

De la vulgarisation au laboratoire d'expérimentations scéniques : recherches artistiques pour un « théâtre de l'âge scientifique »

J. Valero

Le « théâtre scientifique » n'a pas bonne presse dans le milieu artistique et universitaire. Lorsqu'on y fait référence, on pense au mieux à quelques grands auteurs – Durrenmätt et Brecht – au pire à un théâtre vulgarisateur et démagogique. Les chercheurs qui se sont intéressés à la question, au premier rang desquels Daniel Raichvarg, viennent du champ scientifique – Raichvarg, aujourd'hui professeur en sciences de l'information et de la communication, est biologiste de formation – et ce qui les intéresse, c'est d'abord et avant tout la science et ses formes de mise en spectacle. *Science et spectacle : figures d'une rencontre*, son ouvrage de référence¹ ne s'en cache pas ; il s'agit d'étudier la science mise en forme autrement que dans son propre champ d'expertise du XVIe au XXe siècle.

Le « théâtre scientifique » apparaîtrait ainsi comme un objet indigne de recherche, une curiosité historique ou, dernière possibilité, un objet exotique². Il me paraît toujours intéressant d'interroger les raisons du rejet d'une expression, surtout lorsque celle-ci semble pouvoir aussi désigner quelques formes échappant au périmètre circonscrit plus haut ; c'est le cas du travail théâtral engagé depuis plusieurs années maintenant par Jean-François Peyret, mais aussi des derniers spectacles de Bruno Meyssat ou encore des propositions du duo d'artistes Halory Goerger et Antoine Defoort. Bien que fort différentes et difficilement comparables, ces œuvres scéniques ont un point commun : elles se confrontent à des personnages ou à des événements de l'histoire des sciences, de Galilée et Darwin chez Peyret au programme Apollo de la Nasa chez Meyssat, en passant par Bill Gates chez Defoort et Goerger. S'il semble aussi nécessaire d'interroger les raisons du rejet d'une telle expression c'est que celle-ci engage une autre filiation, plus difficile à renier : celle de Brecht et de son « théâtre de l'âge scientifique ».

Un théâtre qui cherche à se confronter aux enjeux de la science contemporaine a-t-il encore des raisons d'exister ? Chez les artistes évoqués, la recherche artistique investit ainsi le champ du discours scientifique – qu'il s'agisse de son histoire ou de débats plus actuels – pour élaborer des formes singulières qui confrontent le théâtre à ses propres limites. Il existe alors une articulation entre désir de créer et désir de savoir qui fait des processus de création artistique une recherche en actes. Sans jamais tomber dans le didactisme, ces œuvres scéniques qui jouent avec la science dépassent la vulgarisation pour constituer un « laboratoire de représentations à la hauteur de l'époque »³ : comment la science en scène informe-t-elle les pratiques qui se risquent à cette confrontation ?

1. Le théâtre scientifique au XIX^e siècle : les échecs d'une « poétique nouvelle »

C'est le nom de Louis Figuier qui est attaché à l'expression de « théâtre scientifique ». Dans les années 1880, ce grand vulgarisateur, riche, célèbre et adulé d'un très large public, entreprend de se lancer dans une nouvelle aventure éditoriale, celle du « théâtre scientifique ». La lecture de la préface de l'ouvrage *La Science au théâtre* – qui regroupe, en 1889, huit de ses comédies consacrées à l'histoire et à l'actualité scientifique – permet d'apprécier les ambitions de Figuier. Son théâtre scientifique, fondé sur des données historiques et

¹ Nice, Z'édicions, 1993.

² Liliane Campos recense un corpus important de pièces dramatiques outre-Manche dans son ouvrage *Sciences en scène* (PUR, 2012).

³ J.-F. Peyret, cité par M. Valmer, *Le Théâtre de sciences*, Paris, CNRS Editions, 2005.

scientifiques, se veut non conventionnel et en rupture avec la production contemporaine ; tout en instruisant et en moralisant son spectateur, il ne renonce pas à le faire vibrer au plus intime de lui-même. Ce dernier point est d'autant plus important qu'il s'agit de conquérir de nouveaux publics et de faire du théâtre scientifique le référent théâtral de la jeunesse et des familles.

Malgré ses précédents succès et ses hautes ambitions, Louis Figuier ne rencontre pas au théâtre le succès qu'il espérait tant. Ni le public, ni la critique ne plébiscite ses tentatives ; c'est qu'à une écriture naïve et sans éclat répond une vulgarisation sommaire, décevante pour les habitués de l'auteur. Pour pallier les faiblesses de l'écriture, il tente d'avoir recours aux moyens scéniques, faisant appel à l'ingéniosité des machinistes et des décorateurs. La lourdeur et la complexité de ces dispositifs rebutent les directeurs de théâtre qui refusent de prendre trop de risque face à ce que la critique qualifie de « pièce de patronage ». La tentative de Figuier est condamnée comme une « utopie de savant », et Francisque Sarcey de conclure à propos de *Denis Papin* : « les conventions dramatiques s'accrochent mal des procédés sévères de la science »⁴.

Une autre tentative de théâtre scientifique précéda celle de Louis Figuier et ambitionnait, elle, non plus de populariser la science, mais « d'accroître la dignité de la scène ». En 1854, Antoine Andraud, ingénieur et auteur dramatique – son *Philippe III* avait été joué, non sans quelques difficultés, au Théâtre-Français en 1838 – publie *Galvani*, du nom de ce physicien et médecin italien qui avait travaillé sur les forces électriques. La pièce, écrite douze ans auparavant, est sur-titrée « Théâtre scientifique. Electricité ». La préface en est tout à fait intéressante : Andraud ne cache pas son ambition de tenter « une nouvelle poétique théâtrale », dont la dimension d'essai et d'expérience est tout à fait assumée et dont l'enjeu est le suivant : *dramatiser* la science. Pour cela, et contrairement à Figuier, il est conscient qu'il faut se détacher de l'exactitude historique ; ainsi sa pièce *Galvani* se fonde d'emblée sur un anachronisme. C'est que :

« peindre la vie calme d'un vieux médecin, occupé en silence de recherches anatomiques, et que le hasard met sur la voie d'une grande découverte, me semblait peu favorable aux émouvantes péripéties du théâtre. Je sentais qu'il fallait au Galvani tel que je l'imaginai un cadre qui fit ressortir ses traits et sa pensée ; je me suis hasardé à le jeter violemment au milieu de l'incendie révolutionnaire qui éclairait alors l'Italie, et, tout à coup, cette pâle figure s'est illuminée, s'est vivifiée. »⁵

L'intrigue mêle donc rationalité scientifique et déchaînement des passions afin d'instruire par le sentiment, « les âmes émues [faisant] les esprits pénétrants » selon l'auteur.

Au-delà du sans doute piètre talent d'auteurs dramatiques d'Andraud et de Figuier, gageons que les vies tranquilles, sans drame, de savants comme Galvani ou Denis Papin n'étaient pas propres à retenir l'attention de spectateurs friands de divertissement et de sensations fortes. Deux autres écueils semblent poindre : la faiblesse de la vulgarisation proposée, c'est-à-dire l'échec à intégrer à la forme dramatique un contenu proprement scientifique, et l'incapacité des auteurs à dépasser ce que l'on nommerait aujourd'hui le « biopic » pour faire émerger une réflexion plus globale sur les enjeux de l'industrialisation et de la technicisation du quotidien. Là encore, notons que ni Figuier, ni Andraud n'était homme

⁴ « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 12/06/1882 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k228773s/f1.item.zoom>, consulté le 14/12/2015

⁵ A. Andraud, « Ce que voudrait l'auteur », Préface à *Galvani, Drame en cinq actes*, Paris, Guillaumin et compagnie, 1854.

de théâtre mais qu'ils venaient, tous deux, du champ scientifique : ils tentèrent donc bel et bien une mise en spectacle de la science, qui soit aussi une popularisation de son histoire et de ses enjeux, mais aucun ne se lança dans une véritable recherche théâtrale aiguillonnée par les défis que la science lançait déjà à la société du XIX^{ème} siècle.

2. Les ambitions brechtiennes d'un « théâtre de l'âge scientifique »

En 1939 – alors qu'il a composé l'année d'avant la première version, dite « danoise », de sa *Vie de Galilée* – Brecht concède dans son *Journal* l'influence de la lecture de Galilée sur la rédaction de *L'Achat du cuivre* ; l'ouvrage doit donc, comme son illustre prédécesseur *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, être l'exposé des deux grands systèmes de théâtre : le théâtre dramatique et le théâtre épique.

Mais c'est précisément parce que cette opposition devient, aux yeux de Brecht, trop « statistique » et le concept de « théâtre épique » trop « pauvre et trop vague »⁶ que l'auteur va lui préférer celui de « théâtre de l'âge scientifique », concept qu'il élabore véritablement en 1948 dans *Le Petit organon pour le théâtre*, soit juste au retour des Etats-Unis et de l'aventure américaine qu'a constituée la mise en scène de *La Vie de Galilée* avec Laughton. Il reprend alors, à dix ans d'intervalle et fort de l'expérience américaine, les préoccupations qui avaient présidé à la rédaction de *L'Achat du cuivre*, se plaignant encore de l'incurie du théâtre contemporain, de sa tendance à s'aveugler sur les difficultés socio-économiques qui l'entourent. Une nouvelle esthétique doit se fonder sur la beauté des sciences exactes ; c'est seulement au prix de telles recherches que pourra naître un théâtre de son temps, c'est-à-dire de l'âge scientifique :

« Les représentations fausses que les scènes donnaient de la vie sociale, y compris celles du prétendu naturalisme, lui arrachaient un cri pour réclamer des images scientifiquement exactes ; et le culinarisme écœurant et stupide, qui en mettait plein la vue et plein l'âme, lui arracher un cri pour réclamer la belle logique de la table de multiplication. »⁷

Mais quel est-il ce « théâtre de l'âge scientifique » ? En tout premier lieu, il n'est pas inutile de rappeler la fascination de Brecht pour les évolutions techniques de son temps :

« Moi qui écris ceci, j'écris sur une machine qui était inconnue à l'époque où je suis né. Je me déplace dans les véhicules modernes à une vitesse que mon grand-père ne pouvait imaginer [...]. Et je m'élève dans les airs, ce que mon père ne pouvait pas faire. J'ai déjà conversé avec mon père d'un bout à l'autre d'un continent, mais c'est seulement en compagnie de mon fils que j'ai vu les images animées de l'explosion d'Hiroshima. »⁸

Le théâtre du début du XX^e siècle a été incapable, juge Brecht, de prendre acte de ces évolutions et de proposer des formes adéquates à celles-ci et « Toute notre façon de jouer du théâtre commence à être anachronique »⁹. C'est parce que notre vie est « déterminée par les sciences, et dans une proportion tout à fait nouvelle »¹⁰ qu'il faut donc chercher, inventer un théâtre nouveau. Celui-ci doit être capable de divertir le spectateur tout en lui procurant les

⁶ *Additifs au « Petit organon »*, in *Ecrits sur le théâtre*, Paris L'Arche / Gallimard, 2000, p. 384.

⁷ « Préface », *Petit organon pour le théâtre*, in *Ibid.*, p. 354.

⁸ *Petit organon pour le théâtre*, in *Ibid.*, p. 359.

⁹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁰ *Ibid.*

moyens critiques de s'emparer de la société dans laquelle il vit, d'y mettre à jour ses contradictions et ses limites ; le progrès technique doit aussi être social et ne plus être détenu par une petite frange de la population à laquelle il assure le pouvoir politique, financier et économique.

3. Un théâtre de l'expérience

Dans le contexte théâtral contemporain, celui d'une société dans laquelle le « théâtre politique est mort »¹¹, que faire de la volonté d'instruire qui guida les entreprises tant de Figuiet et d'Andraud au XIXe siècle que celle de Brecht après la guerre ? Au-delà d'un théâtre de la vulgarisation, y a-t-il de la place pour un théâtre qui s'intéresserait aux enjeux sociaux, économiques et politiques engagés par l'évolution des sciences, mais resterait toutefois un théâtre d'art et de recherche à l'image de celui que pratiquent Jean-François Peyret, Bruno Meyssat ou Halory Goerger et Antoine Defoort ? Quelle(s) forme(s) engage une pratique théâtrale qui décide de s'emparer du discours scientifique, de ses méthodes, de ses doutes, de ses erreurs ? Je tenterai ici de dégager quelques caractéristiques transversales à ces propositions scéniques.

Comment la science vient aux artistes...

L'histoire que je viens d'esquisser d'un théâtre qui flirterait avec la science ne suffit vraisemblablement pas à créer une filiation solide dans laquelle les artistes d'aujourd'hui pourraient s'inscrire, puisque force est de constater que l'introduction de la science sur la scène correspond fréquemment à une tentative de justification de celle-ci. En 1998, à l'occasion de son *Faust, histoire naturelle*, Jean-François Peyret s'explique :

« S'intéresser à la biologie, ce n'est peut-être pas se mêler de ce qui ne nous regarde pas. On a le droit de s'intéresser à elle puisqu'elle s'intéresse à nous et à ceux de notre espèce, [...]. Et on a le droit de le faire autrement que par la vulgarisation des livres ou la vulgarité des débats télévisés, et pourquoi pas par les moyens du théâtre ? Le théâtre, tout le regarde en principe »¹².

Introduire la science au théâtre c'est donc d'une part exporter sur la scène un débat de notre temps, d'autre part dépasser ce que J.-F. Peyret nomme les « tautologies rassurantes de notre époque (les affaires sont les affaires, donc le théâtre, c'est le théâtre, la science, c'est la science, moi, c'est moi, lui, c'est lui. etc.) », pour le dire autrement dépasser un discours essentialiste du théâtre, discours refermé sur lui-même et qui voudrait garantir une sorte de pureté ontologique d'un art métis par excellence.

L'intrusion dans les spectacles de Bruno Meyssat d'enjeux du « monde extérieur »¹³ trouve sa source dans une expérience vécue, celle de la visite d'Hiroshima. C'est à partir du choc qu'elle constitue que naît l'idée de travailler sur « une séquence historique ». Quelque chose s'inverse alors dans le processus de travail ; le matériau principal de la recherche

¹¹ Je reprends ici les considérations de B. Hamidi-Kim (*Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 68).

¹² Présentation du spectacle : <http://theatrefeuilleton2.net/spectacles/un-faust-histoire-naturelle/>, consulté le 02/07/2015

¹³ « L'endroit où l'image existe c'est dans le cerveau », Entretien réalisé par O. Neveux et C. Triaou, in *Théâtre/Public* n°212, *Etats de la scène actuelle 2012-2013*, Avril 2014. Accessible sur le site de la compagnie des Théâtres du Shaman : <http://www.theatresdushaman.com/theatre-Public-avril-juin-2014.html>

devient un sujet objectivé dès le début et non plus une tonalité plus incernable, un « objet infini, non “contenable”, telle l’énergie de la fusion nucléaire »¹⁴. Dès lors un changement s’amorce dans le travail du metteur en scène qui consacre successivement plusieurs spectacles à la compréhension d’un réel souvent hors-normes qui déborde littéralement l’expérience humaine, à l’image de l’expérience vécue par les astronautes d’Apollo.

De manière un peu plus décomplexée, Halory Goerger, pour son prochain spectacle en solo, revendique le droit à s’exprimer face au monopole des sciences. *Corps diplomatique* (2015) se présente ainsi comme une performance que son auteur « voudrait envoyer dans l’espace au lieu de laisser la NASA mettre n’importe quoi dans ses fusées. »¹⁵ Le présupposé est en effet le suivant : dans les années 1970, la NASA envoie dans l’espace, à bord de sondes, des témoignages de la civilisation et de la culture humaines. Goerger part de deux de ces documents : la plaque dite de Pioneer et l’une des 116 images gravées sur un microsillon. Et face à « l’agacement que peuvent susciter leur candeur phallocentrisme et ethnocentrique (on aimerait pouvoir signaler à l’auteur de la plaque de Pioneer que les femmes ont des organes génitaux, et qu’elles peuvent elles aussi dire bonjour, et au concepteur de la photo “Eating” censée informer sur nos pratiques alimentaires, que personne ne boit de l’eau comme ça) »¹⁶, il propose une expérience de pensée – faisant alors directement référence au chat de Schrödinger – en se demandant si une troupe d’acteurs dans un vaisseau intergénérationnel ne serait pas plus susceptible de représenter l’humanité, ses pratiques sociales, culturelles et politiques, d’être notre « corps diplomatique ». Cette « expérience de pensée » fonde dès lors le processus de recherche artistique car si « les expériences de pensée ne sont a priori pas faites pour êtres réalisées [...] c’est précisément en tentant d’en réaliser une au plateau, que *Corps diplomatique* prendra forme »¹⁷.

Un dispositif de travail

Mettre en jeu les effets de la science contemporaine a dès lors une conséquence sur le dispositif de travail : elle ouvre un espace de dialogue et d’échange nécessaire autour des expériences vécues et remet le collectif au centre des méthodes de recherche. Revenant sur la préparation d’*Observer* (2009), spectacle consacré à Hiroshima, Bruno Meyssat avoue :

« J’ai senti alors qu’on allait vraiment travailler de manière collective. C’était très nouveau pour moi. [...] Avant, le sujet comme donnée intérieure affleurait peu à peu, parfois pendant les répétitions. Le partage avec l’équipe était souvent flou [...]. Je me retrouvais parfois isolé d’eux. Tandis que là, j’énonce vraiment le matériel initial. Bien sûr, je passe encore devant, je lis avant eux mais j’ai hâte qu’ils me rattrapent et je suis enchanté de partager l’instruction de l’affaire comme le ferait un documentariste »¹⁸.

Le travail en répétitions s’élabore ainsi suivant un processus d’échanges assez sophistiqué basé sur un travail de la mémoire sensible et corporelle. Les improvisations effectuées par les acteurs à partir de mots, de phrases données par le metteur en scène sont gardées en mémoire de manière collective – transcription de celles-ci par l’assistante dans des cahiers numérotés – et individuelle – chaque interprète garde trace de ses propositions dans un cahier personnel.

¹⁴ B. Meyssat, « Le Texte comme outil », *Puck, La Marionnette et les autres arts*, 1995.

¹⁵ H. Goerger, Note d’intention du spectacle *Corps diplomatique* : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/cd.php>, consulté le 14/12/2015

¹⁶ « Le spectacle comme expérience de pensée », in *All Aliens, Cabaret de curiosités n°4*, Besançon / Valenciennes, Les Solitaires intempestifs, Le Phénix et Subjectile.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ « L’endroit où l’image existe c’est dans le cerveau », *loc.cit.*

Après un processus de sélection et de remémoration qui dégage une première « couche d'images » – c'est en ces termes que Meyssat désigne les impressions laissées par les acteurs pendant le travail – le metteur en scène s'attelle, seul cette fois-ci, à leur agencement, qui conduira au spectacle. Il travaille alors sur des feuilles papier de grands formats qui peuvent apparaître comme une sorte de story-board rudimentaire. On y voit en effet un déroulé, représenté schématiquement et sur lequel se donnent à lire les éléments suivants : des titres de séquences, des actions physiques, des titres de musique ou de chansons, des descriptions de l'espace scénique.

Le cas du duo Defoort-Goerger n'est pas non plus inintéressant ; ils appartiennent tous deux à un regroupement d'artistes, l'Amicale de production, structure à mi-chemin entre la compagnie et le bureau de production. Depuis 2004, ils créent tantôt chacun de leur côté, tantôt en collaboration, des formes relevant de la performance, de l'art vidéo ou du spectacle. Formés aux arts plastiques, Goerger et Defoort assurent non pas l'écriture et la mise en scène de leurs projets mais leur « conception » ; s'ils ont l'habitude d'échanger largement avec les autres collaborateurs de l'Amicale de production, la façon de travailler demeure relativement individuelle – et peut-être plus caractéristique de la « conception » en arts plastiques que du travail théâtral – et ils regroupent entre leurs mains les différentes tâches de la création théâtrale : de l'écriture au jeu, en passant par la scénographie et la mise en scène.

La science chez Peyret fait son apparition en 1996 avec un spectacle en forme d'« impromptu », fait rapidement et avec des moyens réduits, *Notes pour une pathétique*. Le spectacle se crée à partir du dispositif suivant : on demande à des écrivains, philosophes et chercheurs (au nombre desquels G. Didi-Huberman, J. Baudrillard et déjà J.-D. Vincent et A. Prochiantz¹⁹), ce qu'ils pensent du pathétique. Leurs réponses sont filmées et constituent des « notes », matériau principal de l'écriture scénique. Ce dispositif d'invitation et d'échanges devient par la suite habituel chez le metteur en scène qui, d'une part, co-signe les textes de ses spectacles avec des hommes de science, d'autre part continue à inviter les scientifiques à la fréquentation de son théâtre avant et pendant les répétitions. L'espace du travail est alors surtout et avant tout celui de la conversation ; ce dispositif d'échange vient comme redoubler en quelque sorte celui qu'implique déjà le travail théâtral, nécessairement collectif.

Enfin, chez ces quatre artistes, l'espace de recherches ouvert par l'introduction de la science dans les processus de création s'accompagne également d'un travail d'improvisations et d'une écriture de plateau. Le dispositif de travail s'apparente dès lors à une démarche d'expérimentation collective et la constitution de « l'équipe » fait aussi la qualité et le succès de l'expérience.

Des recherches formelles : interdisciplinarité, dispositif et spectateur

Cette constatation me conduit à une autre ; celle de la nécessaire interdisciplinarité de ces formes. On connaît l'importance de la musique chez Bruno Meyssat et Jean-François Peyret ; on pourrait également signaler la collaboration récurrente de ce dernier avec des danseurs-chorégraphes et les accointances du premier avec l'installation et le travail plastique.

Halory Goerger et Antoine Defoort viennent, eux, des arts plastiques et sont plus volontiers diffusés dans des circuits danse que théâtre. Chez eux, l'intérêt pour la science, voire pour la science-fiction, trouve un écho dans l'élaboration de dispositifs techniques relevant d'une esthétique low-tech, à mi-chemin entre le théâtre d'objets et l'installation. Cette esthétique s'appuie à la fois sur le détournement, le recyclage et sur un certain

¹⁹ J.-D. Vincent est neuropsychiatre et neurobiologiste, il a co-signé avec J.-F. Peyret le spectacle *Un Faust, histoire naturelle* (1998). A. Prochiantz est également neurobiologiste, titulaire de la chaire des Processus morphogénétiques du Collège de France et administrateur de celui-ci depuis 2015. Il a co-signé cinq spectacles avec J.-F. Peyret entre 2002 et 2012.

archaïsme : des objets d'utilisation courante sont bricolés, détournés – le clavier d'ordinateur devenant ainsi un instrument de musique. Les projections sur écran blanc sont toujours assez rudimentaires et n'atteignent jamais des dimensions extraordinaires. Enfin, le dessin s'impose comme une technique un peu archaïque mais centrale dans l'esthétique visuelle proposée tant dans les spectacles qu'autour²⁰.

Chez Jean-François Peyret aussi l'entrée sur la scène de la science correspond à l'élaboration d'un dispositif technique particulier et qui va s'enrichir et se sophistiquer au fil des créations. En 2002, pour le spectacle *La Génisse et le pythagoricien*, deux nouveaux collaborateurs rejoignent l'équipe : Alexandros Markeas, compositeur et musicien, et Thierry Coduys, qui impose une mention nouvelle au générique, « Dispositif électro-acoustique ». Il se consacre essentiellement à la spatialisation sonore rendue indispensable par la scénographie imaginée par Nicky Rieti. Grâce à une paroi mobile mais visuellement hermétique, l'espace bi-frontal devient bi-partite proposant aux spectateurs un regard différent sur le spectacle de chaque côté de la paroi. La scénographie intègre ainsi pleinement les recherches audiovisuelles engagées pour le spectacle : la paroi se fait surface de projection et constitue un espace acoustique singulier. Elle met véritablement en mouvement le spectateur et agit non pas par la contrainte pendant la représentation, mais par un phénomène plus réflexif (mais tout aussi physique), en dehors de la représentation, enjoignant silencieusement le spectateur à y revenir. Nicky Rieti poursuit ainsi les recherches amorcées avec le *Faust* sur la bi-partition de l'espace scénique ; est-il besoin de rappeler ici que celui-ci, peintre et scénographe, a collaboré, dans les années 70, aux spectacles-parcours d'André Engel et exploré des dispositifs scène-salle originaux, des haras de Strasbourg avec *Baal* en 1976 à l'usine désaffectée de *Dell'inferno* en 1982 ?

Dans le même temps, Jean-François Peyret – et c'est sans doute là l'un des traits qui le distingue des deux autres praticiens abordés ici – poursuit ses expériences dramaturgiques, confrontant la littérature à la science à travers la rencontre par exemple entre Ovide et la neurobiologie. Là encore, le traitement de l'espace scénique joue un rôle essentiel ; cette interrogation du texte, de ces conditions d'énonciation, ne peut se faire sans un « milieu » propre à cette dramaturgie. Enfin, progressivement, ce « milieu » va s'augmenter d'une dimension sonore et acoustique essentielle et là encore la spatialisation, la sonorisation des acteurs puis le traitement de leur voix en temps réel participeront de cette interrogation constante des conditions d'énonciation d'un texte dans l'espace séparé du plateau de théâtre.

Flirter avec la science, bousculer le théâtre

Brecht insiste lourdement sur la nécessaire concomitance d'une forme théâtrale avec son époque. Toute envahie de techniques et de sciences qu'elle est, notre société doit donc se donner les moyens d'inventer ce « théâtre de l'âge scientifique ». C'est sans doute l'une des raisons principales de l'échec du « théâtre scientifique » de Figuiet et Andraud ; tous deux ont pressenti le rôle majeur que pouvait jouer le théâtre dans l'appropriation du progrès technique et scientifique par l'homme, tous deux avaient une haute idée de la teneur politique du lieu théâtral. Mais ni l'un, ni l'autre n'a eu l'envergure et le talent d'inventer pour cette nouvelle ère une écriture théâtrale adéquate et c'est bien plus vraisemblablement du côté d'un Tchekhov ou d'un Ibsen qu'il faut chercher les résonances de cette société en mutation.

Aujourd'hui, confronter le théâtre à son temps, c'est l'ouvrir à ce qui forge ce temps – informatique, neurologie, médias etc. – pour s'assurer qu'il ne reste pas trop fermé sur lui-même ; chez Goerger et Defoort, chez Meyssat, chez Peyret, ce geste se concrétise au niveau

²⁰ Je fais essentiellement allusion aux spectacles : *Métrage variable* (2004), & (2008) et *Germinal* (2012).

scénique par un travail collectif et interdisciplinaire, soutenu par des dispositifs techniques plus ou moins élaborés. La science n'est ainsi pas une anecdote et ne se contente pas de venir contaminer thématiquement ou même seulement dramaturgiquement le théâtre contemporain. Dans ses aboutissements les plus intéressants, elle engage un processus d'auto-réflexion et l'élaboration de dispositifs de travail originaux qui, eux-mêmes, conduisent à des tournants dans les œuvres, des changements dans les pratiques scéniques ; c'est particulièrement clair chez Jean-François Peyret et Bruno Meysat.

Cela signifie aussi que ce qui signe la réussite de ces esthétiques, de ces gestes théâtraux, c'est la recherche incessante de la correspondance, des résonances entre une histoire techno-scientifique et des moyens scéniques originaux. Flirtant avec la science, le théâtre ne cesse de se remettre en question et engage une recherche sur ses moyens et ses formes, qu'il s'agisse de dramaturgie, de traitement de l'espace scénique, du jeu de l'acteur ou de la relation avec le public. C'est que ces théâtres-là proposent un travail sur le doute éloigné tant de la vulgarisation scientifique que du discours épistémologique. Il s'agit surtout et avant tout d'interroger cette « volonté de savoir » qui anime l'homme et le scientifique en particulier, de *re-visiter* des moments de cette histoire, en interrogeant nos mémoires fragmentaires et nos rêves d'avenir.