste, mouvement intellectuel et culturel qui, depuis les années 1990, prône l'utilisation des sciences et des techniques en vue d'une amélioration de l'humain. La figure du «cyborg» en est le paradigme. En tant qu'objet technique anthropomorphe, sa similitude avec la marionnette est évidente.

La question que j'aimerais poser est donc celle-ci : qu'est-ce que le développement des techniques cyborgiennes fait au théâtre de marionnettes ? Qu'est-ce qui change, pour cet art de l'hybridation, depuis que l'hybridation est aussi une pratique scientifique et technique ?

Une première manière d'aborder la question consisterait à attribuer aux technologies transhumanistes un impact analogue à celui du

microphone de Chesnais. On pourrait dire alors, en détournant la formule de Chesnais, que les sciences cyborgiennes sont favorables aux marionnettes. En travaillant sur les interactions, les interfaces entre biologique et technologique, elles touchent au cœur même de l'art marionnettique : la manipulation. Elles mettent au point de nouveaux procédés, que les marionnettistes ne manquent pas d'exploiter. On voit ainsi se développer de nouveaux types d'association entre le corps de marionnettiste et celui de la marionnette, qui sont autant de manières inédites de manipuler, comme la télécommande ou la programmation. Il faudrait évidemment répertorier, décrire et analyser la manière dont ces possibilités sont exploitées sur scène.

Mais autre chose se joue pour le théâtre de marionnettes, qui ne relève pas seulement d'une diversification esthétique. Il en va de la place de son travail, et des images qu'il génère, au sein des représentations sociales. En effet, l'imaginaire antinaturaliste et techniciste, apanage des avant-gardes au début du 20<sup>e</sup> siècle, a changé de statut. Il n'est plus un imaginaire en marge, un imaginaire de rupture, mais participe de l'une des idéologies aujourd'hui dominantes dans les sociétés occidentales.

C'est l'hypothèse que je voudrais développer : les arts de la marionnette, mineurs ou marginaux dans l'historiographie officielle, deviennent centraux sur la scène contemporaine. Et ils le deviennent au prix d'un renversement : leurs procédés (comme l'hybridation ou la manipulation) n'ont plus valeur d'antinaturalisme, ils semblent au contraire les plus à même de rendre compte et d'interroger le réel en train de se faire.

### **Marionnette et cyborg : inspirations communes**

Il convient avant tout de revenir sur quelques spécificités du théâtre de marionnettes, afin de montrer en quoi ces éléments trouvent une nouvelle actualité en résonnance avec les aspirations transhumanistes.

## L'animation

Le théâtre de marionnettes se distingue d'abord du théâtre d'acteur par l'objet qu'il met en scène. Il ne montre pas des corps de chair, mais utilise des artefacts pour donner l'illusion de corps vivants. C'est ce qui fait le caractère fondamentalement troublant de ce théâtre : la marionnette transcende et dérange nos catégories de perceptions, habituées à distinguer le vivant de l'inanimé, le sujet de l'objet, l'homme de l'artefact.

Le transhumanisme opère lui aussi une mise en question de ces oppositions. Convaincus que la différence entre la vie et la technique n'est pas absolue, les transhumanistes cherchent à développer l'hybridation des corps biologiques et des dispositifs technologiques. Dans *Cyborg philosophie*, Thierry Hoquet définit ainsi le cyborg comme une « fusion de l'organisme et de la technique » (Hoquet 2001 : 13), un « amalgame techno-humain » (ibid. : 34). On parle de « cyborg » dans le cas d'un usage particulier de la technique. Il ne s'agit plus seulement de produire des outils ou des instruments utilisables par les corps, mais de fusionner système technique et organisme biologique. En 2000 par exemple, Kevin Warwick, un pionnier de la cybernétique, intègre une puce à son bras qui lui permet d'activer un membre robotique à distance. La technologie est intégrée au corps et participe de sa vie jusqu'à peut-être supplanter complètement le biologique. Pour certains transhumanistes, le cyborg, en tant qu'hybride, n'est en effet qu'une étape vers la dématérialisation complète de l'esprit. Ils cherchent à isoler l'esprit, la conscience, du corps biologique afin de le transplanter dans un objet intégralement technique, un corps artificiel, ou même une clef USB. Le retournement est ici complet : après avoir greffé des artifices sur un corps animé, on pense à greffer une âme sur un corps inerte. Cette animation de l'artefact dont le théâtre de marionnettes donne l'illusion, le transhumanisme cherche ainsi à la réaliser en fait.

C'est pourquoi, comme celle de la marionnette, la figure du cyborg dérange. Elle le fait pour les mêmes raisons. Comme l'explique Donna Haraway dans son « Manifeste Cyborg », la culture américaine de la fin du 20<sup>e</sup> siècle perce trois brèches dans les frontières, celle qui sépare l'humain de l'animal, l'organique du machinique et le physique de

l'immatériel. Le cyborg lui aussi met en question nos catégories de perception et de distinction entre les êtres.

### La chair en défaut

Une question surgit devant ces démarches, qui vaut tant pour les marionnettistes que pour les transhumanistes : pourquoi recourir à l'artifice pour produire, ou reproduire, une vie que la nature engendre déjà d'elle-même ? Quant à la marionnette, on sait ce qu'il en est des avant-gardes du 20<sup>e</sup> siècle. Le cas d'Edward Gordon Craig est représentatif. Il dit dans *De l'Art du Théâtre* :

Le corps humain se refuse à servir d'instrument même à l'âme, au sentiment ou à l'intelligence qui l'habitent. Toujours il a le dernier mot, et en fin de compte ce qu'il révèle n'est qu'aveu de faiblesse [...]. Il me semble qu'il est plus séant pour l'homme de créer, de fabriquer un instrument à l'aide duquel il rendra ce qu'il veut dire.  
(Craig 1999 : 73-74)

Le corps humain ne s'exécute jamais avec exactitude. Faillible et vulnérable, il est incapable de produire un geste pur. La chair est source d'imperfections esthétiques. Le recours à l'artifice permet de parer aux défauts propres à la condition d'incarnation dont relèvent les acteurs.

On trouve la même intuition à l'œuvre dans le travail d'artistes contemporains. Zaven Paré, par exemple, utilise ce qu'il nomme «un nouveau modèle d'acteur mécanique téléopéré» (Paré 2014 : 139) pour mettre en scène *Le Théâtre des oreilles* de Valère Novarina. L'effigie est composée de trois parties : un trépied métallique en guise de corps, à l'intérieur la radiographie d'une cage thoracique, et au-dessus le visage de Novarina projeté sur un crâne artificiel. Le texte est diffusé par trois haut-parleurs mobiles télécommandés. Paré justifie ainsi son choix : «Dans la mise en scène du *Theatre of the Ears*, les acteurs étaient volontairement absents (notamment pour éviter le risque de gargouillis). [...] [U]ne fois enregistrée, la voix ne dépend plus que d'un interrupteur» (ibid. : 139). Paré oppose ainsi l'enregistrement au

»sphincter« (ibid.), responsable des imprécisions et des manqués dont souffre inévitablement la voix humaine. Là encore, l'artefact supplante le biologique du point de vue de la performance esthétique.

Qu'en est-il du côté des sciences et techniques cyborgiennes ? Une des spécificités des techniques dites ›transhumanistes‹ consiste à n'investir plus seulement le corps dans une perspective réparatrice, à la manière des techniques médicales, mais à des fins d'›augmentation‹. Il faut entendre cette augmentation en termes de performance vitale, ou de puissance d'agir. La technique ne se contente pas de restaurer un corps malade. Elle porte le corps sain au-delà de sa condition naturelle. Comme pour les marionnettistes, c'est un constat de faiblesse du corps humain qui fonde le recours à la technique. La chair est en défaut vis-à-vis des volontés et de la créativité de l'esprit humain. Elle ne s'y plie que très mal, de manière toujours plus ou moins inadéquate. Elle est source de vulnérabilité, de faiblesse, de maladie, source finalement de la mortalité des individus.

L'intuition esthétique qui présidait à la démarche de Craig est portée au niveau métaphysique par les transhumanistes. Selon eux, la technique doit nous affranchir de la condition humaine, celle de l'incarnation. Warwick le dit lui-même : »Si le destin m'a fait homme, il m'a aussi donné le pouvoir de ne pas en rester là. La capacité de me changer moi-même, d'améliorer ma force humaine avec l'aide de la technologie« (Warwick 2002 : 1). D'où la dénomination de ›trans-humanisme‹ : c'est un au-delà de l'humain qui est visé, par la création artificielle d'un nouveau type d'être plus performant. Ce que la marionnette est à l'acteur, le cyborg l'est pour l'espèce humaine.

### **L'antinaturalisme**

Le théâtre de marionnettes partage enfin avec le transhumanisme une attitude antinaturaliste. Dans le cas de la marionnette, il faut entendre le terme d'antinaturalisme dans son acception esthétique. Le recours à l'artefact ne permet pas seulement de parer aux défauts de l'acteur. Il ouvre aussi un espace de créativité illimité, propice à l'invention de formes, de figures et de corps qui ne reproduisent pas ceux des êtres

naturels. La plasticité de la marionnette donne lieu à des corps déformés, hybrides, monstrueux... elle peut incarner des êtres imaginaires ou des abstractions. L'artifice libère ainsi la scène de la propension mimétique qui domine dans le théâtre d'acteur.

Le transhumanisme se présente lui aussi comme un antinaturalisme, au sens cette fois métaphysique. Pour les transhumanistes, il n'existe pas de «nature» humaine au sens d'une essence à laquelle tous les individus participeraient et qui circonscrirait leurs possibilités. Ou plutôt, si tous les hommes partagent quelque chose, c'est cette faculté technique par laquelle ils ne cessent de modifier la forme de leurs existences, d'inventer et de réinventer leurs propres figures. L'homme ne se contente pas d'être ce que la nature a fait de lui, et sa transformation par la technique ne possède pas de limites «a priori». La plasticité de la marionnette est transférée au corps humain lui-même.

On voit donc les congruences entre les intuitions qui travaillent depuis toujours les arts de la marionnette et les nouvelles aspirations transhumanistes. Ces intuitions traversent aujourd'hui l'imaginaire social, et celui des artistes. C'est pourquoi la figure marionnettique est omniprésente dans les arts contemporains, bien que celle-ci ne soit pas toujours reconnue comme telle.

### **La marionnette, impensé des arts contemporains**

Pour parler comme Karl Marx, on pourrait dire qu'un spectre hante les arts contemporains : le spectre de la marionnette.

### **La manipulation**

Le bio-art, par exemple, se présente comme l'art du futur. S'inspirant du transhumanisme, il travaille sur la modification des corps. En 1996 à Sydney, Stelarc présente ainsi une performance intitulée *Exoskeleton*. L'artiste se tient au centre d'un dispositif mécanique qui ressemble à une araignée démesurée. À l'aide d'une télécommande, il peut en diriger les mouvements et se déplace devant les spectateurs. Dans une

autre de ses expériences, il se greffe un troisième bras bionique, et explore les nouvelles possibilités physiques offertes par ce nouveau membre. Cet usage artistique de l'hybridation corps-artefact, n'est-ce pas précisément le principe à l'œuvre dans les arts de la marionnette ? Il s'agit bien de manipulation. Les mouvements de l'« Exoskeleton » sont commandés par la main de l'artiste, qui les dirige à l'aide d'une télécommande de contrôle. L'« Exoskeleton » peut être comparé à une marionnette à fils, fils électriques qui communiquent le mouvement à ses membres. Dans le cas du bras bionique, on pense évidemment à la marionnette à gaine, bien que le bras de l'artiste ne soit pas intégralement pris à l'intérieur du dispositif. À la faveur des nouvelles technologies, le principe de manipulation qui fait tradition pour la marionnette est ainsi réactualisé par des artistes contemporains.

## L'effigie

Le théâtre d'acteur lui-même découvre la possibilité de recourir à l'effigie. Oriza Hirata, un dramaturge japonais, écrit une pièce sans nom pour un acteur et un robot, jouée à l'université d'Osaka en 2008. En 2014, il met aussi en scène *La Métamorphose, version androïde* d'après Kafka. L'expérience consiste à remplacer sur scène un acteur par un artefact anthropomorphe. Il participe ainsi à ce que Jennifer Parker-Starbuck appelle le « théâtre cyborg » (Parker-Starbuck 2011). Dans son ouvrage éponyme, elle montre que, si la technique a toujours été présente au théâtre, elle acquiert une fonction nouvelle depuis la fin des années 1990 : l'objet technique n'est plus un décor, ni un accessoire, mais occupe la position d'acteur sur scène. La figure du cyborg semble être une nouvelle porte d'entrée vers ce que l'on pourrait aussi bien appeler du théâtre de marionnettes. La distinction porte simplement sur la nature de l'objet technique. Dans ces pièces contemporaines, l'artefact mobilise des technologies de pointe et ses mouvements sont souvent en partie automatisés. Pourtant, les fondements de son efficacité scénique sont bien ceux de la marionnette.

Ainsi, le no 18 (été 2019) du magazine *Théâtre(s)* propose un dossier sur ces « nouvelles formes » de théâtre, qui interrogent la présence de

l'humain sur le plateau. On y trouve entre autres l'interview de Stefan Kaegi, metteur en scène d'*Uncanny Valley*, pièce dans laquelle un »sosie humanoïde de l'auteur Thomas Melle est sur scène, seul« (Kaegi/Pobel 2019 : 89). Kaegi commente : »Ce qui me surprend est qu'il y a une forme de compassion du spectateur, et peut-être le plus troublant ou étrange est qu'il se comporte comme devant un spectacle ›normal« (ibid.). L'article conclut que »[l]e théâtre sans acteur n'est donc pas nécessairement froid« (ibid.). On voit comment, à la faveur des expérimentations les plus contemporaines, des artistes redécouvrent ce qui fait le principe même du théâtre de marionnettes depuis toujours : la faculté de notre imagination à projeter la vie sur des formes anthropomorphes, le fait qu'un rôle puisse être incarné, du sens et des émotions véhiculées, par autre chose qu'un acteur en chair et en os.

Ce qui interroge alors, c'est l'absence de référence au théâtre de marionnettes chez la plupart de ces artistes contemporains. Faut-il déplorer quelque chose comme un ›oubli« de la tradition marionnettique dans cette utilisation généralisée de la manipulation et de l'effigie ? Doit-on craindre une perte d'identité de la marionnette ? Le fait est que des artistes en arrivent à mettre en scène des artefacts sans participation consciente à l'histoire des arts de la marionnette, parce que leur intérêt pour ces objets animés et hybrides leur vient directement des questions que posent les transformations du monde actuel, et non d'une tradition esthétique.

Finalement, cette actualité cyborgienne du théâtre de marionnettes l'interroge dans ses enjeux : quelles peuvent-être aujourd'hui les fonctions du recours à l'artefact ?

### **La marionnette, entre célébration et dramaturgie**

Le recours à l'artefact ne connote plus nécessairement cette volonté de distanciation qu'il exprimait chez les avant-gardes. Il répond au contraire au désir, de la part des artistes, de mettre en scène les transformations qui bouleversent le monde réel. Ces artistes rejoignent en cela l'intuition de Haraway, qui affirme dans son »Manifeste« : »le Cyborg est notre ontologie« (Haraway 2007 : 37). Nous vivons déjà au

milieu d'artefacts que nous ne cessons de manipuler, nous coexistons et collaborons continuellement avec des techniques qui nous traversent de part en part : » nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs« (ibid.). Le recours à l'effigie n'a donc plus le même sens qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle. Là où la marionnette était pour les avant-gardes un moyen de rompre avec le théâtre de la ›mimesis‹, elle est devenue aujourd'hui l'outil peut-être le plus approprié pour représenter notre réalité cyborgienne. Dans un monde techniquement et métaphysiquement antinaturaliste, l'antinaturalisme esthétique se confond avec son inverse.

Ce retournement comporte sans doute un risque pour le théâtre de marionnettes, celui de la ›célébration‹. Le spectacle peut se complaire dans la simple monstration de prouesses, de trouvailles techniques. C'est le risque qu'évoque Paré dans *La table de Kantor* :

La relation au corps, au geste et à la voix est peu à peu remplacée par la prothèse sous toutes ses formes [...]. Lorsqu'il est question d'objets issus de nouvelles technologies, ceux-ci sont rarement considérés comme des éléments d'appui, mais le plus souvent comme des apports de substitution. Ce méemploi de l'usage des technologies risque malheureusement de coloniser, de gadgétiser et de rendre anecdotique l'idée même de spectacle, à défaut d'élargir l'éventail des outils manipulables. (Paré 2009 : 64)

Le recours à l'artefact ne sert plus la dramaturgie, il est expérimenté pour lui-même. Ce genre de performances, qui justement ne s'appellent plus elles-mêmes ›spectacles‹, visent la stimulation sensorielle. Elles suscitent la curiosité pour les nouvelles technologies l'émerveillement, et se donnent comme une célébration artistique du progrès technique. Dans ce cas, le théâtre risque de n'être qu'un simple pendant esthétique au mouvement techno-scientifique dominant.

Peut-être, face à ce phénomène, faut-il réaffirmer une spécificité du théâtre de marionnettes. On peut le faire à l'aide de la définition de la marionnette que propose Paul Fournel dans son introduction à *L'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. La marionnette est ›un objet animé avec une intention dramatique« (Fournel 2009 : 17). Il précise :

même si [la marionnette] doit beaucoup aux arts plastiques, même si sa pratique exige des connaissances et des savoir-faire qui relèvent des métiers d'arts [...], elle a une spécificité majeure, qui la rend irréductible aux autres objets plastiques ou décoratifs : le fait est que, si admirable que soit sa facture, l'objet marionnettique n'est jamais une finalité en soi. [...] la marionnette est un objet d'abord destiné à être mis en jeu. (ibid. : 20)

Que faut-il entendre par ›mise en jeu‹, ou ›intention dramatique‹ ? Paré la rapporte au texte. Pour lui, c'est la nature d'un texte qui doit justifier le recours à une marionnette : «C'est un travail de réflexion sur le langage qui permet de tirer ces objets de leur insularité en évitant qu'ils ne restent enfermés sur eux-mêmes et sur leurs mécaniques» (Paré 2014 : 143–144). Dans sa mise en scène du *Théâtre des oreilles*, par exemple, la nécessité de la marionnette s'inscrit dans le prolongement du style de Novarina :

C'est parce que l'œuvre de Novarina existe en tant que dispositif qu'elle pouvait sans doute être mise en scène avec des machines. Dans le travail de cet auteur, il est possible de discerner aussi bien la mécanique d'une précision syllabique que le déploiement de mécanismes d'un discours ordonné et complexe. (ibid. : 132)

Le mécanisme marionnettique est au service d'une autre machine, celle du texte, qu'il permet de faire entendre dans toute sa puissance. Paré parle alors de «liturgie» (ibid. : 135), célébration qui n'est plus celle de la technique pour elle-même, mais de la sacralité des mots. Dimension du langage au-delà de toute parole personnelle, c'est elle qui nécessite et justifie théâtralement la disparition de l'acteur.

Il n'est pas si évident que toute ›intention dramaturgique‹ suppose du langage, qu'elle repose sur un texte. Du moins peut-on dire que la structure et que les mouvements de la marionnette sont commandés par la production de significations irréductibles à la démonstration esthétique, quand bien même ce sens s'exprimerait de manière muette, gestuelle par exemple. Dans ce cadre, les techniques marionnettiques constituent un langage privilégié pour interroger les présupposés de

l'imaginaire transhumaniste. Pour évoquer qu'un seul exemple, le théâtre d'Ilka Schönbein propose une autre figure de l'hybridation. Au début de *La Vieille et la mort*, une petite fille s'exerce et devient petit à petit ce qu'elle nomme une ›grande ballerine‹. En recourant à l'artefact, Schönbein ne cherche pas à transcender l'incarnation. Au contraire, mettant en scène le travail du corps sur lui-même, elle se sert des techniques marionnettiques pour en montrer toute la précarité : la voix bégaie, le masque rend la laideur des traits, la manipulation la maladresse des gestes, la difficulté de la ballerine à parvenir au mouvement harmonieux. Sa maîtrise de la danse n'est que fragile. Elle est finalement défaite par le vieillissement inexorable du corps, et la ›vieille ballerine‹ doit renoncer à la danse. Pourtant, cette chair, dans sa déchéance, est le lieu même du sublime. C'est d'elle qu'est né le ›grand désir‹ de devenir ballerine, et dans laquelle s'enracine la possibilité même de la danse. La puissance et la vulnérabilité sont ici les deux faces d'une même pièce. L'incarnation est saisie dans son ambiguïté, ambiguïté indépassable qui fait à la fois la misère et la grandeur de l'homme.

Dans la même pièce, Schönbein propose aussi une autre pensée de la mort. Plus loin dans le spectacle, ce qu'elle désigne la »bête, qui est son corps«, meurt. Comme les transhumanistes, le personnage refuse le scandale de cette mort. Pourtant, ce n'est pas par un prolongement de sa durée matérielle qu'il s'efforce de le dépasser. Il se met à raconter une histoire et vit de vies nouvelles, celles des personnages du conte qu'il récite. C'est la parole, moyen proprement théâtral, et non la technique, qui ouvre ici un au-delà du corps. Cet au-delà n'est pas celui de l'immortalité, mais de l'éternité qui traverse l'homme chaque fois qu'il participe au symbolique.

Pour conclure, nous avons tenté de décrire la situation particulière dans laquelle se trouve aujourd'hui le théâtre de marionnettes. Il devient un art majeur, dans la mesure où ses procédés entrent en résonance avec l'imaginaire techniciste et artificialiste qui imprègnent les sociétés occidentales depuis les années 1990. C'est à la fois une chance et un risque. Il convient de réfléchir à la manière dont le théâtre peut utiliser ces procédés afin de continuer à produire des images qui dérangent, qui décalent le regard, sans se contenter de jouer

avec les nouvelles possibilités esthétiques qu'offrent les dernières technologies. Dans sa capacité à traiter des questions d'hybridation et de manipulation, le théâtre de marionnettes est alors aussi le mieux placé pour interroger l'idéologie transhumaniste.

### Bibliographie

- Chesnais, Jacques (1980) : *Histoire générale des marionnettes*, Plan de la Tour : Aujourd'hui.
- Craig, Edward Gordon (1999) : *De l'Art du Théâtre*, Saulxures : Circé.
- Fournel, Paul (2009) : « Introduction au de monde de la marionnette », in *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier : coédition L'Entretemps – UNIMA, p 17–25.
- Haraway, Donna (2007) : « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXème siècle », in : Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris : Exils, p. 29–92.
- Hoquet, Thierry (2011) : *Cyborg philosophie*, Paris : Seuil.
- Kaegi, Stefan/Pobel, Nadja (2019) : « Ils jouent...sans acteurs ! », in : *Théâtre(s)*, n° 18, été 2019, p. 88–89.
- Paré, Zaven (2009) : « La table de Kantor », in : *Théâtre/Public*, v. 193, p. 63–65.
- Paré, Zaven (2014) : « La marionnette électronique », in : Renée Bourassa/Louise Poissant (dir.), *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec : Presse universitaire de l'Université du Québec, p. 129–148.
- Parker-Starbuck, Jennifer (2011) : *Cyborg Theatre : Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, New York : Palgrave Macmillan.
- Warwick, Kevin (2002) : *I, Cyborg*, Londres : Century.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**u<sup>b</sup>**

**UNIVERSITÄT  
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2021  
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,  
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-565-2  
ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-572-0  
DOI: 10.16905/itwid.2021.8