Document generated on 10/11/2024 11:14 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Bricolage de haut vol

Jean-François Chassay

Number 144 (3), 2012

Sciences et technologies

URI: https://id.erudit.org/iderudit/67753ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Chassay, J.-F. (2012). Bricolage de haut vol. *Jeu*, (144), 94–99.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dossier

Sciences et technologies

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

BRICOLAGE DE HAUT VOL

Le premier film sur Frankenstein, réalisé par James Whale (1931), s'appuyait sur l'adaptation théâtrale de Peggy Webling datant de 1927.

En science, il ne faut jamais négliger la part de rêve.

Alain Prochiantz

Qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractère, pour la solution de conflits d'ordre humain et passionnel, d'ordre actuel et psychologique ?

Antonin Artaud

Partons d'un principe qui va de soi, mais dont on ne voit pas toujours les implications : les sciences font partie de la culture. Ce qui signifie, d'une part, que leurs enjeux débordent des murs des laboratoires et irriguent l'ensemble du discours social et, d'autre part, qu'au-delà de leurs réalisations, elles ont des effets imaginaires qui nourrissent les fictions. Celles-ci montrent comment les sciences changent nos perceptions, notre rapport au monde ou au langage. Depuis toujours, la littérature puise dans l'activité scientifique des modèles, des formes, des métaphores. Que retient-on de la science ? Comment la met-on en scène ? Quel pouvoir lui accorde-t-on ? Comment certaines « fictions scientifiques », qu'on pourrait nommer « fictions cognitives », renversent-elles les clichés produits par la doxa pour interroger la réalité scientifique à travers l'imaginaire ?

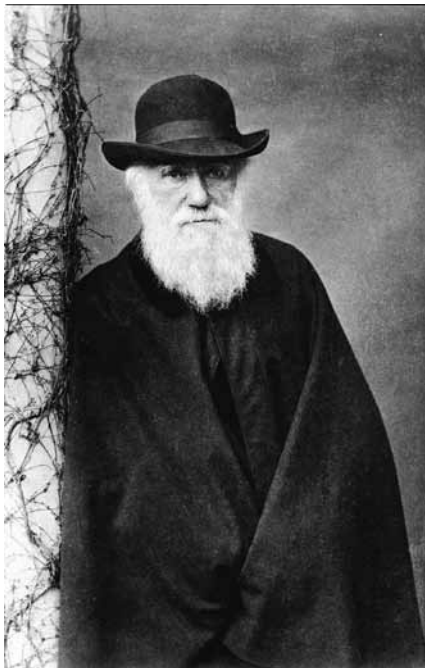
Le théâtre n'a pas échappé à cet intérêt des écrivains pour la science. L'époque moderne en donne très tôt un exemple spectaculaire. En 1818 paraissait *Frankenstein*, d'une toute jeune Mary Shelley. Avec ce roman, pour la première fois, un chercheur est responsable de la naissance d'une créature artificielle – sans l'aide des dieux, de la magie ou du hasard. Ainsi surgissent des questions d'éthique scientifique qui ont fait florès depuis, et c'est une des raisons, parmi d'autres, du rôle considérable joué par ce roman dans l'histoire culturelle. Or, « l'histoire devint populaire par le biais d'une version théâtrale (il y en eut trois pour la seule année 1823), et le film hollywoodien est lui-même fondé sur une adaptation théâtrale de 1927 (*Frankenstein: An Adventure in the Macabre* de Peggy Webling)[1]. » Les adaptations n'ont pas cessé depuis cette époque. Mentionnons celle, très intéressante, du Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina en 1965. Dans cette pièce, il s'agit moins de l'histoire de *Frankenstein* que des thèmes développés à partir du roman : révolution, mort, politique, automation, déshumanisation. Paracelse aussi bien que Freud et Norbert Wiener sont mis à contribution[2]. De *R.U.R.* de Karel Čapek, pièce présentée sur scène pour la première fois en 1921 et dans laquelle apparaît le mot « robot », jusqu'à l'opéra *Doctor Atomic* de John Adams, mis en scène en 2005 par Peter Sellars, centré sur le personnage de Robert Oppenheimer et qui raconte la conception de la bombe nucléaire à Los Alamos, la scène a souvent été un lieu privilégié pour raconter la science.

Frankenstein (Living Theatre, 1965).

Ce dernier exemple rappelle que de grandes figures de l'histoire des sciences ont servi de catalyseurs à des fictions, soit par leur présence, soit par leurs découvertes servant d'embrayeurs narratifs. Les deux plus populaires chez les écrivains et les dramaturges sont certainement Albert Einstein et Charles Darwin. C'est sur une expérience autour de ce dernier que je voudrais m'arrêter.

1. Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, PUF, « Philosophies », p. 6.

2. Pour avoir des détails sur cette production, incluant des photos, voir *les Voies de la création théâtrale*, volume 1, Paris, CNRS, 1970, p. 192-216.


Charles Darwin.

SÉLECTION CULTURELLE

Darwin a intéressé romanciers, nouvellistes et poètes, mais aussi les dramaturges. Mentionnons par exemple la pièce de Timberlake Wetenbaker, *After Darwin*, qui propose un face-à-face entre Darwin et Robert Fitzroy, le capitaine du *Beagle*, avec qui les relations ont parfois été tendues pendant les cinq années du voyage. *After Darwin* met en scène une équipe de production théâtrale (acteurs, metteur en scène et dramaturge) qui répète une pièce sur les relations entre les deux hommes. Les scènes alternent entre le travail de mise en scène en 1998 et les rencontres fictives entre Darwin et Fitzroy de 1830 à 1865. *Inherit the Wind* de Jerome Lawrence et Robert E. Lee raconte le célèbre procès qui eut lieu en 1925 dans la ville de Dayton, au Tennessee. John T. Scopes, jeune professeur de l'école secondaire publique, est poursuivi par l'État pour avoir enfreint une loi interdisant l'enseignement de toute théorie qui n'est pas le créationnisme dans les écoles publiques, en particulier le darwinisme. On a parlé à propos de ce procès du premier événement médiatique majeur dans l'histoire du pays. Ajoutons encore la pièce déjantée de Snoo Wilson, *Darwin's Flood*, dans laquelle Darwin parle de lui *après* sa mort et où Nietzsche et Jésus-Christ font des apparitions – ce dernier habillé en cycliste et, précise-t-on, parlant avec un accent de Belfast[3].

C'est sur une autre expérience, fort originale, que j'analyserai de manière plus détaillée. Le livre *les Variations Darwin*[4] de Jean-François Peyret et Alain Prochiantz comporte deux pièces, deux « partitions » : *Des chimères en automne ou l'Impromptu de Chaillot* et la pièce éponyme. Les deux ont été jouées sur scène, la première au Théâtre National de Chaillot en 2003, avec notamment Jacques Bonnaffé ; la seconde au même endroit en 2004, avec entre autres Mathieu Amalric. Le livre se compose de deux pièces *mais pas seulement*. Il doit se lire comme un tout, un des ensembles les plus hybrides et les plus originaux qu'on puisse imaginer.

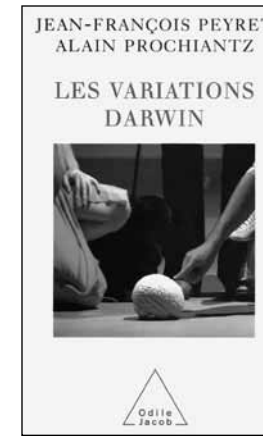
Jean-François Peyret est metteur en scène et enseigne à Paris III. Alain Prochiantz est chercheur en neurobiologie et enseigne au Collège de France, après avoir dirigé pendant près de 30 ans le département de biologie de l'École normale supérieure. Une amitié lie les deux hommes depuis longtemps, et leur collaboration professionnelle a été fréquente. Le livre compte trois parties distinctes : les « Matériaux Darwin », divisés en cinq sections ; les « Partitions », à savoir les deux pièces ; un « Épilogue », subdivisé quatre fois en « Promenade ».

Le prologue d'Alain Prochiantz donne un certain nombre d'indications sur leur méthode. L'affirmation suivante sert presque de manifeste : « S'il y a, à l'évidence, de la logique dans la science, il y a aussi, on le sait moins – ou on hésite à le dire – de l'imagination, de l'imaginaire. […] Peut-être est-ce justement par ce biais qu'on pourra retrouver une façon sinon de faire aimer la science, ce n'est pas si grave après tout, au moins de faire comprendre ce qui anime ceux qui s'y livrent parce qu'ils l'aiment. » (p. 21) Se pose aussi la question de l'écriture de la science. Que signifie « écrire la science », dès lors qu'on ne vise pas les revues scientifiques pour spécialistes ? La vulgarisation scientifique pose des problèmes particuliers. Malgré sa grande valeur didactique, elle donne dès le XIXe siècle, à sa naissance, des indices de la difficulté à expliquer la science à des néophytes. Elle doit régler la quadrature du cercle en simplifiant la complexité, en trouvant des mots pour expliquer des travaux qui se traduisent mal par des exemples concrets. Et même, parfois, qui sont intraduisibles du chiffre à la lettre. Alain Prochiantz en prend acte à sa manière et, sans remettre en question son importance, propose autre chose. D'abord pour lui-même, puisque l'écriture lui est nécessaire. « Écrire me permet de penser le travail dans l'épaisseur du temps, et de donner

3. Pour avoir des détails concernant ces pièces, je me permets de renvoyer à mon livre *Si la science m'était contée. Des savants en littérature*, Paris, Seuil, « Science ouverte », 2009. Le chapitre sur Darwin, « Vertiges du double », se trouve aux pages 131-168.

4. Publié à Paris chez Odile Jacob en 2005. Les citations renvoient à cette édition.

aux idées neuves le temps, justement, de se construire. » (p. 14) Par ailleurs, pour lui, les grands essais scientifiques n'ont pas pour but de faire passer un message, comme dans le cas de la vulgarisation. « 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 qui, dans le mode contemporain de production des connaissances, expose un fait ou une découverte, en quelques pages brèves. » (p. 17) L'essai scientifique procède d'une démarche qui ne vise pas à affirmer la vérité des résultats d'une recherche. « Il ne s'agit pas de dire qu'il n'y a pas de faits scientifiques ou de théories scientifiques mais de comprendre que les théories qui se construisent sur ces faits diffèrent des dogmes religieux et des mythes par leur fragilité, leur capacité à évoluer. Ce ne sont pas des vérités relatives, nul relativisme ici, mais des vérités successives, évolutives, oui – c'est bien le terme – évolutives. » (p. 19)



Sur ce principe, Prochiantz présente ensuite un peu plus d'une soixantaine de pages de « Matériaux Darwin ». On ne peut en effet considérer ces textes comme de la vulgarisation. Parlons d'une sorte de collage très habile, stimulant, où le lecteur est entraîné dans le fil d'une pensée. On voit alterner les réflexions scientifiques, les échanges sous forme de dialogues (donnant l'impression d'un *brainstorming*), les citations (de Darwin notamment), présentées de telle manière que l'auteur donne l'impression que les individus cités participent aux échanges. Cela se termine sans réelle conclusion, sur un extrait d'une lettre de Darwin : « Comme il est étrange que tout un chacun ne comprenne pas que pour être de quelque utilité toute observation doit venir confirmer ou infirmer un point de vue. » (p. 99) Phrase qui rappelle que la science est aussi affaire d'un sujet qui prend position *à partir* d'un ancrage singulier dans le réel. Cette finale permet de faire la transition avec le travail plus explicitement subjectif des artistes, puisque les textes des deux pièces suivent immédiatement.

L'originalité du travail dramatique consiste à entrer en dialogue avec ces matériaux. Le metteur en scène et les comédiens ont taillé dans le texte, développé des éléments, improvisé, rencontré des scientifiques, des philosophes, divers intervenants, avec lesquels ils ont réfléchi *à partir* des matériaux Darwin de Prochiantz. Comme le souligne ce dernier, le texte dramatique a ici un statut particulier. Traditionnellement, le texte précède la mise en scène, et l'équipe l'ajuste pour le mettre dans l'espace, lui donner un rythme, une interprétation (un point de vue, pour reprendre Darwin). Dans ce cas, le travail s'inverse. « C'est le théâtre (la scène, les comédiens et tout le dispositif artistique et technique) qui écrit le texte dans le mouvement des répétitions. C'est dire […] l'extrême singularité du texte final, produit par des singularités, à commencer par les comédiens eux-mêmes. [Les comédiens sont utilisés] comme instruments de recherche et d'invention. S'il y a quelque chose à trouver dans les matériaux proposés, c'est à eux de l'exprimer, au sens où un gène s'exprime. » (p. 8) C'est dire aussi que lire les pièces sans tenir compte des « Matériaux Darwin » laisse le texte incomplet. Les spectateurs ont vu un spectacle qui existait en soi et proposait une sorte de laboratoire autour du vivant. Mais lire le livre permet de comprendre, littéralement, l'évolution des pièces… et le fonctionnement de la sélection – culturelle, pas naturelle.

En lisant les pièces, on comprend aisément l'effet de « résonance » avec les « Matériaux Darwin ». On retrouve des phrases, des paragraphes, parfois décontextualisés, mais surtout des développements de sentiers qui s'ouvrent à partir des fragments d'Alain Prochiantz, une sorte de décalage qui s'impose. Des échanges entre les acteurs qui pourtant ne proposent pas de développements plus linéaires que dans les « Matériaux Darwin ». Ce sont des voix qui se répondent, en écho, reprenant de manière souvent périphérique les propos qui précèdent. Ainsi, par exemple, de cet extrait tiré de la deuxième pièce, *les Variations Darwin*, et qui s'étend sur plus de deux pages :

CLÉMENT – Je veux survivre.
JB – Cellules souches pour reconstruire les organes défectueux.
CLÉMENT – Mort à l'immortalité.
JB – Accès à l'immortalité dans la mesure où l'on disposera de toutes les pièces de rechange d'un individu…
CLÉMENT – Vivent les vers de terre.
IRÈNE – On se contente parfois de cette misérable comédie.
CLÉMENT – L'espèce humaine va s'éteindre.
IRÈNE – Mais on ne devrait jamais le faire…
MARIE – Merde.
IRÈNE – Jamais !
JB – IL NOUS FAUT NOUS SUBSTITUER À L'ÉVOLUTION.
CLÉMENT – Chérie, veux-tu m'épouser ?
MARIE – Passe tes tests d'abord.
JB – NOUS BATTRE CONTRE ELLE.
MARIE – Chéri, pourquoi tu ne veux pas m'épouser ?
JB – IL NOUS FAUT CHANGER LE GÉNOME HUMAIN.
CLÉMENT – Tu as vu le nombre de cancers du sein dans ta famille !
JB – Évoluer, ne pas évoluer (ce n'est plus la question). (p. 176)

Le collage elliptique propose de manière impressionniste des éléments de débat autour de la modification du génome, du refus du vieillissement ou de l'immortalité, sur un ton ludique. Inévitablement, le propos autour de Darwin nous ramène au cœur de l'espèce. Qu'est-ce qu'un humain ? Le cerveau d'un être humain s'explique comment ? Comment évaluer le statut de l'humain parmi les autres mammifères ? Que nous apportent de doutes, de craintes, de réflexions, les dernières recherches en biologie moléculaire ?

Le *Beagle*, à bord duquel Darwin et le capitaine Robert Fitzroy voyagèrent autour du monde de 1831 à 1836.

Les deux pièces offrent des recoupements, dans la mesure où elles s'inspirent toutes deux des « Matériaux Darwin ». On pourrait cependant les distinguer de la manière suivante. *Des chimères en automne…* s'ouvre et se ferme par une réflexion portant sur le statut de l'humain dans la nature, au cœur du vivant. Le reste propose une sorte de chœur de la part des comédiens à travers lequel la voix de Charles Darwin se répercute. La pièce n'offre pas un déroulement chronologique, même si le propos s'arrête sur certains moments forts de sa vie, comme des nœuds narratifs : le voyage sur le *Beagle*, les effets de la publication de *l'Origine des espèces*, notamment sur sa santé ; ses angoisses devant sa perte de la croyance et surtout sa tristesse de décevoir sa femme. Rien de psychologique dans ce schéma. Ce n'est pas Darwin lui-même, mais ses propos (et à travers ceux-ci une réflexion sur la nature et le vivant, dont il devient une sorte de métonymie) qui sont mis en scène et distanciés. De manière exagérément schématique sans doute, on pourrait dire que cette pièce traite essentiellement de Darwin, du XIXe siècle et que sa portée est historique.

La seconde, *les Variations Darwin*, davantage axée sur la philosophie, paraît plus abstraite, plonge dans l'époque actuelle et propose une réflexion sur le cerveau : « Le cerveau humain peut-il connaître le cerveau humain ? » (p. 151 et 160) « IRÈNE – Trop de processus mentaux pour une seule conscience, trop de processus mentaux pour un seul corps. Trop de cerveau ou pas assez de corps ? Un cerveau trop gros, monstrueusement développé, au-delà du nécessaire, au-delà surtout de toute raison. 500 cm^3 auraient suffi mais avec ces 1 500 cm^3, il y a ces cm^3 de rabe qui font les tortionnaires, les savants, les poètes, les

suicidés. » (p. 155) Autour de ce centre, le cerveau, des éléments reviennent comme dans une fugue, se déplacent pour revenir hanter le discours des comédiens d'une autre manière, toujours en l'absence d'un cadre psychologisant. Et comme dans le premier cas, on revient sur l'animalité de l'espèce humaine.

DIALOGUES SCIENTIFIQUES

Les deux pièces sont des rêveries ; des rêveries scientifiques qui permettent, d'une certaine façon, de constituer peu à peu, par strates, une pensée sur l'être, à la fois à travers son corps (l'inné) et son environnement (l'acquis).

Cette rêverie, amorcée dans les « Matériaux Darwin » à travers des textes qui refusent les liens directs de causalité et qui fonctionnent de manière spiralée ou rhizomatique, poursuivie par deux textes dramatiques, trouve son complément dans les quatre « promenades » de l'épilogue. La rêverie se marque d'autant plus que ce qualificatif rappelle *les Rêveries d'un promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

L'épilogue, présenté sous forme de dialogues entre « Lui » et « Moi », pourrait bien se vivre sur scène, à la manière d'un impromptu. Réflexion libre à deux voix sur le théâtre et la science, elle permet de revenir autrement sur la matière des deux pièces (ces « Matériaux Darwin »). Le rationalisme s'affirme comme un mode de connaissance, au-delà de la science : « Votre rationalisme, je l'aime en tant qu'il remet l'homme à sa place. Je préfère que l'homme tente de se connaître ; je n'aime pas quand il croit ou, pire encore, se croit. » (p. 191) « Moi » refuse le théâtre didactique aussi bien que la psychologie sur scène. « [J]e ne mêle pas tant la science au théâtre que je ne mêle des scientifiques à mon travail. […] Ce que je fais n'est en rien une pratique scientifique ; c'est du théâtre. » (p. 189-190) Dès lors qu'on accepte l'idée que l'art n'est pas une science exacte, être approximatif ne devient pas nécessairement un défaut : « Ce peut être une manière d'approcher quelque chose. » (p. 201) Dès lors, faire de la science au théâtre ne signifie pas l'expliquer pour la rendre plus familière aux spectateurs ; plutôt « conserver, entretenir l'étrangeté mais, d'une certaine manière, de l'intérieur. Il faut s'immiscer dans de la science. » (p. 199) Bref, plonger au cœur de l'altérité pour mieux saisir l'étrangeté de notre propre réalité. « Lui » avait entériné cette approche à sa manière, scientifique, en rappelant que « si on s'intéresse à la science, c'est en général, je ne dirais pas pour se faire une raison, mais mettre la raison de son côté. » (p. 187) Au-delà des connaissances spécialisées que nous pouvons ou non posséder, c'est d'abord une manière de penser et de voir le monde qui passe par la science.

La particularité de ce livre tient à sa grande hybridité. Entre le collage quand même organisé de la première partie, les voix qui circulent dans la deuxième et le dialogue argumenté (mais très libre) de la troisième, les différences ne s'avèrent pas très grandes. On se dit, à la limite, que les trois parties du livre pourraient être mises en scène. On a envie de lire ce livre à haute voix. Ce qui peut être une façon d'ailleurs d'échapper au cliché selon lequel le scientifique est un être silencieux, les yeux braqués sur son microscope, son télescope ou sur l'expérience en cours. Comme le mentionne le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond, « on parle dans les laboratoires, et même beaucoup – autant qu'ailleurs[5]. » Il souligne d'ailleurs dans le même texte qu'il est « hautement significatif que l'écrit fondateur de la physique au sens moderne, celui qui inaugure véritablement la science telle que nous la connaissons, s'intitule *Dialogues (sur les deux grands systèmes du monde)*[6] ». Le livre de Galilée rappelle en effet à quel point la science est *aussi* théâtrale. ■

5. Jean-Marc Lévy-Leblond, « Parler science » dans *la Pierre de touche*, Paris, Gallimard, « Folio essais/inédit », 1996, p. 252.

6. *Ibid.*, p. 256.