LE BATTEMENT D'AILES D'UNE DROSOPHILE

Julie Valero

En 1998, dans le spectacle *Un Faust – Une histoire naturelle*, Jean-François Peyret équipe l'ensemble de ses comédiens de micros hf. L'auteur et metteur en scène du spectacle reconnaît aujourd'hui qu'il s'agissait surtout de réduire la distance entre scène et salle qu'imposait le dispositif scénographique. Quelques années plus tard, en 2002, pour le spectacle *La Génisse et le pythagoricien*, apparaît au générique un nouveau collaborateur artistique : Alexandros Markeas¹, musicien et compositeur. La création originale produite par celui-ci se joue entre musique *live* et médiatisée ; des musiciens présents sur le plateau exécutent une partie de la partition, tandis qu'un « dispositif électro-acoustique » - imaginé par Thierry Coduys², nouveau lui aussi dans l'équipe – prend en charge le reste.

En 2004, la création des *Variations Darwin*, au Théâtre National de Chaillot, marque un tournant : le spectacle est soutenu par le Dicream, notamment pour le travail de traitement en temps réel des voix qu'il propose, en collaboration avec l'IRCAM. Il marque donc aussi l'introduction dans les processus de création du logiciel *Max Msp* et des possibilités sonores – et visuelles – qu'il offre. Dès lors, les comédiens de Jean-François Peyret sont systématiquement équipés de micros hf et A. Markeas et T. Coduys associés, très en amont, à la conception du spectacle. Le son n'arrive donc jamais « trop tard » dans ses créations³.

Depuis 1998, l'attention portée à l'espace sonore et acoustique est vive chez cet homme de théâtre et la rencontre avec le compositeur Alexandros Markeas en 2002 concrétise ses ambitions musicales en faisant de la musique un élément essentiel et autonome de la représentation ; pas de « musique de scène » ici, mais bel et bien, aux yeux de J.-F. Peyret, une création originale, fruit de la collaboration entre les deux hommes. Une autre conviction nourrit encore cette attention portée à l'espace sonore, celle selon laquelle l'espace acoustique est indispensable au jeu de l'acteur. Fondée sur la pratique de l'improvisation, l'exercice théâtral chez Peyret ne se fait jamais « à nu » sans équipement ni environnement sonore. C'est un pré-

¹ A. Markeas est compositeur et pianiste, professeur d'improvisation musicale au Conservatoire de Paris où il a été lui-même formé, il a également suivi le cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM : http://www.alexandros-markeas.net/accueil_fr.php

² Autodidacte, T. Coduys imagine des dispositifs électro-acoustiques pour musiciens, metteurs en scène et plasticiens ; assistant de Luciano Berio durant plusieurs années, il travaille aujourd'hui régulièrement aux côtés de Pascal Dusapin notamment : <http://www.le-hub.org/>

³ Cf. S. Cardinal et F. Dallaire, « L'écoute partagée », *Théâtre/Public*, « Le son du théâtre, 1. Le Passé audible », n°197, 3^e trimestre 2010, p. 24-27.

requis, au même titre que le metteur en scène qui invite ses acteurs à des échauffements collectifs. Cela tient aussi du manifeste : l'art de l'acteur n'intéresse plus Peyret que s'il est médiatisé⁴. Après tout, le comédien n'est-il pas un être d'artifices qui devrait pouvoir s'amuser terriblement d'une nouvelle augmentation, artificielle elle aussi ?

Toutefois ce n'est pas de la musique et de la voix dans *Les Variations Darwin*, dont j'ai été invitée à parler, mais bel et bien des « bruits » dans *Ex vivo / in vitro*, spectacle créé en 2011 au Théâtre National de la Colline. De fait, ce spectacle, le septième de la collaboration entre Markeas et Peyret, voulait marquer un changement de « signature sonore » et construire un univers étrange à partir de bruits naturels et artificiels. J'essaierai donc ici d'appréhender la teneur de ce changement, d'un point de vue dramaturgique, n'étant pas moi-même musicienne.

Répétitions

Le spectacle *Ex vivo / in vitro* fut pensé comme un prolongement de la réflexion engagée en 2008 avec *Tournant autour de Galilée*, autour du conflit entre l'Église et la science. Si, au XVII^e siècle, celui-ci se focalisait sur l'astronomie, il semble aujourd'hui qu'il se soit déplacé du côté des sciences du vivant, et tout particulièrement de la « fabrication » du vivant. À partir de la lecture des instructions successives sur la procréation médicale assistée que sont *Donum vitae*, en 1987, puis *Dignitas personae*, en 2008 – toutes deux liées à la personnalité de J. Ratzinger – Jean-François Peyret construit donc une réflexion et une partition scénique mettant en jeu ces questions de bioéthique, à travers un exercice, celui du théâtre, qui s'est passionné, dès ses origines, pour les filiations complexes, cachées, manquantes, etc. : « Et cette introduction de la Technique dans le vivant va entraîner des bouleversements dans l'ordre des filiations, à côté de quoi la tragédie d'Édipe sera une blquette », écrit-il dans son journal de travail le 17 mars 2011.

Comme pour les créations précédentes, la conception de la musique et du spectacle sont quasi concomitantes ; Alexandros Markeas fait partie de ces collaborateurs que le metteur en scène a besoin de consulter très rapidement pour avancer lui-même dans la conception générale du spectacle. À cet égard il est d'ailleurs significatif de constater que, sur de nombreux spectacles, l'environnement musical produit est assez éloigné des intentions de départ ; preuve s'il en est que celles-ci, conçues à l'origine à partir du seul matériau dramaturgique, s'adapte au fur et à mesure des contraintes et exigences de la production théâtrale. Mais dans les premières

⁴ Le dernier spectacle du metteur en scène, *Citizen Jobs* (104, Mars 2015) semble contredire quelque peu cette affirmation : Jos Houben, seul en scène, ne sera équipé d'aucun hf et l'attention a plutôt été portée sur la scénographie.

semaines, il est demandé au compositeur de réagir, de faire des propositions sur ce matériau en l'absence même de toute distribution, voire de toute scénographie parfois (celle-ci étant souvent élaborée au même moment) ; les intentions musicales sont donc d'abord le fruit de l'échange entre A. Markeas et J.-F. Peyret autour d'une thématique, d'un livre, etc. Voici ce qu'écrit le metteur en scène pour le spectacle *Les Variations Darwin* en 2004 :

« Comme d'habitude le point de départ n'est pas le texte (qui serait mis en scène) mais le plateau (une scénographie de Nicky Rieti) et le dispositif technique ou technologique (ici conjonction de la proposition musicale d'Alexandros Markeas et de celle pour les lumières de Bruno Goubert), les comédiens et ce que j'appelle une *partition 0*, c'est-à-dire un certain nombre de matériaux apparemment hétérogènes mais qui sont déjà en partie organisés voire scénarisés dans cette première partition (textes aussi bien scientifiques que littéraires, aussi bien historiques que contemporains, aussi bien de théorie que de fictions, aussi bien empruntés qu'écrits par nous) dont il faudra tirer une forme, c'est-à-dire un spectacle (celui que l'on joue tous les soirs) mais aussi un texte, le travail se faisant en tension entre le non-textuel et le textuel. Ici le dispositif de départ sera essentiellement musical : on cherchera à créer un espace sonore avec une acoustique mobile, continuellement manipulée. L'idée principale serait de créer un ensemble orchestral virtuel dont les musiciens seraient situés autour du public et même entre les spectateurs. »⁵

Les propositions d'Alexandros Markeas s'inspirent donc de modèles musicaux qu'il s'agit le plus souvent de détourner – ici l'« ensemble orchestral virtuel » – et prennent appui, au niveau dramaturgique sur un détail, un objet, voire un instrument comme c'est le cas pour un spectacle antérieur, *La Génisse et le pythagoricien* : « Hier, déjeuner avec Alexandros. Ses intuitions sont justes. Nous parlons des animaux et de la musique, que faire donc d'Orphée ? Idée du piano mécanique »⁶.

Pour *Ex vivo / in vitro*, le point de départ est sensiblement différent : le « matériau musical [...] sera travaillé à partir des battements d'ailes d'une drosophile pendant la parade amoureuse en période de reproduction », précise le dossier déposé au CNT pour une demande d'aide à la production Dicréam. Durant les premières répétitions, la composition musicale est décrite

⁵ Journal de création du *Traité des formes*, entrée du 31 mars 2004. Site *Les journaux de Jean-François Peyret de 2001 à 2008*, consulté le 28/10/14 : <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/>

⁶ *Ibid.*, entrée du 4 juillet 2001. Cette remarque concerne le spectacle *La Génisse et le pythagoricien*, premier de la collaboration entre les deux hommes.

comme faite à partir de matières rappelant l'existence de l'organique. Pour Alexandros Markeas, il s'agit cette fois-ci de partir d'un modèle biologique et non plus musical, celui de l'écoute intra-utérine, qui engagerait un travail sur des sons plus bruts et plus électroniques que dans les créations précédentes. L'univers étrange ainsi créé devrait aussi renvoyer aux laboratoires dans lesquels on manipule le vivant. Pour porter cet univers sonore – et non pas musical – Alexandros Markeas, en collaboration avec Thierry Coduys, imagine un dispositif d'immersion qui affirmerait son étrangeté dès l'entrée en salle du spectateur ; dispersion de haut-parleurs dans la salle, présence de graves amplifiés devraient contribuer à cet effet. Enfin, l'univers sonore sera agrémenté de quelques « chansonnettes » – élément tout à fait inédit dans les propositions du compositeur et inspiré en partie par les compétences vocales de la comédienne Anne-Laure Tondu.

Dès les premiers jours de répétitions, Alexandros Markeas propose donc un décor sonore qu'on aimerait qualifier d'« embryonnaire », en cela qu'il est constitué de quelques « cellules », plus ou moins développées, ayant pour titre « Baby blues 1 » ou encore « Labo bulles », dont on devine à peu près la teneur. À ces « cellules » s'ajoutent des fragments plus composés « IPS – séquence rythmée back » – pour *induced pluripotent stem cells* ou cellules souches pluripotentes induites, cellules capables de se reproduire à l'infini – ou encore « Multifolie » ou « Installation nouvelle ». Des répliques de films de Jean-Luc Godard et de très nombreux extraits de témoignages, d'interviews d'hommes et de femmes politiques, de spécialistes des questions bioéthiques ou de personnes privées enrichissent encore ces matériaux de départ pour créer une « boîte à paroles » dans laquelle l'équipe irait puiser. Enfin, Alexandros Markeas bénéficie également d'un clavier MIDI à partir duquel il improvise en direct quelques notes ou phrases musicales. Durant les répétitions, il est épaulé par Thierry Coduys et Jérôme Tuncer, qu'il qualifie à la fois de luthiers et d'interprètes : c'est ensemble qu'ils ont fabriqué l'« instrument » d'Alexandros, c'est-à-dire un dispositif électro-acoustique, en fonction des envies communes, des possibilités de la salle et des contraintes de la scénographie (nombreuses sur *Ex vivo / In vitro*). Dès les débuts, T. Coduys et J. Tuncer s'appliquent ainsi à organiser la diffusion en harmonisant les propositions du compositeur et les voix des comédiens.

Ces derniers évoluent donc d'une part dans un matériau textuel hétérogène, composés de dialogues écrits par le metteur en scène, de fragments d'essais, de romans, de fait-divers vus, entendus dans la presse, sur le net, de réflexions philosophiques, d'écrits scientifiques d'Alain Prochiantz, etc., et d'autre part, dans un environnement acoustique riche mais instable qui évolue sans cesse, en fonction des propositions de la régie. Le travail théâtral se fonde en effet sur une pratique de l'improvisation guidée – c'est-à-dire à partir de consignes du metteur en

scène et sans jamais sortir des partitions scéniques – qui met en jeu la capacité du comédien à engager un dialogue avec l’environnement numérique dans lequel il évolue (je rappelle qu’aucune répétition ne se fait sans micro hf ni régie musicale et/ou vidéo, selon les spectacles). Jean-François Peyret expliquait à cet égard, et ce dès les premiers jours de répétition, que le dispositif sonore n’était pas pour autant manipulateur du comédien mais devait au contraire constituer un espace de libertés nouveau pour lui.

Alexandros Markeas dit ainsi travailler avec l’énergie sonore du plateau, c’est-à-dire la dynamique des comédiens, la musicalité de leur voix, leurs déplacements, les bruits involontaires produits par leurs déplacements ou n’importe quel mouvement, les bruits parasites et évidemment, élément essentiel, leur réactivité. L’illustration, l’accompagnement musical sont, en règle générale, évités et la proposition musicale n’est ainsi pas seulement « réaction » mais se fait également invention, élément déclencheur d’une séquence de jeu pour le comédien. Pour le compositeur, il y va d’un geste de « réassemblage » puisqu’il cherche d’abord à « ré-injecter » sur le plateau, des sons, des bruits, des paroles pré-sélectionnés.

Au fur et à mesure des répétitions, Alexandros Markeas poursuit son travail de composition, éliminant certaines propositions, en enrichissant d’autres, etc. Il intègre également à l’ensemble les bruits du plateau, comme ce fut le cas ici avec la tombée des guindes qui constituaient le décor, bruit tout à fait spécifique, qui fut enregistré, amplifié et manipulé.

Modèles

Le compositeur s’éloigne donc de ses habitudes de création, pour proposer de nouveaux points de départ, n’appartenant plus nécessairement au domaine musical : bruits de la nature et paroles constituent ainsi les textures sonores à partir desquelles le travail musical s’engage. Ce travail d’expérimentation se fonde naturellement sur un parti-pris dramaturgique.

Dès les premières répétitions, Jean-François Peyret présente aux comédiens la dramaturgie du carrousel dont il voudrait s’inspirer – occasion d’emprunter à Brecht, tout en le relisant à nouveaux frais et en le détournant quelque peu. Petit rappel au sujet de cette dramaturgie : contrairement à une dramaturgie du planétarium que le metteur en scène allemand appelle de ses vœux, la dramaturgie du carrousel emporte son spectateur dans un tourbillon fictionnel nourri d’artifices (décors peints, musique conduisant à une « légère transe »), lui faisant croire qu’il est un roi, un héros, éveillant en lui des désirs qu’elle ne lui donne pas le moyen de satisfaire, lorsque celui-ci se réveille chauffeur de tramway au lendemain d’une telle représentation. L’utilisation de la métaphore du carrousel permet également l’introduction de la question du mécanisme. Brecht reconnaît qu’un planétarium n’est qu’une vision incomplète

et schématique de la nature, et que si le dramaturge se doit d'assumer cette incomplétude il ne doit pas, pour autant, se résoudre à réduire les comportements des hommes à des mécanismes. À l'inverse, sur le carrousel, le spectateur est conscient d'être emporté par un mécanisme réel, mais le déplacement est vain parce que fictif et impropre à rendre compte de la réalité du comportement des hommes. L'immobilité face à une représentation partielle vaut mieux que le transport dans une représentation fausse, trompeuse.

S'il ne s'agit pas de réinventer une dramaturgie du manège, le metteur en scène voudrait que les acteurs puissent enfourcher successivement plusieurs chevaux ; le manège permettrait ici de ne pas fixer les identités, de s'approprier des discours sans que ce soit sur le mode de l'expression ou de la démonstration, c'est-à-dire de l'identification ou d'un ton qui s'apparenterait à une conférence. Il faut, en effet, donner voix à tous ceux qui s'expriment autour de la filiation, sans figer les comédiens dans certaines postures, et donc aussi dans certaines opinions. La dramaturgie tournoyante du carrousel se justifie ainsi dans la mesure où le spectacle n'est pas réalisé en vue de porter une opinion, il n'est ni un manifeste ni une revendication et voudrait seulement donner à voir et entendre la complexité de ces questions et les multiples enjeux qui les sous-tendent. *In fine*, il s'agit donc aussi d'immerger le spectateur dans un tournoiement propre à donner le tournis – celui auquel on fait face lorsqu'on s'intéresse aux questions bioéthiques, de lui livrer un monde délirant susceptible de l'emporter lui aussi : la dramaturgie du planétarium, écrit-il, « a simplement pour but de livrer, par le moyen des représentations qu'il en donne, le monde à l'homme, au lieu de livrer, comme le fait la dramaturgie de type C, l'homme au monde »⁷.

Alexandros Markeas imagine ainsi un « moulin à paroles », susceptibles de soutenir cette dramaturgie du carrousel. Le travail d'expérimentation sur les textures sonores et cette « boîte à paroles » le conduit vers le son radiophonique. Le « changement de signature » est ici effectif : il ne s'agit plus d'aller vers une composition originale mais plutôt vers une pièce dans la pièce, un *horspiel* qui serait le décalque auditif de la prolifération documentaire à laquelle étaient confrontés l'ensemble de l'équipe sur ce projet. À la croisée du théâtre enregistré, du documentaire sonore et de la pièce musicale intégrant la voix parlée, le modèle du *horspiel* était tout à fait opérant pour une « nouvelle » dramaturgie du carrousel, en cela aussi qu'il suscite une situation d'écoute différente, singulière.

Effets

⁷ B. Brecht, *L'Achat du cuivre*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 686.

Quels effets sont susceptibles de produire ces bruits agencés au sein d'un ensemble immersif ? S'il est toujours difficile d'entendre et de voir véritablement un spectacle auquel on a participé, il n'est toutefois pas impossible de tenter quelques remarques sur ces effets. Elles valent ce qu'elles valent.

D'abord précisons que le son du spectacle n'est jamais un son *live* ; toute la bande sonore est préalablement composée et enregistrée puis déclenchée selon une conduite stricte. Quelques séquences échappent à cette rigueur ; il s'agit de scènes durant lesquelles le son est produit par les acteurs eux-mêmes, en fonction du signal sonore qu'ils émettent. Le traitement des voix fut toutefois bien moins exploré et pris en compte que dans les spectacles antérieurs. La composition d'Alexandros Markeas a d'abord pour effet de constituer des paysages naturels. Associés aux cordes-lianes par exemple, les sons d'animaux sauvages composent une jungle au cœur de laquelle évolue Jacques Bonnaffé. Les percussions tribales embarquent le spectateur aux îles Trobriand où Pascal Ternisien relate une procréation tout à fait exotique. Ici les bruits s'apparentent véritablement à des objets sonores, propres à figurer un environnement géographique ; ils sont tout à la fois accompagnement musical et bruitages réalistes.

Évidemment il ne s'agit jamais de créer seulement un espace figuratif ; la jungle dans laquelle Bonnaffé se débat n'est pas une simple jungle, elle vient aussi agir comme une contradiction au texte qu'il prononce alors et qui rend compte d'une nature idéalisée par la religion. Le paysage de fin – paysage d'après le drame, dans lequel retentissent l'orage et la pluie – est un paysage métaphorique et multiforme qui ne se fixe jamais tout à fait de manière durable et stable sur la rétine du spectateur.

Ensuite, l'un des effets de la création de ces sons au fil des spectacles est à mon sens de créer du « bruit ». La trace et les jeux de mémoire sont un enjeu essentiel du travail théâtral de Jean-François Peyret. Une création est toujours reliée à d'autres par un ou plusieurs fils. Dans *Ex vivo / in vitro*, qui fait aussi suite aux réflexions sur le vivant engagées avec le cycle Darwin, c'est d'abord la présence de Jacques Bonnaffé – également acteur dans le spectacle *Des Chimères en automne* – qui tire l'un de ces premiers fils. La composition sonore procède des mêmes mécanismes ; conserver les bruits de la cage de scène – ici la chute des cordes par exemple – ou encore créer des espaces naturels à partir de bruits d'oiseaux enregistrés au bord de l'étang de Walden (Concord, Massachussets) dans le cadre du projet *Re : Walden*, engagé quelques années plus tôt, participent de la même volonté. Ainsi cette composition renvoie à la fois au temps des répétitions et à d'autres espaces de travail, passés.

Cette sédimentation marque très fortement les relations entre recherche sonore et pratique théâtrale chez Jean-François Peyret, en cela qu'elle crée du « bruit », c'est-à-dire un signal qui

nuit à une bonne transmission. La fabrication de ce bruit que l'on pourrait plutôt dire « de fond », si elle reste peu visible aux yeux des spectateurs, participe pourtant du trouble que le metteur en scène s'ingénie à créer dans ses spectacles :

« Il faudrait que le spectateur sorte de là troublé. S'adresser à chacun, évidemment tout un chacun (j'adore cette expression), pas à tout le monde. Être en ce sens, élitaire pour chacun. Après tout le reste vient par surcroît. C'est les gens (comme on dit) qui doivent élire l'artiste, pas l'artiste qui doive se mettre au service du consommateur, du client. Mais en même temps, il ne faut pas s'étonner qu'on ait devant soi des consommateurs, c'est la démocratie qui veut ça. Et le théâtre public, en tant qu'institution non pas démocratique mais républicaine, rêve de s'adresser à des citoyens, elle n'a au parterre que des clients.

Donc il faut troubler le consommateur de culture. La culture qui pourvoirait un supplément d'art. »⁸

Le trouble est ainsi créé par l'assemblage non-logique des matériaux au sein de la représentation, par une sédimentation visible aux seuls yeux des créateurs du spectacle mais perceptible par le spectateur en cela qu'elle troublerait ses attentes. Plutôt que de choquer le spectateur, il s'agit plutôt de le « déranger » :

« Le trouble vient de ces déliaisons, liaisons défaites, reconnectées autrement et de manière non inductive. Cela suppose aussi une position d'extériorité. Aller chercher au dehors, comme des fourmis, du matériau/matériel pour fabriquer un autre objet. Comme on fait son nid, on se couche. Le trouble procède de petits dérangements. Voir Montaigne. Et de réarrangements insolites. »

Le bruit de fond, tout en se justifiant pleinement d'un point de vue dramaturgique participe de ce dérangement.

Éléments de conclusion

Il n'est pas aisé de distinguer composition musicale et matière sonore – bruits – lorsque ces deux éléments sont le fruit du travail d'une seule et même personne. Les propositions d'Alexandros Markeas, non seulement se situent à l'intersection d'un travail de composition et d'une expérimentation sur les textures sonores, mais sont aussi le fruit d'une évolution puisque

⁸ Cette citation ainsi que la suivante sont extraites d'un manuscrit de Jean-François Peyret non encore publié.

le compositeur lui-même est présent à toutes phases de la création du spectacle et fait sans cesse évoluer son matériel de départ, intégrant les propositions dramaturgiques de l'équipe, les propositions de jeu des acteurs, les « bruits » de la cage de scène et le bruit de fond créé par les jeux de mémoire. De ce geste, de cette façon de faire, émerge logiquement l'aspiration à un modèle, celui du théâtre radiophonique, qui se situe dans la lignée d'un héritage post-brechtien, et reste en adéquation avec les intentions de départ : la reproduction du milieu sonore utérin, milieu trouble s'il en est dans lequel paroles, bruits et musiques se mêlent. Il n'en reste pas moins que l'évolution vers un objet sonore construit à partir de voix parlées et de bruits naturels constituent un virage dans le travail musical à destination du théâtre d'Alexandros Markeas, virage sans doute inspiré, au-delà des nécessités dramaturgiques du spectacle, par les quelques années passées au bord de l'étang de Walden, autre projet qui occupa l'équipe avant et après *Ex vivo / in vitro*. Le dialogue, l'échange et les années de collaboration semblent encourager le compositeur à sortir d'une zone de confort – celle de son propre langage musical, de son identité de compositeur – pour tenter, expérimenter des formes qui entreraient en dialogue avec le spectacle lui-même.