

Une dystopie robotique au théâtre ? La singularité générique de *R.U.R.*, *Rezon's Universal Robots (ou Rossum's Universal Robots*¹) de Karel Čapek

Natacha Vas-Deyres,
Université de Bordeaux Montaigne², EA CLARE

Le terme « Robot » est aujourd'hui universellement connu : son origine provient de la pièce *R.U.R. Rossum's Universal Robots* de l'écrivain tchèque engagé et francophile Karel Čapek, créateur notamment d'œuvres politiques ou antipatrides, voire policières comme *Hordubal* (1933), *Le Météore* et *Une Vie ordinaire* (1934), *La Guerre des Salamandres* (1936) ou encore *La Maladie blanche* (1937). C'est en écrivant, en 1920, la pièce intitulée *De la vie des insectes* (qui sera publiée un an plus tard en 1921) dans laquelle il met en scène des fourmis travaillant comme des automates³, que Karel Čapek conçoit l'idée d'écrire une œuvre sur les machines ressemblant aux hommes et se comportant comme eux. Mais il ne sait pas comment appeler ces créatures que nous nommerions aujourd'hui « humanoïdes » et il choisit d'utiliser le terme « *robota* ». Si cette anecdote sur la création du mot est devenue quasiment mythique dans la littérature de science-fiction du XX^e siècle, plus rares semblent être les perspectives d'analyse de

¹ La première édition française fut celle des *Cahiers dramatiques* n° 21, Éditions Jacques Hébertot, 1^{er} octobre 1924, « *R.U.R. Rezon's Universal Robots* », traduit par Hanuš Jelínek, puis dans l'anthologie de George H. Gallet, *Quatre pas dans l'étrange, R.U.R. Rossum's Universal Robots*, à la Librairie Hachette, « Le Rayon fantastique » n°79, 1961. Jacques Sadoul dans son *Histoire de la science-fiction moderne* note que cette collection révéla plusieurs auteurs d'Europe centrale comme Stanislas Lem ou encore Arkadi et Boris Strougatski.

² Nouvelle dénomination depuis le 1^{er} janvier 2014 de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux3.

³ Nous rappelons l'importance du thème des insectes sociaux dans la littérature depuis le début du XX^e siècle : voir à ce sujet ma préface de la réédition de *L'Homme-fourmi* (1901) d'Han Ryner, « L'homme et la fourmi : une question de point de vue », in *L'Homme-fourmi*, Han Ryner, Talence, L'Arbre vengeur, 2013.

sa pièce. Or l'œuvre de Čapek présente deux singularités. Pourquoi choisir le genre théâtral pour mettre en scène la projection anticipatrice d'une société où des robots créés par l'homme se révoltent, sujet qui deviendra un classique de la science-fiction ? En quoi les choix dramaturgiques rendent-ils plus efficace la charge critique de la pièce ? La seconde particularité de l'œuvre concerne justement sa dimension utopique : si nous évoquons une dystopie robotique, c'est que *R.U.R.* se situe dans un contexte de remise en question d'un progrès scientifique prétendument bienveillant au lendemain de la Première Guerre mondiale. L'œuvre comporte également la dimension critique d'une déshumanisation politique et technologique de l'homme à l'aube de la dictature stalinienne. *R.U.R.* présente à l'initiale de son intrigue une vision utopique de l'homme servi par le robot, puis asservi par la machine dans un renversement dystopique⁴, en prise avec son époque contemporaine et un hypothétique futur.

Contexte(s)

R.U.R. Rossum's Universal Robots, est une pièce de théâtre emblématique des années 1920 dont l'auteur s'est imposé comme l'une des figures littéraires majeures de la première République tchécoslovaque pendant l'Entre-deux-guerres. Karel Čapek naît le 09 janvier 1890 à Malé Svatoňovice et meurt le 25 décembre 1938 à Prague. Il effectue des études à Berlin, Paris et Prague, où il obtient en 1915 un doctorat de philosophie⁵. Il s'engage ensuite dans une carrière journalistique qu'il poursuivra pendant de plusieurs années, en devenant rédacteur aux *Národní Listy* entre 1917 et 1920, puis aux *Lidové Noviny*. De 1921 à 1923, il travaille également comme metteur en scène au théâtre de Vinohrady, et commence à écrire des pièces⁶, dont *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, qui sera publié en 1921. Avec son frère Josef, qui partage sa passion pour la littérature et la philosophie, il commence à écrire des essais, puis aborde de nouveaux genres littéraires : la nouvelle, le théâtre et le roman. C'est d'ailleurs lors d'une conversation avec celui-ci que le mot « robot » fut choisi pour la pièce dont nous proposons l'analyse. Pour ces créatures artificielles androïdes organiques et non mécaniques, Karel Čapek avait initialement pensé à *laboři* (travailleurs) pour finalement arrêter son choix sur *robota* – travail forcé, ce qui assimile ces créatures à des esclaves au sens littéral. Il précise lui-même dans un article du *Lidové Noviny* – *Le Quotidien du peuple*⁷ du

⁴ Nous pouvons lire dans *Nous autres* d'Evgueni Zamiatine, publié en 1922, un récit usant du même procédé, la dystopie précédant les grands modèles contre-utopiques.

⁵ Sa thèse en philosophie portait sur « Les méthodes esthétiques objectives en référence aux Arts appliqués », Université de Berlin, 1915.

⁶ Nous rappelons ici les titres des pièces de Čapek et leurs dates de publication : *Le Jeu fatal de l'amour* (1910), *Le Brigand* (1920), *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1920, traduit en français), *La Vie des Insectes* (1920), *L'Affaire Makropulos* (1922), *Adam le Créateur* (1927), *La maladie blanche* (1937, traduit en français), *La Mère* (1938, traduit en français).

⁷ Le quotidien *Lidové noviny* est un journal fondé en 1893 à Brno. Il est le journal politique et culturel de l'intelligentsia tchèque de l'Entre-deux-guerres, avec des

24 décembre 1923 la genèse du mot, après avoir lu l'article « robot » du *Dictionnaire d'Oxford*⁸. Sergio Corduas dans une étude comparative entre les personnages du Golem et du robot, revient sur le sens linguistique de la création de ce néologisme :

Il s'agit d'un néologisme, mais seulement en partie, car rob veut dire « esclave » en slave ancien et robota signifie « corvée » en tchèque ; aujourd'hui encore robotat' veut dire « travailler » en russe et robotnik signifie « ouvrier » en slovaque et en polonais. Le néologisme « Robot » vient précisément de robota, c'est-à-dire « corvée ». [...] Quand on passe de robota à Robot, non seulement on passe du féminin au masculin, mais surtout il se crée un masculin animé. Dans les langues slaves la catégorie de l'animé est réservée aux masculins qui désignent les êtres vivants (ainsi que quelques êtres similaires, magiques), et cette distinction est si importante qu'elle comporte des désinences spécifiques et des changements dans la déclinaison (au génitif et à l'accusatif, etc., au singulier et au pluriel)⁹.

articles signés par les frères Čapek, Eduard Bass, Karel Poláček, Rudolf Těsnohlídek, Jan Drda, Václav Řezáč, et des présidents Tomáš Masaryk ou Edvard Beneš.

⁸ « La note du professeur Chudoba au sujet de l'entrée en usage en anglais du mot robot et de ses dérivés d'après le témoignage du dictionnaire d'Oxford me rappelle une vieille dette. Le mot n'a en effet pas été inventé par l'auteur de la pièce *R.U.R.*, il lui a seulement donné vie. Cela s'est passé comme ça : dans un moment d'inattention, l'auteur trouva le sujet de la pièce. Il courut avec l'idée encore fraîche chez son frère Josef, le peintre, qui était sur un escabeau et peignait une toile à l'en faire frémir : "Dis, Josef, a commencé l'auteur, j'aurais une idée pour une pièce/ Laquelle ?" a marmonné le peintre (il a vraiment marmonné car il avait en même temps, à la bouche, un pinceau). L'auteur le lui dit le plus brièvement possible. "Alors écris-la", dit le peintre sans sortir le pinceau de sa bouche ou arrêter de peindre la toile. Son indifférence était presque outrageante. "Mais je ne sais pas, dit l'auteur, comment appeler les ouvriers artificiels. Je les appellerais bien laboři, mais ça ne me paraît pas vraiment naturel. /Alors appelle-les robots", murmura le peintre avec le pinceau à la bouche, et il continua à peindre. Et voila. C'est comme ça que le mot robot est né. Qu'il soit rendu à son véritable initiateur ». Extrait du journal en tchèque : « Zmínka prof. Chudoby o tom, jak se podle svědectví Oxfordského slovníku ujalo slovo robot a jeho odvozeniny v angličtině, mne upomíná na starý dluh. To slovo totiž nevymyslel autor hry *R.U.R.*, nýbrž toliko je uvedl v život. Bylo to tak: v jedné nestřežené chvíli napadla řečeného autora látka na tu hru. I běžel s tím zatepla na svého bratra Josefa, malíře, který zrovna stál u štafle a maloval po plátně, až to šustělo. "Ty, Josef," začal autor, "já bych měl myšlenku na hru." "Jakou," bručel malíř (opravdu bručel, neboť držel přitom v ústech štětec). Autor mu to řekl tak stručně, jak to šlo. "Tak to napiš," děl malíř, aniž vyndal štětec z úst a přestal natírat plátno. Bylo to až urážlivě lhostejné. "Ale já nevím," řekl autor, "jak mám ty umělé dělníky nazvat. Řekl bych jim laboři, ale připadá mně to nějak papírové. « "Tak jim řekni roboti," mumlal malíř se štětcem v ústech a maloval dál. A bylo to. Tim způsobem se tedy zrodilo slovo robot; budiž tímto přiřčeno svému skutečnému původci », traduction française issue de l'Association Franco-tchèque, *Lidové Noviny*, 24 décembre 1923, p. 4.

⁹ Sergio Corduas, « Golem, Robot, Chevik : trois doubles pragois », in *Revue des études slaves*, tome 58, fascicule 1, Jaroslav Hašek et *les Aventures du brave soldat Chvčík*,

Karel Čapek entretient une longue amitié avec le président Tomáš Garrigue Masaryk¹⁰, qui donne naissance à des *Entretiens*¹¹ couvrant la période de 1928 à 1935, un témoignage essentiel pour comprendre le contexte politique de l'époque en Tchécoslovaquie. Ses pièces et ses romans ont rapidement connu un certain succès à l'étranger, ce qui contribua à l'expansion de la littérature tchécoslovaque en dehors de ses frontières. *R.U.R.*, créée en 1921 au théâtre national de Prague connut un succès immédiat et international puisqu'elle fut jouée les années suivantes à Vienne, Berlin, Varsovie, Belgrade, Budapest, Londres, Moscou et à New York au Garrick Theater. En France, elle est mise en scène en 1924 à la Comédie des Champs-Élysées par Théodore Komisarjevsky¹² avec Antonin Artaud dans le rôle du robot Radius. Selon René Gaudy¹³, l'influence de *R.U.R.* est perceptible au cinéma, dans la création du robot Maria du *Metropolis*¹⁴ de Fritz Lang en 1927, au théâtre dans *Le Ballet mécanique* de Kurt Schmidt et George Teltcher mis en scène par Oskar Schlemmer¹⁵ et la « femme phosphorescente » de Maïakovski dans *Les Bains*¹⁶. L'esthétique de *R.U.R.* appartient au contexte futuriste-express-

Paris, Institut d'Etudes Slaves et Centre d'Etudes Slaves (Unité mixte Paris-Sorbonne - CNRS), 1986, p. 28.

¹⁰ Voir à ce sujet Alain Soubigou, « Le président Tomáš Garrigue Masaryk, la démocratie par les actes (1918-1935) », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n°59, 2000, p. 17-25.

¹¹ Les *Hovory s T. G. Masarykem* (Entretiens avec T. G. Masaryk) de Karel Čapek permettent notamment de définir le socialisme tchèque du fondateur de la démocratie tchécoslovaque : « J'ai toujours soutenu les ouvriers, souvent le socialisme, rarement le marxisme », in *Hovory s T. G. Masarykem*, Prague, 1969, p. 98.

¹² Theodore Komisarjevsky (1882-1954) était directeur de théâtre à Londres et l'un des metteurs en scène européens les plus influents des années 1920.

¹³ René Gaudy, « *R.U.R.* de Karel Čapek », in *Quel répertoire théâtral traitant de la science ?*, Lucile Garbagnati (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 109.

¹⁴ Pour Fritz Lang, le but essentiel du cinéma sera de « nous donner des intuitions en images, au sens propre des représentations expressionnistes de processus de pensée. Au cinéma, nous ne prendrons plus part de l'extérieur seulement aux processus qui se déroulent dans l'âme humaine ; nous ne serons plus limités à voir uniquement les effets des sentiments, mais nous les vivrons psychiquement depuis l'origine de leur apparition, du premier frémissement de la pensée à la conséquence ultime et logique de l'idée », in « La nuit viennoise : une confession de Fritz Lang », *Cahiers du cinéma*, n°179, Paris, 1966, p. 52.

¹⁵ Pour Oskar Schlemmer, scénographe, danseur et chorégraphe au Bauhaus à Weimar, « Naturellement, l'ère de la machine, de la technique, de la mécanique ne pouvait pas demeurer sans incidence sur les arts et surtout pas sur un domaine qui se manifeste essentiellement par le mouvement, par le mouvement du corps humain, par la danse », *Théâtre et abstraction*, traduction Eric Michaud, Lausanne, CNRS / L'Age d'Homme, 1978, p. 85.

¹⁶ « Distanciation, dynamisation, c'est à ce double programme que correspond le dispositif dramaturgique utopique mis en place par Maïakovski dans chacune de ses grandes pièces. Pour "désempourber le quotidien", ce byt contre lequel luttent désespérément les personnages tchékhoviens grignotés par le temps, Maïakovski va organiser un jeu avec ce temps, selon des règles et des modalités à chaque fois différentes : vision

sionniste des années 1920 dans la représentation du robot servi par le jeu d'acteur biomécanique¹⁷, une discipline théâtrale très physique, permettant aux comédiens de prendre conscience de leur corps en tant que matériau expressif.

Karel Čapek est un écrivain « polyvalent » à l'écriture générique plastique, une caractéristique des auteurs de l'Entre-deux-guerres¹⁸ dont la pensée, notamment politique, s'exprime dans la diversité des genres littéraires pratiqués, comme l'écriture d'articles journalistiques, des essais et entretiens, des récits de voyage, des contes, des nouvelles, des pièces de théâtre, des romans et des traductions¹⁹. La défense de l'humanisme est au cœur de ses thématiques, comme dans la vision du monde de Masaryk²⁰ ; il déclinera cet enjeu dans de nombreuses œuvres, à travers une interrogation tantôt pessimiste, tantôt humoristique – parfois les deux ensemble, ce qui semble être par ailleurs sa « marque de fabrique » stylistique. Certains passages du roman *La Guerre des Salamandres* sont représentatifs de cette écriture

globale d'une histoire mondiale où le futur est saisi dans le souffle épique d'un passé aboli, résurrection cinquante ans plus tard d'un personnage congelé, irruption du futur dans le présent, préludant à un départ collectif pour le siècle suivant, au moyen d'une machine du temps, fruit de l'invention humaine. Plus particulièrement, c'est sa propre vie qu'il donne à jouer à travers le dispositif dramaturgique utopique de *Banja (Les Bains que l'on peut traduire aussi avec davantage de force imagée par "La Grande Lessive")* et, plus globalement, c'est l'ensemble de son œuvre dramatique qu'il installe dans la dimension de l'avenir », Béatrice Picon-Vallin, « Le dispositif utopique dans le théâtre de Majakovskij », *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 2, 1996, p. 202.

¹⁷ Définie par Vsevolod Meyerhold, auteur et dramaturge russe dans les années 1920 et 1930, la biomécanique est une méthode d'entraînement de l'acteur qui s'oppose à la méthode psychologique : la biomécanique développe la coordination, le sens du rythme, de l'espace, du partenaire, du soi et du groupe. Elle encourage la concentration, le rassemblement intérieur pour arriver à une grande finesse d'exécution. Tous les détails sont importants : la synchronisation du groupe, le dessin général et particulier des corps en action (la position de chacun des doigts, le regard, les pieds, l'équilibre, la répartition du poids sur une jambe ou sur l'autre, etc.), l'utilisation des principes de la biomécanique, soit les lois naturelles du corps qui nous permettent d'optimiser les déplacements, les gestes et leur expressivité.

¹⁸ Nous pourrions établir un parallèle avec l'activité littéraire de Régis Messac en France. La singularité de cet écrivain-journaliste dans le contexte littéraire des années 1930, comme celle de Čapek est celle d'une triple carrière : enseignant, journaliste et écrivain. À la lecture de quelques-uns de ses écrits, romans, essais, articles de revues, de journaux, chroniques, l'image de Régis Messac devient plus nette. Elle s'affirme comme celle d'un penseur engagé, cherchant à s'exprimer par tous les moyens dont il peut disposer : l'enseignement, la presse et la littérature. Brigitte Munier dans sa préface de *R.U.R.* évoque un « polymorphisme littéraire » à propos de Čapek, in Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, traduction Jan Rubeš, Paris, Minos, Éditions la Différence, 2013, p. 7.

¹⁹ Karel Čapek fut le traducteur de Guillaume Apollinaire. « Zone » (*Pásmo*) parut en 1919, illustrée par Josef Čapek.

²⁰ Nous renvoyons aux travaux du journaliste Giani Stuparitch, *La Nation tchèque, La nazione ceca*, Battiato, Catania, 1921 et *La nazione ceca*, prefazione di Vittorio Frosini, Longanesi, Milano, 1969. Le chapitre consacré à Masaryk est consultable sur <http://bohemia.free.fr/masaryk.htm>. [URL septembre 2015]

qui se rapproche du conte philosophique par la distanciation ironique de l'auteur et la métaphorisation de l'animal, telle qu'Anatole France ou Jacques Spitz l'ont pratiquée dans *L'Île des Pingouins* en 1908 ou *La Guerre des mouches* en 1938. Dans le dernier chapitre du roman, alors que les salamandres évoluées ont quasiment fait disparaître l'espèce humaine, l'auteur entame un dialogue autotélique :

Il n'est pas dit que le genre humain doive disparaître tout entier. Les Salamandres ont simplement besoin de plus de côtes pour pouvoir y vivre et pondre leurs œufs. Peut-être vont-elles transformer les continents en espèce de longues nouilles pour avoir le plus de côtes possibles. Admettons qu'il se trouvera des hommes pour survivre sur ces bandes de terre, non ? Et ils produiront des métaux et d'autres choses pour les Salamandres. Car les Salamandres elles-mêmes ne peuvent pas travailler près du feu. Tu comprends ? – Alors les hommes seront les serviteurs des Salamandres²¹.

Dans l'avant-propos de *La Maladie blanche*, en 1937, Čapek formalise l'enjeu majeur de ses pièces et de ses récits qui pointent les aspirations divergentes de l'individu humaniste et des pouvoirs autocratiques, symptomatiques pour lui de l'époque :

L'un des traits caractéristiques des générations d'après-guerre est leur détachement de ce que l'on nomme de ci de là, presque avec mépris, « l'humanité »²² ; mot dans lequel sont contenus un pieux respect de la vie et des droits de l'homme, l'amour de la liberté et de la paix, l'aspiration à la vérité et à la justice, et autres postulats moraux qui, dans l'esprit des traditions européennes, étaient jusqu'alors compris dans le sens du développement humain. Comme chacun sait, dans certains pays et parmi certains peuples, un esprit tout à fait différent s'est installé ; ce n'est plus l'homme, mais la classe, l'État, le peuple ou la race qui est détenteur de tous les droits et unique objet de respect, un respect cependant suprême : il n'y a rien au-dessus de lui qui pourrait le restreindre moralement dans sa volonté et dans ses droits²³.

L'unité de l'œuvre polymorphe de Čapek tient essentiellement aux réflexions sur l'évolution de l'espèce humaine qu'il projette dans ses moralités philosophiques, ayant pour modèle celles de Voltaire. Pour Brigitte Munier, « ses fictions veulent alerter l'humanité sur les suites irréparables de ses folies politiques, religieuses et désormais scientifiques »²⁴. Ecrite en 1921, un an avant la parution de *Nous autres* d'Evgueni Zamiatine, la pièce de Čapek s'inscrit dans une double origine littéraire. La part folklorique/ésotérique de ses humanoïdes dans *R.U.R.* se

²¹ Karel Čapek, *La Guerre des Salamandres*, traduction Claudia Ancelot, éditions Cambourakis, 2012, p. 373.

²² « Protihumaniti » en tchèque, note du traducteur Benoît Meunier.

²³ Karel Čapek, Avant-propos de *La Maladie Blanche*, (1937), *Bílá Nemoc*, in *Spisy*, tome VII éd. Český Spisovatel, 1992, p. 263, propos traduits par Benoît Meunier, http://bohémica.free.fr/auteurs/capek/avant_propos_maladie_blanche.htm. [URL septembre 2015]

²⁴ Brigitte Munier, *op. cit.*, p. 8.

réfère au Golem²⁵ mythologique hébraïque de Prague, l'homme d'argile artificiel créé par le rabbin Löw mis en scène dans le premier roman fantastique de Gustav Meyrink en 1915 et dont la description est très proche de celle des robots ou du moins de l'homme « machinisé » : « C'est alors que resurgit secrètement en moi la légende du Golem, cet être artificiel qu'un rabbin cabalistique a créé autrefois à partir, ici même, dans ce ghetto, l'appelant à une existence machinale, sans pensée, grâce à un mot magique qu'il lui avait glissé entre les dents »²⁶. Pour Jean-Baptiste Baronian, la figure du Golem de Meyrink symbolise peut-être le glissement du fantastique folklorique à la modernité de l'anticipation car « il n'est pas tant la transposition d'une légende séculaire qu'une description déroutante de la condition de l'homme dans la société moderne : l'individu machinisé, devenu presque un

²⁵ Le Golem (en hébreu גֹּלֵם « embryon », « informe » ou « inachevé ») est dans la mystique puis la mythologie juive, un être artificiel, généralement humanoïde, fait d'argile, incapable de parole et dépourvu de libre-arbitre, façonné afin d'assister ou de défendre son créateur. Il acquiert au XVI^e siècle une popularité considérable dans le folklore juif d'Europe Centrale, où il est associé à la figure du Maharal de Prague. Selon Sergio Corduas, « Sans méconnaître les innombrables tentatives de construction d'un Golem, je partirai de la légende qui a pour centre "ce Golem qu'il y a fort longtemps le rabbin Löw de Prague a pétri, se servant de pleurs, de malheurs et d'argile", comme l'a dit l'écrivain Bohumil Hrabal au cours d'une interview sur Hašek et Kafka. Je pourrais aussi citer une autre source moderne qui réécrit les anciennes et dire que je pars du Golem qui devait aider le rabbin pragoïse à défendre les juifs et qui naquit comme "créature vivante" à partir des "quatre éléments" : de la terre, du feu, de l'eau et de l'air ; il ressemblait à l'homme au point qu'on ne pouvait pas l'en distinguer ; une chose toutefois lui manquait : le Golem n'avait pas la parole, parce que le sage rabbin lui-même n'avait pas la maîtrise de tous les secrets et le secret de la parole est de tous les secrets le plus grand ». Sergio Corduas cite V. Cibula, *Pražské pověsti (Légendes pragoïses)*, Praha, 1972, p. 242 dans son article « Golem, Robot et Chvčík : trois doubles pragoïses », *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Gustav Meyrink, *Le Golem*, Stock, Paris, 1969, p. 39. Pour Jean-Claude Heudin, « Le Golem est certainement la figure mythique qui a influencé une majorité des créatures artificielles imaginaires. Selon la légende, il fallait pétrir de l'argile rouge ou de la glaise pour obtenir une statue humaine de la taille d'un enfant, puis écrire sur son front le mot hébreu *emeth*, qui signifie vie. Le Golem s'animait alors et se transformait en un esclave docile. Mais au fur et à mesure qu'elle grandissait, la créature devenait de plus en plus incontrôlable. Le seul remède pour la stopper était d'effacer sur son front la première lettre pour obtenir le mot *meth* qui signifie mort. Ayant étudié la Kabbale et la tradition thalmudique, Meyrink reprit à son compte la légende ancestrale du monstre de glaise en la remplaçant dans le Prague d'avant-guerre. Il connaissait parfaitement la ville car il y avait habité près de vingt ans. Comme la plupart de ses écrits, *Le Golem* est imprégné des résultats de ses études des traditions occultes. Il y ajouta également ses propres expériences pénitentiaires qui rendent le texte sombre et réaliste », in *Robot erectus, une anthologie des nouvelles fantastiques à l'aube des robots*, Science-e-book, 2012, p. 25. Un des spécialistes israélien de l'ésotérisme juif, Gershom Scholem, dans sa critique du Golem, évoque même « un extraordinaire climat exotique et futuriste du livre et son sens de la charlatanerie mystique », cité par Raymond Abellio dans la préface de *La nuit de Walpurgis de Gustav Meyrink*, Paris, éditions du Rocher, « Alphée », 1988, p. 18.

produit de consommation au même titre qu'une marchandise qu'on use et dont on abuse à sa guise»²⁷. La part moderniste/philosophique de *R.U.R.* renvoie au modèle de l'utopie littéraire créé par Thomas More, entre le récit d'une société idéale hypothétique et la critique projective ou non de l'époque contemporaine. L'écrivain tchèque est conscient des enjeux de ce type d'écriture appartenant à ce que nous qualifions de littérature utopique/dystopique²⁸ :

Le domaine du possible est inépuisable mais attention, stop ! A peine vous laissez-vous aller dans cette direction que vous découvrez que sur cette route de la fiction, également, il faut marcher avec certitude, en contrôlant la justesse de chaque pas [...] il faut se casser la tête pour savoir quelle possibilité est vraisemblable, lutter contre sa propre imagination, la surveiller pour qu'elle ne perde pas le chemin secret et juste qui s'appelle vérité²⁹.

Si en 1924 la presse française qualifia *R.U.R.* de « drame utopique »³⁰, l'époque et la création littéraire européenne avaient dépassé l'utopie socialisante pour se tourner vers la dystopie et la critique des idéologies dont les enjeux portent sur la transformation des systèmes politiques et économiques, une métamorphose totale de l'homme due à une utopie urbanisée, étatisée, taylorisée³¹. La réaction utopique/dystopique se fonde sur une peur de la déshumanisation, de l'artifice, de l'organisation, de la rentabilité. La fin du XIX^e siècle voit fleurir les utopies idylliques : *News from Nowhere* (1890) de William Morris, *A Traveller from Altruri*

²⁷ Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Bibliothèque fantastique », 1977, p. 36.

²⁸ Nous rappelons que cette littérature de l'imaginaire est un des points de croisement de l'invention scientifique, sociale et de la création artistique parce qu'elle est à l'origine d'un système de représentations permettant de rendre compte des expériences du réel. Ces narrations fictionnelles mettent en scène des individus aux prises avec le monde, avec des formes de société et de pouvoir, pour les maîtriser et leur donner sens en éclairant les soubassements idéologiques et sociaux du XX^e siècle. Pour éclairer cette démarche il est nécessaire de circonscrire, sans simplisme, l'emploi que nous faisons du terme *utopie*. Si l'utopie dans son histoire, que certains font remonter à l'Antiquité, désigne un texte décrivant un projet de société idéale, le sens dérive avec Thomas More vers une œuvre littéraire fictionnelle parfois statique puisque l'enjeu n'était pas l'évolution d'une société mais bien la description de son fonctionnement. C'est à partir de cette matrice littéraire que va naître le récit utopique, une intrigue intégrant à la narration la description d'une utopie ou d'une dystopie (voire d'une contre-utopie) d'où la naissance de l'appellation plus générale de « littérature utopique ». Voir l'introduction de mon essai, *Ces Français qui ont écrit demain. Utopie, anticipation et science-fiction au XX^e siècle*, Paris, éditions Honoré Champion, 2013, p. 20.

²⁹ Karel Čapek, *Météore* (1934), traduit par Alain van Crugten, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 1975, p. 102.

³⁰ Cité par Brigitte Munier, *op. cit.*, p. 7.

³¹ Le *taylorisme* est une méthode de travail qui tire son nom de l'ingénieur américain Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Cette méthode repose sur une division du travail en tâches simples et répétitives individuellement optimisées. Il théorisa sa méthode dans *The Principles of Scientific Management* publié en 1911.

(1894) de William Dean Howells, *A Modern Utopia* (1905) de H. G. Wells, ou encore *A Crystal Age* (1906) de W. H. Hudson. L'apparition des premières dystopies modernes est aussi liée aux problèmes du machinisme, de la robotisation de l'homme. Dans la préface d'une réédition de son roman, *When the Sleeper Wakes*, écrit en 1898, H. G. Wells en explicite l'enjeu critique : « Mon livre développe les idées très discutées vers la fin du siècle passé, celle de l'expansion des villes et celle de la dégradation du travail, suite à l'organisation plus élaborée de la production industrielle »³². Le tout début du XX^e siècle accélère le tournant dystopique avec les romans de Wells, *Anticipations* (1900) et *The First Men on the Moon* (1901), *The Iron Heel* (1907) de Jack London, *The Machine Stops* (1907), nouvelle peu connue de E. M. Forster, où le monde entier est devenu une vaste machine à l'intérieur de laquelle vivent les hommes, ou encore *The New Utopia* (1899) de Jerome K. Jerome, une parodie des idéaux socialistes et collectivistes, traduite en russe au début du siècle, et dont on peut voir l'influence directe chez Zamiatine³³.

R.U.R., théâtre et dystopie

Karel Čapek, ainsi que nous l'avons vu plus haut, était un écrivain polyvalent, maîtrisant plusieurs écritures génériques. Si les charges critiques de *R.U.R.* contre le taylorisme et un système politique communiste déshumanisant, « l'Etat-usine », furent analysées à de nombreuses reprises³⁴, il reste ici à montrer en quoi la forme théâtrale de cette œuvre intensifie sa portée critique.

Sans appartenir au mouvement de l'expressionnisme allemand, Karel Čapek fut influencé par ce mouvement dramaturgique majeur des années 1920. Le théâtre expressionniste se caractérise par la problématisation d'un héros moderne, l'homme nouveau, en constant devenir, à la fois excentrique et excentré sur les plans politique et religieux. Les dramaturges soumettent ce héros à des expériences démesurées, le placent dans des situations extrêmes pour réaliser un spectre de ses émotions, avec le recours de symboles, de visions et d'abstractions. Entre 1918 et 1920, quelques années avant les premières représentations de *R.U.R.*, l'allemand Georg Kaiser use du grotesque et de l'hyperbole pour peindre le monde moderne et le taylorisme, vu comme la manifestation la plus hideuse de la « corruption capitaliste » dans sa pièce *Gas*³⁵, une gigantesque usine fabriquant des gaz mortels et où la production est organisée selon les recettes tayloristes et fordistes. Les chaînes de travail sont en grande partie automatisées, la division du travail est totale, si bien que les ouvriers se sont transformés en organes spécialisés des machines. Ils sont devenus des mains colossales manipulant des leviers, des pieds

³² H. G. Wells, Préface (1921) de *The Sleeper Awakes*, Sphere Books Londres, 1980, p. 7.

³³ E. Stenbock-Fermor, « A neglected source of Zamiatin's novel *We* », *Russian Review*, XXXII, avril 1973, p. 187-188.

³⁴ Voir à ce sujet les articles de la bibliographie critique.

³⁵ C'est une trilogie sur la description futuriste de l'industrie moderne composée de trois pièces, *Corail* puis *Gas* mises en scène pour la première fois en novembre 1918 au Neuen Theater de Frankfurt, puis *Gas II* en 1920.

appuyant sur les pédales, des yeux énormes surveillant les cadrans. Ils n'ont pas de noms propres, leur dépersonnalisation est absolue. Leur tentative de révolte se solde par un échec et l'usine explose, en dégageant des nuages de gaz meurtriers.

Espace-temps et décors utopiques

La dramaturgie de *R.U.R.* se situe donc temporellement et spatialement dans ce contexte expressionniste³⁶ : il faut mettre en scène l'application des découvertes scientifiques contemporaines ou futures pour expérimenter leurs mises en pratique. La théâtralisation devient un « lieu d'épreuve ». L'espace scénique défini par le texte est l'usine de fabrication des robots et l'espace de la pièce est une île (dont le nom n'est jamais livré par les personnages), lieu originel de l'utopie, mais aussi des expérimentations des savants « fous » de la science-fiction, telle *L'île du Docteur Moreau* chez Wells (ou plus tard, la nouvelle de l'écrivain américain William Lemkin, *Isle of The Gargoyles*, parue dans *Wonder Stories* en février 1936 ou encore *L'île sous cloche* de Xavier de Langlais en 1946³⁷). Or, dès le Prologue de *R.U.R.*, le personnage d'Harry Domin, directeur des usines Rossum, évoque le contexte utopique de la pièce, la situant paradoxalement dans un espace-temps contemporain tout en évoquant la dimension futuriste des recherches du vieux Rossum :

Ce fut en 1920 que le vieux Rossum, grand philosophe mais encore jeune chercheur, décida de s'isoler sur cette île lointaine pour étudier les animaux maritimes, point. Il entreprit, parallèlement, des expériences visant à reproduire par la synthèse chimique, virgule, la matière organique appelée protoplasme qui lui permirent de mettre au point une substance vivante³⁸.

Le vieux Rossum est bien assimilé à un savant fou qui a élaboré « *un veau ratatiné [...], un épouvantail [...], des monstres* »³⁹. D'autre part la référence à la création du Golem est explicite (dans l'identification argile/matière protoplasmique) à l'initiale de la pièce, Domin voyant Rossum comme un vieux savant/magicien dépassé : « Imaginez-vous mademoiselle, que ces mots bouleversants ont été écrits au-dessus d'un crachot de gelée visqueuse et colloïdale qui dégoûterait même un chien »⁴⁰. Le créateur des robots est qualifié péjorativement, il est « fou à

³⁶ Cf. note 14.

³⁷ Nous notons par ailleurs l'étonnante image dans *R.U.R.* de l'usine qui produit les organes humains, des « pétrins, [des] cuves où est malaxée la pâte pour mille robots à la fois. Puis il y a des pétrins à foie, à cerveau, *et caetera*. Je vous montrerai aussi l'atelier des os. Et la filature [...] de nerfs. De veines. La filature où on déroule des kilomètres et des kilomètres de tube digestif », *R.U.R.*, *op. cit.*, p. 42. Xavier de Langlais développera de manière hyperbolique ce type d'usines dans *L'île sous cloche*.

³⁸ *R.U.R.*, *op. cit.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 25-30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

lier »⁴¹, c'est un « vieil excentrique »⁴². La modernité des créatures de Čapek est soulignée par le dramaturge lui-même pour qui les versions antérieures des robots étaient des êtres semi-magiques : « Créer un Homuncule est une idée médiévale ; le moderniser pour convenir au siècle présent implique de suivre le principe de production de masse »⁴³. Au-delà du choix d'un lieu de fiction insulaire/utopique, les décors des lieux scéniques (notamment l'espace du laboratoire) utilisés lors des premières représentations et les costumes des robots décrits dans les didascalies, rendent visibles pour le spectateur cette expérimentation scientifique et industrielle. En 1922, à Berlin, *R.U.R.* était mise en scène avec un décor du dessinateur-décorateur Frederick Kiesler et fut l'un des moments forts du théâtre expressionniste. Un panneau du décor présentait des extraits de films du monde extérieur et un moniteur de « télévision » montrait les robots en cours d'assemblage à la chaîne. Le décor de Kiesler fait partie d'une série de spectacles de ce début des années 1920 sur l'« âge des machines » : le *Pas d'acier* de Prokofiev produit par Serge Diaghilev (1925), *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924), un film expérimental dadaïste post-cubiste et, bien sûr, le théâtre constructiviste de Vsevolod Meyerhold (entre 1923 et 1930) en Union soviétique, avec sa technique biomécanique. Si les robots sont habillés de manière similaire aux hommes dans le Prologue, à partir du Premier acte leur tenue est normalisée, accentuant l'identification robots/objets puisqu'« à partir du premier acte ils portent des blouses grises, serrées autour de la taille par une ceinture et une plaque sur la poitrine avec un numéro de matricule »⁴⁴. Les robots sont des modèles d'humains simplifiés et améliorés ergonomiquement : « Une machine qui fonctionne ne doit pas vouloir jouer du violon, ne doit pas se sentir heureuse, ne doit pas faire tout un tas de choses. Un moteur à pétrole ne doit pas avoir de rubans ni d'ornements. Produire des travailleurs robotisés est exactement comme produire des moteurs »⁴⁵. Ainsi les émotions sont-elles rejetées comme inutiles et mises au même rang que les ornements. Le robot ne ressent ni plaisir ni douleur ; il n'a ni libido ni affectivité. Il n'a pas de distractions et ne connaît pas le chagrin. Il n'a pas d'enfance car il a été sans mémoire : « D'un point de vue technique, toute l'enfance est de la pure stupidité »⁴⁶.

Paroles de robots

L'extériorisation spatiale de la pièce par l'insularisation projetée la pièce dans une dimension utopique/dystopique car l'usine Rossum fut conçue au départ pour libérer l'humanité du travail par la création d'humanoïdes bon marché, capables et

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cité par Peter Wollen, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », in *Communications* n°48, EHESS/CNRS-Centre Edgar Morin, Paris, 1988, p. 17.

⁴⁴ *R.U.R.*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

obéissants. La société de loisirs ainsi entrevue pouvait s'apparenter à une projection utopique : comme l'avoue Harry Domin, « je voulais transformer la totalité de l'humanité en une aristocratie. Une aristocratie nourrie par des millions d'esclaves mécaniques »⁴⁷. A l'instar de Meyerhold pour qui « le théâtre ne supporte pas la stagnation ni l'immobilité »⁴⁸, la pièce de Čapek bascule dans une dramaturgie dystopique en donnant la parole aux robots, protagonistes à part entière de ce drame pouvant être considéré comme futuriste. Nous rappelons brièvement l'intrigue de la pièce : la société *R.U.R.* (les Robots Universels de Rossum) a fabriqué à la chaîne des humanoïdes artificiels et les vend dans le monde entier comme de la main-d'œuvre bon marché. La gestion normale de l'usine est perturbée par l'arrivée d'une visiteuse de la Ligue Humanitaire, Henriette Glory. Elle voudrait améliorer la condition d'opprimés qui est faite aux robots. Les directeurs et les ingénieurs de l'usine s'y opposent, avançant toute une série d'idées différentes concernant le rôle joué et les avantages fournis par les robots, mais à la fin, se servant de ses pouvoirs de séduction (ils sont tous amoureux d'elle), elle les convainc de modifier leur conception. De la modification découle une prise de conscience chez les robots, qui commencent à se rebeller. Ils finissent par assiéger l'usine et plus tard le monde entier, détruisant l'humanité.

Leur prise de pouvoir progressive dans les deux derniers actes de la pièce transforme le monde en enfer pour les humains, d'où ces derniers disparaîtront totalement. La singularité thématique de *R.U.R.* peut être considérée comme un ultime avatar des relations entre maîtres et valets. Deux types de personnages évoluent dans une intrigue en trois actes progressant vers la tragédie : le groupe humain ou robot, l'individu humain ou robot. Dans la distribution des rôles, c'est l'humaine Henriette Glory qui va d'ailleurs précipiter l'avènement des robots. Dans le Prologue, qui présente l'histoire de la création de la vie artificielle, des robots et de l'usine, le dialogue est dominé par Harry Domin, le directeur de l'usine qui joue à la fois le rôle d'historien et de directeur commercial. Les robots ont une parole théâtrale très restreinte et ne sont présents sur scène que par l'intermédiaire de la version féminine Sylla. Dès l'Acte I, la révolte des robots prédomine de manière indirecte par le biais des dialogues entre Hélène, l'épouse d'Harry Domin et sa « Nounou », un personnage étonnant, moralisateur, à la façon des figures de la confidente dans les grandes tragédies classiques et des servantes de Molière. Le spectateur voit apparaître une figure de robot révolté, Radius, qui tient tête à l'ensemble des personnages humains et dont la parole s'est libérée : « Vous n'êtes pas comme les robots. Vous êtes moins performants que les robots. Les robots font tout. Vous ne faites que donner des ordres. Vous ne faites que parler. [...] Je ne veux pas de maître, je sais tout »⁴⁹. A l'Acte II et III, l'action dramatique se précipite, le petit groupe d'humains de l'usine est assiégé par des milliers de robots qui partent à la conquête du monde. Le dialogue des survivants

⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸ Meyerhold, *Écrits sur le théâtre (1936-1940)*, t. IV, trad. fr., Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 72.

⁴⁹ *R.U.R.*, *op. cit.*, p. 102-103.

(qui n'ont plus le pouvoir et attendent la mort car l'humanité est aussi devenue stérile) est l'occasion pour Čapek d'introduire en guise de moralité la manière dont l'idée utopique est devenue dystopique :

- DOMIN, avec émotion,

« Alquist, c'est la dernière heure de notre vie. Nous parlons déjà presque de l'autre monde. Avouez que c'était un beau rêve, de libérer l'homme de l'esclavage. Du travail dégradant et dur, de la sale corvée qui tuait. Alquist, les gens travaillaient trop durement, ils vivaient mal. Et les libérer... »

- ALQUIST

« ...n'était sûrement pas le but des deux Rossum. Le vieux était obsédé par ses inventions monstrueuses et le jeune par ses millions. Et ce n'est pas le but non plus de vos actionnaires. Ils ne rêvent que de dividendes. L'humanité périra à cause de leurs dividendes »⁵⁰.

A l'Acte III, les robots sont organisés en *soviets*⁵¹, les humains survivants sont assassinés les uns après les autres et dans une prise de parole symétrique (puisque Domin était le seul à parler au début de la pièce) et métaphorique par rapport au Prologue, il ne reste plus qu'un seul personnage humain sur scène, Alquist : sa présence dans le dénouement semble désormais à l'image de sa solitude puisqu'il est le dernier humain vivant. La principale charge critique de *R.U.R. Rossum's Universal Robots* est celle de la destruction de l'humanité par les machines. Les robots-ouvriers, réduits au statut de machines, vont logiquement se soulever, comme se révoltent des esclaves. Ce sont les machines elles-mêmes qui posent le problème de base, symbolisant la négation de la vie, car les qualités humaines ne sont pas nécessaires dans le monde du travail. Pour Karel Čapek, rien ne fleurit là, à part la haine et le désir de pouvoir. Pourtant, dans l'épilogue de *R.U.R.*, deux robots finissent par découvrir l'amour — ils sont déjà dotés d'un sexe à cause de la division instituée par les humains entre le travail domestique et le travail industriel. Le même « équivalent physiologique » de « l'âme », qui a catalysé la révolte, se mue en une sorte de communion, d'altruisme et d'amour profond. Le premier couple de robots est produit dans le nouvel Eden de l'âge des machines.

Le théâtre dystopique de Čapek est conçu comme un laboratoire pour penser les nouveaux comportements sociaux d'une humanité désormais artificielle, une

⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁵¹ Pour Peter Wollen, « Les comités révolutionnaires des robots établissent des soviets et publient des manifestes : "Robots du monde ! Nous, la première organisation nationale des Robots Universels de Rossum, proclamons que l'homme est un ennemi et un hors-la-loi dans l'Univers. Robots du monde ! Nous vous exhortons à assassiner l'humanité. N'épargnez aucun homme. N'épargnez aucune femme. Sauvez les usines, les chemins de fer, les machines, les mines et les matières premières. Détruisez le reste. Puis retournez travailler. Le travail ne doit pas s'arrêter". Le fantasme sous-jacent est celui de la Terreur et de la révolution bolchevique, de la guerre des classes portée à l'extrême, sans pitié ni limites. Un homme seulement est épargné. Alquist, un tolstoïen, qui a défendu la dignité et les vertus du labeur. Victorieux, les robots continuent à travailler de plus en plus dans une orgie de productivité insensée », *op. cit.*, p. 21.

scène où le futur fait office de seule transcendance dans un monde sans Dieu, remplacé par l'homme démiurge jusque dans la scène finale puisque le dernier homme Alquist entrevoit l'avènement biblique d'un couple de robots : « Rossum, Fabri, Gall, vous tous inventeurs de génie, qu'avez-vous inventé de plus que cette fille, que ce garçon, que ce premier couple qui a inventé l'amour, les larmes, le sourire, l'amour entre un homme et une femme. La vie [...] renaîtra de l'amour, toute nue et toute menue »⁵². La dimension temporelle de la pièce révèle un curieux rapport au temps : situé dans un futur proche indéterminé, Harry Domin, en faisant l'historique des découvertes de Rossum, évoque les dates de 1920 puis de 1932. Si nous sommes dans une époque contemporaine du spectateur, il s'agit bien pour Čapek d'agir sur elle : l'utopie/dystopie est partie prenante partie d'un dispositif dramaturgique destiné à transformer le rapport du spectateur à la scène et notamment à modifier son regard sur le présent, la réalité. Il ne s'agit pas de donner à ce présent les couleurs d'un avenir radieux, mais de faire surgir dans un premier temps une prise de conscience critique des processus qui, selon le poète, sont à l'œuvre dans ce présent ; et d'autre part de nourrir cette prise de conscience d'une impulsion, d'une « charge psychologique propre à entraîner le public vers une attitude ou même une action capable de modifier son présent »⁵³. Autrement dit, il s'agit de lui donner une stimulation pour la vie active, ce qui, selon Meyerhold, est le principal but du théâtre.

Même si elle est aujourd'hui reconnue par les exégètes de la science-fiction, la pièce de Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots* doit être aujourd'hui considérée comme une œuvre singulière de l'histoire du théâtre et de la littérature utopique : les robots de Čapek sont devenus dès les années 1920 des figures mythiques de la modernité technologique sur la scène expressionniste. L'âge de la Machine s'est internationalisé grâce à sa mise en scène. Donner littéralement la parole à des êtres artificiels, en faire des personnages de théâtre a donné tout son sens à la dimension dystopique et science-fictionnelle de cette œuvre. *R.U.R.* semble être une hétérotopie au sens foucauldien : malgré un lieu fictionnel irréel, le lieu scénique laboratoire/usine, un espace concret hébergeant l'imaginaire, est une localisation physique de l'utopie/dystopie⁵⁴. Karel Čapek « inventa » finalement le robot en le nommant et lui donnant une parole de pouvoir. Il réinterpréta pour cela la trame romantique de la créature androïde en la transposant dans un drame à l'échelle de l'humanité :

Outre l'utilisation du terme, la pièce de Čapek mettait en scène tout l'imaginaire fantasmagorique des robots tel que nous le connaissons aujourd'hui. Les automates avaient d'un seul coup vieilli. Ils étaient devenus les curiosités mécaniques d'un siècle révolu, remplacés par des esclaves androïdes [...] Du modèle de la créature artificielle solitaire qui se retourne contre son créateur, l'auteur tchèque

⁵² *Ibid.*, p. 238.

⁵³ Meyerhold, *op. cit.*, p. 323.

⁵⁴ Voir Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), t. IV, « Des espaces autres », Gallimard, NRF, Paris, 1994, p. 752-762.

passait à la rébellion meurtrière d'une population entière contre l'espèce humaine. Il transposait ainsi la classique révolte des esclaves dans ce qui allait devenir un stéréotype de la science fiction : la révolte des machines⁵⁵.

Isaac Asimov, qui devait inventer le terme de robotique et les robots inoffensifs ou neutralisés⁵⁶ à l'égard des humains considérait que *R.U.R.* pendant les années 20 et 30 contribua à renforcer le complexe de Frankenstein⁵⁷, « *des hordes de robots meurtriers continuèrent à arpenter romans et nouvelles en faisant un bruit de ferraille...* »⁵⁸.

Bibliographie non exhaustive

- Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, traduction Jan Rubeš, coll. « Minos », Paris, Editions la Différence, 2013.
 Karel Čapek, *La Maladie blanche*, traduction Alain van Crugten, coll. « Minos », Paris, Editions la Différence, 2011.
 Karel Čapek, *La Guerre des Salamandres*, traduction Claudia Ancelot, éditions Cambourakis, 2012.

Bibliographie critique choisie

- Corduas Sergio, « Golem, Robot et Chvčik : trois doubles pragois », in *Revue des études slaves*, tome 58, fascicule 1, Jaroslav Hašek et *les Aventures du brave soldat Chvčik*. Institut d'Etudes Slaves et Centre d'Etudes Slaves (Unité mixte Paris-Sorbonne - CNRS), Paris, 1986, p. 25-38.
 Engelibert Jean-Paul, « L'artifice littéraire et le corps humain », consultable sur http://www.academia.edu/3071224/Lartifice_litteraire_et_le_corps_humain
L'Homme fabriqué, 15 récits de la création de l'homme par l'homme, Editions Garnier, 2000, Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Paul Engelibert, p. 807-904.
 René Gaudy, « R.U.R. de Karel Čapek », in *Quel répertoire théâtral traitant de la science ?*, Lucile Garbagnati (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 109.
 Gruet Brice, Berque Augustin, Boutry-Stadelmann Britta, Frogneux Nathalie, Sadami Suzuki. « Dans les limbes du corps : du golem au robot et retour », revue *Ebisu*, n°40-41, Actes

⁵⁵ Jean-Claude Heudin, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ « Je lisais beaucoup de science-fiction dans les années Trente et je commençais à en avoir assez de cette éternelle conspiration des robots. Je ne voyais pas les robots comme ça. Pour moi c'étaient des machines – des machines perfectionnées, mais des machines. Et s'ils n'étaient pas sans danger, j'étais persuadé qu'on trouverait des systèmes de sécurité », Issac Asimov, « Les visions du robot », traduction Pierre-Paul Durastanti, Dossier Asimov, *Bifrost* n°66, avril 2012, p. 128.

⁵⁷ Le complexe de Frankenstein part d'une « trame faustienne qui va devenir le lieu commun des histoires de créatures artificielles androïdes : un artiste ou un savant crée un androïde à partir de matériaux inertes ; l'homme ne pouvant donner la vie sans intervention divine, il y a nécessairement l'entrée en scène d'un principe supérieur ou surnaturel ; mais en enfreignant volontairement les interdits religieux, le créateur coupable s'attire les foudres divines et doit répondre de ses actes ; la créature échappe alors à son contrôle et se retourne contre lui et ses proches, avant de disparaître elle-même » (Jean-Claude Heudin, *op. cit.*, p. 24).

⁵⁸ Issac Asimov, *op. cit.*, p. 129.

- du colloque de Cerisy « Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine », Paris, 2008, p. 165-174.
- Halary Charles, « L'automate utopique », revue *Quaderni* n°5, *Phantasmachines*, automne 1988, Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme, p. 87-99.
- Heller Leonid, « Zamjatin : prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Volume 22, n°2-3, avril-septembre 1981, Paris, p. 137-165.
- Heudin Jean-Claude, *Robot erectus, une anthologie des nouvelles fantastiques à l'aube des robots*, Science-e-book, 2012 consultable sur http://www.science-ebook.fr/robot_erectus.html
- Varenne André, *Le défi des robots pensants : nos amis ou nos assassins ?* Paris, L'Harmattan, 2003.
- Wollen Peter, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », in *Communications* n°48, Paris, EHESS/CNRS-Centre Edgar Morin, 1988, p. 7-37.

Articles en anglais

- Benjamin Compton, « Making Humanity Obsolete in R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*) », consultable sur https://www.academia.edu/6991655/Making_Humanity_Obsolete_in_R.U.R._Rossums_Universal_Robots
- Kamila Kinyon, « The Phenomenology of Robots : Confrontations with Death in Karel Čapek's R.U.R. », in *Vintage Visions*, Arthur Evans (dir.), Collection Early Classics of Science Fiction, Wesleyan University Press, 2014, p. 240-266.
- Robert M. Philmus, « Matters of Translation : Karel Čapek and Paul Selver », *Science Fiction Studies* n°83, volume 28, mars 2001, DePauw University.
- Samuel, Raphael, and Tom Thomas, « Documents and Texts from the Workers' Theatre Movement (1928-1936) », *History Workshop* Volume 4, automne, 1977, p. 102-142.
- Harkins, William, « Karl Čapek's R.U.R. and A.N. Tolstoj's *Revolt of the Machines*, *The Slavic and East European Journal* », Volume 4, Hiver 1960, p. 312-318.
- Eagle, Herbert, « Čapek and Zamiatin-Versions of Dystopia », in *On Karel Čapek : A Michigan Slavic Colloquium*, Michael Makin and Jindřich Toman (dir.), Michigan Slavic Publications, 1992, p. 29-41.
- McNaughton, James D., « Futurology and Robots : Karel Čapek's R.U.R. », *Renaissance and Modern Studies* n°28, 1984, p. 72-86.