



Denis Moreau  
DESS Mise en scène

# Théâtre, Science : Itinéraires croisés

Dossier réalisé pour le séminaire d'Emmanuel Wallon  
Théâtre et Politique, scènes du conflit,  
Université Paris 8

*« Mon frère le mathématicien  
avec lequel il y a trente ans  
dans cette maison  
je parlais des intégrales  
a pris l'un des chemins  
moi l'autre  
lui le chemin de la science  
moi le chemin de l'art  
le chemin artistique madame  
J'ai succombé à une idée démentielle  
en succombant à l'art dramatique  
perdu sans espoir  
dans la matière de l'art dramatique  
vous comprenez  
j'ai mené moi-même l'existence de mon frère  
les mathématiques jusqu'à l'absurde  
L'art dramatique comme but de l'existence madame  
quelle monstruosité »*

**Thomas Bernhard – Minetti -**

Le scientifique et l'homme de théâtre se ressemblent.

Tous deux passionnent mais restent en marge de la société. Il y a d'un côté celui que l'on nomme vite « savant fou », qui fascine par sa connaissance et fait peur par son pouvoir sur la nature et les choses. Puis de l'autre, le « saltimbanque », celui que l'on aime voir sur scène nous émouvoir, nous faire rire ou pleurer, mais qu'on a longtemps refusé d'enterrer en terre chrétienne.

Et tout en étant à la marge, savants et saltimbanques partagent un même amour pour le monde qui les entoure. Tous deux cherchent à le voir tel qu'il nous apparaît de la manière la plus immédiate, mais aussi la plus cachée, puis à le comprendre et à le modéliser afin d'en déduire de nouveaux aspects qu'ils pourront ensuite montrer aux autres hommes.

Il est vrai, comme l'écrivait Brecht, que « Les gens qui ne comprennent rien à l'art ni à la science croient que ce sont là deux choses immensément différentes, dont ils ignorent tout. Ils s'imaginent rendre un service à la science en lui permettant d'être sans imagination, et faire progresser l'art en empêchant quiconque d'en attendre de l'intelligence. »<sup>1</sup> Mais l'art, comme la science, si leur recherche prend une forme sensiblement différente, partent fondamentalement d'une même volonté, d'un même élan. Et comme Gautam Dasgupta, nous restons persuadés que « Si la science et le théâtre cherchent pareillement à rendre compte de la nature du réel dans toute la variété de ses manifestations, nul doute que leur recherches respectives doivent tôt ou tard converger. »<sup>2</sup>

C'est cette convergence que nous allons traquer ici. Et cela en partant du théâtre. C'est à dire que nous allons tenter de comprendre comment la science peut entrer dans le champ de l'art dramatique, en estimant où et quand elle peut apparaître sur scène. Mais l'objet de ces quelques pages

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Le philosophe, l'Achat du cuivre*, 1937-51, traduction Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, l'Arche, 1970

<sup>2</sup> Gautam Dasgupta, *From science to theater : Drama of Speculative Thought*, N°1/2, Vol 9 de *Performing Arts Journal* 26/27, 1985, traduit de l'américain par Frédéric Maurin.

restera modeste. Il ne s'agira que de jeter quelques bases pouvant ouvrir à une réflexion pratique plus poussée qui tenterait d'établir un théâtre qui ne laisserait pas la science de côté, tout en refusant la simple vulgarisation scientifique.

Pour voir où, quand et comment la science apparaît dans le théâtre, nous allons partir à la chasse de la présence d'objets de la science dans l'espace théâtral. Comme le théâtre d'objets ou le théâtre de marionnettes se caractérise par la présence d'un objet spécifique, et par une virtuosité particulière dans son utilisation, le théâtre de sciences, c'est à dire, selon Michel Valmer<sup>3</sup>, le théâtre qui convoque la science, doit se singulariser par la présence d'un objet particulier.

Nous allons donc commencer par voir à quel moment la présence de la science se matérialise sur scène par un objet, et de quel objet il s'agit. Nous verrons ensuite que cet objet peut être modelé, travaillé par le théâtre, comme un forgeron travaille le fer. A partir de là, il peut se transformer jusqu'à remplir tout le champ théâtral. Et c'est alors que le théâtre lui-même peut commencer à se métamorphoser. Enfin, nous verrons comment cet objet s'efface ensuite de la scène, tout en laissant la quête scientifique inscrite dans la chair du théâtre.

\*

\*

\*

## I. Quand la science se théâtralise

Mais essayons tout d'abord de voir comment un objet scientifique peut apparaître dans le champ du théâtre.

Et remarquons qu'en pratique, le scientifique est naturellement sensible au théâtre. Jean-François Peyret le remarque dans son travail : « J'ai toujours essayé d'ouvrir le théâtre à autre chose qu'à lui-même, à faire en sorte que les gens qui n'y viennent pas beaucoup ou qui n'y viennent plus, puissent retrouver de l'intérêt pour un travail qui peut s'y faire. Et avec les scientifiques, je note que c'est souvent plus facile, la relation est plus ouverte, la curiosité pour le théâtre plus vive que chez certains philosophes, écrivains ou autres « chercheurs » en sciences humaines, que chez les « littéraires » au sens large qui ont un peu déserté les théâtres ou le théâtre, il faut bien le dire ». <sup>4</sup> Par rapport aux « littéraires » au sens large, le scientifique pourrait donc être amené plus facilement au théâtre !

L'affirmation peut sembler bien discutable, pourtant cette sensibilité au théâtre peut aller de pair avec une certaine « théâtralisation » naturelle que les scientifiques, à leur manière, font de la science.

---

<sup>3</sup> Metteur en scène, directeur artistique de la compagnie Science 89, auteur d'une thèse intitulée : « *Quand la science entre en scène – Etude des effets produits par la science sur le théâtre lorsque le théâtre évoque la science.* »

<sup>4</sup> Entretien entre J. F. Peyret et M. Valmer. « *Quand la science entre en scène* » P 133.

Pour comprendre cela, on peut reprendre en partie la pensée de Daniel Raichvarg<sup>5</sup>. En effet, pour ce chercheur et auteur de théâtre, on ne peut réduire la science à de simples résultats. On peut considérer chaque résultat comme une « métaphore temporaire d'un réel voilé qui persiste à l'investigation. » Le résultat scientifique ne correspond donc pas à une vérité immuable, mais est profondément lié à la pensée et à la sensibilité des hommes à un endroit et à une époque donnée. Une expérience peut sembler banale et dénuée d'intérêt à une époque, et totalement porteuse de sens en un autre temps et un autre lieu. Et pourtant les scientifiques font tout pour que leur recherche soit indépendante du contexte temporel et de leur état psychologique ! Mais cela ne reste-t-il pas une utopie ? On peut soutenir au contraire qu'une grande découverte ne peut être comprise que lorsque les esprits sont préparés à l'entendre. Qu'on n'impose pas n'importe où et n'importe quand l'idée que la terre n'est pas au centre de l'univers... Les révolutions scientifiques vont de pair avec celles de l'esprit. Et elles font corps avec les mots et les images de leur époque. Ainsi, pour Raichvarg, il faut considérer la science « comme un déplacement de la réalité dans le domaine du logos, dans le domaine des mots qui tentent d'en rendre compte »... Voilà une définition qui pourrait s'appliquer au théâtre !

La science tente de décrire la réalité avec des mots ou des images qui lui sont propres et relatifs à l'époque<sup>6</sup>. D'ailleurs, elle identifie les principales clés de son histoire par des symboles forts, des objets emblématiques qui résument l'état de la science à un instant donné. Ces objets peuvent être des instruments scientifiques, comme la lunette de Galilée, la pomme de Newton, la barbe et le microscope de Pasteur, mais aussi plus simplement des mots, des phrases ou des concepts, comme « monde quantique », « inconscient », « et pourtant elle tourne... », voire même des images comme celle du chat de Schrödinger. Il ne reste alors plus grand chose à faire pour entrer dans le domaine du théâtre... Surtout que certains grands scientifiques ont été si bien décrits par l'histoire des sciences, et ont des caractères si entiers, qu'il n'est pas difficile de les transformer en personnage de théâtre ! Comme le note Raichvarg, c'est le bon vivant Galilée, l'autoritaire Pasteur ou l'angoissé Oppenheimer.

Bien sûr, la science elle-même s'élabore dans les laboratoires, les universités, les départements *recherche et développement* de l'industrie, entre spécialistes. Elle ne s'élabore jamais en vulgarisation. Mais elle-même se vulgarise, a besoin de se dire. Pour Michel Valmer, c'est précisément là que le théâtre peut intervenir. Et cette intervention se fait en convoquant sur scène, le dit de la science à une époque donnée. C'est alors que nous pouvons retrouver sur le plateau les objets et les personnages que nous venons de décrire et que peut naître ce « théâtre de science. »

Il existe donc un théâtre où la science apparaît à travers la présence d'un objet, souvent réaliste, donnant une image emblématique, présente dans l'inconscient collectif, d'une recherche particulière de la science. C'est bien sûr *La vie de Galilée*, de Brecht, créé en 1939, *Les physiciens*,

---

<sup>5</sup> « *Le théâtre de science ou le carré de la métaphore* », Théâtre Public N°126. On pourra aussi s'intéresser à deux autres ouvrages : *Savants et ignorants* (en collaboration avec Jean Jacques), éditions du Seuil, et *Science et spectacle/figure d'une rencontre*, Z'édicions.

<sup>6</sup> Par exemple, la compréhension des phénomènes électriques et électromagnétiques a été largement amélioré par le développement du vocabulaire mathématique de l'analyse vectorielle (notion de rotationnel, de divergence, de gradient...).

créé en 1962 par Jean Vilar, ou encore, dans un autre registre, *Les palmes de M. Schultz* de Jean-Noël Fenwick et *Copenhague* de Michael Frayn, mais aussi, quelques années plus tôt, *La nouvelle idole* de François de Curel, créé en 1899 au théâtre Antoine. On peut donc identifier un théâtre particulier, répondant à des règles bien spécifiques, et qui convoque la science sur scène.

Mais quelles sont ces règles qui permettent de signaler ce théâtre de sciences ?

Il y a, bien sûr, la présence de cet objet émanant de la science dont nous avons parlé. Mais le théâtre de sciences se signale aussi comme étant typiquement un théâtre d'idées. C'est l'idée qui est le moteur, et qui va induire un processus de mise en image, en mouvements et en mots. Pour Michel Valmer, il y a chez « l'homme de *théâtre de sciences*, une attitude de *porteur*, une volonté de rencontrer les spectateurs sur un *lieu du commun* (les *idées du temps*), c'est à dire un espace public, où il convient de *parler avec sens*, sans vouloir prétendre défendre des vérités définitives. » Nous partons donc d'une idée de la science pour la diffuser et en faire une oeuvre artistique.

En partant de cette manière de la science, nous en arrivons à un dernier principe constitutif du théâtre de sciences que Michel Valmer nomme *l'inversion constitutive*. Dans cette forme de théâtre, la notion de mimesis se modifie. Ainsi, pour son spectacle *La nature des choses*<sup>7</sup>, d'après Lucrèce, Jean Jourdheuil explique « le texte de Lucrèce en appelait à une conception de la mimesis non comme imitation de ce qui est, mais comme re-présentation de ce qui n'est pas, du moins de ce qui n'est pas visible. »<sup>8</sup> Le spectateur se retrouvait alors sur scène à observer les fauteuils de la salle devenus atomes, d'où une inversion symptomatique des choses. La science part d'une observation de la réalité, et à partir de là, a besoin de créer, d'imaginer peut-être, des choses, des outils, des éléments qui n'existent pas ou en tout cas qui ne sont pas visibles. Ces éléments échappent à notre regard, mais ont une influence fondamentale sur le monde de notre perception et de notre action. A l'époque de Démocrite, ce sont les atomes, à celle de Newton, c'est la notion de force. A notre époque, ce sont par exemple ces cordes élémentaires vibrant selon sept dimensions (dont quatre totalement inaccessible à l'expérience) selon une multitude de modes, et qui constitue la base de la théorie des cordes, une théorie capable de réunir les théories d'Einstein à celles de Newton ! Fondamentalement, le théâtre qui convoque la science ne peut s'intéresser qu'à cela : mettre à jour ce que les hommes ne peuvent percevoir et qui joue un rôle essentiel dans notre monde, d'une certaine manière, mettre à jour l'invisible.

## **II. Quand le théâtre part de la science pour en faire un nouveau théâtre**

Revenons à cet objet que nous avons mis en évidence dans la première partie et qui, en quelque sorte, « signale » que nous sommes en présence de théâtre de sciences. La plupart du temps il s'agit d'un élément de décor réaliste qui renforce le propos du texte et avec lequel les comédiens peuvent ou

<sup>7</sup> *La nature des choses* d'après Lucrèce, mise en scène de Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, saison 1990-91, MC 93 Bobigny

<sup>8</sup> *Le Théâtre, les atomes et l'infini, A propos de La nature des choses*. Jean Jourdheuil, Théâtre public N°126

non jouer. C'est par exemple le télescope dans *La vie de Galilée* dont la loupe, dans la mise en scène de Jean-François Sivadier<sup>9</sup>, devient la scène elle-même. De même, de manière assez symptomatique, ce n'est pas un hasard si en 1989, le spectacle *Les palmes de M. Schultz* reçoit le Molière du meilleur décor<sup>10</sup>. Mais il arrive aussi que cet « objet de la science » ne reste pas à sa place de décor réaliste, mais finisse par remplir le champ théâtral dans son ensemble et par le modifier.

C'est ce qui se passe dans le théâtre de Jean-François Peyret. Pour lui, « La science n'est pas là pour se faire populariser par un théâtre qui n'est plus guère populaire mais pour le transformer comme laboratoire de représentations à la hauteur de l'époque »<sup>11</sup>. Le théâtre doit faire entrer la science dans sa peau pour pouvoir se transformer. Elle ne peut pas ne pas intégrer en son sein les grandes découvertes de la science qui pourtant transforment les hommes dans leur quotidien. « Comment se contenter d'une scène encore massivement newtonienne ?! » déclare Jean-François Peyret. Pour cela, il faut que la science transforme la façon de faire du théâtre.

Dans ce travail, « L'objet de la science » ne reste pas un simple décor, mais devient une machine agissante qui modifie complètement le travail de l'équipe artistique. Et la scène elle-même se remplit de machines : des ordinateurs, la régie parfois à vue comme dans *Turing-machine*<sup>12</sup>, une galerie/membrane pouvant s'ouvrir et se fermer et qui partage une scène bi-frontale (créant ainsi deux théâtres simultanés) dans *Faust*<sup>13</sup> ou encore des voix amplifiées, retravaillées en temps réel dans un travail fait conjointement avec l'IRCAM pour le spectacle *Variations-Darwin*<sup>14</sup>. La technologie, comme objet de la science, n'est plus un élément mort et inerte de la scénographie mais entre en plein cœur du théâtre. Les progrès de l'informatique, de l'automatique, du traitement du signal, les grandes avancées en algorithmique comme les algorithmes génétiques, le travail sur l'intelligence artificielle ou encore sur les réseaux de neurones, peuvent alors se retrouver, par l'intermédiaire de nouveaux outils technologiques, au cœur du processus artistique en agissant sur l'acteur et sur l'ensemble de la machine théâtrale. Ici, nous ne sommes plus dans la vulgarisation. Ici les disciplines osent enfin s'unir pour inventer de nouvelles formes et amener à une poésie, une rêverie d'un nouveau genre. Le dernier spectacle de Jean-François Peyret, *Les Variations Darwin*, est d'ailleurs assez symptomatique. Il mêle Darwin à son processus théâtral. Trouver de nouvelles formes, les transformer, en faire disparaître certaines progressivement, et en laisser d'autres s'imposer, voilà qui est tout à fait au cœur de la théorie de l'évolution. Mais ce qui est intéressant, c'est précisément que Jean-François Peyret refuse de présenter là un spectacle sur Darwin. Il cherche en revanche à trouver une poésie qui lui soit propre, à se laisser aller à une rêverie théâtralisée menée par les grandes lignes de la théorie de Darwin. Ici, la pensée scientifique entre dans l'écriture théâtrale, et la technologie (application

<sup>9</sup> *La vie de Galilée*, Théâtre National de Bretagne, 2002

<sup>10</sup> Une reconstitution minutieuse du laboratoire de Pierre et Marie Curie à l'École Supérieure de Physique et de Chimie de la Ville de Paris (aujourd'hui ESPCI).

<sup>11</sup> Entretien avec Michel Valmer dans *Quand la science entre en scène*.

<sup>12</sup> MC 93 Bobigny, 1999

<sup>13</sup> Texte de Jean-François Peyret et Didier Vincent, MC93 Bobigny et Théâtre National de Bretagne, 1998

<sup>14</sup> En collaboration avec Alain Prochiantz, Théâtre National de Chaillot, 2004

pratique des théories de la science) agit et transforme la forme. La science s'immisce dans la chair du théâtre.

Mais a-t-on réellement besoin de technologie pour convoquer la science ? Antonin Artaud, dans son texte *Le théâtre et la science*<sup>15</sup>, écrivait : « Le théâtre vrai m'est toujours apparu comme l'exercice d'un acte dangereux et terrible. [...] L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain. [...] Il existait autrefois une opération d'ordre moins magique que scientifique et que le théâtre n'a fait que frôler, par laquelle le corps humain lorsqu'il était reconnu mauvais était passé, transporté, physiquement et matériellement, objectivement et comme moléculairement d'un corps à un autre, d'un état passé et perdu de corps à un état renforcé et exhaussé du corps. Et il suffisait pour cela de s'adresser à toutes les forces dramatiques, refoulées et perdues du corps humain. »

Une opération d'ordre moins magique que scientifique... Le théâtre qu'Artaud nomme théâtre vrai devient une opération « scientifique » qui vise à la transformation du corps humain en passant par les forces dramatiques inscrites dans nos corps. L'objet de la science n'est plus alors symbole réaliste, ni même technologie. Il devient tout simplement le corps de l'homme et de la femme.

Comment ne pas penser alors au travail de Jan Fabre ? Entre danse, performance et théâtre, le Flamand cherche, presque « en médecin », à voir comment le corps humain peut physiquement se métamorphoser sur scène. Comment apparaissent les larmes ? Comment la répétition d'un même geste pendant un temps long modifie le comportement des muscles et transforme le mouvement ? Comment le corps humain avec tous les liquides physiologiques qu'il contient, comme le sang, la sueur ou encore les larmes peut se métamorphoser ? Comment peut-on à partir de là créer une forme nouvelle, née du théâtre, de la danse et de la performance ? Les questionnements que suscite Jan Fabre sont à la frontière de plusieurs domaines : le spectacle vivant, les arts plastiques, la science (et plus particulièrement la biologie et la médecine)... Plus rien à voir ici avec la vulgarisation scientifique. La scène elle-même devient le laboratoire d'une recherche conjointe sur le théâtre et le corps humain.

### **III. Quand la science semble s'éclipser... Et qu'elle laisse sa trace.**

Quittons maintenant ce théâtre qui convoque ouvertement la science, pour aller voir comment celle-ci peut s'immiscer dans le propos théâtral sans pour autant apparaître de manière immédiate aux yeux des spectateurs. Allons voir ce qui se passe lorsque cet objet émanant de la science, qu'il soit objet réaliste, machine technologique ou corps humain, disparaît.

Avec toutes ses découvertes, la science modifie notre façon de voir le monde et notre pensée. A ce titre, elle laisse toujours sa trace dans l'œuvre d'art. Ainsi, par exemple, toute l'œuvre de Shakespeare

---

<sup>15</sup> Cahier 329, juillet 1947. Publié dans l'*Arbalète* N°13, été 1948, et repris dans *Théâtre populaire* N°5, janvier-février 1954.

se trouve marquée par la situation historique et scientifique de l'Angleterre à l'époque élisabéthaine. Héritière de la tradition aristotélicienne transmise par le moyen-âge qui s'organise autour des notions de macrocosme et de microcosme (l'homme, le microcosme, est un résumé des phénomènes du macrocosme, l'univers), le règne d'Elisabeth est pris dans une transition qui mène au monde de la renaissance, à une nouvelle ère qui va jeter les bases de la science moderne. Les mots de Shakespeare sont empreints de ce profond changement de la pensée. On peut penser, bien sûr, à cette réplique de Feste dans *La nuit des rois* : « La folie, monsieur, fait le tour de la terre comme le soleil », où la théorie copernicienne pointe son nez tandis que les élisabéthains croient encore massivement au système géocentrique de Ptolémée. On peut aussi voir dans *Le roi Lear*, une métaphore de ce passage entre deux ères. Ainsi, le vieux Lear ou le comte de Gloucester peuvent être vus comme les représentants de l'ancien monde moribond, mis face à leurs enfants, représentants de l'époque nouvelle et la plupart du temps incroyables face aux vieilles croyances comme Edmond : « Voilà bien la suprême imbécillité du monde : lorsque notre fortune est malade, souvent du fait des excès de notre propre conduite, nous accusons de nos déboires le soleil, la lune et les étoiles, comme si nous étions scélérats par fatalité, sots par compulsion céleste, crapules, voleurs et traîtres par ascendant astral, ivrognes, menteurs et adultères par soumission forcée à l'ordre des planètes ... ». La perception du monde évolue. Les vieilles sciences ne font plus office de loi.

Ici, l'acte théâtral ne part pas d'un propos scientifique, mais conserve en son sein la trace des évolutions de la science de son temps. Point besoin de dire que l'on fait de la science pour qu'elle soit là ! Ni même de la représenter concrètement sur scène...

Et aujourd'hui aussi, les progrès de la science et les nouvelles théories comme la théorie de la relativité ou la physique statistique modifient notre perception du monde. Ainsi, Paul Davies écrivait dans *Other Worlds* : « La théorie quantique nous a enseigné que l'univers est un jeu de hasard et que nous faisons partie des joueurs. » De même, les travaux de Boltzmann sur l'origine statistique de l'irréversibilité portent un coup très dur au causalisme et au déterminisme décrit par Claude Bernard. Quelle influence sur la sensibilité de notre temps !

Pourtant cette influence reste souvent muette, invisible, inintelligible. En voulant donner une représentation du monde, le théâtre peut alors s'intéresser à la science sans la faire intervenir de manière ostensible. C'est ce qui se passe dans le théâtre de Claude Regy. La science n'y est pas convoquée, mais elle y manifeste une présence muette, occulte. Michel Valmer y revient dans sa thèse. Selon lui, dans ce théâtre, la science « s'y repère comme un souvenir, un oubli. Elle est le témoignage d'une absence, mais d'une absence nécessaire, d'une évidence invisible. »

Ici, effectivement, pas d'objets, pas d'images de la science, ni même de technologie à vue. Lors des représentations, Regy ne convoque le spectateur qu'à « une partie de ce qui a été pensé avant que le spectacle existe et pour que le spectacle existe. » Selon ses propres mots : « [le spectacle] est constitué d'une *masse noire* de choses qui ont été pensées et qui n'ont pas été retenues, ni même, peut-être, formulées, mais qui agissent. Et c'est cette *masse noire* qui opère un rejoignement entre ce qui aurait

pu être –et n’a pas été, et ce qui est. »<sup>16</sup>. L’influence de la science sur notre pensée est sans nul doute un des éléments constitutifs de cette *masse noire* qui agit sur les choses. Le théâtre de Regy cherche à opérer sur notre inconscient. Il cherche à nous faire percevoir, ressentir les choses en touchant non pas notre conscience immédiate, mais un état de perception plus profond. Et c’est certainement par cette *masse noire*, comme une absence, qu’il parvient à son but. Au cours des répétitions, la science a été pensée, en lien dramaturgique avec le texte répété, puis a été effacée. Mais il en reste une trace, quelque part, dans la lumière, le jeu des acteurs... Ou encore, et c’est peut-être ce qui est le plus intéressant, dans la façon dont on travaille la perception du public.

Ainsi, en parlant de son spectacle *Melancholia-théâtre*<sup>17</sup>, Regy nous dit : « La physique quantique nous parle de virtualité. Il y a là, peut-être, quelque chose de mallarméen, mais j’aime bien cette idée d’un possible qui prend corps avec la réalité dans l’imagination. Aussi, lorsque j’entends dire qu’une virtualité a une réalité et que nous n’avons pas toujours les moyens de percevoir cette réalité, alors que cette réalité existe, je me dis que le théâtre peut essayer de travailler sur une réalité de la virtualité, même si on ne peut pas la percevoir. L’idée m’est donc venue d’augmenter, de faire bouger, les moyens de perception. Et j’ai pensé qu’en parlant très bas, avec une acoustique travaillée, qu’en faisant des lumières très basses ou des « sur-éclairnements » ou en employant des sons très forts ou particulièrement faibles, on pouvait faire bouger les seuils de perception. » Au final, on ne parle plus de physique quantique, on ne place pas sur scène un objet qui s’y réfère, on ne la convoque pas à travers la technologie. Pourtant, il y a toujours, dans cette idée de travailler sur une réalité de la virtualité, une trace de l’influence de la physique quantique. Sans la percevoir, sans en parler, le spectateur ressent quelque chose qui n’est pas sans liens avec elle. Et c’est peut-être une des façons les plus fortes d’en parler.

\*

\*

\*

Il est inutile de croire qu’on peut faire évoluer l’homme et sa pensée sans mêler les genres, les recherches, les regards sur le monde. Théâtre et science cherchent tous deux à découvrir et à dire le monde qui nous entoure, depuis le quotidien, jusqu’à l’invisible. Rien d’étonnant dans ce cas à les voir parfois se mêler sur un terrain ou un autre. Cela peut se passer de multiples façons. Nous n’avons pas fait ici un état des lieux exhaustif, loin de là. Cependant certaines voies semblent se dégager et constituer un bon point de départ pour une réflexion plus poussée. Mais cette recherche ne saurait se figer sur le papier. Elle ne peut pas se contenter de mots, ni être exclusivement le fruit d’une quelconque théorisation. Elle doit avoir lieu sur le plateau. Là, elle doit sortir de tout académisme. Là, elle a besoin de rêve, de désir, d’amusement, de profonde nécessité de dire pour s’établir. Sans cela, ni le théâtre, ni la science ne peuvent vivre ou subsister.

<sup>16</sup> Entretien entre Claude Regy et Michel Valmer - *Quand la science entre en scène* -

<sup>17</sup> Créé au Théâtre national de la colline en Janvier 2001.