



L'Art (n') e(s)t (pas) la Science ?

Création 2012/13

**LE VRAI EST UN DISCOURS
SANS FAUTES D'ORTHOGRAPHE**

Marie REVERDY

primesautier * théâtre

um2
UNIVERSITÉ MONTPELLIENNE 2
SCIENCE ET TECHNOLOGIE

Avec le soutien du Pôle Culture de l'UM2

**LE VRAI EST UN DISCOURS
SANS FAUTES D'ORTHOGRAPHE**

MARIE REVERDY

Art et Réel : cet intitulé peut paraître étrange à deux égards. Tout d'abord parce que ce thème est proposé à la réflexion dans le cadre d'un travail de théâtre documentaire, auquel il semble faire écho : « art » renverrait à « théâtre » d'une part, et « réel » à « documentaire » d'autre part. Mais également parce qu'il semble présupposer une définition précise de l'art et du réel bien que l'histoire de la pensée nous ait démontré à quel point ni l'une ni l'autre de ces définitions ne sont évidentes. Nous souhaiterions donc, pour cette première étape de travail, réfléchir sur la notion de théâtre documentaire : qu'est-ce que cela veut dire ? À quelle pratique fait-on référence ? A quel spectacle peut-on s'attendre lorsque nous allons voir du théâtre documentaire ?

On pourrait croire, a priori, que ce théâtre serait un théâtre moins « théâtral » parce que « documentaire », plus en lien avec le réel qu'il présenterait dans un langage artistique. On pourrait croire qu'il consisterait en une vulgarisation des connaissances de tel ou tel aspect du réel, présenté de façon belle et ludique. En effet cette expression, bâtie comme un oxymore, semble définir comme un sous-entendu le théâtre par le faux de la fiction. La notion de « documentaire » impliquerait quant à elle des qualités comme l'objectivité, synonyme d'honnêteté intellectuelle, ainsi que la rigueur et l'observation nécessaires à cette objectivité. Si notre première interrogation concerne l'art en général, le théâtre en particulier, et le système d'attente que nous entretenons à leur égard, nous sommes inévitablement amenés à l'examen du réel. La question se pose en effet de savoir si tous les aspects du réel sont également dignes d'être érigés au rang d'objet d'art ou d'objet pour l'art, et quels « documents » seraient les plus à même de constituer un discours vrai. Si le vrai est visé, cela revient à dire que seul le discours scientifique (que ce soit celui des sciences de la nature ou des sciences humaines) constituerait la base documentaire adéquate. L'artiste tendrait-il alors à devenir le porte parole du vrai et de la science ? Proposant une traduction du langage scientifique en langage artistique ? Platon rirait sous cape, nous rappelant qu'il avait déjà énoncé que l'art est une copie de la copie du vrai. Résumer l'art à la copie de la copie du vrai d'une part, au beau et au ludique d'autre part, nous semble tout aussi absurde que de le considérer comme un langage qui aurait pour but le vrai scientifique. Il pourrait alors sembler évident, afin de mieux comprendre les enjeux esthétiques du théâtre documentaire, de commencer par une proposition de définition de ces deux termes que sont « art » d'une part, et « réel » d'autre part avant de mesurer la nature de leur lien : l'art dévoile-t-il la vérité cachée ? Sublime-t-il le réel ? Doit-il imiter le réel ? Si oui, dans sa forme ? Dans son processus de création ? Un objet du monde réel peut-il être considéré comme une œuvre d'art ? Et toutes les autres questions que la tradition philosophique et artistique, dans

leur tentative de prescrire ou de décrire les caractéristiques de l'art, ont tenté d'élucider en vain. C'est parce que la tradition philosophique s'est longtemps attachée à la question « Qu'est ce que l'art ? » sans pouvoir y répondre. De la même manière, l'examen du réel et de nos possibilités de le connaître souffrent d'une insurmontable difficulté de définition. En effet l'histoire de la pensée, décrivant un mouvement qui part de la possibilité d'une certitude quant à la découverte d'une vérité unique décrivant un monde établi et immuable, débouche aujourd'hui sur un relativisme prudent, considérant l'identité comme plurielle, la situation comme zone éphémère de signifiante, le monde comme un perpétuel devenir, et sur la certitude que, finalement, nous ne savons pas grand chose. Cette trajectoire commence avec l'échange de la structure du monde pour la structure de l'esprit par Kant, traverse la philosophie du soupçon et aboutit aujourd'hui à nous interroger sur notre capacité à vraiment connaître. Sachant que le monde décrit par la science depuis Galilée ne ressemble en rien à celui que nos sens perçoivent, nous sommes en droit de nous demander, sur un modèle analogique, si notre intelligence est capable de concevoir sans déformation la réalité extérieure sans être contraint par les limites même de notre intelligence.

Cette impossibilité à définir l'art et le réel ainsi que la difficulté rencontrée, de fait, dans l'exercice de l'examen de leur relation, ne doivent pas constituer un obstacle. Au contraire, elles seront le point de départ de notre réflexion. Elles joueront le rôle de guide tout au long de notre tentative de compréhension des enjeux esthétiques du théâtre documentaire.

QUELLE PENSÉE POUR L'ART ?

Penser l'art est un exercice délicat. En effet, qu'est ce qu'une œuvre d'art si ce n'est l'objet qui trouve son origine dans le travail de l'artiste ? Voici une œuvre d'art car voici un Picasso ou un Rembrandt, un roman de Dostoïevski, une pièce de Corneille, un lied de Schubert... Mais ces objets restent-ils, du seul fait de leur auteur, des œuvres d'art lorsque leur usage est détourné ? Si l'on reconnaît ce qu'est un tableau par exemple, ou mieux encore la touche du peintre, la réponse sera oui. Ainsi l'artiste fait l'œuvre. Mais qu'est ce qu'un artiste si ce n'est celui qui produit des œuvres d'art ? Qu'est-ce qui distingue le travail de l'artiste de celui du « peintre du dimanche » ? Suffit-il d'étendre de la peinture sur une toile pour être un artiste ? A priori la réponse serait non. Ainsi c'est l'œuvre d'art qui fait l'artiste. Nous voilà donc, pour comprendre cet engendrement mutuel, dans l'obligation de régresser vers un troisième terme, commun à l'artiste et aux œuvres : l'art. C'est alors

que nous arrivons au pied du mur, car la difficulté réside à présent dans le fait que l'art n'existe pas en soi mais se présente toujours à travers ces manifestations particulières que sont les œuvres. Or il faut savoir au moins vaguement ce qu'est l'art pour reconnaître une œuvre d'art.

Pour sortir de cette impasse, nous préférons considérer la pratique artistique sous l'angle de la fonction, celle-ci présupposant toujours le réel comme objet, et l'art comme médium dans un même mouvement. Cette posture nous éclaire dans les différents cas de figure, que l'artiste choisisse la représentation du visible ou l'idéalisation de la nature ; le point de vue de Dieu ou le point de vue humaniste ; l'interprétation du réel ou, selon la tendance du XX^e siècle, sa simple présentation. Il s'agit alors de contourner la question de la définition ontologique de l'art, d'abandonner la prétention à connaître son essence. Il ne s'agit cependant en aucun cas d'établir une nouvelle théorie injonctive (prescrivant des règles pour l'art comme la vraisemblance en théâtre classique par exemple) car il doit être entendu que « fonction » ne signifie pas « but », malgré la confusion entre ces deux termes lors de la constitution de l'esthétique en discipline autonome. Ce qui nous intéresse, pour penser l'art, ce sont les liens d'interdépendance qu'il entretient avec le réel comme objet (celui qu'il produit ou celui auquel il réfère), ainsi que sa fonction de médium permettant la rencontre entre la subjectivité du spectateur avec celle de l'artiste. Plus particulièrement, c'est le travail du comédien qui, sur le terrain des laboratoires scientifiques, doit œuvrer pour un théâtre documentaire, et qui souhaiterait rendre compte du processus de la recherche, en centrant son attention sur les chercheurs dans l'exercice de la science.

L'OBSERVATION (LA PRÉSENCE DU RÉEL EN AMONT DE L'ŒUVRE)

Différentes qualités seraient alors sollicitées pour atteindre l'objectif d'un théâtre documentaire : celles propres à l'art théâtral d'une part, et celles propres au « documentaire » d'autre part, considérées comme des qualités différentes mais pas antinomiques. Il faudrait alors savoir ce que sont ces qualités proprement artistiques. A en croire Diderot déjà dans son célèbre Paradoxe sur le comédien l'observation serait la qualité première de la création artistique, mère des autres, nécessaire pour être comédien. Cette qualité exige une « anesthésie » de la sensibilité. « Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter ». Le paradoxe tient alors dans l'interprétation (qui est la fonction du comédien), afin d'offrir une représentation au spectateur puisque la possibilité pour le théâtre d'« être

vrai » réside dans la condition de ne pas « montrer les choses comme elles sont en nature ». Contrairement à « l'homme sensible », le « comédien » est celui qui convertit la nature en art par la poursuite d'un « modèle idéal », capable d'être vu sur une scène qui ne saurait s'apparenter au réel tel qu'il existe en dehors de l'œuvre. Le grand comédien est assimilé au génie, supérieur même au poète, mais aussi rapproché des plus hautes fonctions sociales, celles qui exigent distance et observation. Cette observation là, contrairement à celle du scientifique, est certes méthodique et peut être le fruit d'un exercice, mais se présente également comme un don, une capacité à déceler les émotions cachées, échappant à l'analyse méthodique, captées sur l'instant et perdues à jamais, ainsi qu'à comprendre le rythme organique de leur enchaînement. Il s'agit donc, pour le comédien, d'une observation sensible sans « sensiblerie », d'une distance permettant de comprendre tout en épousant l'intime de l'émotion de l'Autre, qui doit rendre compte de la phénoménalité des sentiments humains sans les vivre, afin non pas de les reproduire mais de les suggérer, non pas pour les exhiber mais pour les faire éprouver. Nous serions tentés, à ce terme là de notre réflexion, d'assimiler Diderot au « père du théâtre documentaire », reste encore à savoir qui en est la mère.

Dans notre chemin vers la compréhension de l'art comme fonction, tentant de percer son secret par les liens qu'il entretient avec le réel, il est important de bien comprendre le statut de l'observation comme étape de la création artistique. Pour ce faire, nous nous proposons de laisser à un artiste (Matisse) le soin de témoigner de son travail de création. L'observation y est présentée comme la première étape de construction de l'œuvre, nécessaire mais pas suffisante.

« CRÉER, c'est le propre de l'artiste ; - où il n'y a pas création, l'art n'existe pas. Mais on se tromperait si l'on attribuait ce pouvoir créateur à un don inné. En matière d'art, le créateur authentique n'est pas seulement un être doué, c'est un homme qui a su ordonner en vue de leur fin tout un faisceau d'activités, dont l'œuvre d'art est le résultat. C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans

L'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant ; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle. Pour prendre un exemple, je pense que rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes. Aux visiteurs qui venaient me voir à Vence, j'ai souvent posé la question : « Avez-vous vu les acanthes, sur le talus qui borde la route ? ». Personne ne les avait vues ; tous auraient reconnu la feuille d'acanthé sur un chapiteau corinthien, mais au naturel le souvenir du chapiteau empêchait de voir l'acanthé. C'est un premier pas vers la création, que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu. »¹

L'observation est ici encore suggérée comme un effort pour voir « vrai », hors préjugés. Bien qu'il ne s'agisse pas de décomposer les éléments selon un protocole afin de percer les mystères de la matière ou du comportement humain, la création artistique, par le biais de l'observation, s'apparente à un savoir particulier, exigeant une qualité de présence au monde. Ce « vrai » artistique ne ressemble pourtant en rien au vrai scientifique. Il nous signifie plutôt la « massivité » de l'existence du réel dans sa phénoménalité comme porte d'accès vers l'en-soi. Il explore la façon dont les objets existent en-soi, une fois dépouillés de leur utilité pratique ainsi que les divers discours les concernant qui précèdent notre rencontre effective avec eux et nous empêchent de les voir pour ce qu'ils sont dans leur forme et leur qualité de présence à nous et « pour » nous, sujets. L'art serait alors une sorte de restitution du réel, visant l'en-soi. Pourtant nous voyons bien que les énoncés artistiques ne ressemblent pas aux énoncés scientifiques. La question qui se pose alors nécessairement est celle de la vérité, puisque celle-ci ne saurait supporter d'être plurielle, sinon elle ne serait plus la vérité. Le vrai en art ne serait qu'une erreur due à l'illusion de nos sens, le reléguant à une simple parenthèse au réel, une fiction.

Tentons de comprendre : la question de la vérité nécessite un arbitrage, mesurant l'adéquation de l'énoncé proposé avec le réel auquel il se rapporte. Mais il présuppose également une croyance dans le réalisme.

Qu'est-ce qu'être réaliste ? En dehors de ses applications aux théories scientifiques, le terme réalisme qualifie la position philosophique qui consiste à affirmer que le réel existe indépendamment du sujet. Il peut sembler hasardeux que les

1. Henri Matisse, *Propos* recueillis par Régine Pernoud, *Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O.* vol. VI, n° 10, octobre 1953, in *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972.

sciences de la nature s'opposent radicalement à cette conception au risque de passer pour une activité vaine, ne s'appuyant sur rien qui existe en dehors de ce qu'en perçoit un sujet. La science serait en ce sens prisonnière des mêmes difficultés que l'art. Dans quelle mesure pouvons nous alors affirmer que les théories scientifiques nous fournissent une description fidèle du Réel ? Font-elles état de processus qui existent réellement ? Découvrent-elles la nature intime des éléments ? Et ceci au point que le discours aurait pour vocation, à terme, de recouvrir complètement le réel ? Pour le réaliste convaincu oui ! La science produit des théories-reflets, son discours est de l'ordre de la vérité-correspondance avec une réalité extra-linguistique. Le discours scientifique est alors présenté comme un duplicata du réel, une représentation adéquate et fidèle de celui-ci. Pour le scientifique « antiréaliste », la réponse est plus mitigée mais ne saurait se satisfaire d'un « ouaibof » imprécis. Les théories scientifiques seraient des théories-outils, permettant de prédire et d'agir sur des phénomènes. Ayant un certain « pouvoir » sur la nature, il serait insensé de prétendre que ces théories scientifiques n'auraient qu'un lien arbitraire avec elle. Cependant, si ces théories permettent de comprendre certains processus et de construire un discours cohérent sur les phénomènes qui en sont l'objet, les éléments qui permettent de construire le-dit discours n'offrent pas nécessairement une description transparente du réel. On pourrait alors dire que le scientifique construit des entités et des processus qui permettent de prévoir certains événements. Les formulations scientifiques seraient une classification, commode et simple, de certains résultats expérimentaux, qualitativement différents mais rapportés aux mêmes objets conceptuels. Les descriptions scientifiques sont alors perçues comme une manière de construire des pôles de stabilités portant sur un réel qui n'auraient pas nécessairement une existence autonome similaire à ce discours.

« Si je veux me renseigner sur le monde, vous pouvez proposer de me raconter comment il est selon un ou plusieurs cadres de référence ; mais si j'insiste pour que vous me racontiez comment est le monde indépendamment de tout cadre, que pourrez-vous dire alors ? Quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire. »²

Le « vrai » n'aurait de sens que rapporté au sujet et aux moyens dont il dispose et serait un prédicat épistémique. La vérité est alors un événement qui arrive à un énoncé et non une propriété de l'énoncé. « Vrai » serait l'équivalent de « reconnu valide par la communauté scientifique », sous-entendant ainsi le « tenu pour » qui serait censé le précéder. L'antiréalisme

2. Nelson Goodman, « Mots, Œuvres et Mondes » in *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais (E.-U.) par Marie-Dominique Popelard, Folio essais, Paris, 1992 pour la traduction française, p.17.

ne nie pas l'existence de la réalité, ni qu'elle contraigne l'élaboration des théories scientifiques, c'est l'exacte transparence des théories (et la possibilité qu'un jour cela soit possible) qui est mise en doute. Car pour affirmer l'adéquation entre descriptions scientifiques et réel, il faudrait un juge « supérieur », un œil de Dieu (ou encore la raison universelle ou la transparente expérience), afin de vérifier et de juger valides ou non les théories émises. Si tel était le cas, les théories seraient cumulées et non falsifiées. Il nous faudrait alors, pour maintenir cette position réaliste et la croyance en une possible et transparente connaissance du réel, postuler un progrès de l'esprit humain. Dans la mesure où les instruments tels le microscope amplifient les sens et non l'esprit, et qu'ils ne sauraient prévenir l'erreur, « voir plus » ne signifiant pas « voir vrai », nous nous permettons de douter cruellement de cet éventuel progrès que nous ne souhaitons pas assimiler au progrès de la connaissance. Auguste Comte affirmait que sans le sens de la vue il ne saurait y avoir d'astronomie. Un pan entier de la science tient à l'existence de ce sens. Il nous invite alors à nous imaginer quelles seraient les sciences qui pourraient naître de l'émergence d'un nouveau sens, et quelle serait alors notre représentation du monde. Imaginer ceci est impossible, car nous sommes le mètre-étalon des sens que nous pouvons concevoir, même de ceux que nous n'avons pas. Nous ne pouvons concevoir un nouveau sens qu'à partir de ceux que nous possédons déjà. Imaginer une représentation du réel, c'est-à-dire créer une version inédite du monde, n'est envisageable qu'à partir d'une version déjà existante. On ne crée pas à partir de rien : créer, c'est re-crée. La représentation du réel par la science se construit sur la base de nos sens et des capacités cognitives qu'ils engendrent.

L'anti-réalisme scientifique est une position « humble » n'empêchant pas la recherche scientifique et permettant de dégager celle-ci du réalisme métaphysique et des abus de pouvoir, au nom du vrai, qui pourraient l'instrumentaliser. Il considère que la vérité est plurielle, dépendante d'un cadre de référence.

« Le pluraliste, nous dit Nelson Goodman, loin d'être anti-scientifique, accepte les sciences dans leur pleine valeur. Son adversaire-type est le matérialiste ou le physicaliste monopolistique qui soutient qu'un système, la physique, est prééminent et inclut tous les autres, de telle façon que chaque autre version doit finalement être réduite à ce système, ou rejetée comme fausse ou dépourvue de signification. »³

Dans une telle perspective anti-réaliste, l'arbitrage par le vrai est impossible. Art et science auraient pour point commun d'être, selon Nelson

Goodman, des « Manières de faire des mondes » différentes par leurs objets et donc, par leur façon de décrire.

Ainsi, chaque discours sur le réel ne saurait s'apparenter à une description adéquate de celui-ci, mais à la construction d'un monde. La question est alors de savoir s'il existe autant de mondes que de versions ? (Dans un tel cas de figure, il n'y aurait pas de sens à parler de versions correctes.) Ou s'il n'existe qu'un monde connaissable à travers ses différentes versions ? Pour Nelson Goodman, la question est délicate et la réponse difficile car, encore une fois, il faudrait connaître le réel pour pouvoir en juger. « Les cadres de référence ne forment pas un ensemble net, nous ne disposons pas non plus de règles toutes prêtes pour transformer physique, biologie ou psychologie l'une en l'autre, ni d'aucune façon de transformer l'une en la vision de Van Gogh, ou la vision de Van Gogh en la vision de Canaletto. »⁴ Nelson Goodman nous rappelle que nous ne pouvons pas tester une version en la comparant avec un monde qui n'est ni décrit, ni dépeint, ni perçu. La perception sans concept, le donné pur, ont déjà été critiqués par Kant. Ernst Gombrich, quant à lui, a démontré de façon convaincante qu'il n'existe pas d'« œil innocent ».

« Pour autant qu'on peut parler de déterminer comme correctes les versions qui « nous apprennent quelque chose sur le monde » - « le monde » étant, suppose-t-on, celui que toutes les versions correctes décrivent -, tout ce que nous apprenons du monde est contenu dans les versions correctes élaborées à son sujet. »⁵

Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'arbitrage possible pour vérifier la validité ou non de la version proposée, c'est en ce sens que Nelson Goodman parle du « monde sous-jacent » comme étant « à jamais perdu ». Ce « monde sous-jacent » serait le substrat réel, le terme « monde » renverrait à ses versions. Or, dans l'impossibilité de mesurer une version avec le réel, le terme « monde » maintient volontairement l'ambiguïté entre le réel auquel il est censé se rapporter, et les constructions des diverses versions. Il n'est ni version au sens fort du terme puisqu'il apparaît comme le réel, ni substrat puisqu'il est invérifiable que cela soit le cas.

LE RETOUR AU RÉEL

Il importe peu, en fait, de mesurer l'adéquation entre un réel supposé et un énoncé, c'est le sens, dont il est informé et qu'il porte, qui compte, dans la mesure où nous ne revenons pas « intacts » de ces expériences. Art

3. Ibid. p.20.

4. Ibid. p.18.

5. Ibid. p.19.

et Science, en tant que manières de décrire, sont alors des expériences qui modifient notre rapport au réel, chacune à leur manière. Mais quel genre d'expérience ? L'expérience de la science est celle de la connaissance par les représentations qu'elle construit. Définir l'expérience de l'art est peut-être plus délicat.

L'art ne se définit ni par le Vrai, ni par le Faux. C'est dans la façon dont nous sommes reconduits au réel que réside la force de l'expérience artistique.

Le retour au réel, après expérience de l'art, suppose que celui-ci soit une parenthèse, hors du réel lui-même, mais qui l'éclairerait. Cette façon d'être reconduit au réel est l'idée que Paul Klee défend lorsqu'il affirme : " L'art ne représente pas le visible, il rend visible". Nous avons vu qu'il ne fallait pas postuler l'existence d'une vérité cachée au cœur des éléments, invisible et que l'art aurait pour mission de révéler. L'art se définit plutôt comme un miroir de notre subjectivité construite dans sa confrontation avec l'objet. C'est en modifiant nos qualités subjectives et notre façon d'éprouver notre subjectivité que l'art nous reconduit au réel. L'art ne nous laisse pas intacts dans nos perceptions et les effets que celles-ci nous procurent. Pour ce faire il nous invite à modifier nos habitudes perceptives, plus qu'il ne nous informe sur ce qu'est l'objet qu'il nous montre. Cependant, tout comme Arthur Edington en témoigne, méditant face à sa table de travail, l'expérience de la science ne laisse pas non plus notre perception du réel intacte.

« L'une d'elles [la table devant laquelle il est assis] m'a été familière dès mon plus jeune âge (...). Elle est étendue, elle a une relative permanence ; elle est colorée ; et surtout elle est substantielle (...). La table n° 2 est ma table scientifique. Elle (...) est composée essentiellement de vide. Dispersées avec parcimonie dans ce vide se trouve de nombreuses charges électriques qui se meuvent à grande vitesse ; mais leur masse compacte occuperaient moins d'un milliardième du volume de la table elle-même. Néanmoins elle supporte le papier sur lequel j'écris d'une façon aussi satisfaisante que la table n° 1 ; car, quand je pose le papier sur elle, les petites particules électriques, animées d'une très grande vitesse, la soutiennent par dessous, de sorte que le papier est maintenant à un niveau pour ainsi dire constant à la façon d'un volant... Il y a une différence essentielle qui est la suivante : le papier devant moi plane-t-il comme s'il était sur un essaim de mouches(...) ou est-il soutenu parce qu'il y a sous lui une substance, la nature intime d'une substance consistant à occuper un espace dont

tout autre substance est exclue (...) ? Je n'ai pas besoin de vous dire que la physique moderne m'a, par des épreuves délicates et par une logique impeccable, convaincu que ma seconde table, la table scientifique, est la seule qui soit là réellement (...) En revanche, je n'ai pas besoin de vous dire que la physique moderne ne réussira jamais à exorciser la première table – étrange mélange de nature extérieure, d'images mentales et de préjugés hérités – car elle est là, visible aux yeux et sensible au toucher. »⁶

L'utilisation de métaphores par Arthur Eddington rend compte de l'effet produit par ce savoir, un effet d'ordre esthétique (il est important de rappeler que le terme « esthétique » n'est pas synonyme de beau), sensible, communicable uniquement par le biais de cette image de l'essaim de mouches, effet tout aussi réel que le savoir auquel il se rapporte. Le savoir s'éprouve. Dans quelle mesure le sentiment d'ordre esthétique qu'éprouve Arthur Eddington nous autorise ou non à assimiler la science à l'art ? Nous pouvons, d'une part, considérer qu'il s'agit ici d'un sentiment esthétique éprouvé à l'égard de la nature, et non de la science. Mais nous pouvons également, dans le cadre énoncé par Nelson Goodman, considérer que le sentiment esthétique est éprouvé à l'égard d'une version construite du monde, donc, d'un énoncé sur le réel et non du réel lui-même, ce qui apparenterait l'art et la science en terme de créativité. L'expérience esthétique, comme la vérité, ne sont donc plus les champs de compétence attribués respectivement à l'art et à la science. En effet, comme le suggère Noël Carroll dans « quatre concepts de l'expérience esthétique », la valeur accordée à l'expérience esthétique et « la tendance qui consiste à en faire un paradigme de notre rapport à l'art » ne sont peut-être pas la réponse la plus pertinente dans l'exercice de définition de l'art.

« Mais l'expérience esthétique n'est ni la seule réponse appropriée à une œuvre d'art, ni la plus centrale, ni forcément la meilleure. La notion d'expérience esthétique n'a rien à voir avec un usage honorifique, elle est seulement descriptive d'un ensemble de transactions pouvant exister entre les œuvres d'art et leur public. »⁷

Si nous admettons que l'art et la science sont des activités symptomatiques de certains présupposés sur le réel, et qu'ils sont des versions du monde qui ne peuvent pas se concurrencer en terme de vérité ni en terme d'expérience esthétique (puisque'il ne s'agit plus d'une propriété exclusive de la pratique artistique), quels critères possédons-nous pour les distinguer ?

6. Arthur Eddington, cité par Carl Gustav Hempel, *Élément d'épistémologie*, traduit de l'anglais par Bertrand Saint-Sernin, A. Colin, Paris, 1985, p.121.

7. Noël Carroll, « Quatre concepts de l'expérience esthétique. », 2001, traduit de l'anglais (E.U.) par J.-P. Cometti, in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, Vrin, Paris, 2005 pour la traduction française, p.141.

Il est traditionnellement admis que la science est une représentation du réel et l'art, une interprétation du réel. La science a pour objet les lois effectives du monde physique, postulant l'existence du réel en dehors du sujet percevant. L'art a pour objet l'effet produit, il interprète le monde, en faisant « comme si » ces propriétés appartenaient à l'objet (pensons aux paysages de Turner qui décide de cadrer sur le ciel, lourd de sens pour nos esprits) et existaient pour moi. L'art et la science se présentent comme un « jeu » avec le réel, dans l'un et l'autre nous faisons « comme si » : en science « comme si » le monde existait en dehors de moi, sous l'apparence que je lui construis ; en art « comme si » le monde existait pour moi et était porteur en lui-même du sens que je lui attribue, « comme si » l'effet qu'il me faisait était dû à des propriétés intrinsèques à l'objet. On fait « comme si » le réel portait en lui un pouvoir esthétique. Cependant il ne faudrait pas croire qu'il y a là, naïveté. L'artiste autant que le spectateur savent que l'art est un miroir sensible de la subjectivité, une vérité métaphorique portant sur le réel vécu. Le scientifique sait que ses constructions sont des cartes, offrant des repères pour la compréhensions de certains phénomènes, mais qui ne sauraient entièrement recouvrir le territoire. L'art apprend à voir, il soulève, dans le monde des objets, leur « inquiétante étrangeté » (Freud), leur présence phénoménale « comme si » je pouvais les observer de manière désintéressée, « comme si » mon œil était innocent. Ainsi le spectateur est-il sujet face à l'objet d'art, en posture, lui aussi, d'interprétation, comme l'artiste l'a été en face du réel. La science peut également engendrer des sentiments esthétiques à l'égard de la nature, car elle modifie notre regard, mais l'œil qu'elle nous prête ne fait pas « comme si » il était innocent, il « sait » qu'il est instruit.

L'art n'est pas la science car il présuppose le réel comme source de sens pour le sujet, il envisage son pouvoir d'action sur notre sensibilité, et entretient avec lui un rapport esthétique. L'art est donc une activité génératrice d'épreuves sensibles, et non une activité liée à la production de savoir, bien que cela ne signifie en rien que l'art soit en dehors du champ de la connaissance. Si le sentiment esthétique n'est pas exclu du champ de la science, il ne constitue ni un présupposé sur le réel et ni le but de l'activité scientifique: en science, le sentiment esthétique est accidentel.

Les différents jeux avec le réel, ces « comme si » en art et en science, nous permettent donc de distinguer ces deux activités par le présupposé du réel qu'elles induisent (son pouvoir esthétique et sa capacité à me faire sens pour l'art, sa lisibilité pour la science). Inversement, l'art et la science construisent une version du réel, modifiant la perception que l'on a de lui, et qui influencera en amont nos observations et discours à venir. On ne construit un monde qu'à partir d'une version déjà existante.

Le jeu artistique avec le réel confère à l'oeuvre un statut particulier : ni pur énoncé sur le réel, ni objet pratique, il fonctionne comme une totalité sans pour autant être clos sur lui-même. En effet le sentiment esthétique qu'il engendre est le fruit de la rencontre entre un sujet et un objet. S'il n'est pas une propriété de la nature, il n'est pas non plus une propriété de l'objet d'art, rien ne sert donc de disséquer les oeuvres pour lister les traits qui seraient porteurs de l'esthétique. C'est par le jeu, la mise en rapport entre le réel interprété par l'artiste d'une part, et le spectateur d'autre part que le sentiment esthétique naît. Il se situe dans l'aller-retour que le spectateur opère entre l'artiste, le réel, l'oeuvre et lui-même. Il est résultat de la circulation et de l'entre-choc simultané de sens, mise en question des évidences perçues soudainement comme préjugé. Il résulte du regard neuf dont parlé Matisse. L'oeuvre fonctionne alors comme un catalyseur du sentiment esthétique. Nous pouvons alors affirmer qu'il y a oeuvre de l'art lorsque cette posture « contemplative » est suggérée comme but de l'oeuvre (ce qui n'est pas le cas de la table de travail d'Arthur Eddington). L'oeuvre est créée dans le but d'accomplir cette fonction, elle porte la marque de la subjectivité de l'artiste et de son expérience esthétique du réel. Nous ne devons pas chercher à résoudre la question de l'art à travers ses différents médias (le théâtre, la peinture...) mais concevoir qu'il est médium volontaire de l'expérience esthétique. L'art doit donc être capable de re-crée le pouvoir évocateur de la table, de la double table, et nous y sommes invités par le truchement (l'oeuvre) d'un rapport intersubjectif artiste-spectateur.

L'art comme champ du sensible (avec sa double référence au terme « sens ») ne doit pas se confondre avec la quête de l'émotion ou du beau. Ainsi, l'« esthétiquement neutre » (entendu ici comme hors de la quête du beau ou du pouvoir évocateur de l'objet) souhaité par Marcel Duchamp pour ses Ready-Made, (qui ne sont pas des objets construits par l'artiste donc, mais choisis par le hasard à travers l'artiste), ne nous permet pas de rejeter ces oeuvres hors du champ de l'art. Dans un tel geste artistique, l'art renvoie au monde de l'art lui-même et l'objet à la définition ou re-définition de l'oeuvre. La compréhension est sensible, elle s'exprime non en argumentation mais en « phénomène », l'objet ayant perdu son caractère fonctionnel habituel. La dématérialisation (désintéressement) et la phénoménalité de l'objet ne sont donc plus pensées comme un en-soi de l'art et une porte vers la vérité ontologique du monde, mais comme un rôle dans la relation intersubjective artiste-spectateur présupposant un rapport esthétique au réel.

LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

Puisque que nous arrivons, à ce stade de notre réflexion, à considérer que l'exercice de la définition ontologique est vain et que bien au contraire, c'est la relation qui précède et éclaire les termes « Art » et « Réel », nous nous proposons à présent de revenir à notre tentative de compréhension du théâtre documentaire. Le théâtre documentaire, comme nous l'avons dit, ne saurait être pensé en terme de véracité, ou de version plus correcte du réel que celles proposées par le théâtre « classique », car nous l'avons vu, l'idée de fidélité et de restitution du réel n'est pas étrangère au théâtre tel que l'a formulé Diderot par exemple ; mais également, et surtout, parce que ça n'a aucun sens de hiérarchiser les versions du monde en terme de véracité, c'est-à-dire d'adéquation au réel. Il nous semble malgré tout que la volonté documentaire ne saurait se limiter à un simple impératif formel de construction de l'œuvre, une technique pour produire du spectacle, mais qu'il s'inscrit dans un but « performatif » de rencontre effective avec le réel. Théâtre et documentaire ne se complètent pas comme si « théâtre » d'une part et « documentaire » d'autre part étaient deux entités identifiables juxtaposées. Le théâtre documentaire doit être considéré comme la prise de conscience de l'existence de « mondes » dans le sens entendu par Nelson Goodman. Tentons de comprendre.

Quel est son objet ? Un modèle réel, qui ne serait pas "archétypé" mais exploré dans sa singularité et dans sa complexité. Dans la veine du documentaire, il est argumenté, preuve à l'appui et qui atteste de sa source dans le vécu, mais il ne saurait se satisfaire d'une simple restitution, telle quelle, de la matière documentaire collectée puisqu'il est aussi théâtre.

Sur quelle version du réel s'appuie-t-il ? Sur celle d'une réalité des actions humaines qui ne peuvent se résumer à leur simple apparence, mais tente de comprendre le vécu de l'Autre et la version de son monde. Il consiste en quelque sorte à comprendre la partition subjective qui anime les actions et activités sociales, d'en comprendre les motivations, les effets. Ainsi si l'observation chez Diderot s'appuyait sur la phénoménalité de l'expression des émotions, le théâtre documentaire dévoile la sous-partition, le moteur, l'intime invisible, l'au-delà des apparences premières, dans la mesure où il double l'observation d'une recherche sur les causes effectives des actions et d'une volonté de compréhension et d'explication de leurs liens. Il participe en cela à l'idée que l'art contribue au « dévoilement de la vérité », d'une vérité métaphorique, c'est-à-dire portant sur le monde vécu, sur le fait d'être au monde et les effets que cela produit sur le sujet. Il se préoccupe également de la subjectivité du comédien portant cette parole, conscient des effets que

cette observation et ce savoir produisent en lui. Les effets de ce travail de conscientisation ne seront plus cachés derrière l'œuvre mais revendiqués comme constitutifs de l'œuvre, ils ne sont pas moyens de l'œuvre mais éléments. Trois expériences esthétiques du réel donc : celle qui anime le modèle observé dans sa vie quotidienne, réelle, conférant sens et « chair » au monde qu'il habite ; celle du comédien éprouvant face à l'épreuve esthétique observée ; celle du spectateur qui recevra l'œuvre.

Quelle est sa technique ? L'observation et le savoir sont toujours mesurés dans les effets qu'ils produisent sur le comédien-chercheur (c'est la façon qui nous apparaît aujourd'hui la plus juste pour qualifier le comédien de théâtre documentaire). Les questions qui animent le comédien-chercheur, outre celles qui portent sur la compréhension de l'Autre et du fait observé, concernent sa propre subjectivité : comment je comprends ? Comment je reçois les informations ? Quels effets produisent-elles en moi ? Comment modifient-elles mon comportement ? Quel est le processus de ma pensée ? Suis-je bien sûr de comprendre ? Qu'est-ce qui a déclenché tel ou tel doute en moi ? Qu'est-ce qui a été le moteur de ma colère ? De mon espoir ? Etc. sont autant de questions qui guident la réalisation scénique. Donnant à voir les étapes de construction du travail, le comédien-chercheur épouse les caractéristiques du performeur : il parle en son nom et assume son rôle de témoin et de narrateur. Ce travail qui, conçu comme tel, est toujours de fait en construction (du moins théoriquement), devient alors un bout de réel vécu offert aux regards dans le parcours d'une vie où la pensée est toujours active. Il ne s'agit plus alors d'un théâtre qui s'apparenterait à un univers à part entière, clos sur lui-même, mais à un monde en tant que construction du réel (selon la définition de Nelson Goodman), pleinement conscient de ce fait, donnant à voir cette prise de conscience.

Il ne s'agit donc pas d'opposer le théâtral (sensible, créatif, beau mais fictif...) au documentaire (argumenté, raisonné, vrai mais peu attrayant...). Bref, il ne s'agit pas d'informer de façon ludique, faisant du pouvoir esthétique de la représentation une catégorie d'argument, mais de dévoiler le mouvement de la pensée et non son résultat, de transmettre le processus de réflexion du comédien-chercheur et les effets que cela produit en lui. Ainsi, il conçoit qu'émotion et savoir sont liés et que la version du monde qu'il habite (et propose sous forme d'œuvre d'art), se construit dans cette complexité, car à chaque niveau de complexité naissent de nouvelles significations des entités considérées et une nouvelle expérience esthétique à explorer. Il montre le monde et l'œil qui le regarde. Il unifie réalité des émotions, du sensible et de l'intelligible avec l'évanescence d'un réel vécu, conscient de sa temporalité éphémère.

