

Le théâtre : « cuisine nocturne » de la science ?

« Nocturnal Cooking » of Science?

(Pas de titre en espagnol)

Article inédit mis en ligne le 9 juillet 2015

Julie Valéro

Julie Valero est maître de conférences en Arts du spectacle à l'université Stendhal Grenoble 3 (Cinesthea / Traverses 19-21, EA 3748). Elle s'intéresse aux formes théâtrales contemporaines interdisciplinaires (théâtre, science, technique) à travers l'étude de leur processus de création. Elle intervient comme dramaturge auprès de différents artistes, dont Jean-François Peyret, avec lequel elle travaille depuis 2005. julie.valero@u-grenoble3.fr

Résumé

Depuis 2002, la collaboration artistique entre le metteur en scène Jean-François Peyret et le neurobiologiste Alain Prochiantz a donné lieu à cinq spectacles à haute teneur scientifique, qu'il s'agisse d'évoquer la vie et l'œuvre de Charles Darwin ou de discuter des implications éthiques et sociales des dernières avancées de la procréation médicale assistée. Loin de la vulgarisation, le scientifique et l'homme de théâtre proposent des objets théâtraux qui, à travers une dramaturgie singulière et des dispositifs techniques sophistiqués, s'approprient le discours scientifique pour en faire la matière d'une fable aux entrées multiples ; ce sont les modalités de cette appropriation tant au niveau textuel que scénique que la communication propose d'aborder.

Mots-clés

Théâtre, neurobiologie, imaginaire, dispositif.

Abstract

Since 2002, stage director Jean-François Peyret has worked in collaboration with neurobiologist Alain Prochiantz; together they produced five shows of high scientific value which dealt with, e.g., Darwin's life and work or artificial insemination and its consequences, both social and ethical. Far from scientific popularization, these theatrical objects offer an unusual dramatic form and a technical and sophisticated scenography, through which scientific language is being turned into a fable of various meanings. This paper will examine the scenic and textual modalities of this appropriation.

Keywords

Theater, neurobiology, imagination, device.

Pas de résumés ni de mots clés en espagnol

Plan de l'article

Introduction

Jean-François Peyret et Alain Prochiantz : une fructueuse rencontre

Les devenirs dramaturgiques du discours scientifique

De la science à la technique : interroger l'acte théâtral

*Références bibliographiques**Spectacles de Jean-François Peyret évoqués dans l'article***Introduction**

La place qu'occupe aujourd'hui le discours scientifique dans la production théâtrale française¹ est largement minoritaire et les compagnies qui se consacrent à celui-ci semblent s'activer dans une niche qui intéresse trop rarement les programmateurs², si ce n'est dans le cadre d'actions de vulgarisation propres à remplir le cahier des charges de la médiation culturelle. Il semble ainsi que les promesses portées par le « théâtre scientifique » de Louis Figuiet au XIX^{ème} siècle (Raichvarg, 1993) n'aient pas été tenues et l'apport des sciences au théâtre au XX^{ème} siècle est bien plutôt à chercher du côté des méthodes employées dans le cadre du travail théâtral – on pense par exemple à l'anthropologie du jeu développée par des artistes comme Grotowski ou Brook – que du côté d'un engouement du drame pour la biologie, la physique ou les mathématiques.

Il faut toutefois nuancer ces remarques préliminaires. D'abord, quelques auteurs au XX^e siècle, et non des moindres – Brecht évidemment, mais aussi Durrenmatt ou encore Gatti – ont porté à la scène des contenus scientifiques. Ensuite, la France fait figure de cas particulier puisqu'ailleurs, en Grande-Bretagne notamment, le corpus théâtre et sciences est plus et mieux développé – que l'on en juge en ouvrant les pièces, le plus souvent non traduites d'ailleurs, de Stoppard, Churchill ou encore Wertebaker (Campos, 2012).

La démarche de Jean-François Peyret est singulière d'abord parce qu'elle est scénique. En effet, le metteur en scène n'écrit pas de pièces dramatiques mais des « partitions » publiées ou non à l'issue des spectacles ; ces « partitions » sont écrites au plus proche du plateau et non dans un temps antérieur aux répétitions. Ensuite, cette démarche s'inscrit dans le temps, puisqu'elle s'attache depuis une vingtaine d'années maintenant à jouer avec et de la science. Son théâtre ne peut être assimilé à un théâtre de vulgarisation ; il s'adresse à tout spectateur, est ou a été diffusé et soutenu par un réseau de théâtres nationaux et de maisons de la culture (Théâtre National de Strasbourg, Maison de la culture de Seine Saint-Denis entre autres) et s'approprie les discours scientifiques comme une source d'imaginaire aussi proluxe, sinon plus, que n'importe quelle fiction littéraire ou théâtrale. Et parce qu'il s'agit là d'un théâtre qui entretient un lien fort à la littérature qu'elle soit théâtrale ou non, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que l'équation « théâtre et science » n'exclut pas la lettre, bien au contraire. Poser cela en préambule c'est déjà d'une certaine manière caractériser les relations que ce théâtre-là entretient au savoir scientifique, question qui guidera ma réflexion : comment les

.....

¹ J'emploie volontairement l'expression « discours scientifique » afin d'exclure les spectacles ne présentant plus dans leur forme achevée (qu'il s'agisse du texte, de la scénographie ou encore du jeu d'acteur) cette présence explicite de la science ; l'intérêt pour un champ scientifique, à un moment ou à un autre des processus de création, n'est pas suffisant pour inclure le spectacle dans un champ qui serait celui de la collaboration entre théâtre et science.

² Grenoble fait évidemment exception à cette remarque puisque l'intérêt d'Antoine Conjard pour ces problématiques, depuis plusieurs années maintenant, a valu récemment à la scène nationale dont il est le directeur, le label « Art - Sciences ».

spectacles de Jean-François Peyret s'approprient-ils ces discours et qu'en font-ils ? Quel(s) rapport(s) à la connaissance impliquent-ils ?

Pour répondre à ces questions, j'évoquerai la place de la science dans la fable dramaturgique, si tant est qu'il y en ait encore une dans un théâtre que l'on pourrait tout à fait qualifier de « postdramatique » (Lehmann, 2002) : de quelle science y parle-t-on et comment ? J'observerai pour cela les devenir du discours scientifique dans le texte scénique : que reste-t-il de ce discours une fois l'épreuve du plateau passée ? Et comment celui-ci influence-t-il la forme théâtrale ?

Pour chacun des thèmes scientifiques abordés, un dispositif technique original, censé être une émanation de la réflexion scientifique engagée par le spectacle, est imaginé par le metteur en scène et ses collaborateurs. Ces dispositifs sont l'occasion de se pencher sur l'articulation du discours scientifique et des savoirs techniques ; comment la mise en œuvre de l'un par l'autre est-elle susceptible d'interroger l'acte théâtral, de mettre en question ces formes et ces enjeux contemporains ?

Avant de m'engager dans le vif de la réflexion, je présenterai le travail scénique de Jean-François Peyret selon deux points essentiels : le parcours du metteur en scène et les caractéristiques principales de son théâtre d'abord, la nature de la collaboration avec les scientifiques sollicités, ensuite.

Jean-François Peyret et Alain Prochiantz : une fructueuse rencontre

Après douze années de collaboration avec Jean Jourdeuil, marquées notamment par la rencontre avec Heiner Müller, Jean-François Peyret tourne résolument son regard du côté de la science et imagine un triptyque de spectacles, le *Traité des Passions*, à partir de textes de Descartes, Racine et Goethe avant de co-écrire avec le neurobiologiste Jean-Didier Vincent, un *Faust*. Quatre spectacles ont ainsi été créés entre 1995 et 1998 à la MC93 de Bobigny et deux livres sont nés de ces aventures théâtrales : *Trois traités des passions* (Peyret, 1997) et *Faust, Une histoire naturelle*, co-écrit avec Jean-Didier Vincent (Peyret, Vincent, 2000). Depuis, tous les spectacles sont portés par cet intérêt pour la science selon deux lignes de force ; d'une part, la présence de figures comme Turing, Darwin ou Galilée dans les partitions des spectacles, d'autre part la participation aux processus de création théâtrale de mathématiciens, physiciens ou biologistes.

Ce théâtre se veut ainsi à l'affût des changements, des soubresauts que la science, et avec elle la technique, font vivre à chacun d'entre nous dans son rapport au réel. En 2011, à la veille d'un projet de loi très controversé sur le mariage homosexuel et la famille, *Ex vivo / in vitro* abordait les implications éthiques et morales et les conséquences réelles et fantasmées de la procréation médicale assistée dans les sociétés occidentales. La singularité de la démarche théâtrale proposée s'inscrit dans l'approche dramaturgique : la PMA n'est traitée ni comme un sujet d'actualité ni comme un objet de vulgarisation mais bel et bien comme la matière d'une fable théâtrale aux entrées multiples.

Je m'intéresserai tout particulièrement à cette dernière période de production qui s'ouvre en 2002 avec la collaboration de Jean-François Peyret et d'Alain Prochiantz ; ensemble ils imaginent un *Traité des formes*, triptyque de spectacles inauguré par *La Génisse et le pythagoricien* et clôturé en 2005 par *Les Variations Darwin*. Par la suite, le metteur en scène s'intéressa à deux autres figures majeures du monde des sciences : la mathématicienne russe Sophie Kovalevskaja en 2005 avec le spectacle *Le Cas de Sophie K* et le physicien Galilée avec *Tournant autour de Galilée* en 2008. Depuis il a produit deux autres spectacles ; celui évoqué à l'instant, *Ex vivo / in vitro*, façon aussi de faire suite à l'exposition du conflit entre science et Église engagé avec le spectacle autour de Galilée ; puis un dernier opus qui a pris plusieurs formes (spectacle et installation interactive) autour du livre d'Henry-David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*.

Ces spectacles s'inscrivent dans le cadre d'une pratique théâtrale héritée de la période post-brechtienne qui place l'exercice critique et la déconstruction de la fable aristotélicienne au cœur de ses processus. Il serait un peu long de justifier plus en détails cette appartenance – notamment par la formation de Jean-François Peyret lui-même, sa rencontre avec Heiner Müller ou encore l'héritage littéraire dont il se revendique (Valero, 2013). – mais l'on peut simplement affirmer qu'il s'agit d'un théâtre sans personnages et qui ne raconte aucune histoire. Les spectacles sont construits à partir de fragments textuels n'ayant pas toujours de rapport les uns avec les autres et les acteurs assument leur texte en leur nom propre, c'est d'ailleurs celui-ci que l'on retrouve dans les *partitions*, sorte de conduites³ réalisées au cours des répétitions et qui guident l'ensemble de l'équipe artistique et technique. La cohérence narrative de l'ensemble est celle du matériau abordé : celle des écrits même de Darwin dans le spectacle *Des Chimères en automne*, celle des lettres de Sœur Marie-Céleste à son père, Galilée, dans le spectacle qui lui est consacré.

Au travail commun avec Jean-Didier Vincent succède donc la collaboration avec Alain Prochiantz, complice fidèle que l'on retrouve encore au générique d'*Ex vivo / in vitro*, l'un des derniers spectacles. Neurobiologiste lui aussi, l'homme de sciences est aujourd'hui titulaire de la chaire des processus morphogénétiques au Collège de France et directeur du Centre interdisciplinaire de recherche en biologie du même collège. Ses travaux portent sur la morphogénèse cérébrale et il s'intéresse actuellement à la question de la longévité cérébrale.

Jourdheuil, Vincent, Prochiantz ; remarquons d'emblée que la rencontre, la discussion est indispensable chez Jean-François Peyret aux processus de création. Le dialogue marque d'ailleurs sa pratique théâtrale à bien des niveaux ; c'est dans un travail collectif soutenu par de nombreuses improvisations que le texte des spectacles se forge. Ce travail de répétitions est rendu possible par l'élaboration en amont par le metteur en scène lui-même, son partenaire scientifique et souvent son ou sa dramaturge, de partitions scéniques, montages de différents fragments textuels, qui sont déjà confrontations de textes de natures diverses (littéraire, théâtrale, scientifique, etc.). L'exemple le plus radical en est le dialogue imaginé entre les *Métamorphoses* d'Ovide et les recherches sur le prion, agent infectieux non conventionnel à l'origine de la maladie dite de « la vache folle », dans le spectacle *La Génisse et le pythagoricien*.

Le rôle d'Alain Prochiantz n'est donc pas seulement consultatif ; le neurobiologiste signe les spectacles aux côtés de Jean-François Peyret qui en assume, seul, la mise en scène. Les livres publiés aux éditions Odile Jacob portent la marque de cet échange dans leur construction même ; une construction entrelacée qui laisse alternativement la parole à l'un puis à l'autre. C'est donc toujours à deux voix que parlent le scientifique et l'homme de théâtre, jamais d'une seule et même voix qui serait celle d'un mélange entre théâtre et science, d'un métissage qui remuerait indistinctement les préoccupations de l'un et de l'autre : « En ce sens aussi ce n'est pas de l'interdisciplinarité », explique le metteur en scène, « ce n'est pas non plus un dialogue (ça donnerait au mieux un livre d'entretiens entre un artiste et un savant) ; je dirais un double monologue en hélice (voir l'ADN pour imaginer la chose) » (Peyret, Valero, 2008, p. 96). De fait, il ne s'agit pas de se situer « entre » deux champs, mais bien plutôt de jouer la contamination de l'un par l'autre. D'autre part, les termes de la collaboration sont très clairs : l'échange de pensées entre les deux hommes conduit à un spectacle, domaine de compétences d'un seul d'entre eux.

Il faut relever aussi le sentiment de réciprocité qui rend cette collaboration pérenne, pérennité d'ailleurs rare, et donc notable, dans un milieu qui a plutôt tendance à multiplier les collaborations

.....

³ Terme emprunté au vocabulaire théâtral, la conduite lumières est la liste chronologique des effets à déclencher en fonction des autres événements du plateau. De manière plus générale, la conduite est ce qui guide tous les corps de métier dans la réalisation, action après action, de l'ensemble d'un spectacle.

au gré des thématiques abordées. En effet, si le metteur en scène trouve avantage à la venue du biologiste au théâtre, à la fréquentation d'un imaginaire scientifique singulier, le biologiste, lui aussi, tire un bénéfice non négligeable de l'exercice théâtral. Comment se déroule cette collaboration ? Alain Prochiantz joue d'abord un rôle essentiel dans l'écriture des partitions scéniques à partir desquelles s'élabore le texte du spectacle. C'est ce rôle qui justifie son statut d'auteur du spectacle. Le scientifique est par la suite régulièrement invité durant les répétitions, venant parler avec l'ensemble de l'équipe des problématiques scientifiques évoquées par le spectacle. Ces conversations ne sont jamais directement théâtrales et ne visent pas non plus à la transposition, encore moins à une quelconque vulgarisation scientifique. Peu à peu, l'homme de sciences s'efface et ne vient plus en répétitions que comme spectateur, laissant la mise en scène faire son travail et prendre sa place.

Pour l'homme de théâtre, il s'agit avant tout d'inventer une « rêverie » scientifique⁴, prolongement de l'échange qui nourrit les processus de création. L'emploi de ce terme fait référence à deux éléments fondamentaux de la pratique théâtrale de Jean-François Peyret. La rêverie est avant tout philosophique et s'inscrit pleinement dans une tradition de pensée qui remonte à Rousseau et ses rêveries de promeneur⁵ ; elle renvoie également à l'expérience de spectateur qui est proposée, celle d'un voyage intérieur, d'une suspension du temps de la représentation.

La présence du neurobiologiste au théâtre, comme celle du metteur en scène au laboratoire, est de l'ordre de la *fréquentation* ; il s'agit à tout prix de préserver l'étrangeté d'une telle présence dans un lieu qui ne l'appelle pas, de sauvegarder la distance qui fait l'intimité de cette collaboration. C'est de celles-ci, étrangeté et distance, que naissent ces formes théâtrales singulières et originales. Jamais Alain Prochiantz ne commente le travail théâtral de Jean-François Peyret, n'essaie de lui donner des « idées » et en dehors des spectacles de son complice, il s'intéresse d'ailleurs assez peu au théâtre. Ce que lui permet cette fréquentation théâtrale, c'est une pensée en marge comme en témoignent ses réflexions sur la question de la vulgarisation :

« Il me semble que les grands essais scientifiques, les vraiment grands, ne se donnent pas pour but premier de passer le "message". Ils m'apparaissent plutôt comme l'empreinte dans le sable, la trace fossile d'une pensée qui se cherche et, à ce titre, un médium distinct de l'article scientifique [...]. Un essai nécessite une démarche qui emprunte à la rêverie et au doute, autorise le détour, dans l'épaisseur rendue au temps de la réflexion, un temps réapproprié, volé à la vie quotidienne des laboratoires. [...] Ces essais [...] sont œuvres de science, d'une science qui se fait sur un tempo bien particulier. Par là ils deviennent lisibles au-delà du cercle des collègues, tout en restant de la science. [...] A vrai dire, ces livres écrits pour le grand - ou petit - public, ne sont pas faits pour lui mais pour soi. Ils sont la cuisine nocturne de la science » (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 17)

À cette collaboration s'ajoutent encore des échanges plus ponctuels avec d'autres scientifiques, généralement invités sous l'impulsion d'Alain Prochiantz lui-même. *Le Cas de Sophie K* est sans doute l'un des spectacles qui a le plus et le mieux modélisé ces relations. Imaginé autour de la figure de Sophie Kovalevskaja, il fut l'occasion d'inviter des chercheurs comme Jacqueline Detraz, mathématicienne elle-même et auteur de *Kovalevskaja, L'aventure d'une mathématicienne* (Detraz, 1993). À ces invitations informelles réservées aux seuls membres de l'équipe et récurrentes dans le théâtre de Jean-François Peyret, ont cette fois-ci répondu des invitations beaucoup plus officielles et imaginées en partenariat avec d'autres artistes, dans le cadre du Festival d'Avignon où était accueilli le spectacle en 2005. Ces rencontres, intitulées « Ce soir on improvise », mettaient en présence une ou plusieurs personnalités du monde des sciences, comme l'anthropologue Paul Rabinow ou la

.....

⁴ On pourra apprécier une de ces discussions à l'adresse suivante : <http://vimeo.com/30259886> (réalisation Stéphanie Cléau).

⁵ Signalons d'ailleurs que l'épilogue de l'ouvrage *Les Variations Darwin* se compose de quatre « promenades ».

mathématicienne Michèle Audin, et quelques comédiens censés imaginer des improvisations à partir des discussions en cours. Le geste se voulait alors proche de l'expérimentation, de la « manipulation » scientifique ; un jeu évidemment, mais qui ne portait pas d'impératif de représentation. Plutôt que de concourir à l'élaboration du spectacle – déjà fait – il s'agissait de prolonger l'exercice qu'il proposait, celui d'un dialogue entre science et jeu théâtral, et par là aussi d'en donner à voir la machinerie.

Les devenirs dramaturgiques du discours scientifique

Mais qu'est-ce qui détermine, précisément, l'intérêt du duo Peyret-Prochiantz pour telle ou telle personnalité du monde des sciences ? Les spectacles naissent toujours de l'intérêt d'abord personnel que le metteur en scène porte à une personnalité atypique. Ainsi on lit dans son journal de travail, le 30 avril 2003 : « Le père Darwin m'intéresse bien » (Peyret, 2009) – façon déjà familière de le désigner, propre à créer la proximité nécessaire à la réalisation d'un, voire de plusieurs spectacles pour ce cas en particulier. Cette curiosité pour une figure est toujours doublée d'un intérêt littéraire : rapproché de Melville, Darwin est dès l'origine considéré comme un « auteur littéraire » (Peyret, 2009, 5/09/2002). De la même façon, c'est d'abord la rencontre avec le roman *Une Nihiliste* qui déclenche la curiosité du metteur en scène pour la mathématicienne Sophie Kovalevskaïa.

À partir de là, certaines œuvres deviennent « sources » pour l'élaboration des spectacles : *L'Origine des espèces* bien évidemment pour les spectacles Darwin ou *Le Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* pour *Tournant autour de Galilée*. Plutôt que de « théâtraliser » ces textes, le metteur en scène et son équipe s'attachent à les rendre audibles sur un plateau en jouant des moyens propres à celui-ci. On peut distinguer trois exercices stylistiques distincts : la reprise, l'invention et le commentaire, qui me semblent être les plus récurrents dans ces textes scéniques. Chacun de ces exercices repose lui-même sur différents ajustements des moyens théâtraux qui laissent peu de place à une théâtralisation stricte, c'est-à-dire à la transposition de textes scientifiques par les moyens du théâtre : imitation d'actions et dialogues, le tout porté par des personnages aux contours plus ou moins distincts. Jean-François Peyret joue plutôt d'une alternance entre monologue et choralité et d'une dissociation complète entre corps et voix qui excluent radicalement la construction linéaire d'une fable ou de figures personnifiées.

Trois devenirs essentiels donc pour le texte scientifique. Dans l'exercice de reprise, le texte est transmis tel qu'en lui-même – c'est le cas de *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Diderot, en ouverture du spectacle *Les Variations Darwin*. Comme son nom l'indique, l'invention est l'écriture par les auteurs eux-mêmes de textes, le plus souvent de courts échanges de répliques, explicatifs de phénomènes scientifiques – « qu'est-ce qu'un œil ? » par exemple dans le même spectacle (Peyret, Prochiantz, 2005, p. 139-140). Enfin, le commentaire est un niveau intermédiaire qui joue avec les textes en y insérant de courts commentaires ; « Je suis un singe inabouti » se plaint Jean-Baptiste Verquin, dans *La Génisse et le pythagoricien*, alors que Clément Victor expose le principe de la pædomorphose (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 214).

La difficulté dramaturgique consiste alors à éviter deux écueils, celui d'une part du spectacle « conférence », de l'autre du spectacle biographique : comment en effet exposer le principe de l'inertie sans pontifier ? Comment dérouler la vie d'un grand homme sans tomber dans l'hagiographie ? Encore une fois, il semble que ce soit une certaine forme de dialogisme⁶ qui vient alors au secours de l'équipe artistique. A l'image de l'échange mené avec son collaborateur

.....

⁶ Rappelons que s'il dénote une certaine polyphonie, le dialogisme de Bakhtine a aussi à voir avec la logique du rêve. Il n'est donc pas étonnant que le metteur en scène qui ambitionne de créer des « rêveries scientifiques » y est recours.

scientifique, le metteur en scène crée des effets de circulation entre les voix en présence propres à l'éclatement de la figure qu'il s'agisse de Darwin ou de Kovalevskaïa : plusieurs acteurs prennent en charge le « je » du narrateur, personne n'est vraiment Charles ou Sophie, tout le monde l'est un petit peu et chacun passe d'un personnage à l'autre. Cet éclatement est souvent doublé d'une mise en confrontation des textes – j'ai déjà cité l'opposition entre Ovide et le prion – qui trouve un écho significatif dans les propositions scénographiques de Nicky Rieti, collaborateur de longue date de Jean-François Peyret ; dans *Les Variations Darwin* ainsi que dans *La Génisse et le pythagoricien*, on retrouve le principe d'une partition modulable de l'espace scénique, agissant d'une part comme une contrainte de jeu pour les acteurs mais accentuant d'autre part les effets de circulation et les contrastes créés entre les différents textes.

Dans ce dernier spectacle, les procédés de théâtralisation sont également mis à rude épreuve. En effet, contrairement à de nombreux textes scientifiques dont l'aridité est significative, les *Métamorphoses* d'Ovide et leurs fabuleuses histoires se laissent facilement raconter aux moyens d'actions et de dialogues et sont promptes à la « théâtralisation ». Mais celle-ci, chez Peyret, est toujours feinte et le dialogue théâtral est suffisamment détourné pour signifier sa désuétude ; il n'y a qu'à voir Maud le Grévellec et Pascal Ternisien imitant Deucalion et Pyrrha pour s'en convaincre (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 218 à 220) : leur jeu est empreint de superficialité et de naïveté feinte, promptes à déprécier la tentative de dramatisation. Ainsi le détournement, procédé ironique s'il en est, se teinte toujours d'un humour certain qui contribue à la mise à distance des contenus scientifiques et par là aussi de leur juste appréhension : comment en effet ne pas s'amuser de la véritable parade amoureuse que Clément Victor exécute autour de Marie Payen, dans *Les Variations Darwin*, pour faire entendre *La Fécondation croisée des orchidées par les insectes et des bons résultats du croisement* (Peyret, Prochiantz, 2005, p. 149) ?

Rendre audibles sur un plateau des extraits de *L'Origine des espèces* ou la quasi intégralité de la « Lettre à Christine de Lorraine », rédigée par Galilée en 1615, n'est pas chose courante ni aisée. L'aridité et la difficulté de ces textes sont en partie assouplies, atténuées par leur mise en regard avec des textes plus accessibles, relevant souvent de la littérature personnelle ; c'est le cas dans *Tournant autour de Galilée* où les textes du physicien sont mêlés aux lettres que lui écrivit sa fille, clarisse cloîtrée dans son couvent d'Arcetri et qui vouait une admiration sans borne à son père. Le dialogue intertextuel, qu'il soit endogène ou exogène, renforce ainsi l'écoute du spectateur vis-à-vis de textes inhabituels ; on s'amuse de l'hypocondrie de Darwin et, dans le même temps, on saisit les principaux arguments de la théorie de l'évolution ainsi que l'enjeu de certains débats historiques, comme celui qui opposa Darwin à Wallace autour de l'accroissement de la surface corticale, c'est-à-dire du passage, chez *sapiens* de 500cm³ de cerveau à 1500 (Peyret, Prochiantz (2005), « Cinq cents cm³, c'était bien assez »).

De la science à la technique : interroger l'acte théâtral

Chez Jean-François Peyret, le jeu avec les codes dramatiques est un élément d'une mise en question plus profonde de la nature même de l'acte théâtral et, en son sein, de la dimension technique. Le déploiement de discours scientifiques s'accompagne donc d'une réflexion sur la place de la technique au théâtre et d'une mise en pratique de celle-ci à travers l'élaboration de dispositifs technologiques audio-visuels sophistiqués. Ici, le metteur en scène participe d'une tendance qui veut que l'alliance entre théâtre et sciences, ces dernières décennies, transite majoritairement et essentiellement par la question du développement technologique ; plus encore que les relations artistes-chercheurs, ce sont les collaborations artistes-ingénieurs qui nourrissent la production théâtrale contemporaine.

Au même titre que la science, la technique et le développement de nouveaux outils de communication notamment, constituent des enjeux sociaux et philosophiques tels que l'artiste ne peut raisonnablement les laisser de côté. Le théâtre, technique de reproduction par excellence, se doit ainsi de penser ces enjeux : « Le vivant est toujours médiatisé » précise ainsi le metteur en scène, « le théâtre est un médium ; c'est une illusion de croire qu'il permet sans médiation un dialogue transparent de l'humain avec lui-même » (Peyret, Valero, 2008, p. 94).

La médiation technique de l'homme devient alors prétexte à interroger l'intégrité physique de l'acteur (Valero, 2009) et rejoint des questions d'ordres philosophique et scientifique ; quelles modifications du vivant à venir ? Quelle évolution, aujourd'hui, pour *sapiens* ? L'élaboration de dispositifs techniques vient encore accentuer ce trouble jeté sur l'acte théâtral. Ces dispositifs sont souvent le fruit des réflexions engagées par la thématique scientifique, comme s'il s'agissait de mettre en œuvre le mouvement d'une pensée.

Ainsi, un motif ou un mécanisme est rapidement identifié, isolé au sein de la pensée scientifique : c'est le cas, par exemple, de la rotation dans *Tournant autour de Galilée*. C'est ce mouvement qui guide le dispositif scénographique, pour lequel il devient un motif géométrique, mais également le dispositif technique, les ingénieurs s'appliquant à penser le tournoiement de la matière sonore dans l'espace théâtral, et plus avant du dispositif dramaturgique : le mouvement de rotation devient alors tant un exercice textuel pour les comédiens qu'une contrainte physique pour les danseuses.

Dans les *Variations Darwin*, le cerveau, comme motif, guide le travail à la fois technique et dramaturgique. La communication de cerveau à cerveau, l'idée de voir dans un cerveau constituent des préoccupations dramaturgiques essentielles, à partir desquelles travaillent les comédiens. A cette idée correspond, au niveau technique, un dispositif sonore et musical qui se déclenche en temps réel en fonction des modulations de la voix de chacun des acteurs. La connexion, les résonances que ce dispositif suscite, le passage des informations d'un lieu à un autre, s'ils sont prétexte à jouer, à faire théâtre, figurent aussi un fonctionnement rêvé de la machine cérébrale ; « comment donner à voir l'intérieur d'un cerveau ? » semble se demander l'ensemble de l'équipe. Les processus de contamination comme mode de transmission d'un individu à l'autre insufflent au plateau son mouvement ; les textes passent d'un espace à un autre, d'une voix à une autre, tel texte en provoque un nouveau, génère telle ou telle action physique, etc. De manière plus figurative, le cerveau est également présent sur le plateau : cerveau-chou, cerveau-papier, œuf, casque sont tous prétextes à évoquer la machine cérébrale.

J'évoque tout particulièrement ce spectacle car l'intrusion cérébrale conduit souterrainement l'ensemble des derniers spectacles de Jean-François Peyret. Celui-ci tente en effet, à travers ces œuvres, une manipulation qui serait de l'ordre de l'imagerie cérébrale : donner à voir un cerveau, ses formes, circonvolutions, connexions, ratés, etc. La note d'intention du spectacle *Le Cas de Sophie K* - spectacle imaginé autour de la mathématicienne russe S. Kovalevskaja - rappelle que ce n'est pas « l'illusion biographique » qui est recherchée :

« C'est le cerveau de Sophie qui nous intéresse, par son caractère amphibie, le côté scientifique et le côté littéraire [...]. Nous ne posons pas que la vie de cette femme, ni que son œuvre mathématique nous soient intelligibles et que nous pourrions les rapprocher de nous ; non, nous cherchons plutôt à nous approcher d'elle. » (Site de la compagnie, consulté le 17/11/14 : <http://theatrefeuilleton2.net/spectacles/le-cas-de-sophie-k/>)

Comme s'il y avait, avec les moyens du plateau et le concours de ces êtres singuliers que sont les acteurs, la possibilité de saisir quelque chose d'une pensée en mouvement : « Comment des comédiennes réagissent-elles à la proposition Sophie K. ? » s'interroge-t-il au moment des répétitions, « Que vont-elles chercher en elles-mêmes pour jouer ? Loin de l'identification, peut-on incarner la pensée, mouvante ? Comment cela traverse-t-il les corps, son corps, trois corps, *n* corps...? [...] Il nous faudra trouver des tours de théâtre - comme on dit des tours de pensée - pour

approcher, même par métaphore, cette dramaturgie de la pensée ». Jouer avec les formes cérébrales, faire de cette topographie mouvante un jeu théâtral rejoint évidemment les réflexions qu'a menées Alain Prochiantz autour de la question de l'individuation, notamment dans son livre *La Biologie dans le boudoir* (Prochiantz, 1995), c'est-à-dire du jeu introduit dans la programmation génétique de la formation du cerveau puisque « tout individu voit s'inscrire dans la structure même de son cerveau, par stabilisation de réseaux neuronaux particuliers, l'histoire singulière qui est la sienne - affective, sociale et culturelle » (Prochiantz, 1989, p. 14).

Motif non figuratif mis en mouvement par des correspondances, des réseaux de relations avec des éléments divers et qui influencent la forme même de celui-ci constamment et en temps réel, le cerveau et ses fonctionnements incarnent une *hypothèse* pertinente pour les spectacles de Jean-François Peyret et, dans une perspective plus large, pour l'ensemble du dispositif artistique, qu'il soit technique ou dramaturgique. Car l'hypothèse, plus que le modèle, « est le moyen intellectuel qu'on utilise pour tourner autour d'une question, la flairer et, finalement, construire une machine qui serait en même temps une machination, une expérience dont le but est d'avancer dans la connaissance de l'objet en lui tendant des pièges » (Prochiantz, 1993, p. 73).

Conclusion

Le travail artistique du duo Peyret-Prochiantz reste singulier dans le paysage théâtral français : la longévité de leur collaboration, la place accordée au discours scientifique et les formes théâtrales proposées en font un cas passionnant de collaboration entre théâtre et sciences. Plutôt que de contribuer à l'élargissement d'une culture scientifique et technique, il s'agit pour eux de « fabriquer quelque chose ensemble », quelque chose qui soit encore et toujours du théâtre, c'est-à-dire de l'imaginaire en mouvement. Par ailleurs, le souci d'organiser des rencontres publiques avec les scientifiques sollicités, d'envisager des dispositifs propres à prolonger l'exercice de dialogue qui est à l'origine des spectacles témoigne d'une volonté forte de rendre public cet échange en reliant le spectacle à une pensée toujours en cours d'élaboration. Encore récemment, à l'occasion de l'installation *Walden memories*, les deux complices invitaient au Fresnoy à Tourcoing, Françoise Balibar, Gérard Berry, Philippe Descola, Elie During et Frédéric Worms à répondre à la question : « La nature est-elle un grand livre ? ».

Se tenant à distance de la vulgarisation (comprend-on vraiment mieux la transgénèse grâce aux *Variations Darwin* ? Sait-on mieux comment l'on procède à une ICSI après avoir vu *Ex vivo / in vitro* ?), déconstruisant consciencieusement toute fable aristotélicienne, Jean-François Peyret et Alain Prochiantz invitent surtout à la fréquentation d'un matériau littéraire (*L'Origine des espèces*, *Une Nihiliste*, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, etc.) et par là d'un imaginaire singulier. Car plutôt que l'apprentissage de connaissances scientifiques ce qui importe au neurobiologiste, dans cette affaire-là, c'est avant tout de révéler une démarche :

« il faut se demander comment on produit ces connaissances. [...] Car s'il y a à l'évidence de la logique dans la science, il y aussi, on le sait moins - ou on hésite à le dire -, de l'imagination, de l'imaginaire. [...] La science aussi invente avec des mots, tire sa grâce de son déséquilibre, "La science comme une tauromachie", *Leiris*, *l'ombre de la corne du taureau*. Voilà comment il faudrait en parler, pour donner envie d'en savoir plus, donner envie de s'y coller, de s'y coller pour de bon, pas en peintre du dimanche » (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 21-22).

La démarche brechtienne de Jean-François Peyret trouve aussi un écho favorable dans la démarche critique d'Alain Prochiantz qui dit sortir du laboratoire pour alimenter une pensée qui doute, mettre à l'essai une démarche scientifique qui pour être valable ne peut être faite que « d'hésitations, d'avancées et de reculs, de rectification des erreurs » (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 19). Tous deux éprouvent une méfiance redoutable à l'égard de tout « discours de vérité » - « Le discours de vérité a

toujours quelque chose en commun avec une vision religieuse, et sans humour, du monde », écrit le neurobiologiste (Peyret, Prochiantz, 2002, p. 19) ; on sort donc de leurs spectacles sans en *savoir plus* sur Darwin, Galilée et les autres ni sans être persuadé que les manipulations sur le vivant sont une bonne ou une mauvaise chose. Mais l'on a fréquenté pendant une ou deux heures un esprit scientifique qui aura peut-être « donné un pli » à notre propre organe cérébral.

Références bibliographiques

- Campos Liliane (2012), Sciences en scène, *Dans le théâtre britannique contemporain*, Rennes : Presses Universitaires.
- Detraz Jacqueline (1993), Sonia Kovalevskaja, 1850-1891 : *l'aventure d'une mathématicienne*, Paris : Belin.
- Larrue Jean-Marc (2010), « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », Théâtre/Public, « *Le son du théâtre, I. Le Passé inaudible* », n°197.
- Lehmann Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche.
- Peyret Jean-François (1997), *Trois traités des passions*, Paris : Théâtre typographique.
- Peyret Jean-François (2000), Jean-Didier Vincent, *Faust. Une histoire naturelle*, Paris : Odile Jacob.
- Peyret Jean-François, Prochiantz Alain (2002), *La Génisse et le pythagoricien*, Paris : Odile Jacob.
- Peyret Jean-François, Prochiantz Alain (2005), *Les Variations Darwin*, Paris, Odile Jacob.
- Peyret Jean-François, Valero Julie (2008), « *Jean-François Peyret ou la stratégie de l'invitation* », Registres, Théâtre et interdisciplinarité, n° 13, p. 93-99.
- Peyret Jean-François (2009), Journal 2001 à 2005, Traité des formes [En ligne], <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/?cat=1>
- Prochiantz Alain (1989), *La Construction du cerveau*, Paris : Hachette.
- Prochiantz Alain (1995), *La Biologie dans le boudoir*, Paris : Odile Jacob.
- Raichvarg Daniel (1993), *Science et spectacle : figures d'une rencontre*, Nice : Z'éditions.
- Valero Julie (2009), « Jeanne Balibar ou le burlesque au féminin », Alternatives Théâtrales, « Côté sciences », n°102-103, p.23-27.
- Valero Julie (2013), *Le Théâtre au jour le jour*, Paris : L'Harmattan (Collection « Arts & médias »).

Spectacles de Jean-François Peyret évoqués dans l'article

- Un Faust, histoire naturelle*, MC93 / Théâtre National de Bretagne, 1998
- Turing machine*, MC93, 1999
- Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin)*, MC93 / Théâtre National de Bretagne / Théâtre National de Toulouse, 2000
- Projection privée/théâtre public*, Théâtre de la Bastille, 2000
- La Génisse et le pythagoricien*, Théâtre National de Strasbourg, 2002
- Des chimères en automne ou l'imromptu de Chaillot*, Théâtre National de Strasbourg / Théâtre National de Chaillot, 2003.
- Les Variations Darwin*, Théâtre National de Strasbourg / Théâtre National de Chaillot, 2004

Le Cas de Sophie K, Festival d'Avignon / Théâtre National de Chaillot, 2005

Tournant autour de Galilée, Théâtre National de l'Odéon / Théâtre National de Strasbourg, 2008.

Ex vivo / In vitro, Théâtre National de la Colline / Fondation Agalma (Suisse), 2011.

Walden memories, Théâtre Paris-Villette / Le Fresnoy - Studio National des arts contemporains (Tourcoing), 2013.

Re : Walden, Théâtre Paris-Villette / Festival d'Avignon / Théâtre National de la Colline, 2013.