



**HAL**  
open science

**Le discours scientifique sur la scène britannique : lecture  
croisée d'On Ego de Mick Gordon et A Disappearing  
Number de Simon McBurney**

Liliane Campos

► **To cite this version:**

Liliane Campos. Le discours scientifique sur la scène britannique : lecture croisée d'On Ego de Mick Gordon et A Disappearing Number de Simon McBurney. *Alternatives théâtrales*, 2009, Côté sciences, 102-109, pp.66-71. hal-01293728

**HAL Id: hal-01293728**

**<https://hal.science/hal-01293728>**

Submitted on 25 Mar 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence de l'article publié : Liliane Campos, « Le discours scientifique sur la scène britannique : lecture croisée d'*On Ego* de Mick Gordon et *A Disappearing Number* de Simon McBurney », *Alternatives théâtrales* 102-103 (2009) : 66-71.  
<http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/102-103>

Ce texte est la version acceptée pour publication. Les droits sont réservés.

Le discours scientifique sur la scène britannique : lecture croisée d'ON EGO de Mick Gordon  
et A DISAPPEARING NUMBER de Simon McBurney

Liliane Campos

Depuis quelques années, les sciences exactes sont décidément à la mode dans les théâtres londoniens. Sur la scène du National Theatre, les personnages de Charlotte Jones plaisaient au sujet de la théorie du chaos<sup>1</sup>. Au Barbican, la compagnie Complicite couvre allègrement la scène d'équations différentielles. Certes, une horreur feinte est toujours de rigueur : « c'est terrifiant », s'exclamait l'un des acteurs de Complicite au début du spectacle A DISAPPEARING NUMBER, devant ainsi la réaction du public face à l'équation complexe qu'on venait d'inscrire sur un tableau blanc. Mais les professions d'effroi servent davantage à rassurer le nouveau-venu qu'à lui faire peur. Car depuis le succès d'ARCADIA au début des années quatre-vingt-dix, le discours des mathématiques, de la physique et des sciences naturelles sert régulièrement d'outil dramaturgique à la création contemporaine.

Les exemples les plus célèbres de ce phénomène sont sans doute ARCADIA de Tom Stoppard et COPENHAGEN de Michael Frayn, deux pièces qui transforment des concepts mathématiques et physiques en métaphores pour les situations humaines qu'elles évoquent. Ces chemins métaphoriques ont aussi été explorés par Timberlake Wertenbaker, qui a mis en scène de grands tournants de l'histoire des sciences dans AFTER DARWIN et GALILEO'S DAUGHTER<sup>2</sup>. Je donnerai toutefois ici un éclairage différent de cette tendance, en examinant de plus près le rôle du discours scientifique chez les compagnies de théâtre qui l'ont intégré à une expérimentation formelle. Il s'agit de compagnies relativement jeunes, fondées dans les années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, et dont le travail collectif s'est inspiré pendant deux ou trois spectacles d'une science particulière : Complicite et On Theatre à Londres, mais aussi Stan's Cafe à Birmingham ou Unlimited Theatre à Leeds. Ces artistes trouvent dans le discours scientifique une inspiration formelle, source de schèmes narratifs et scénographiques. Je m'intéresserai ici particulièrement à deux de ces compagnies : Complicite, qui est dirigée depuis 1992 par Simon McBurney, et On Theatre, qui est dirigée depuis sa création par Mick Gordon.

Simon McBurney et Mick Gordon ont tous deux cherché à présenter la rencontre du théâtre et des sciences comme le résultat d'affinités évidentes. Gordon, qui a créé ce qu'il appelle des « essais théâtraux » en collaboration avec le neurologue Paul Broks, parle d'un « langage commun » à la neurologie et au théâtre. Il souligne ainsi l'existence de préoccupations communes aux deux domaines, dans un rapprochement qui rappelle celui opéré par son mentor, Peter Brook, dans L'HOMME QUI et JE SUIS UN PHENOMENE. L'acteur comme le neurologue doit observer de près le comportement humain, et tous deux interrogent les notions d'identité, d'authenticité et de motivation. Mais la ressemblance est également

<sup>1</sup> Voir Charlotte Jones, HUMBLY BOY, PLAYS 1, London: Faber & Faber, 2004.

<sup>2</sup> Tom Stoppard, ARCADIA, PLAYS 5, London: Faber & Faber, 1999. Michael Frayn, COPENHAGEN, London: Methuen, 1998. Timberlake Wertenbaker, AFTER DARWIN, PLAYS 2, London: Methuen, 2002.

rhétorique, car Gordon dit avoir été frappé par l'importance des questions narratives dans la neurologie (notamment celle du récit de soi) et son recours heuristique à la métaphore : « du fantôme dans la machine ou l'*homunculus* aux analogies entre le cerveau et l'ordinateur »<sup>3</sup>. Avant même que l'artiste ne s'y intéresse, le discours neurologique serait donc déjà poétique.

McBurney, qui s'est inspiré de la neurologie et des mathématiques, insiste également sur les affinités entre son travail et celui des chercheurs. *A DISAPPEARING NUMBER* (2007) explore la question de l'« imagination » mathématique et cite fréquemment l'ouvrage de G. H. Hardy, *A MATHEMATICIAN'S APOLOGY*, qui examine la dimension créatrice de cette discipline. « Le mathématicien », écrit Hardy, « comme le peintre ou le poète, est un créateur de formes » ; « Les formes du mathématicien, comme celles du peintre ou du poète, doivent être belles »<sup>4</sup>. Ces phrases sont citées au début du spectacle, et l'intégration des mathématiques au texte de théâtre est ainsi présentée d'emblée comme un rapprochement de deux pratiques formelles et esthétiques. Le terme utilisé par Hardy dans le texte original, « *patterns* », est d'ailleurs plus précis que le mot « forme » : il évoque l'idée de la régularité et du motif récurrent, et le mot « schème » en serait peut-être une meilleure traduction. Ce terme apparaît également dans l'autre spectacle scientifique de Complicite, *MNEMONIC* (1999), qui s'inspire de la neurologie et des mathématiques du chaos pour explorer le thème de la mémoire. Dans le prologue de *MNEMONIC*, McBurney décrit plusieurs « patterns » : les processus neuronaux de fragmentation et de reconnexion qui sont inhérents à l'acte de mémoire, et les formes infiniment complexes de la géométrie fractale. Ces deux schèmes sont présentés comme des idées directrices qui vont structurer la forme fragmentée de la pièce. Dans ces deux spectacles, les sciences sont ainsi perçues comme une entreprise de modélisation du réel, susceptible de fournir de nouvelles formes au théâtre.

Pour ces metteurs en scène, la science est donc plus qu'un thème : c'est un langage dont le théâtre va s'inspirer. Gordon et McBurney se placent dans un rapport affiché d'intertextualité et d'interdiscursivité avec leur matériau scientifique. Dès le paratexte, leurs spectacles se présentent comme un dialogue avec une ou plusieurs voix expertes. Le neurologue Paul Broks est le co-auteur des deux pièces neurologiques de Mick Gordon, *ON EGO* (2005) et *ON EMOTION* (2008). McBurney quant à lui cite abondamment ses sources dans les programmes et sur le site internet de Complicite, et parfois dans le texte du spectacle. Le texte publié de *MNEMONIC* comprend même un appendice bibliographique, dans lequel apparaissent des noms comme James Gleick, Stephen Jay Gould ou Oliver Sacks<sup>5</sup>. Lors de la création d'*A DISAPPEARING NUMBER*, la compagnie a choisi de faire appel à un « consultant » mathématicien, Marcus du Sautoy, dont le rôle était souligné par la mise en ligne sur le site internet de la compagnie d'enregistrements vidéo des ateliers qu'il avait organisés pour les acteurs. A travers ces multiples références, la scène est présentée comme un espace de dialogue, où les langages du théâtre rencontrent ceux du laboratoire.

Comme tout dialogue, celui-ci peut tendre vers l'accord comme vers le désaccord. De ce point de vue, la comparaison entre Gordon et McBurney est particulièrement intéressante, car ces deux metteurs en scène ont travaillé dans des directions quelque peu différentes. McBurney a développé une poétique de la résonance, où les motifs scientifiques sont repris et amplifiés par le dialogue et la scénographie. Gordon, par contre, cherche davantage à éprouver les concepts qu'il emprunte, et met en quelque sorte le discours neurologique au banc d'essai de la scène. Ce contraste est particulièrement clair lorsqu'on compare les deux spectacles quasiment contemporains que sont *A DISAPPEARING NUMBER* et *ON EGO*.

---

<sup>3</sup> Propos recueillis lors d'un entretien avec Mick Gordon, 29/04/09. Toutes les traductions proposées dans cet article sont les miennes.

<sup>4</sup> G. H. Hardy, *A MATHEMATICIAN'S APOLOGY*, 1940, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 84-85.

<sup>5</sup> Complicite, *MNEMONIC*, London: Methuen, 1999.

A DISAPPEARING NUMBER s'inspire d'un épisode célèbre de l'histoire des sciences : la collaboration entre le mathématicien cambridgien G. H. Hardy et son protégé indien Shrinivasa Ramanujan, venu travailler avec lui en Angleterre pendant la Première Guerre mondiale. L'amitié et la passion mathématique des deux chercheurs sont perçues à travers le regard d'un personnage contemporain qui vient de perdre sa femme, également mathématicienne. Tandis que Hardy et Ramanujan tentent de percer le mystère des nombres premiers, Al se remémore sa vie avec Ruth et cherche à comprendre son admiration pour l'œuvre de Ramanujan. Ponctué par des scènes de conférence dans lesquelles Ruth explique des notions de la théorie des nombres, le spectacle se construit autour d'une fascination pour la pensée mathématique.

La structure dramatique et la scénographie révèlent une recherche systématique des correspondances entre les concepts mathématiques et la situation des personnages. Comme tous les spectacles de Complicite, A DISAPPEARING NUMBER interroge le rapport de ses protagonistes au passé. D'après McBurney, la compagnie s'intéresse à « une perte de continuité entre le passé et l'avenir ; une perte de connexion entre nos morts et ceux qui ne sont pas encore nés »<sup>6</sup>. Son travail contient ainsi une thématique récurrente du déracinement et de la rupture avec le passé, qui rappelle l'« amnésie historique » décrite par Fredric Jameson dans ses analyses de la culture postmoderne<sup>7</sup>. Dans A DISAPPEARING NUMBER, ce déracinement est incarné par les personnages indiens : Ramanujan, qui ne parvient jamais à s'adapter au climat et à la vie anglaise, et meurt de tuberculose peu après son retour en Inde, mais aussi Al, un *trader* américain d'origine indienne qui travaille dans le « marché des futures » et qui retourne en Inde pour la première fois à la fin de la pièce. Les ruptures géographiques et temporelles sont soulignées par les nombreux espaces transitoires du spectacle (chambres d'hôtel, trains, bateaux, avions), ainsi que par l'enchaînement rapide de scènes se jouant à différentes époques. Et l'espace ainsi disloqué est hanté par la mort, car celles de Ramanujan, de Hardy, de Ruth et de son enfant mort-né sont rejouées à plusieurs reprises.

A ces ruptures spatio-temporelles vont répondre des images mathématiques de la division et de la continuité. La fragmentation de la fable caractéristique des spectacles de Complicite est renforcée par les références à la *partition* et à la *décomposition* des nombres. Il s'agit de deux modes de division des nombres entiers : la « décomposition » consiste à réduire un nombre à un produit de nombres premiers, et la « partition » à déterminer le nombre de façons dont on peut le diviser en d'autres nombres entiers, la « fonction partition » étant l'un des champs de recherche dans lesquels Ramanujan et Hardy ont fait des découvertes importantes. Ces deux concepts sont employés à des fins métaphoriques et scénographiques. La notion de décomposition est introduite pendant une scène de deuil, où la troupe opère la décomposition du nombre de blessés et de morts pendant la Première Guerre mondiale. Quant à la partition, elle informe toute la scénographie, car la scène est constamment divisée par des lignes de séparation imaginaires ou réelles, notamment par une série d'écrans pivotants qui matérialisent les divisions culturelles et historiques entre les personnages.

Ces images de la division sont cependant contrastées avec celle de la *série* mathématique, qui est introduite par Ruth dans sa conférence initiale. D'abord inscrite sur le tableau blanc qui coupe la scène en deux, la série convergente devient dans le dialogue une métaphore pour la relation amoureuse. Comme son nom l'indique, une série convergente converge vers une certaine valeur qu'elle n'atteint qu'à l'infini. McBurney propose de voir

---

<sup>6</sup> "... a loss of continuity between the past and the future; a loss of connection between our dead and those yet to be born." Simon McBurney, "Prologue," in *Complicite, PLAYS : 1*, London: Methuen, 2003, p. xi.

<sup>7</sup> Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," in *THE CULTURAL TURN, SELECTED WRITINGS ON THE POSTMODERN, 1983-1998*, London: Verso, 1998, 1-20, p. 20.

dans ce rapprochement toujours inachevé « the mathematics of love »<sup>8</sup>. Il s'agit ainsi, comme il le reconnaît lui-même, d'« antropomorphiser » les mathématiques, et on peut voir dans cette formule à quel point son rapport au discours spécialisé est métaphorique. La relation métaphorique est d'ailleurs réciproque, puisque l'acteur donne à voir la série tout autant que la série donne à sentir l'impossible fusion amoureuse. Elle constitue un motif récurrent dans la scénographie, sous la forme de lignes d'acteurs, mobiles ou immobiles. Dans la scène 5, elle devient une danse reliant le passé à l'avenir :

**Ruth** Quand nous disons que quelque chose est beau, ne voulons-nous pas simplement dire que cela nous dépasse ? Imagine-nous sur une ligne. Ramanujan est loin devant avec Brahmagupta, qui a inventé le zéro, et moi je suis loin derrière. Si je regarde par-dessus mon épaule, je te vois.

*Ruth quitte la bibliothèque et la compagnie entame un tihai. Les acteurs forment une ligne en diagonale vers Al, qui les regarde. Ruth est au centre.*<sup>9</sup>

En transformant le motif sériel en danse indienne (le *tihai*), la compagnie matérialise ainsi l'espoir d'une continuité retrouvée, malgré cette « perte de connexion entre le passé et l'avenir » évoquée par McBurney.

Comme en témoigne ce court extrait, la dynamique du spectacle est celle d'une circulation incessante des images entre les différents langages de la scène. Les mathématiques apparaissent dans le dialogue, la scénographie, la projection d'équations sur les écrans et les acteurs, et enfin la musique, qui est jouée sur des *tabla* (tambours indiens), c'est-à-dire dans un style réputé pour sa complexité mathématique. Par son fonctionnement sémiotique, A DISAPPEARING NUMBER cherche ainsi à suggérer l'existence de correspondances infinies entre le langage mathématique et le signe théâtral.

« Nous sommes divisés et discontinus », écrit Gordon dans son introduction à ON EGO, « nos moments de cohérence sont des fictions »<sup>10</sup>. L'essai théâtral ON EGO a été inspiré par la théorie neurologique du « faisceau » (*bundle theory*), qui considère la conscience comme le produit, et non l'origine, des mécanismes neurologiques. Le spectacle emprunte sa structure dramatique à une expérience de pensée du philosophe Derek Parfit, présentée par Paul Broks dans son ouvrage INTO THE SILENT LAND. Celle-ci consiste à éprouver la théorie du faisceau par l'hypothèse de la téléportation : dans une société où la technologie me permettrait d'être scannée et répliquée, en détruisant simultanément mon corps original, aurais-je perdu quelque chose dans ce processus ? Et si par accident mon corps original n'était pas détruit, accepterais-je de me suicider en sachant que « je » continue à vivre dans mon nouveau corps ? D'un point de vue neurologique, la réponse devrait être oui. Dans ON EGO, le personnage principal est donc un neurologue, Alex, qui affirme dans une conférence introductive être un fervent défenseur de la théorie du faisceau. Alex va cependant subir cette téléportation « manquée », et celle-ci l'amènera à remettre en cause ses convictions.

La scène permet ainsi de concrétiser l'expérience de pensée. Le discours neurologique fournit au spectacle sa structure narrative, mais aussi une métaphore centrale, évoquée par

---

<sup>8</sup> Simon McBurney, entretien avec Sarah Hemming, "The longest divisions," *Financial Times*, 28/07/07.

<sup>9</sup> "Don't we call something 'beautiful' simply because it outpaces us? Imagine we're on a line. Ramanujan way ahead with Brahmagupta, who invented zero, and me, I'm far behind, if I look over my shoulder I see you. / Ruth steps out of the Library as the company begins a tihai. They form a line pointing diagonally towards Al, who stands and watches. Ruth is the centre." Complicite, A DISAPPEARING NUMBER, London: Oberon, 2008, p. 42.

<sup>10</sup> "... we are divided and discontinuous [...]. We come together – when we do – in a work of fiction." Mick Gordon, "How does the brain create a sense of self?" in Mick Gordon & Paul Broks, ON EGO, London: Oberon, 2006, p. 10.

Alex lorsqu'il résume la théorie du faisceau : il n'y a pas, annonce-t-il, de « fantôme dans la machine »<sup>11</sup>. Gordon reprend ici une expression du philosophe Gilbert Ryle, qui exprime l'idée cartésienne d'un dualisme entre l'esprit et le corps. Or, au fil de l'intrigue, Alex va précisément devenir le fantôme qui hante la machine de la théorie neurologique. Lorsqu'il refuse de se suicider, sa duplication le condamne à hanter sa copie, dans une scénographie qui multiplie les effets de dédoublements entre la projection vidéo et les acteurs. Cette lutte entre le « fantôme » de l'ego et la « machine » du corps est amplifiée par le deuxième fil narratif de la pièce, car parallèlement au dilemme d'Alex, nous suivons la dégradation neurologique de sa femme, Alice, qui souffre d'une tumeur au cerveau. Les dégâts causés par sa tumeur produisent une condition nommée « syndrome de Capgras », dans laquelle le patient ne reconnaît plus ses proches. Alice devient alors convaincue que son mari est un imposteur, l'ironie de la situation étant bien sûr qu'il s'agit effectivement d'une copie de l'original.

Gordon cherche à éprouver le point de vue neurologique, et le titre qu'il donne à tous les spectacles de sa compagnie, « theatre essays », dit bien cette volonté de mettre à l'essai les idées explorées. Tout comme McBurney, il insère des scènes de conférence dans ses spectacles pour transmettre les concepts les plus importants au public. Mais contrairement à ce qu'il se passe dans *A DISAPPEARING NUMBER*, la fable d'*ON EGO* remet en cause le contenu de la conférence en déstabilisant la position théorique. Si l'on revient à l'origine grecque de la *theoria*, le *theoros* est chez Aristote celui qui observe de loin, et dont la connaissance dépend d'un regard distancié. Dans sa conférence initiale, Alex occupe la position caractéristique du *theoros*. Son discours s'appuie sur une projection vidéo, et associe la connaissance au regard :

**Alex** ... Regardez l'espace derrière le visage. Que voyez-vous?

*Sur l'écran, nous entrons à travers l'œil dans une opération à cerveau ouvert.*

Le fait est qu'il n'y a rien que de la matière : de la chair, du sang, de l'os, du cerveau. Lorsqu'on regarde une tête ouverte, on voit les pulsations du cerveau, on voit le chirurgien tirailler la matière grise. Et on devient absolument convaincu qu'il n'y a rien d'autre. Il n'y a personne là-dedans. La maison est vide. Il n'y a pas d'essence, pas d'ego, pas de « moi ».<sup>12</sup>

La connaissance neurologique est définie ici comme un regard analytique (qui découpe), et le paradigme visuel est confirmé par le fait que Gordon nous fasse pénétrer dans le cerveau *par l'œil*. Ce prologue semble ainsi établir une correspondance entre la connaissance théâtrale et la connaissance théorique, le *theatron* et la *theoria* étant liés par la même étymologie du regard. Mais cette correspondance se transforme rapidement en désaccord, car les certitudes du *theoros* sont aussitôt déstabilisées par l'action. Après avoir construit son cadre théorique, Gordon brouille les pistes en amenant son neurologue à renier sa position initiale et en désamorçant la possibilité d'une analyse logique des personnages. Les soupçons d'Alice sont-ils le produit du syndrome de Capgras, ou bien d'une intuition justifiée ? Aucune réponse ne sera apportée à cette question, ni d'ailleurs à celles soulevées dans la conférence introductive.

*ON EGO* joue ainsi de la capacité du théâtre à mettre le concept à l'épreuve des corps : la scène fait exister ce que la science ne peut qu'imaginer sous la forme d'expériences de pensée ou de métaphores. Comme l'expérience de pensée, la fable dramatique devient une fiction heuristique, qui permet de tester les idées par des situations fictives. Mais à la

---

<sup>11</sup> "There is no ghost in the machine... just a machine." Mick Gordon & Paul Broks, *ON EGO*, p. 15.

<sup>12</sup> "Look in the space behind the face. Now what do you see? / *On the screen, we enter through the eye and into a brain operation.* / The fact is there's nothing but material substance: flesh and blood, bone and brain. You look down into an open head, watch the brain pulsate, watch the surgeon tug and probe. And you understand with absolute conviction that there's nothing more to it. There's no one there. Nobody home. No essence, no ego, no 'I'." Paul Broks & Mick Gordon, *ON EGO*, p. 14.

différence de l'argument *a fictione* que représente l'expérience de pensée<sup>13</sup>, la fable d'ON EGO se garde de parvenir à des conclusions, préservant toujours une dynamique de la contradiction que Gordon considère comme le propre de la forme théâtrale, ce « medium qui préfère le contraste aux grandes théories unifiantes »<sup>14</sup>.

A plus d'un titre, ces spectacles sont représentatifs de la façon dont le théâtre britannique contemporain utilise le discours scientifique à des fins dramaturgiques. De nombreux artistes vont aujourd'hui chercher dans les sciences une inspiration formelle, que ce soit au niveau de la fable ou de la scénographie. Très souvent, cette inspiration vient renforcer une esthétique préexistante. Chez Complicite, le discours mathématique et neurologique apporte ainsi de nouvelles formes à l'esthétique du fragment caractéristique de la compagnie, et la partition des nombres dans A DISAPPEARING NUMBER joue de ce point de vue le même rôle que la fragmentation neuronale dans MNEMONIC. La théorie scientifique fournit également de nouvelles formulations pour l'incertitude dont McBurney aime imprégner ses récits : MNEMONIC utilise des notions neurologiques et chaotiques pour exprimer l'instabilité de la mémoire, et McBurney affirme que l'inspiration d'A DISAPPEARING NUMBER est venue des incertitudes des mathématiques autant que de leur solidité<sup>15</sup>. Nous sommes loin désormais de la vision positiviste des sciences qui faisait espérer à Zola l'avènement d'un théâtre naturaliste, ou de la confiance que Brecht plaçait dans le regard analytique. Les pièces scientifiques de Complicite – comme celles de Tom Stoppard, de Michael Frayn, ou de Timberlake Wertenbaker – vont chercher dans les sciences les modèles d'une connaissance instable, et en fin de compte des façons de reformuler l'incertitude postmoderne.

L'approche de Mick Gordon nous suggère toutefois de ne pas sous-estimer la dimension critique de la fascination contemporaine pour les sciences. Ce rapport critique n'est pas nouveau en soi, mais contrairement à ce qu'on pouvait observer dans le théâtre de l'après-guerre, qui reflétait les inquiétudes nucléaires de son époque, la scène contemporaine ne se contente plus de dénoncer un pouvoir technologique. Les deux spectacles « neurologiques » d'On Theatre éprouvent par le moyen de la fable dramatique les conséquences éthiques et philosophiques des concepts sur lesquels se fonde le discours savant. Cette *mise à l'essai* du savoir est fréquente. Elle caractérise des pièces comme A NUMBER de Caryl Churchill ou AN EXPERIMENT WITH AN AIR PUMP de Shelagh Stephenson, qui examinent les conséquences de la vision génétique de l'homme. Elle sous-tend également l'exploration du darwinisme proposée par Timberlake Wertenbaker dans AFTER DARWIN ou David Greig dans OUTLYING ISLANDS<sup>16</sup>. Le théâtre contemporain s'intéresse donc tout autant aux conséquences philosophiques de la théorie qu'à ses produits technologiques. Bien souvent, ce positionnement critique s'effectue vis-à-vis des sciences naturelles et médicales, dont les conséquences sur notre conception de l'humain sont les plus frappantes. Mais certains interrogent d'autres domaines : la compagnie Unlimited Theatre, par exemple, a proposé dans ses spectacles TANGLE et THE ETHICS OF PROGRESS un questionnement éthique des concepts de la recherche en information quantique<sup>17</sup>.

Les spectacles de Complicite et d'On Theatre sont peut-être également représentatifs des risques que comportent les transferts discursifs du laboratoire au théâtre. Celui, par exemple, de *l'exotisme* de la description scientifique, qui peut donner l'impression qu'une pièce comme ON EGO repose beaucoup sur la défamiliarisation que produit le discours

---

<sup>13</sup> Voir Fernand Halryn, LES STRUCTURES RHETORIQUES DE LA SCIENCE, DE KEPLER A MAXWELL, Paris : Seuil, 2004. p. 271.

<sup>14</sup> Entretien avec Mick Gordon, 29/04/09.

<sup>15</sup> Simon McBurney, entretien avec Sarah Hemming, "The longest divisions," *Financial Times*, 28/07/07.

<sup>16</sup> Caryl Churchill, A NUMBER, London: Nick Hern Books, 2002. David Greig, OUTLYING ISLANDS, London: Faber & Faber, 2002. Shelagh Stephenson, AN EXPERIMENT WITH AN AIR PUMP, London: Methuen, 1998.

<sup>17</sup> Voir l'entretien avec Jon Spooner publié dans ce numéro.

neurologique, et ne pousse pas toujours assez loin son interrogation de ses concepts. Celui aussi de *l'esthétisation*, qui dans A DISAPPEARING NUMBER tend parfois à réduire la discipline explorée aux clichés du génie romantique et de la beauté harmonieuse du monde mathématique : la direction initiale du rapport métaphorique s'y estompe progressivement dans le jeu des correspondances, et avec elle s'étirole la précision des idées mathématiques. Mais peut-être s'agit-il là des deux directions inévitables du transfert discursif. Soit le discours étranger est préservé comme tel, pour la distanciation qu'il introduit ; alors le théâtre frise parfois la vulgarisation. Soit il devient autre chose, et l'emprunt se fait détournement ; alors le concept s'émousse. Ce serait de toute façon une démarche stérile que de valoriser l'un de ces modes d'interaction avec la science aux dépens de l'autre, que ce soit en interdisant au théâtre d'instruire, ou bien en exigeant de lui qu'il préserve une intégrité des concepts. Dans les deux cas examinés ici, le détour de la science a permis à la scène de renouveler son langage : la « greffe » est réussie.