

## ***Re : Walden*, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret**

Jean-François Ballay

Numéro 56-57, automne 2014, printemps 2015

Écouter la scène contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037336ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037336ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)  
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ballay, J.-F. (2014). *Re : Walden*, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret. *L'Annuaire théâtral*, (56-57), 161–173.  
<https://doi.org/10.7202/1037336ar>

Résumé de l'article

En prenant pour point de départ un classique de la littérature américaine, *Walden* de Henry David Thoreau, Jean-François Peyret a mis en place un dispositif scénotechnique qui confronte acteurs, musique augmentée, création sonore, traitement d'images, voix de synthèse et avatars pour créer une anamorphose poétique, sonore et visuelle. Le spectacle, intitulé *Re : Walden*, nous invite à considérer non pas le double spéculaire, dont la figure mythique est celle de Narcisse, mais le double comme Écho, c'est-à-dire comme répétition à l'infini et accessoirement comme trouble de la mémoire, dans un monde qu'il nous faut sans cesse apprendre à habiter, sous peine de disparaître...

# *Re : Walden*, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret

## RE : WALDEN, UN RETOUR SUR L'ŒUVRE DE THOREAU

Henry David Thoreau a écrit *Walden ou La vie dans les bois* en 1854, après une retraite de deux ans dans la forêt de Concord, près de l'étang de Walden, Massachusetts. Ce récit est devenu l'un des mythes fondateurs de la littérature américaine et de l'écologie. Le retour à la nature a été pour Thoreau l'occasion de prendre de la distance par rapport au « monde civilisé » de son temps. Son projet était d'abord politique : il s'agissait pour lui de dénoncer l'aliénation et le conformisme de ses contemporains, et de montrer qu'il est possible de vivre pleinement la condition d'homme à partir d'une économie réduite aux besoins les plus frugaux. La solitude et la relation intime avec la nature sont le ferment de cette expérience. Pourtant, il ne s'agit pas d'une coupure totale avec le monde humain. Thoreau emporte avec lui des livres dans sa cabane, et son projet se prolonge au-delà du séjour dans les bois par un travail d'écriture : ce sera *Walden*, qui va très vite devenir un classique.

En 2009, lors d'un *workshop* à Troy, dans le Massachusetts<sup>1</sup>, le metteur en scène Jean-François Peyret pense à nouveau à *Walden*, ce texte qui a marqué sa jeunesse. Avant de m'intéresser à ce

<sup>1</sup> Ce *workshop* a été organisé par l'EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center), une fondation créée par le Rensselaer Polytechnic Institute, à Troy, dans l'État de New York.

projet, je rappellerai brièvement quelques étapes de l'itinéraire théâtral de Peyret. La première, celle de sa formation littéraire, prend place dans le contexte intellectuel des années 1960 : le marxisme, l'existentialisme, le structuralisme, la théorie critique, la psychanalyse. En 1981, après avoir rencontré l'œuvre de Heiner Müller, un virage essentiel a lieu : le passage à la mise en scène, en compagnonnage avec Jean Jourdeuil. Leur collaboration dure près de quinze ans et ils créent ensemble une dizaine de spectacles<sup>2</sup>. Un second virage a lieu en 1995, avec la création de sa propre compagnie, TF2, qui marque la transition vers un théâtre qui s'intéresse à la science, en collaboration avec des personnalités comme Jean-Didier Vincent, neuropsychiatre et neurobiologiste, puis Alain Prochiantz, neurobiologiste, professeur au Collège de France<sup>3</sup>.

Pour le spectateur néophyte qui ne connaît pas la démarche de Peyret, celle-ci peut être perçue comme une bizarrerie expérimentale, déroutante, accordant une place importante à la technologie, à des réflexions scientifiques, philosophiques, littéraires, et dédaignant de suivre le fil linéaire d'une action dramatique. Quant à la place de l'acteur, elle est assez particulière : il ne s'agit pas, en général, d'incarner un personnage, mais plutôt de vaquer à diverses occupations sur le plateau, en faisant circuler des fragments de textes et en laissant les machines prendre le dessus grâce à leurs performances visuelles, sonores, voire cognitives.

En 2009, le projet de travail sur *Walden* constitue, dans le parcours de Peyret, à la fois un exemple très singulier et une sorte de *point d'accumulation* où se condensent maints aspects déjà présents dans les spectacles antérieurs. Sollicité par ses interlocuteurs américains de l'Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAC), Peyret profite de l'occasion pour proposer une relecture du mythe de Walden : l'individu socialisé, surchargé de toutes sortes de choses inutiles, décide de se désencombrer de son fardeau. Cela pourrait se traduire par une expérimentation sur le thème de « l'homme augmenté » qui se transforme en « homme diminué » dans une cabane au bord du lac (Théâtre Paris-Villette, 2010).

2 Je me contenterai d'en citer quelques-uns : *Le rocher, la lande, la librairie* (sur Montaigne), Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1982 (*L'avant-scène*, n° 747, Paris, 1984); *Paysage sous surveillance* (de Heiner Müller), MC93-Bobigny, 1986; *La route des chars* (de Heiner Müller), MC93-Bobigny, 1988; *Lucrèce : de la nature des choses*, MC93-Bobigny, 1990 et 1991; *Le cas Müller*, Festival d'Avignon, 1991; *Le loup et les sept Blanche Neige* (en deux volets : Cabaret Valentin et Fantaisie Kafka), MC93-Bobigny, 1993.

3 Cette seconde période du parcours théâtral de Peyret est marquée par les cycles du *Traité des passions* et du *Traité des formes*, entre lesquels s'intercale un important travail autour du célèbre mathématicien anglais Alan Turing. *Traité des passions 1* (*Descartes/Racine*), MC93-Bobigny, octobre 1995; *Traité des passions 2* (*Notes pour une pathétique*), MC93-Bobigny, 1996; *Traité des passions 3* (*Traité des couleurs ou Des asters pour Charlotte*), MC93-Bobigny, 1996; *Faust : histoire naturelle* (d'après Goethe, avec Jean-Didier Vincent), MC93-Bobigny, TNB-Rennes, TNT-Toulouse, 1998; *Turing-machine*, MC93-Bobigny, 1999; *Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin)* (sur Turing), MC93-Bobigny, 2000; *La génisse et le pythagoricien* (*Traité des formes 1*) (d'après *Les métamorphoses* d'Ovide, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Strasbourg, avril 2002; Théâtre de Gennevilliers, décembre 2002; *Des chimères en automne* (*Traité des formes 2*) (sur Darwin, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Chaillot, novembre 2003; *Les variations Darwin* (*Traité des formes 3*) (avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Chaillot et Théâtre national de Strasbourg, 2004-2005.

La « cabane de Thoreau », telle que la conçoit Peyret, n'est pas une représentation matérielle de la forêt de Walden, mais une machine. Et avant tout une machine à écrire, à traduire. Thoreau a fait l'expérience du retrait du monde, du retrait de soi, et ce fut en même temps un prétexte à littérature : « le livre n'est pas un simple compte rendu d'expérience, c'est une dévoration » (Peyret, 2010 : 12). Cette machine dévorante intéresse l'activité de traduction à laquelle se livre Peyret depuis longtemps pour le théâtre. La « cabane » de Thoreau sera un livre qui s'écrit en direct dans plusieurs langues et qui se déploie sur la scène à travers les voix des acteurs, à travers les machines, dans l'espace et le temps dramaturgique sous diverses formes, textuelles et vocales, sonores et visuelles.

Le dispositif a été conçu pour plusieurs versions successives, qui ont apporté chacune une nouvelle touche à la lecture de *Walden* : une version « performance musicale », créée aux États-Unis en 2009; une version « installation » (la « cabane de Thoreau »), expérimentée au Fresnoy en juillet 2010, puis reprise dans le même lieu au printemps 2013; une version « théâtrale » présentée au Théâtre Paris-Villette en juin 2010 et 2011 (c'est cette version qui sera ici évoquée); enfin, une seconde version « théâtrale », intitulée *Walden 2.0*, qui a été présentée lors de la saison 2013-2014 au Festival d'Avignon et au Théâtre national de la Colline à Paris.

## UNE RAPIDE PRÉSENTATION DU SPECTACLE

Ayant assisté à plusieurs versions de la pièce, j'ai tenté de décrire approximativement l'expérience que j'ai vécue lors de la deuxième version en juin 2011 (mais non sans me souvenir de la première). Je précise que, entre les notes prises en direct et le compte rendu qui va suivre, une mise en forme écrite a été nécessaire. La réception brute est complétée par un travail de reconstitution du spectacle à partir d'une captation vidéo, que j'essaierai de ne pas interpréter pour rester fidèle à mes sensations premières. Le matériau ainsi obtenu donne un aperçu d'une pièce qu'un public somme toute restreint a eu l'occasion de voir. On peut l'auditionner et prendre un plaisir esthétique à cette partition sonore. Voici ce compte rendu.

Une impressionnante rangée de consoles d'ordinateurs fait barrière entre le plateau nu et la salle. Quatre acteurs commencent à évoluer, prononcent des phrases qu'ils répètent comme pour les mémoriser, ou pour se les approprier. Que disent ces « machines à textes » que sont ici les acteurs? Il y est question d'économie élémentaire de l'homme retiré dans la nature : construire sa maison, cultiver des haricots, chasser, pêcher, etc.

Un pianiste (Alexandros Markeas), côté jardin, accompagne les voix bégayantes des comédiens; il semble plutôt les conduire, leur imprimant leur rythme. Les langues se tissent dans les voix, anglais et français, timbres et syntagmes en échos, et le piano leur donne un liant musical. Une ritournelle se dessine peu à peu. L'image sonore s'impose à l'oreille et donne à voir un paysage invisible.

Pendant ce temps, en fond de scène, une photo de l'étang de Walden est apparue sur un grand écran. Une transformation a lieu dans l'image, imperceptiblement. La photo initiale, comme dans une vie intérieure qui lui serait propre, se transforme par touches successives. On découvre une série continue de prises de vue de l'étang, en fondu enchaîné, prises du même point de vue, jour après jour, pendant une année.

Un peu plus tard apparaît cette inscription à l'écran : « VOICE SYNTHESIS IN PROGRESS ». La machine digère et recrache sa propre voix. Voix humaines et voix de synthèse entremêlées. Assiste-t-on à une traduction automatique, de l'anglais vers le français, et vice versa?

Dans la séquence suivante, le thème musical prend le dessus; une ambiance de cabaret rock, transposition des Doors au piano, emplit le volume de la scène... les machines humaines seraient-elles en train de découvrir la vie, de la sentir monter en elles, par la grâce de la musique?

À l'écran, les choses se précipitent, au sens propre. L'image de l'étang, qui avait repris sa place et sa tranquillité, se pixellise petit à petit. L'image vire à la *catastrophe*, les pixels glissent le long de l'écran comme des gouttes de pluie par une nuit d'orage. Catastrophe naturelle, l'étang de Walden n'est plus qu'un rideau de pixels tombant en chute libre – effondrement inexorable.

Enfin, des avatars apparaissent, parachutés dans le cadre de l'écran sur un monde virtuel proche de celui de Second Life, avec leurs patronymes comme des auras dérisoires au-dessus de leurs têtes : D1 Taurus et H1 Taurus (Thoreau / Taureau, le rapport à la terre, à la nature, on suppose bien sûr que c'est voulu). Ils entrent dans une communication silencieuse, leurs avant-bras s'agitent mécaniquement. Les mots de Thoreau sont désormais encapsulés dans les petites cases miniatures du *chat*. Les voix des acteurs presque éteintes nous parviennent encore de loin, bientôt « doublées » par d'autres voix enregistrées – voix de synthèse à présent – qui égrenent d'autres mots, dans un léger écho.

Une voix claire de jeune femme se fait poème dans l'invisible : « Je ne suis pas plus solitaire que le plongeon dans l'étang, dont le rire scintille haut... ou que l'étang de Walden lui-même... Quelle compagnie ce lac solitaire a-t-il? Je vous le demande ». Elle poursuit : « Le soleil est seul, sauf parfois par temps de brume, où on dirait qu'il y en a deux, dont l'un n'est qu'un soleil pour

rire »... Puis : « Je ne suis pas plus solitaire qu'une simple molène ou qu'un simple pissenlit dans la prairie. Ou qu'une feuille de haricot. Une oseille, un taon, un bourdon... Je ne suis pas plus solitaire que le Mill Brook ou une girouette. Ou l'étoile du nord... Ou le vent du sud, ou une ondée d'avril... Ou un dégel de janvier. Ou la première araignée dans une maison neuve ».

Univers cristallin du monde virtuel. Musique cristalline. Un avatar est resté seul, immobile, à fixer le paysage numérique derrière lui. *Re : Walden*. Réponse au monde. Et soudain, cet étrange désir de peindre – nappe pixellisée, grise et blanche, muette – a un accent pathétique. C'est fini, Walden. Le grand « retour », c'est déjà fini. Éternel retour. Tout se fige. On est sur l'île. *Lumière? Noir...*

## LES TROIS REGISTRES SONORES DU DISPOSITIF : MUSIQUE, SON, VOIX

La partition sonore joue un rôle essentiel dans les spectacles de Jean-François Peyret. Un dialogue subtil s'établit, tout au long du spectacle, entre la musique instrumentale, jouée sur la scène au piano par Alexandros Markeas, et la dimension synthétique du paysage sonore, élaborée par Thierry Coduys à la console de l'ordinateur. Cette matière sonore sophistiquée sculpte l'espace au travers d'un dispositif acoustique de haut-parleurs, répartis autour de la scène et dans la salle, avec lequel interagissent les comédiens.

Cette partition sonore entrelace donc différents matériaux produits en direct – les voix, la musique, les sons – avec une visée qui n'est pas seulement esthétique ou technique : le spectateur est amené à s'interroger sur l'« homme » comme sujet qui parle, qui doute, qui éprouve, qui sent (pour paraphraser Descartes). Dans sa relation à la technique, Peyret se souvient de l'héritage de Brecht et de Benjamin. Face à l'essor industriel du cinéma et de la radio dans les années 1930, le théâtre épique de Brecht prenait acte de l'emprise de la technique, tout en résistant au contexte capitaliste qui la sous-tendait, ce que Benjamin a souligné : « C'est là l'homme éliminé par la radio, par le cinéma, l'homme considéré comme la cinquième roue du char de la technique. Et cet homme réduit, à l'écart, se voit soumis à certains examens, expertisé » (Benjamin, 2003 [1939] : 120).

La réflexion de Peyret se déploie, quant à elle, dans un tout autre contexte historique, esthétique, technique et idéologique qui n'a plus guère à voir avec l'idéal « révolutionnaire » des années 1930. Dans son scepticisme radical, elle se rapproche plutôt du posthumanisme désillusionné d'un Peter Sloterdijk. Pourtant, le choix de réactualiser le texte de Thoreau s'impose comme une façon ironique de refaire écho, aujourd'hui, à la philosophie économique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Qu'on en juge à ce fragment de *Walden*, qui résonne avec des accents dignes du *Capital* dans le poème scénique de Peyret : « L'homme qui travaille ne peut pas se permettre d'entretenir des relations humaines avec d'autres hommes. Il n'a pas le temps d'être autre chose qu'une machine. Son travail perdrait de la valeur sur le marché » (Thoreau, 1922 [1854] : 12-13). Chez Thoreau, la division du travail et l'aliénation de l'homme moderne se posent non pas entre les murs de l'usine à l'europpéenne, mais en pleine nature : dans son récit, il s'en prend à l'homme citadin des États-Unis qui, à cette époque, ne sait déjà plus construire sa propre maison. Cette critique s'inscrit sur l'horizon d'un étang perdu au fond du Massachusetts et, dans la version proposée par Peyret, le paysage sonore de Thierry Coduys lui donne une couleur singulière. La création sonore et la musique montrent là leur capacité à transporter les problèmes de l'homme civilisé dans un monde quasi intérieur et en même temps artificiel, en favorisant le travail de l'imagination.

Concernant la voix, et les rapports de celle-ci au langage et à la technique, une autre influence décisive est celle de Beckett. Après la série du *Traité des formes*, Peyret est revenu à Beckett, en 2006, dans le cadre d'un séminaire avec des élèves du Théâtre national de Strasbourg (TNS). Dans cette période où *Le cas de Sophie K* est en cours de production (la dernière a lieu à la fin du mois de mai 2006), ce travail constitue, à ses yeux, un moment de « retour sur ses pas » (Peyret, 2001-2009 : 22 mai 2006) et, en même temps, une avancée inconfortable dans l'inconnu. Ce chantier sur le comédien, sur sa présence, sur la concurrence des images, des sons, sur la relation entre le corps et la voix, est l'occasion pour Peyret de penser autrement l'espace de la scène et le (non-)lieu du corps de l'acteur, comme il le relate dans son *Journal* : « La voix se sépare du corps. Chez Beckett, elle est à côté mais pas encore très loin et encore une voix. Avec nous, elle va aller plus loin, se transformer, devenir espace, envahir l'espace sonore, le remplir. Alors le comédien peut même sortir » (Peyret, 2001-2009 : 7 janvier 2006).

Pour déconstruire le mythe d'une « relation vivante acteur / spectateur », Peyret s'intéresse à la question de la « délocalisation » vue comme une « fragmentation d'un espace censé être homogène », comme une « explosion de la scène » (Peyret, 2001-2009 : 23 janvier 2006). Il s'agit de démystifier les catégories de l'espace et du temps qui sous-tendent le récit de vie du sujet (dans la vie comme dans la fiction narrative). Par la délocalisation, un point de vue extérieur au présent de la scène, une forme de distanciation, devient possible – et donc un jugement autre sur la situation. L'utilisation de caméras permet de déjouer le schéma de la « présence » en transférant l'image du performeur dans un autre espace ou en convoquant sur la scène une image venue d'ailleurs (avatars, anamorphoses numériques, etc.). Que devient, pour l'acteur, la sensation d'être vu de cette façon, médiatisée par l'œil d'une caméra? Œil indiscret? Œil de la surveillance? Question symétrique pour le spectateur : que devient son regard sur ce qu'il croyait

avoir lieu ici et maintenant? Ce geste de déstabilisation du regard et de délocalisation du corps permet-il de raconter quelque chose du sujet, habitué à croire ce qu'il voit? Les expériences passées sur Müller (*Paysage sous surveillance*), Turing (*Histoire naturelle de l'esprit*), Ovide (*La génisse et le pythagoricien*) ou Darwin<sup>4</sup> prennent sens dans le cadre de ce « théâtre et son trouble<sup>5</sup> ». La confrontation de l'humain avec la machine trouble la règle du jeu et constitue une atteinte à la présence de l'acteur vivant. Dans la dimension du son, c'est au moins aussi « troublant » que dans celle de l'image : les façons de jouer sur la voix, tantôt incarnée, tantôt rendue acousmatique, l'utilisation du différé et la synthèse artificielle de cette voix recomposée sont autant de moyens de susciter ce trouble.

Presque toutes les idées qui ont été mises en incubation dans la période sur Beckett vont se retrouver dans le projet *Re : Walden* à partir de 2009. Par rapport aux spectacles antérieurs de Peyret, les choses se compliquent encore du fait du traitement informatisé des voix, des textes et des sons en direct. Ici, la technique n'est pas là pour souligner, renforcer ou mettre en valeur le jeu des acteurs, pas plus que pour le nier ou l'annihiler; elle produit quelque chose d'autre, qui s'autonomise vis-à-vis de la parole et de la gestuelle des comédiens. Cette complexité formelle est très sensible dans l'expérience du spectateur. Des machines, dont le rôle n'apparaît pas clairement, mais dont les effets se font sentir en particulier dans le registre sonore, sont présentes : le texte de Thoreau, déjà quelque peu mécanisé à travers les bégaiements hésitants des acteurs, est automatisé par les outils de traitement linguistique – tandis que, en contrepoint, le paysage sonore apporte une touche sensuelle, très « humaine » et, par moments, mélancolique au spectacle.

## MÉMOIRES EXOGÈNES, VOIX ACOUSMATIQUES, OBJETS SONORES

La question de la mémoire s'invite dans ce débat sur le corps et la voix. La mémoire est prise comme matériau de travail, comme espace obscur et intérieur où « ça parle ». Le motif qui intéresse Peyret est certes lié aux possibilités actuelles de traduction automatique mais, dans ce processus, la *machine*, ce n'est pas seulement l'ordinateur, ce sont aussi et surtout le langage lui-même ainsi que la mémoire et le corps parlant de l'acteur dans ses dysfonctionnements et ses maladresses.

La technique devient ainsi un révélateur du travail inconscient qui a lieu dans la machine / cerveau. La voix *machinée*, comme chez Beckett – par la radio, le magnétophone et, ici, l'ordinateur –,

4 Voir les notes 1 et 2 pour les dates de ces spectacles.

5 « Le théâtre et son trouble » est un texte en chantier de Peyret. Par « trouble », il entend « ce qui fait trembler les représentations », notamment en déjouant la doxa selon laquelle « le théâtre est d'autant plus pur qu'il est simple, qu'est directe la relation vivante acteur / spectateur » (Peyret, 2001-2009 : 23 janvier 2006).



permet de faire rentrer et ressortir le matériau de la parole en l'inscrivant dans un intervalle / durée que l'homme de théâtre peut à loisir chercher à modeler (et à moduler). Le poète de la scène qu'est Peyret peut jouer avec ces intervalles / durées et provoquer ainsi des asynchronismes étranges en ce qui concerne le comédien : le moment où son corps parle (ou croit parler / penser) se trouve souvent disjoint du moment où sa *parole transformée* ressort ailleurs, diffusée par les haut-parleurs.

Pour éclairer cela, je voudrais m'attarder un instant sur le processus de création et sur le travail préparatoire d'improvisation avec les comédiens. L'exercice repose sur une règle du jeu : le « matériau Thoreau » est pris comme un livre en morceaux, un ensemble de fragments qui ne cessent de se recombinaison en constructions provisoires sous l'effet aléatoire de la réminiscence. Ces répétitions sont mises à profit pour enregistrer les voix des comédiens, qui vont devenir à leur tour un matériau à plusieurs usages. D'une part, ces voix sont transmises au LIMSI<sup>6</sup>, sous la direction de François Yvon, pour les synthétiser et disposer ainsi de *voix clonées* des comédiens. D'autre part, Peyret utilise ces enregistrements comme traces, échos, surajoutés aux voix en direct des comédiens pendant les séances suivantes d'improvisation.

La mémoire de l'acteur elle-même, avec ses traces et ses trous, ses hésitations, devient un moteur de la dramaturgie et de la scénographie du spectacle, à l'opposé de la conception classique où il s'agit d'apprendre un rôle et de l'interpréter. *Re : Walden* est conçu par Peyret non comme l'adaptation du *Walden* de Thoreau, mais plutôt, sur le mode mineur, comme le souvenir d'une lecture (celle des comédiens mis à l'épreuve et, en arrière-plan, sa propre lecture de jeunesse) :

L'intérêt pour moi était d'en appeler à la mémoire du comédien pour sortir du schéma obsolète de l'adaptation au théâtre d'un texte non dramatique, mécaniquement apprise par les comédiens qui font semblant, et de manière généralement expressive (ah! l'expression, que de crimes...), de s'appropriier le texte en singeant de le penser. Ici, il ne s'agit pas du transport d'un texte littéraire d'un genre littéraire dans un autre médium (le théâtre) selon le passe-passe d'une substitution (comme les drogues du même nom); il ne s'agit pas de remplacer une lecture par un acte théâtral, mais on a affaire au souvenir d'une lecture, *Re : Walden, a memory* (Peyret, 2011 : 136).

Parallèlement à ces séances, le texte anglais de *Walden* a été mis en mémoire dans l'ordinateur, au LIMSI, sous la forme d'un ensemble de fragments qui constituent un corpus de référence<sup>7</sup>. La machine de traduction automatique – autre élément moteur du dispositif – joue alors un rôle perturbateur puisqu'elle prend de vitesse les comédiens et les « bombarde » de fragments imprévisibles. La concurrence est déloyale... mais c'est justement ce qui intéresse Peyret.

6 Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur (LIMSI), Université Paris-Sud.

7 En fait, le texte de Thoreau est complété par d'autres textes américains du XIX<sup>e</sup> siècle pour permettre à la machine de traduction automatique de s'adapter à la langue de cette époque.

Pendant les séances de travail, chacun va réagir à sa manière en fonction de ses propres automatismes de pensée, de ses associations d'idées (conscientes ou inconscientes), en déformant parfois le texte et en trébuchant souvent. Le dialogue homme / machine est un motif de jeu, il devient l'une des fonctions de l'acteur, dans un théâtre qui s'affirme comme postmimétique. Dans le panthéon imaginaire de Peyret, la machine est cette chose étrange par laquelle se réalise la dernière des « vexations » infligées à l'homme moderne; la constellation subjective est déconstruite dans toutes ses composantes : le « je » de l'auteur, le « il » du personnage, le moi empirique et biologique de l'individu, le sujet sociohistorique, voire transcendantal, le « nous » collectif de l'espèce et, bien sûr, le corps de l'acteur.

La séparation du corps et de la voix brise l'unité du sujet et modifie la sensation de présence, qui se déplace du visuel vers l'auditif, comme dans le théâtre de Beckett. La parole se dissout dans un texte sonore kaléidoscopique sans auteur identifié; les voix se chevauchent, s'entremêlent et sont, à certains moments, concurrencées par des voix off invisibles; la langue elle-même se métamorphose à travers la pluralité des traductions et les altérations du bilinguisme.

On remarquera que cette polyphonie ne vise pas à valoriser les harmoniques et les accords, comme dans la tradition musicale classique, mais plutôt à jouer sur les ratés et les dissonances. En outre, les chevauchements qui ont lieu, entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et les voix synthétiques, produisent des lignes mélodiques en contrepoint, à l'instar des approches contemporaines qui ont réhabilité cette technique au XX<sup>e</sup> siècle. Moyennant ces remarques, peut-on parler d'un spectacle musical? Un élément de réponse peut nous être fourni si l'on se réfère aux conceptions de Pierre Schaeffer.

Les voix qui sont produites et entendues sur la scène de *Re : Walden*, celles des acteurs et celles des machines, suscitent des conditions d'écoute qui se rapprochent d'une audition acousmatique, au sens où l'a définie Schaeffer (1966 : 91-99). Cela s'explique non seulement du fait qu'elles sont amplifiées par des micros haute-fidélité mais, plus profondément, à cause de la façon dont Peyret, dans sa mise en scène, s'amuse à faire disparaître les causes instrumentales et subjectives de ces voix. Tout est fait pour qu'on ne sache plus distinctement *qui* parle (ni d'où l'on parle), tant les acteurs sont dénués d'intention de parole. Nous sommes sous l'emprise de la machine / langage, ce qui transforme, *ipso facto*, le registre vocal en phénomène acousmatique. Et l'écoute de ces voix, détachées de causes et d'intentions aisément repérables, nous permet de saisir exactement ce que Schaeffer nomme des « objets sonores<sup>8</sup> ».

8 « Si l'on nous présente une bande sur laquelle est gravé un son dont nous sommes incapables d'identifier l'origine, qu'est-ce que nous entendons? Précisément ce que nous appelons un objet sonore, indépendamment de toute référence causale désignée, elle, par les termes de *corps sonore*, *source sonore* ou *instrument* » (Schaeffer. 1966 : 95).

Le spectateur-auditeur est ainsi incité à prêter l'oreille à ces divers objets sonores qu'il perçoit autour de lui à travers les haut-parleurs répartis sur la scène et dans la salle. Autrement dit, selon le modèle des quatre types d'écoute de Pierre Schaeffer, c'est ici l'écoute qui est privilégiée. *A contrario*, les modes « entendre » (lié à une intention de l'auditeur) et « comprendre » (lié au sens) sont tenus à distance par la mise en scène de Peyret. Ces remarques étant faites, nous allons voir maintenant à quel enjeu anthropologique répond ce traitement spécifique du langage et de la voix.

## UNE EXPÉRIENCE PARTICULIÈRE : JOUER ÉCHO CONTRE NARCISSE

Dans son séminaire sur Beckett avec les élèves du TNS, Jean-François Peyret s'est souvenu du texte d'Ovide sur lequel il a travaillé dans le *Traité des formes*<sup>9</sup>. La mythologie ovidienne lui a inspiré une intéressante dialectique entre Narcisse et Écho, qui donne un éclairage décisif à son geste théâtral :

L'angle d'attaque : la voix. Écho plutôt que Narcisse. La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps); dérobe quelque chose au sujet *hic et nunc*. On lui vole quelque chose. On se projette. Écho réprimée (parce que c'est une femme?). La technique et la subjectivité. Langage et subjectivité. Attaquer la question du narcissisme contemporain par le mythe d'Écho, souvent subsidiaire par rapport à Narcisse (une dépendance, l'image est gratifiante, ou on attend d'elle qu'elle le soit, on se méfie de la voix, de sa propre voix). La voix serait même mauvaise servante de la parole (qui elle-même peut trahir la pensée). La voix est souvent le chiffre de la différence à soi; alors que l'image est identitaire. Choisir Écho, c'est choisir la proie pour l'ombre (Breton). Écho enregistre la voix de Narcisse. Répéter sur le mode affaibli. Pas une simple reprise : il n'y a pas reproduction, mais répétition (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006).

Je retiendrai de cette note du *Journal* de Peyret une formule matricielle de son théâtre dans la dernière décennie : « Écho plutôt que Narcisse ». Le mythe d'Écho donne tout son sens à l'utilisation du registre sonore, sur toute la gamme des techniques : traduction automatique, synthèse vocale, traitement du signal, échantillonnage, mixage, amplification, réverbération... Peyret choisit donc son « angle d'attaque : la voix ». Son choix délibéré de jouer Écho contre Narcisse est d'une portée poétique, politique, anthropologique et tragique, qu'on peut, pour finir, essayer d'appréhender.

C'est dans le registre du langage (la machine par excellence) que se trouve *toujours déjà* abolie « l'unité du sujet », c'est-à-dire, selon la citation ci-dessus, « un corps qui parle, une voix assujettie

9 *La génisse et le pythagoricien (Traité des formes 1)* (d'après *Les métamorphoses* d'Ovide, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Strasbourg, avril 2002.

à un corps ». Peyret travaille sur le phénomène de la voix en se souvenant des travaux de Derrida<sup>10</sup>, mais il le fait à sa manière. Il relève qu'un chapitre de *Walden* s'intitule « Reading » et note que son propre théâtre « répond à ce participe présent, à cette forme progressive, par un participe passé, une forme régressive (?) : avoir lu » (Peyret, 2011 : 136). Le retour à la forêt de *Re : Walden* dénote alors une secrète mélancolie : « Qu'est-ce au juste qu'avoir lu ? C'est peut-être la question que j'ignorais me poser : qu'est-ce qu'avoir lu *Walden*, il y a si longtemps ? » (Peyret, 2011 : 136)

Écho est l'éternel *retour sur...* mais « sur le mode affaibli » (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006). Sur la scène de *Re : Walden*, les acteurs sont comme condamnés à entendre toujours l'écho de leur propre voix, qui n'est elle-même que l'écho de voix antérieures, déposées dans les textes, dans le langage. Cette voix, éternellement répétée, se cache dans les forêts et elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle. C'est la raison pour laquelle elle est « le chiffre de la différence à soi » (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006), pour reprendre la formule citée plus haut.

Le théâtre aurait alors une fonction qui n'est plus tant de *faire voir*, mais plutôt de *faire entendre* l'écho de ce qui n'a jamais existé. L'écho d'une illusion. Ici, l'on peut se souvenir d'une réflexion de Kantor sur la notion de « lointain » :

En face de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé exactement semblable à chacun d'eux et cependant (par la vertu de quelque « opération » mystérieuse et admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une barrière qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable. [...] Ainsi que dans la lumière aveuglante d'un éclair ils aperçurent soudain l'IMAGE DE L'HOMME, crier, tragiquement clownesque, comme s'ils le voyaient pour la première fois, comme s'ils venaient de se voir eux-mêmes (Kantor, 1977 : 222).

Dans ce mythe théâtral que dessinait Kantor, un homme commence par s'effacer de la communauté, par disparaître, pour ressurgir dans le lointain, « comme habité par la mort ». Or, avec *Re : Walden*, Peyret propose au spectateur de faire une expérience particulière qui déplace quelque peu celle du « lointain ». Cette expérience donne à entendre les échos de l'homme ; elle se laisse appréhender sur un « lointain » inhabituel, qui n'est pas celui de l'image : ce n'est plus l'arrière-plan de la mer, horizon du regard par excellence, devant lequel se postait le théâtre grec.

Le « lointain » d'Écho n'est pas un infini visuel, c'est un infini sonore où l'homme se perd, faute d'y voir quelque chose. On remarquera que, dans le mythe raconté par Ovide, la forêt est le lieu de la (non-)rencontre de Narcisse et d'Écho. Lorsqu'Écho se retrouve, par hasard, en présence

10 Pour Derrida, la prétendue présence à soi suppose la pensée / conscience, qui, selon lui, suppose la voix, qui elle-même suppose l'écrit, toujours déjà déposé comme trace. Ainsi, l'extériorité (du langage) précède l'intériorité (de la conscience) : « Le présent vivant jaillit à partir de sa non-identité à soi, et de la possibilité de la trace rétentionnelle. Il est toujours déjà une trace. Cette trace est impensable à partir de la simplicité d'un présent dont la vie serait intérieure à soi. Le soi du présent vivant est originairement une trace » (Derrida, 1967 : 95).

de Narcisse au fond des bois, elle tombe instantanément amoureuse. Hélas, elle n'a d'autre choix que de répéter la fin de ses phrases, ce qui lui interdit de déclarer sa flamme.

La forêt de *Walden* prend alors une autre dimension, dans les *échos* de la mémoire. Il ne s'agit pas seulement de se demander dans quel monde nous vivons (problème politique), ni dans quel monde habiter demain (problème écologique), mais aussi, par une distorsion mnésique qui fait interagir présent, avenir et passé, dans quel monde nous avons habité, et peut-être, plus tragiquement, dans quel monde nous *aurons* habité.

Si l'on considère, pour conclure, que Narcisse, c'est nous-mêmes, on peut aussitôt ajouter qu'Écho est notre propre disparition. Privés de la présence à soi qui nourrissait nos illusions, nous serions condamnés à « répéter » indéfiniment, et un théâtre d'Écho serait, en ce sens, celui de la disparition. Dans ce théâtre d'Écho, nous sommes plongés dans une forêt, où se font entendre les voix d'une identité perdue. À la *mimèsis* se substitue un autre processus qui n'est plus l'identification, mais que l'on peut appeler la « disparition<sup>11</sup> ».

On saisit peut-être mieux, dès lors, la portée de la formule de Peyret : « Écho plutôt que Narcisse ». Narcisse, c'est la structure spéculaire du double; c'est l'opérateur fondamental de la théâtralité classique. Or cet opérateur ne rend pas bien compte d'un spectacle comme *Re : Walden*. L'*écho* apparaît comme une alternative qui fonde une autre théâtralité – et qui ouvre peut-être un bel avenir aux approches qui privilégient le registre sonore sur la scène.

---

11 Voir la conclusion de ma thèse de doctorat : « Ce théâtre d'Écho nous plonge dans une forêt où se répètent les voix d'une identité perdue. Dans ce théâtre postmimétique, Narcisse fait place à Écho. À l'identification se substitue la disparition : Écho est *la disparition même*. Et l'on peut se demander quel spectateur émergera de ce théâtre sans horizon, qui reconfigure l'expérience du tragique contemporain. En définitive, le spectateur attentif n'est peut-être pas trompé par son intuition : un *théâtre sans acteurs* le prive du *lointain* où il voyait apparaître l'image de l'homme, et le plonge dans une *forêt* où se répètent les échos affaiblis du mythe de l'homme » (Ballay, 2012 : 516; souligné dans le texte).

BALLAY, Jean-François (2012), « Disparition de l'homme et machinerie humaine sur la scène contemporaine (Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret) », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

BENHAMOU, Anne-Françoise (2005), « Échappées », entretien avec Jean-François Peyret, *OutreScène*, n° 6 (« Pourquoi êtes-vous metteur en scène? »), p. 87-97.

BENJAMIN, Walter (2003 [1939]), « Théâtre et radio », *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, p. 117-121.

COMPAGNIE TF2, « Documents », *Compagnie Jean-François Peyret*, <http://theatrefeuilleton2.net/spectacles/re-walden/>

DERRIDA, Jacques (1967), *La voix et le phénomène*, Paris, PUF.

KANTOR, Tadeusz (1977), *Le théâtre de la mort*, Denis Bablet (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme.

PEYRET, Jean-François (2011), « *Re : Walden*, a memory », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), p. 135-136.

PEYRET, Jean-François (2010), « Matériau Thoreau », « Où la cigogne va chercher les enfants » et « Notes pour une nouvelle technique dramatique (rires). À l'attention des comédiens », *Patch*, n° 11 (Clarisse Bardiot [dir.]), p. 8-19.

PEYRET, Jean-François (2007), « Lettre à JPS, Carnets », *Études théâtrales*, n°s 38-39 (« La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette [dir.]), p. 179-196.

PEYRET, Jean-François (2001-2009), *Journal de travail*, <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/journal/>

PEYRET, Jean-François et Georges BANU (2009), « Un théâtre en état d'alerte », *Alternatives théâtrales*, n°s 102-103, p. 35-41.

SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

THÉÂTRE PARIS-VILLETTE (2010), *Dossier de presse pour Re : Walden*, Paris, x-reseau.

THOREAU, Henry David (1922 [1854]), *Walden ou La vie dans les bois*, trad. Louis Fabulet, Paris, Gallimard.