

INTRODUCTION

D'UNE MIMÉSIS À L'AUTRE

This is not science. This is story-telling.
Tom Stoppard, *Arcadia*.

Dans la dernière scène d'*Arcadia*, le tuteur Septimus adresse ce reproche à son élève Thomasina : le devoir de thermodynamique qu'elle lui a rendu n'est « pas de la science ». Par l'expression « *story-telling* », Septimus fait un commentaire à la fois stylistique et conceptuel : l'expression de Thomasina ne lui paraît pas suffisamment mathématique, et le contenu de son devoir ressemble à une affabulation. Mais le spectateur, averti du génie de la jeune fille, sait bien qu'il n'en est rien. Ses « histoires » sont en avance sur son temps, et laissent entrevoir les découvertes mathématiques à venir. À travers la voix de Septimus, nous entendons celle de Tom Stoppard, qui revendique dans cette réplique le double rapprochement opéré dans *Arcadia* entre la théorie scientifique et la forme narrative. Car si le dramaturge s'y est lancé le défi de *raconter* la science, il s'est également approprié la science *pour raconter* l'intrigue.

C'est ce geste dramaturgique de détournement de la science qui fonde le point de départ de cet ouvrage. Depuis les années quatre-vingt, des sciences aussi diverses que la thermodynamique, la mécanique quantique, la neurologie ou la génétique font leur apparition dans le théâtre britannique, que ce soit de façon thématique ou bien dans des traces plus fugitives d'un imaginaire scientifique propre à notre époque : celui du code et de la série, celui aussi de l'indéterminisme et de la turbulence. Les sciences exactes sont devenues non seulement un thème courant, mais un véritable outil dramaturgique, source de langages et de formes dramatiques¹.

1. Les sciences exactes comprennent les sciences de la nature (physique, chimie et sciences de la vie) et les sciences formelles (mathématique, informatique, géométrie, logique). Les sciences médicales, qui ne sont pas toujours regroupées avec les sciences naturelles, feront aussi partie de cette enquête.

Mais la phrase de Septimus servira de mise en garde inaugurale à notre enquête : ce que font avant tout les dramaturges et les compagnies dont il sera question ici, c'est bien raconter des histoires. Leur théâtre ne suit pas une démarche « scientifique », et ne se définit pas non plus comme un lieu de vulgarisation, même s'il se prête parfois à cet exercice. Ce livre dessine ainsi les contours, non pas d'un théâtre qui rêverait de se faire science, mais d'une utilisation dramaturgique des sciences, qui va chercher dans cet autre domaine discursif de nouveaux matériaux – situations, langages, concepts – pour fabriquer du théâtre.

C'est le discours de la science, plutôt que ses personnages ou ses objets, qui sera au cœur de cette enquête, et ce tout d'abord pour souligner l'originalité de la création britannique. Le théâtre américain contemporain connaît lui aussi un certain engouement pour les sciences, mais son orientation est plus biographique : ce sont les grands personnages de l'histoire des sciences qu'il tend à mettre en scène, et leur fonction de héros ou d'anti-héros qu'il interroge². Bien sûr, les artistes britanniques s'intéressent également aux scientifiques, comme en témoignent entre autres le succès de *Copenhagen* (1998) de Michael Frayn, qui explore la collaboration des physiciens Niels Bohr et Werner Heisenberg, ou celui de *A Disappearing Number* (2007) de Complicite, dont les personnages principaux sont les mathématiciens G. H. Hardy et Srinivasa Ramanujan. Mais la scène britannique se distingue par sa curiosité épistémologique et son recours formel aux concepts et aux langages de la science. « Le mathématicien », écrit G. H. 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 belles³ ». Ces phrases, citées dans *A Disappearing Number*, nous semblent exprimer une des raisons principales de l'intérêt des artistes contemporains pour les sciences exactes. Comme le souligne Fernand Hallyn, « [l]a *mimésis* au sens aristotélicien d'*agencement des faits en système* constitue incontestablement le but premier de l'activité scientifique⁴ ». Le discours scientifique est ainsi une autre *mimésis*, dans laquelle le théâtre peut puiser ses formes et ses métaphores. Dans *Copenhagen*,

2. Les pièces didactiques du chimiste Carl Djerassi sont une exception notable : on trouvera une analyse détaillée de son œuvre et des représentations de la science dans le théâtre américain contemporain dans ZEHELEIN E.-S., *Science: Dramatic, Science plays in America and Great Britain: 1990-2007*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009.

3. « *A mathematician, like a painter or a poet, is a maker of patterns. [...] The mathematician's patterns, like the painter's or the poet's, must be beautiful; the ideas, like the colours or the words, must fit together in a harmonious way.* » (HARDY G. H., *A Mathematician's Apology*, 1940, Cambridge University Press, 1992, p. 84-85.)

4. HALLYN F., *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 18.

Michael Frayn ne dessine pas seulement le portrait de deux grands chercheurs au moment crucial où, en 1941, l'avenir de la bombe atomique repose entre leurs mains. Petit à petit, ses personnages nous révèlent les paradoxes épistémologiques de la mécanique quantique, et les difficultés d'observation et l'indétermination qui caractérisent la physique subatomique deviennent une métaphore filée pour la question historiographique posée par le dramaturge : le passé peut-il faire l'objet d'un savoir objectif ? Pouvons-nous jamais définir précisément nos intentions ? Le modèle scientifique se fait ainsi métaphore, et le discours quantique permet de *donner forme* à la question humaine.

Parler de « discours » plutôt que de « langage » scientifique, c'est aussi souligner que ce théâtre s'intéresse au rapport construit par ce langage entre une instance d'énonciation et le monde, que ce soit de découverte, de construction ou de maîtrise. Parce qu'il place toujours la terminologie scientifique dans la bouche d'un personnage, ce théâtre rappelle qu'elle n'est jamais une représentation tout à fait neutre du réel, mais toujours la construction d'une position épistémologique, voire d'un rapport de pouvoir⁵. L'expression « discours scientifique » désignera ici tous les énoncés qui portent la marque d'une origine scientifique, que ce soit par leur énonciateur, leur objet, leur vocabulaire ou leur style. Le critère retenu pour étudier une pièce plutôt qu'une autre n'est donc pas la quantité d'informations savantes qu'elle contient, ni son rapport thématique à la recherche, mais le recours à la science comme mode énonciatif et comme réservoir de mots et d'images que le dramaturge va exploiter.

Son approche poétique distingue cet ouvrage d'un certain nombre d'études transversales publiées récemment sur les relations entre la science et le théâtre. Des études thématiques, axées sur le traitement d'une certaine question par la scène, ont été proposées par Charles A. Carpenter dans *Dramatists and the Bomb: American and British Playwrights Confront the Nuclear Age, 1945-1964*, et par Allen. E. Hye dans *The Moral Dilemma of the Scientist in Modern Drama*⁶. L'angle thématique caractérise également les colloques organisés par l'université de Besançon sur ce thème, dont les actes ont été publiés sous les titres *Théâtre et Sciences, Quel répertoire théâtral traitant de la science ?*, et *Temps scientifique, Temps*

5. Selon la définition d'Émile Benveniste le terme « discours » désigne « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 242).

6. CARPENTER C. A., *Dramatists and the Bomb: American and British Playwrights Confront the Nuclear Age: 1945-1964*, Londres, Greenwood, 1999 ; HYE A. E., *The Moral Dilemma of the Scientist in Modern Drama*, New York, Edwin Mellen, 1996.

théâtral⁷. D'autres chercheurs ont envisagé la présence de la science au théâtre d'un point de vue générique, en étudiant les caractéristiques récurrentes des pièces traitant de sujets scientifiques : c'est notamment le cas de Daniel Raichvarg et de Michel Valmer dans leurs études du « théâtre de sciences » en France⁸, de Kirsten Shepherd-Barr dans son analyse des « *science plays* » dans le théâtre occidental⁹, et d'Eva-Sabine Zehelein, qui distingue, dans son étude du théâtre britannique et américain contemporain, les pièces traitant de la science elle-même (« *Science-In-Theater* ») et celles traitant de l'histoire des sciences (« *History of Science in Theater*¹⁰ »). Si ces approches ont nourri la réflexion proposée ici, les enjeux en sont différents, car la question posée par cet ouvrage n'est pas tant comment le théâtre parle de science, mais comment le théâtre, pour ainsi dire, parle la science, et dans quelle mesure il se définit ainsi par rapport à cet autre espace discursif d'enquête et de connaissance.

Les pièces ainsi sélectionnées traitent parfois ouvertement d'un sujet scientifique : c'est le cas d'*Arcadia*, de *Copenhagen* ou de *A Disappearing Number*. Mais le rôle du discours scientifique nous intéresse tout autant lorsqu'il constitue simplement une inspiration formelle, comme dans certains spectacles des compagnies Stan's Cafe ou Complicite, ou bien lorsqu'il devient un anti-modèle, comme chez Caryl Churchill, dont la dramaturgie affirme sa méfiance vis-à-vis de la rationalisation excessive de l'humain. Le corpus ainsi défini reflète la diversité de la création contemporaine : les dramaturges très connus que sont Tom Stoppard, Caryl Churchill, Michael Frayn ou Sarah Kane y côtoient des auteurs moins abordés par la critique, comme Timberlake Wertenbaker ou Bryony Lavery. Il témoigne également de notre volonté de ne pas limiter cette enquête au théâtre d'auteur, mais de prendre en compte l'importance des créations collectives des compagnies

-
7. GARBAGNATI L. (dir.), *Quel répertoire théâtral traitant de la science?*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; GARBAGNATI L. (dir.), *Temps scientifique, Temps théâtral*, Besançon, Centre régional de documentation pédagogique de Franche-Comté, 2001 ; GARBAGNATI L., MONTCLAIR F. et VINGLER D. (dir.), *Théâtre et Sciences*, Besançon, Unesco, 1998.
 8. Voir RAICHVARG D., *Science et Spectacle : Figures d'une rencontre*, Nice, Z'éditions, 1993, p. 13, et VALMER M., *Le Théâtre de sciences*, Paris, CNRS, 2005, p. 10-13.
 9. SHEPHERD-BARR K., *Science on Stage, From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton University Press, 2006.
 10. Zehelein s'inspire des définitions proposées par l'auteur Carl Djerassi, et rajoute les sous-catégories suivantes : les « *Science-in-Theater plays* » se divisent en « *Dolcere et Delectare plays* » (les pièces transmettant un contenu didactique) et « *Tribal Culture plays* » (tournées vers le monde de la recherche), et se distinguent des autres groupes intitulés « *History of Science in Theater* », « *Science to Play With* » (où la science joue un rôle métaphorique) et « *Science as Fig Leaf* » (où la référence aux sciences demeure superficielle). Voir ZEHELEIN E.-S., *Science: Dramatic, op. cit.*

de théâtre sur la scène contemporaine. On y trouvera donc des spectacles de quatre compagnies fondées dans les années quatre-vingt ou quatre-vingt-dix : Stan's Cafe, Complicite, Unlimited Theatre et On Theatre. Le point de départ discursif de cette recherche a ainsi permis de comparer des styles de théâtre très divers, de la comédie intellectuelle de Tom Stoppard au théâtre « physique » de Complicite, en passant par la violence du théâtre épuré de Sarah Kane.

Cette étude suit une double approche, esthétique et épistémologique. Son premier objectif est d'analyser la fonction poétique du discours scientifique, car l'intégration de la science au texte dramatique se fait avant tout sur le mode du détournement : la forme savante est activée dans de nouveaux contextes, et le discours spécialisé soumis à un travail de dialogisme et de métaphorisation. Une expression comme « *the action of bodies in heat* » désigne dans *Arcadia* à la fois l'objet d'étude de la thermodynamique et les passions amoureuses qui donnent toute sa saveur à l'intrigue. D'autre part, l'intuition qui a motivé cette recherche était que l'emprunt scientifique témoignait également d'une interrogation de la nature de la connaissance qui se construit au théâtre. Il s'agit donc de cerner à la fois l'esthétique particulière et les nouveaux rapports entre théâtre et savoir qui naissent de cette poétique.

Malgré leur diversité, les œuvres présentées ici révèlent une forte cohérence épistémologique. À travers ses emprunts scientifiques, ce théâtre met en jeu la constitution de l'homme en objet de savoir. Bien que les théories scientifiques soient diverses, et proviennent aussi bien de la physique quantique et de la thermodynamique que des sciences naturelles et médicales, l'analogie et la métaphore les transposent systématiquement dans des « systèmes » humains. Au-delà de l'atome ou de la turbulence, c'est en réalité toujours de l'homme qu'il s'agit, et contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une appropriation du discours scientifique par le théâtre, celui-ci n'est plus source d'objectivité ni de certitudes. Nous sommes désormais loin du positivisme du « théâtre naturaliste » d'Émile Zola, ou de l'idéalisation de la pensée analytique qui caractérisait le « théâtre de l'ère scientifique » de Bertolt Brecht. Ce sont aujourd'hui les incertitudes de la science contemporaine qui attirent les écrivains, et l'intégration du savoir dans le texte dramatique permet paradoxalement d'y importer des modèles de connaissance instable. Le choix des domaines scientifiques est parlant : les plus fréquents sont la théorie de l'évolution, les mathématiques du chaos, la neurologie et la mécanique quantique. Or tous ces domaines soulignent les limites de la connaissance et l'imprévisibilité de l'objet d'étude, que ce soit par l'importance du hasard dans la théorie de l'évolution, par la notion de « sensibilité aux conditions initiales » qui limite la prédiction dans la

théorie du chaos, par l'affirmation du mystère qui caractérise souvent le discours neurologique ou bien par le « principe d'incertitude » qui énonce en physique quantique l'impossibilité de connaître précisément et simultanément certaines données. Ce théâtre prend acte de la déstabilisation qui affecte au XX^e siècle l'idée de l'observation neutre, à une époque où, selon la célèbre formulation de Heisenberg, « la science, cessant d'être le spectateur de la nature, se reconnaît elle-même comme partie des actions réciproques entre la nature et l'homme¹¹ ». La physique quantique a ainsi redéfini la notion d'observation objective, en lui assignant une influence inévitable sur une situation physique désormais considérée comme fondamentalement indéterminée. La prédiction causale, déjà affaiblie par la théorie de l'évolution au XIX^e, puis par l'indétermination quantique au début du XX^e, a de nouveau été remise en cause par le déterminisme imprévisible des mathématiques du chaos. Les références choisies par les artistes contemporains apportent ainsi à leur théâtre un langage ambivalent, qui joint à l'exploration des mécanismes une affirmation du hasard et du mystère.

Au théâtre – cet art qui repose sur l'observation et dont la forme a longtemps été définie comme l'enchaînement causal des actions humaines (enchaînement « nécessaire » ou « probable » selon Aristote¹²) – ces remises en question trouvent un écho remarquable, notamment dans la remise en question de la forme dramatique qui caractérise le théâtre du XX^e siècle, et la mort du « bel animal » aristotélien¹³. Et si le roman et la poésie contemporaine s'inspirent également des modèles scientifiques, la forme théâtrale entretient avec l'observation scientifique des affinités particulières qui facilitent les transferts discursifs. L'utilisation contemporaine du discours scientifique s'inscrit dans une longue tradition d'échanges terminologiques entre les deux domaines, et les emprunts contemporains réveillent, retravaillent et parfois rejettent les analogies scientifiques par lesquels le théâtre du XX^e siècle s'est défini. La plus importante est incontestablement l'idéal du regard scientifique établi par Brecht dans son concept de la « distanciation », dont l'influence sur le théâtre britannique a été considérable depuis les années cinquante. Mais d'autres modèles ont également été réactivés par l'intégration du discours scientifique, comme celui du théâtre « expérimental » élaboré par les

11. HEISENBERG W., *La Nature dans la physique contemporaine*, 1955, trad. U. Karvelis et A. E. Leroy, Paris, Gallimard, 2000, p. 142.

12. ARISTOTE, *Poétique*, 1452a, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 39.

13. Comme le note Hélène Kuntz, « la métaphore du “bel animal” implique une conception de la fable comme totalité ordonnée, que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de la *Poétique* » (« Bel animal [mort du] », SARRAZAC J.-P. [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 31-32).

compagnies des années soixante et soixante-dix, ou bien l'analogie plus ancienne entre le dramaturge et le médecin, qui fait du théâtre un lieu de diagnostic, parfois même de guérison. De la *catharsis* aristotélicienne au rêve brechtien du théâtre « planétarium », la scène contemporaine est ainsi amenée à se positionner vis-à-vis des analogies scientifiques qui ont joué un rôle déterminant dans les conceptions contemporaines de la méthode créative, de la forme théâtrale et de la réception.

À la lecture des textes étudiés ici, on ne peut manquer d'être frappé par le rôle narratif qu'y joue le discours scientifique. Il participe non seulement à la déstabilisation postmoderne du récit historique et à la remise en cause du récit de soi construit par le personnage, mais aussi à la recherche de nouvelles formes et formulations pour la fable dramatique. Cette instabilité narrative sera abordée à l'aide des outils proposés par les théoriciens du postmodernisme : d'une part, les analyses de Fredric Jameson et Gianni Vattimo permettent de la situer dans une époque caractérisée par la perte de l'Histoire unique, qui génère, selon les termes de Vattimo, une « fabulation du monde » et une « oscillation » entre différents récits¹⁴ ; d'autre part, les thèses de Jean-François Lyotard, N. Katherine Hayles, et Stephen Toulmin éclairent les parallèles possibles entre les incertitudes de la science contemporaine et les instabilités narratives du postmodernisme. Dans le sillage de la crise des grands récits et de la mise à mal du « bel animal » de la fable aristotélicienne, l'appropriation du discours scientifique apparaît ainsi comme un moyen pour ce théâtre d'examiner sa propre spécificité comme lieu de connaissance de l'humain, et notamment le format narratif de cette connaissance. Cette hypothèse soulève plusieurs questions, qui orientent les analyses proposées dans cet ouvrage. Quelles conceptions de la connaissance théâtrale ce théâtre met-il en jeu ? Quels nouveaux rapports construit-il entre la scène et les savoirs de son époque ? Et dans quelle mesure l'emprunt scientifique permet-il de renouveler le langage et la forme dramatiques ?

La démarche présentée ici consiste à définir tout d'abord les enjeux sémiotiques et épistémologiques¹⁵ de l'intégration du discours scientifique dans le texte de théâtre, puis à analyser les trois grandes modalités du rapport ainsi construit à l'espace discursif de la science : l'imitation d'un modèle rationnel, la critique d'un

14. VATTIMO G., *La Société transparente*, trad. J.-P. Pissetta, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 39 et 17.

15. Le sens du terme « épistémologie » peut porter à confusion en français, car il désigne parfois uniquement la philosophie des sciences, et parfois plus généralement la théorie de la connaissance, ce qui correspond au sens du mot anglais *epistemology*. Le terme est ici employé dans ce deuxième sens.

lieu de pouvoir, et l'inspiration formelle fondée sur l'importation de schèmes poétiques.

La première partie de l'ouvrage replace ce phénomène dans son contexte social et culturel, en examinant sa corrélation avec la mode du *Sci-Art* en Grande-Bretagne et l'essor de la littérature de vulgarisation connue sous le nom de *Popular Science*. L'emprunt scientifique peut ainsi être abordé comme une interdiscursivité dont les effets sur le texte de théâtre sont fondamentalement dialogiques. Pour bien comprendre les enjeux de ces transferts, l'analyse se fonde sur deux conceptions du discours scientifique également déterminantes dans les stratégies sémiotiques auxquelles il participe sur la scène de théâtre: d'un côté l'idéal d'une transparence du langage et d'une adhésion parfaite au réel, que Michel Foucault a associé au mythe de l'« œil parlant¹⁶ »; de l'autre, sa nature toujours déjà métaphorique et sa construction des phénomènes observés. L'analyse sémiotique conduit alors à considérer le rôle métadramatique et métathéâtral de ces emprunts, et à poser la question du rapport ainsi établi entre la connaissance théâtrale et la connaissance scientifique. En s'inspirant de leur discours, le théâtre aspire-t-il à la formulabilité du réel postulée par les sciences exactes? Cherche-t-il à modeler la connaissance théâtrale de l'humain sur le discours rationnel du savant, en construisant ainsi une équivalence entre un spectacle et un *logos*? Ou bien s'agit-il plutôt de déjouer le savoir rationnel, en forgeant sur scène d'autres modes de connaissance?

Ces interrogations permettent de définir trois grandes tendances dans l'utilisation du discours scientifique sur la scène britannique. La deuxième partie présente un théâtre philosophique et historiographique qui rationalise la situation dramatique à l'aide des modèles scientifiques de l'incertitude. Chez Tom Stoppard, Timberlake Wertenbaker et Michael Frayn, ces emprunts s'inscrivent dans un renouvellement du théâtre d'idées, et plus particulièrement de la *discussion play* héritée de G. B. Shaw. La pièce à thèse est toutefois remplacée par un théâtre de l'hypothèse dominé par l'incertitude, et ces auteurs mettent en jeu la position théorique qu'incarne le discours scientifique. Leurs pièces nous rappellent sans cesse que le théâtre et la *theoria* partagent la même racine étymologique, fondant la connaissance dans le regard d'un observateur. Dans ce théâtre postmoderne, la conception spectatrice de la connaissance impliquée par la position théorique ne va toutefois plus de soi. Les modèles scientifiques choisis par Stoppard, Frayn

16. Michel Foucault utilise cette expression pour décrire les débuts de la clinique moderne, dont le mythe fondateur serait celui d'un « pur Regard qui serait pur Langage : œil qui parlerait » (*Naissance de la clinique*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 115).

et Wertenbaker vont précisément servir à formuler une déstabilisation du sujet connaissant, et à souligner son influence inévitable sur l'objet observé.

Le discours scientifique fait toutefois également l'objet d'une intégration critique au texte de théâtre contemporain. La troisième partie de ce livre s'intéresse aux pièces dans lesquelles le discours savant est défini comme un outil de pouvoir : il ne s'agit plus seulement d'une forme de *connaissance*, mais de l'expression d'une volonté de *savoir*, au sens où Michel Foucault a distingué ces deux termes¹⁷. Le rapport aux sciences devient alors ambivalent, car leur langage constitue une inspiration formelle et conceptuelle, tandis que leur discours fait l'objet d'une méfiance et parfois d'une dénonciation explicite. Chez Caryl Churchill et Sarah Kane, la déstabilisation de la science joue du potentiel déterritorialisant de la scène, et intervient dans le cadre d'une interrogation plus générale des rapports entre le théâtre et le savoir. Dans le chapitre consacré à Churchill, l'analyse suit l'évolution de son emploi des formes scientifiques, depuis les motifs psychiatriques de ses premières pièces pour la radio jusqu'à sa critique récente de la vision génétique de l'humain dans *A Number*. Le chapitre suivant se concentre sur deux pièces de Kane où la dramaturgie se construit par opposition à une voix médicale : *Cleansed* et *4.48 Psychosis*. Ces écritures nous invitent à interroger les implications métadramatiques de cette curiosité méfiante envers le discours scientifique, car il s'agit à la fois d'un commentaire sur la société contemporaine et d'un rapport critique au modèle rationnel du théâtre anglais hérité de la première génération de dramaturges politiques de l'après-guerre.

Enfin, si les sciences pénètrent ainsi dans le théâtre par le biais de modèles épistémologiques et dramatiques, leur présence peut également prendre la forme de schèmes poétiques plus isolés, librement inspirés par les images, les métaphores et les expériences de pensée du discours scientifique. Ce type d'inspiration est caractéristique des créations collectives des compagnies de théâtre qui accordent une importance particulière à l'expérimentation formelle. Dans un certain nombre de spectacles récents des compagnies Complicite, Unlimited Theatre et On Theatre, cette expérimentation s'appuie en effet sur des schèmes narratifs et topologiques tirés du discours des mathématiques, de la neurologie et de la physique. La quatrième partie de cet ouvrage analyse ces formes et ces configurations en s'inspirant des travaux de Gerald Holton et de Fernand Hallyn sur l'imaginaire

17. La notion de « volonté de savoir » prend en compte les rapports de pouvoir qui se cachent derrière toute connaissance, et se distingue ainsi du « désir de connaissance ». Voir FOUCAULT M., *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, et GROS F., « Michel Foucault : une philosophie de la vérité », FOUCAULT M., *Anthologie*, établie et présentée par A. I. Davidson et F. Gros, Paris, Gallimard, 2004, p. 11-25.

scientifique, et démontre que les schèmes ainsi empruntés, de la série mathématique à la fragmentation neuronale, s'inscrivent généralement dans une poétique de la discontinuité. L'emprunt scientifique vient ainsi nourrir la fragmentation narrative qui caractérise ce théâtre, et parfois même y remédier, en substituant à l'enchaînement nécessaire des actions d'autres logiques, comme la combinatoire, l'intrication ou la fractalité. Sans revenir pour autant à une conception synthétique du drame, ces compagnies trouvent dans l'imaginaire scientifique un compromis entre l'unité et l'éclatement de la fable.

Ces quatre étapes permettent d'envisager l'utilisation dramaturgique du discours scientifique sous des angles différents, qui sont bien sûr complémentaires. Si la clarté de l'analyse exige une distinction entre le traitement de l'énoncé scientifique comme *modèle* rationnel, comme instrument de *pouvoir*, et comme source de *schèmes* poétiques, ces modalités sont rarement complètement isolées dans le texte de théâtre. Il ne s'agit donc pas ici de catégories étanches, mais de frontières souples dont on espère qu'elles aideront le spectateur à se repérer dans le nouveau paysage créé par ce théâtre, tout en gardant à l'esprit cette remarque de Gillian Beer au sujet de l'interaction entre les discours :

*It turns out not always to be a simple matter to re-distil ideas absorbed into other formations. The implications of scientific ideas may manifest themselves in narrative organizations. They may be borne in the fleeting reference more often than in the expository statement, condensed as metaphors or skeined out as story, alive as joke in the discordances between discursive registers. Lightness and suspicion may tell more than scrutiny and exposition*¹⁸.

C'est à cette curiosité impartiale, envers les traces les plus légères comme les références les plus approfondies, que cet ouvrage souhaite inviter son lecteur.

18. BEER G., « Translation or Transformation? The Relation of Literature and Science », *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Clarendon, 1996, p. 186.