



La problématique d'adéquation à la vérité du théâtre et de la science

Fétigué COULIBALY

Ecole Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

datoufetigue72@gmail.com

Résumé : La vérité, c'est la réalité, le réel ou le vrai ; ce qui en fait un processus en perpétuel changement. Le théâtre et la science y parviennent suivant différentes méthodes déployées. En effet, alors que le théâtre, en tant que création imaginaire, relève du domaine des sciences humaines et sociales, la science se fonde sur des méthodes démonstratives, vérificatives, déductives et expérimentales et relève du domaine des sciences exactes. La subjectivité domine le champ théâtral mais les sciences exactes et expérimentales portent la marque de l'objectivité. Ainsi, pendant que le théâtre aboutit à une vérité de convention, les sciences exactes et objectives accouchent des vérités vérifiables, expérimentales.

Mots clés : Construction imaginaire, Connaissances objectives, Changement perpétuel, Objectivité, Subjectivité

Abstract: Truth is reality, real or true; making it a constantly changing process. Drama and science do this using a variety of methods. Indeed, while the theater, as an imaginary creation, falls within the domain of the human and social sciences, science is based on demonstrative, verification, deductive and experimental methods and falls within the domain of the exact sciences. Subjectivity dominates the theatrical field, but the exact and experimental sciences bear the mark of objectivity. Thus, while the theater reaches a conventional truth, the exact and objective sciences give birth to verifiable, experimental truths.

Keywords: Imaginary construction, Objective knowledge, Perpetual change, Objectivity, Subjectivity

Introduction

Le concept de vérité relève d'un débat à la fois très ancien et contemporain qui, depuis les origines jusqu'à nos jours, demeure toujours d'actualité auquel se sont intéressés de façon toute particulière les grands érudits, en particulier les philosophes et autres savants dont les noms figurent, en lettres capitales dorées, dans les annales de l'histoire. L'on peut se demander ce qu'il y a encore à dire sur un tel thème aujourd'hui. C'est parce qu'en dépit de tout ce qui en a été dit, ce thème continue encore aujourd'hui d'aiguiser la curiosité et de séduire davantage. En choisissant de participer à ce débat séculaire, nous entendons contribuer à son explicitation car, à en croire Sénèque (104, p. 26), « ce n'est pas parce que les choses sont difficiles que nous n'osons pas, c'est parce que nous

n'osons pas qu'elles sont difficiles ». Ici, nous osons pour les infléchir et les rendre accessibles. Ceci étant, que désigne-t-on par vérité ? Est-elle stable et/ou mouvante, absolue ou relative ? Qu'entend-on par Théâtre et par Science ? Existe-t-il, entre eux, des points de convergence ? Quels rapports entretiennent-ils avec la notion de vérité ? La présente étude se propose de mettre en lumière le théâtre, la science et la vérité ainsi que les voies d'accès à la vérité du théâtre et de la science.

1. Approches définitionnelles des notions de Vérité, Théâtre et Science

Étant donné le comparatisme que nécessite cette étude, un décryptage des notions-forces s'avère indispensable.

1.1. Approches définitionnelles de la notion de Vérité

En tant que préoccupation essentielle de la quasi-totalité des domaines de l'activité humaine, la vérité revêt plusieurs acceptions. En effet, elle est définie comme la conformité de l'intelligence à la réalité. Dans ce sens, notre intelligence se trouve dans le vrai dès lors qu'elle est conforme à la réalité considérée comme la mesure de l'esprit. Cette définition, comme on le voit, se structure par une mise en rapport ou une articulation de la vérité à la réalité, considérée comme l'ensemble des phénomènes existant effectivement, c'est-à-dire ce qui est physique, concret, par opposition à ce qui est imaginé, rêvé ou fictif. Ici, la correspondance d'un énoncé avec un fait réel, constitue l'élément fondamental. Elle désigne ce qui est vrai, ce qui est conforme à la réalité, ce qui relève de l'exactitude et de la sincérité. C'est également un fait qui a l'objet de vérification, une connaissance révélée, transcendantale qui relève de la croyance qui est encore appelée vérité absolue, vérité d'évangile. En outre, par vérité, l'on entend aussi la relation de correspondance ou de cohérence entre un énoncé et la réalité à laquelle cet énoncé réfère, la propriété d'une croyance qui se révèle satisfaisante à la fin de l'étude, le produit d'une construction sociale contingente. Pris dans ce sens, Saint Thomas d'Aquin (2008, p. 6-7) la définit comme « l'adéquation de l'intellect aux choses », « la rectitude perceptible seulement par l'esprit » et « ce qui montre ce qui est ». L'on peut dire que la vérité est l'affirmation de ce qui existe ou la négation de ce qui n'existe pas et, par conséquent, « l'accord de nos jugements de perception ou de connaissance avec la réalité » ([wikipedia.org/wiki/vérité](https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9rit%C3%A9)), c'est-à-dire une disposition qui permet l'affirmation et la négation. La vérité est aussi appréhendée comme le caractère propre, en parlant d'une figure, d'une forme, comme la sincérité ou la bonne foi, comme le principe certain ou l'opinion conforme à ce qui est, par opposition à l'erreur, en parlant de doctrine, de religion mais aussi comme la chose vraie ou la qualité par laquelle les choses apparaissent telles qu'elles sont. Elle est une

qualité qu'il faut éviter de personnifier, d'en faire on ne sait quelle entité spéciale et objective.

C'est pourquoi, pour William James, il y a d'une part la réalité, d'autre part des jugements qui sont en accord avec celle-ci et, donc, il n'existe pas une troisième chose qui serait la vérité. Il la conçoit alors comme le caractère que prennent certains jugements, et rien de plus. Pour lui, en effet, la vérité n'est pas une donnée toute faite car elle se fait, se construit, c'est-à-dire elle est le fruit de l'effort et de la recherche. Pour sa part, Augustin d'Hippone, philosophe et théologien de l'Antiquité, abordant le rapport de l'homme à la vérité à travers la question de l'enseignement du dogme et de sa compréhension, conçoit la vérité comme l'expérience ultime de la vie spirituelle. Pour lui, la communication entre les hommes, loin d'être « horizontale », est plutôt « triangulaire », c'est-à-dire le dialogue se joue, non pas à deux, mais à trois d'autant plus qu'il y a toi, moi, et la Vérité qui nous transcende tous les deux, et dont nous sommes, toi et moi, les « condisciples » (Popper : 1973, p. 29). En somme, à la lumière de ces définitions, se révèle une double acception. En d'autres termes, ces définitions paraissent, par leur contenu, susceptibles de stratification en deux ensembles. Alors que la première acception conçoit la vérité comme émanant de la réalité des choses et on parle de la vérité des choses, la seconde la considère comme émanant, elle, de la connaissance intellectuelle qu'on appelle alors la vérité de la connaissance. Si la vérité des choses est conçue comme n'existant que pour la conscience qui la perçoit, celle de la connaissance, quant à elle, est partagée par l'ensemble des consciences dans une démarche rationnelle et, de ce fait, s'oppose systématiquement à ce qui ne relève point de l'imaginaire, de l'illusion encore moins d'une vision subjective puisque :

La production de la vérité est un phénomène objectif, étranger au moi, qui se passe en nous, sans nous, une sorte de précipité chimique que nous devons nous contenter de regarder avec curiosité.

Renan (1889, p. 721)

Ainsi y a-t-il, d'une part, une « vérité matérielle » découlant d'une proposition vraie par son contenu et une « vérité formelle » découlant, elle, du caractère logique du raisonnement par lequel cette vérité est produite.

1.2. *Approches définitionnelles du concept de Théâtre*

Le théâtre est une tradition, c'est-à-dire une pratique sociale et religieuse, festive et sacrée avant de devenir un genre littéraire spécifique qui tire ses origines profondes de la Grèce antique, lieu de manifestation d'une infinité de spectacles et de cérémonies liés au culte du dieu Dionysos. Ces spectacles sont des hymnes en l'honneur de Dionysos et qui, plus tard, furent transformées en

pièces théâtrales. Un des chanteurs se détachait des autres pour faire des sortes de questions-réponses avec les autres. Ce n'était, au départ, qu'un chanteur mais Eschyle en rajouta un deuxième, suivi de Sophocle, qui en rajouta un troisième. Les scènes rituelles étaient restées malgré l'évolution du théâtre : le deuil, le sacrifice et la supplication restaient à l'ordre des pièces, accompagnés de chants en l'honneur des Dieux. Sur scène se trouvait l'autel de Dionysos, qui devait être inséré dans l'action et dans le décor de la pièce de théâtre. C'est pourquoi, les sujets des pièces de théâtre faisaient très souvent référence à la mythologie.

Dans sa forme la plus profonde, le théâtre est un hymne joyeux au corps et à l'univers qui lui a donné le jour si bien que le jeu théâtral est d'abord et avant tout un jeu tout court, c'est-à-dire un divertissement. Le concept de théâtre vient du mot grec « *theatron* » qui signifie « regarder, voir, contempler avec admiration » et désigne, à l'origine, d'abord tout lieu « d'où l'on peut voir » et, à ce titre, répond aussi bien aux exigences des cérémonies religieuses qu'aux impératifs des assemblées politiques. Il désigne également un hémicycle, un édifice où l'on assiste à un spectacle, le spectacle lui-même et enfin un genre littéraire spécifique. Partant, par théâtre, l'on désigne l'art de la représentation mais aussi une pratique d'écriture et une pratique de la représentation. Ce qui en fait un art complexe qui repose fondamentalement sur une hétérogénéité fondatrice. C'est également une création littéraire qui tient de l'écrit-oral et du spectacle, un « donner à voir » ainsi qu'un « donner à penser » (T. Bakary : 1971, p. 61).

Dans ce sens, il relève de l'inventivité, de la créativité du dramaturge et devient, de ce fait, un produit de l'imagination créatrice, donc une illusion, une fiction, voire une œuvre d'art. Depuis son origine antique grecque, il est « *Mimèsis* », c'est-à-dire « imitation » ou construction. Il fonctionne comme un principe de création et désigne l'imitation de la réalité, voire sa reproduction. À cause de ce principe mimétique, Platon, dans *La République* (2002), présente le théâtre comme le reflet dégradé du monde sensible, c'est-à-dire « l'image d'une image », « un trompe-l'œil, une dangereuse illusion, "un simulacre de simulacre" » (Fontaine, 1993, p.19) ou encore « une imitation de la semblance » (Naugrette, 2007, p. 54) qui crée une situation d'énonciation illusoire qui vient doubler le réel et prétend se donner pour vrai. En conséquence, il exige l'expulsion de la cité de tous faiseurs de théâtre. Contrairement à lui, Aristote porte un regard tout différent sur la question. Pour lui, l'imitation transcende de loin la simple dégradation du réel, la pâle copie de la réalité ou sa copie en miroir pour devenir une véritable idéalisation, une transposition artistique, c'est-à-dire une figuration de la réalité.

Il s'agit d'une imitation qui rassemble en elle tous les possibles de l'acte soumis à la vraisemblance et à la nécessité et qui atteint la généralité. Elle devient même « une philosophie » (Naugrette, 2007, p. 24) car elle n'émeut pas la partie

passionnelle de l'âme mais lui offre des formes exemplaires des passions humaines, en particulier la crainte et la pitié. Toutefois, la vérité de l'imaginaire, c'est-à-dire la puissance ontologique du théâtre, ne constitue pas le fondement essentiel de la « Mimésis » aristotélicienne. Celle-ci ne signifie pas seulement que tout discours est du monde, c'est-à-dire elle ne préserve pas seulement la fonction référentielle du discours théâtral, mais, en tant qu'imitation de la nature, elle lie aussi cette fonction référentielle à la révélation du réel comme acte. Aristote, comme on le voit, conçoit le théâtre comme un art qui dépasse la simple imitation de la réalité ou sa reproduction fidèle pour devenir une véritable révélation parce que, pour lui, le principe mimétique fait irréductiblement partie intégrante de la nature humaine avant d'être le fondement du processus de la création artistique.

Dans ce processus de création, « la réalité reste une référence, sans jamais devenir une contrainte. C'est pourquoi l'œuvre d'art peut être soumise à des critères purement intrinsèques, sans que jamais interfèrent, comme chez Platon, des considérations morales ou politiques, et surtout sans que pèse le souci ontologique de proportionner l'apparence au réel » (P. Ricœur, 1975, p. 60). L'on comprend l'existence de rapports à la fois divers et complexes régissant le couple théâtre et réalité que nombre d'auteurs ont tentés d'élucider. Dans cette perspective, Victor Hugo écrit :

le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains sur la scène.

Djoumessi (2016, p. 70)

Ce père de la dramaturgie romantique a condamné la dramaturgie classique et reproché à celle-ci de s'éloigner de la vérité pour n'en donner seulement qu'une vérité reconstruite, améliorée, maquillée, c'est-à-dire taillée sur mesure. Le théâtre est un art fondé sur l'illusion. Quel que soit le niveau de perfectionnement de l'illusion, le théâtre ne demeure qu'une construction imaginaire, un pur produit de l'imagination du dramaturge, un « réel dans l'irréel » (Gomes, 2004, p. 26), « quelque chose de pas vrai comme si c'était ! » et « un lieu à l'échelle de l'homme et du monde où s'affrontent le Bien et le Mal » (Winter et al., 2000, p. 309). Au-delà de l'écriture ou du texte, il est aussi représentation, c'est-à-dire mise en scène du texte. Cette réalisation scénique constitue une forme de reproduction du monde réel car elle met en scène des acteurs qui jouent avec leur corps, leur visage, leur voix et leurs gestes avec des costumes qui sont en réalité conformes au statut social des personnages qu'ils incarnent.

Dans ce jeu théâtral, le public, devant lequel se déroule toujours le spectacle, constitue une composante dramaturgique irréductible qui confère au spectacle un pouvoir d'accréditation. Il s'établit absolument entre lui et le spectacle en mouvement une communion intime, une parfaite communication réelle dont les rires, les applaudissements, les pleurs et tout autre signe expressif produit par le public dans la salle constituent la preuve concrète. Le théâtre gagne ainsi en transparence par le caractère concret des acteurs et de leur espace de jeu mais aussi en perfection par le triomphe de la fiction dans l'oubli de ses propres mensonges. C'est un vrai jeu de miroir dans lequel la scène devient le lieu de déroulement effectif d'un épisode de la vie quotidienne, donc un miroir qui renvoie à la société sa propre image ou qui est « l'expression de la société » (Bertrand et al., 1996, p. 349), mais une expression figurée et transposée. Le théâtre demeure une stylisation du réel. En tant que genre littéraire, il fait partie intégrante de la Littérature qui, elle-même, participe des Sciences humaines. Donc, le théâtre est une science.

1. 3. Approches définitionnelles de la notion de Science

Le concept de science est, par sa transversalité, extrêmement complexe et, par conséquent, difficile à définir car les définitions proposées par les dictionnaires sont si insatisfaisantes que l'on parle même de « limites de l'opération de définition » (Soler, 2000, p. 13). Il est, en effet, « utopique de vouloir donner une définition *a priori* de la science » (Pichot, 1991, p. 7), car « ce que nous mettons sous le vocable « science » n'est en rien un objet circonscrit et stable dans le temps qu'il s'agirait de simplement décrire » (Pestre, 2006, p. 104). Définir la science s'avère une tâche bien périlleuse parce qu'il est « impossible de passer ici en revue l'ensemble des critères de démarcation proposés depuis cent ans par les épistémologues, [et qu'on] ne peut apparemment formuler un critère qui exclut tout ce qu'on veut exclure, et conserve tout ce qu'on veut conserver » (Nadeau, 1999, p. 126). En dépit de ce qui précède, la science peut être définie comme un domaine extrêmement vaste qui se compose d'un ensemble de disciplines aussi particulières les unes que les autres dont chacune porte sur un domaine particulier du savoir scientifique. Une catégorisation des différents types de sciences donne trois groupes : d'abord les sciences exactes ou formelles qui s'appuient sur des axiomes et des déductions, en l'occurrence les mathématiques, ensuite les sciences empiriques ou expérimentales qui, elles, cherchent à établir des « lois » ou des rapports constants et fondés sur le principe que les mêmes causes produisent les mêmes effets, dans le but de décrire les relations entre différents phénomènes et dont les travaux sont nécessairement validés par des contrôles expérimentaux comme physique, chimie, sciences de la nature, biologie, médecine et enfin les sciences humaines qui concernent

l'Homme, son histoire, son comportement, la langue, le social, le psychologique, le politique.

Cette catégorisation des domaines scientifiques est bien loin d'être fixe et unique, d'autant plus que les disciplines scientifiques sont, elles-mêmes, susceptibles d'être découpées en une infinité de sous-disciplines de manière plus ou moins conventionnelle dont chacune constitue une science particulière, c'est-à-dire à part entière avec son contenu spécifique et sa méthode propre. Ainsi, la notion de science est un véritable polysème qui, étymologiquement, du latin « *scientia* » qui veut dire « connaissance », désigne

ce que l'on sait pour l'avoir appris, ce que l'on tient pour vrai au sens large, mais aussi l'ensemble de connaissances et d'études d'une valeur universelle, caractérisées par un objet ou domaine et une méthode déterminés et fondés sur des relations objectives vérifiables.

Le Robert (1995, p. 2051)

Elle est, selon Michel Blay :

la connaissance claire et certaine de quelque chose, fondée soit sur des principes évidents et des démonstrations, soit sur des raisonnements expérimentaux, ou encore sur l'analyse des sociétés et des faits humains.

(Blay, 2012, p. 734)

La science part de méthodes d'investigation rigoureuses, vérifiables et reproductibles pour aboutir à son but qui consiste à permettre de comprendre et d'expliquer le monde et ses phénomènes de la manière la plus élémentaire possible, c'est-à-dire de produire des connaissances se rapprochant le plus possible des faits observables. Réfractaire à tout dogmatisme, elle est, tout comme ses méthodes, ouverte à la critique ainsi qu'à la révision parce que son but essentiel est de comprendre les phénomènes, d'en tirer des prévisions justes et des applications fonctionnelles, sans oublier que les résultats obtenus sont sans cesse confrontés à la réalité.

Suivant la catégorisation des sciences, le théâtre fait partie intégrante des sciences humaines et est donc une science. Alors ici, ne sont concernées que les sciences exactes et les sciences expérimentales que nous résumons dans le cadre de cette étude par sciences exactes et expérimentales. Sous cette appellation, l'on désigne des ensembles bien structurés de connaissances aussi diverses les unes que les autres, théoriques mais aussi pratiques régies par des principes démontrables et des raisonnements vérifiés par l'expérimentation. À propos de l'expérimentation, Michel-Eugène Chevreul (1856, p. 27) écrit qu'

un phénomène frappe vos sens ; vous l'observez avec l'intention d'en découvrir la cause, et pour cela, vous en supposez une dont vous cherchez la vérification en instituant une expérience. Le raisonnement suggéré par l'observation des phénomènes institue donc des expériences (...), et ce raisonnement constitue la méthode que j'appelle expérimentale, parce qu'en définitive l'expérience est le contrôle, le critérium de l'exactitude du raisonnement dans la recherche des causes ou de la vérité.

Michel-Eugène Chevreul (1856, p. 27)

Les sciences exactes et expérimentales constituent un ensemble de connaissances humaines qui se rapportent à des faits obéissant à des lois objectives ou considérés comme tels et dont la mise au point exige une certaine systématisation et une méthode déterminée car, de façon générale, le but principal que poursuit toute science demeure clairement le même, celui d'expliquer le monde et ses phénomènes de la manière la plus élémentaire possible, c'est-à-dire de produire des connaissances se rapprochant le plus possible des faits observables ou de « connaître les conditions matérielles des phénomènes » (Bernard, 1865, p. 106). Il s'agit de connaissances scientifiques acquises par l'étude et la pratique et fonctionnant suivant une hiérarchisation, une organisation et une synthétisation au moyen de principes généraux présentés sous forme de théories ou de lois. Ainsi, les notions de démonstration, de déduction, d'expérimentation et de vérification constituent les principaux principes qui régissent les domaines des sciences exactes et expérimentales.

2. De l'articulation du couple Théâtre-Sciences (exactes et expérimentales) à la Vérité

Le théâtre, en tant que science humaine et sociale, est, par essence, une fiction, une figuration, une construction imaginaire, donc « un mensonge ». Quant aux sciences exactes et expérimentales, elles n'ont rien à voir avec la fiction et reposent essentiellement sur une hypothèse, entendue comme une proposition ou une explication de phénomènes naturels que l'on se contente d'énoncer sans prendre position sur son caractère véridique, c'est-à-dire sans l'affirmer ou la nier, donc avancée provisoirement comme appartenant au domaine du possible ou du probable, et qui doit être, ultérieurement, contrôlée, soit par la déduction, soit par l'expérience. C'est donc un objet d'étude puisqu'elle doit absolument être, comme un morceau de calcaire, étudiée, confrontée, utilisée, discutée ou traitée de toute autre façon jugée nécessaire dans le cadre d'une démonstration ou d'une expérimentation pour aboutir à la déduction d'un ensemble de données, c'est-à-dire sa valeur de vérité. Elle est, à juste titre, appelée une hypothèse de travail qui, selon Gabriel Marcel (1927, p. 225), devient « un mode de figuration ». Jean-Paul Sartre (1946, p. 132), pour sa part, la définit ainsi :

« toute théorie, qu'elle soit scientifique ou philosophique, est probable. La preuve en est que les thèses scientifiques, historiques, varient et qu'elles se font sous forme d'hypothèses ». L'hypothèse constitue un élément quasi fondamental pour les sciences exactes et expérimentales au point que

la plupart des généralisations scientifiques, qui aspirent à être quelque chose de plus qu'une classification ou une méthode, ne sont que des théories plus ou moins ingénieuses, plus ou moins simples, et que le monde savant connaît sous le nom significatif d'hypothèses.

(Simon, 1854, p. 531)

Selon la définition de Gabriel Marcel, se profile une certaine similitude, un certain rapprochement entre le théâtre et les sciences (exactes et expérimentales). En effet, il a défini l'hypothèse comme « un mode de figuration », ce qui, en réalité, constitue une autre définition du théâtre qui est une figuration du monde réel. Mais, un facteur singulier les éloigne. Alors que la figuration caractérisant les sciences se trouve exclusivement fondée sur l'expérimentation et la déduction, celle qui est propre à la science dramaturgique est fondée sur l'imagination simple. Si les sciences n'accèdent à la vérité que par le moyen de la déduction et de l'expérience, le théâtre, œuvre d'art, n'y accède que par décodage ou par dénotation seconde. Par exemple, les thèses et déductions scientifiques de Galilée relatives aux mouvements de la terre autour du soleil ne souffrent d'aucun doute encore moins celles de la médecine dans la découverte des maladies et leur traitement à titre curatif et préventif. Or, le lecteur-spectateur, qu'il s'agisse de la lecture d'une pièce de théâtre ou de sa mise en scène, est obligatoirement tenu de transcender le jeu ou le divertissement, première fonction du théâtre, par une réflexion qui va lui permettre de parvenir, dans son imagination, à établir une relation entre les personnages sur scène et les hommes du monde réel. Ce qui va lui permettre en dernier ressort à éviter ou même à proscrire tout acte, tout sentiment et tout caractère constaté sur scène et qui s'éloigne des bonnes mœurs ou des vertus sociales admises. C'est cet effet appelé « catharsis » qui est visé à travers la « mimésis » théâtrale selon Aristote. Il s'agit, pour le dramaturge, de fabriquer une fiction qui fonctionne comme un modèle « émotionnel » à double effet : exciter l'émotion d'une part, et la purifier d'autre part.

Dans la Grèce antique, le théâtre présente une double dimension à la fois civile et religieuse. La religion, par le culte de Dionysos, est toute présente dans le spectacle, notamment l'espace et le temps et dans les institutions qui règlent le théâtre. Mais, c'est la cité qui donne au théâtre tout son sens car ces deux caractères acquis (culte et cité) assument son être plus que ses caractères innés. Le lien entre le théâtre et la société était particulièrement très étroit. Faisant partie

intégrante de la société, il était une praxis sociale qui, si elle n'était pas la vérité, n'en était pas loin pour autant ; mieux, il est « la copie décrochée du réel » (Bertrand et al., 1996, p. 23). Mais, dès la transformation des dionysies en fiction par Eschyle qui introduit le premier personnage théâtral, l'illusion théâtrale a fait son émergence avec pour mission de donner à lire la communication des dieux et des hommes. Le théâtre classique, héritier de celui la Grèce antique, a totalement proscrit toute idée de vérité sur la scène au profit de la vraisemblance. Comme le précise L'Abbé d'Aubignac, « les règles n'enseignent rien autre chose qu'à rendre toutes les parties d'une action vraisemblables » (Naugrette, 2007, p. 105). C'est pourquoi, sur la scène classique, le primat est tout accordé à « ce qui pourrait avoir lieu » au détriment de « ce qui a lieu réellement » (Naugrette, 2007, p. 106). Le vraisemblable est impérativement imposé au détriment de tout paradigme de vérité.

Pour mieux appréhender les rapports entre théâtre et sciences, il importe de comprendre que la vérité n'est pas une donnée absolue, immuable. Elle n'est pas donnée une fois pour toutes, bien au contraire, elle est inscrite dans une sorte de mobilité et devient une construction, « une convention et un conformisme » (Sollers, 1996, p. 26). Elle est en perpétuel devenir et, par conséquent, s'inscrit dans la théorie d'Héraclite. Pour lui, la vérité, la réalité, comme toute chose, change perpétuellement si bien qu'« il n'y a de réel que le changement » (Thonnard, 1955, p. 12). Dans ce sens, le théâtre et les sciences se présentent en vérité comme deux modes diamétralement opposés de production de la vérité ou d'accession à celle-ci. Le théâtre marche au pas de l'histoire, fait des comportements humains la toile de fond principale de ses fictions et accouche des vérités sociales et politiques. Les sciences produisent des vérités d'induction, d'expérimentation, de démonstration et de vérification mais aussi d'évolution. Ainsi, qu'il d'agisse du théâtre, qu'il s'agisse des sciences, chacun produit la vérité suivant ses méthodes propres. Avec le théâtre, l'on accouche de la vérité imaginée et fictionnalisée alors qu'avec les sciences, c'est la vérité vérifiée, démontrée et expérimentée.

À ce titre, entre la vérité théâtrale et celle dite scientifique, toute convergence s'avère négligeable et limitée par rapport à la divergence qui paraît plus évidente. Aldous Huxley écrit à ce propos :

les hypothèses de la science moderne traitent d'une réalité beaucoup plus subtile et plus complexe que l'univers simplement abstrait et verbal des notions théologiques et métaphysiques. Bien que déterminant la nature humaine et le comportement humain, cette réalité est non humaine : elle ne comporte aucun élément dramatique, elle ne se pare d'aucun attribut pittoresque. C'est pour ces raisons qu'il sera difficile d'incorporer les hypothèses de la science à des œuvres d'art harmonieuses, émouvantes et

persuasives, beaucoup plus difficile certainement qu'il ne l'était d'y incorporer la notion d'obsession diabolique, ou celle d'un Seigneur Tout-Puissant tuant et ressuscitant arbitrairement l'âme de ses créatures.

Aldous Huxley (1966, p. 168)

La subtilité et complexité de la réalité que traitent les hypothèses de la science s'oppose évidemment au produit de l'imagination du dramaturge dont l'harmonie, l'émotion, la persuasion, le pittoresque constituent des caractéristiques irréductibles. Si la science est « un texte anonyme » (Cyr, 1970, p. 60) en raison de l'universalisation de ses résultats avérés après vérification et expérimentation, le théâtral est personnalisé. Les sciences s'efforcent de représenter exactement l'objet qu'elles étudient en veillant à vérifier méthodiquement chacun de leurs énoncés et, en cela, se distinguent du théâtre. Elles sont objectives par la possibilité toute offerte de procéder à un contrôle par des faits ou par l'expérience des résultats obtenus, alors que le théâtre est subjectif car il n'est qu'un regard personnalisé et abstrait du dramaturge sur la société. Ainsi, la subjectivité caractérise le théâtre tandis que l'objectivité la science.

Conclusion

Au terme de notre étude sur les rapports théâtre et sciences à la vérité, nous retenons que la vérité est un processus en constante progression mais aussi un horizon, une perspective, donc une composition humaine particulièrement éphémère et mouvante. Tandis que les sciences sont un modèle de rigueur qui cherche à établir des vérités avec plus de certitude, le théâtre, de son côté, est une construction cohérente et significative de l'imagination élaborant une vérité plus fictive, abstraite et arbitraire. Au théâtre comme en science, la vérité demeure l'objet d'une quête historique et évolutive. La connaissance scientifique, tout comme dramaturgique, cesse d'être un miroir mental de l'univers, pour devenir un simple instrument à manipuler la matière. Donc, en dépit de leur distinction par la subjectivité et l'objectivité, les sciences tout comme le théâtre élaborent des systèmes de « fictions » qui offrent une représentation cohérente et efficace du réel.

Références bibliographiques

- BERNARD Claude, 1865, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière,
- BERTRAND Dominique, HAQUETTE Jean-Louis et al., 1996, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Bréal
- BLAY Michel (dir.), 2012, *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris, Éditions Larousse et Centre National de la Recherche Scientifique(CNRS)
- CYR Gilles, 1970, « Littérature et science », *Liberté*, 12(1)

- DJOURMESSI Tongmo Bernard, 2016, *Art et existence*, Paris, Connaissances et Savoirs, Coll. Lettres et Langues.
- FONTAINE David, 1993, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan.
- GABRIEL Marcel, 1927, *Journal métaphysique*, Paris, Gallimard.
- GOMES Claudia de Oliveira, 2004, *Réussir la dissertation de français*, Paris, Studyrama.
- HUXLEY Aldous, 1966, *Littérature et science*, trad. J. B. Hess, Paris, Plon.
- ROBERT Paul, 1995, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Distribooks March.
- NADEAU Robert, 1999, *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle ».
- NAUGRETTE Catherine, 2007, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- PESTRE Dominique, 2006, *Introduction aux Sciences Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repère ».
- PICHOT André, 1991, *La Naissance de la science, tome 1 : Mésopotamie, Égypte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- POPPER Karl, 1973, *La Logique de la découverte scientifique, ch. 1*, trad. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux Lausanne, Payot.
- PLATON, 2002, *La République*, introduction, trad. et notes de Georges Leroux, Paris, Flammarion, Paris, Flammarion.
- RENAN Ernest, 1889, « Examen de conscience philosophique », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 94, Paris.
- RICŒUR Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil
- SARTRE Jean-Paul, 1946, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, coll. « Pensées ».
- SOLER Léna, 2000, *Introduction à l'épistémologie*, Paris, Ellipses, coll. « Philo ».
- SOLLERS Philippe, 1854, « Le roman et l'expérience des limites », in *Tel Quel* 25, printemps 1996. SIMON Jules, *Devoir*, Paris Librairie Hachette et Cie.
- THONNARD François-Joseph, 1955, *Précis de philosophie*, Paris, Desclée.
- THOMAS d'Aquin Saint, 2008, *Sur la vérité, 1257, Article 1*, trad. franç. Gilles-Jérémie Ceaucescu, CNRS Éditions.
- TRAORE Bakary, 1971, « Le théâtre africain : réalités et perspectives », in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Ecole des Lettres et Sciences humaines, 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine.
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius, Livre XVII, Lettre 104*, 26.
- WINTER Geneviève, ANDRAU Paul et al., 2000, *Français seconde, Programme 2000*, Paris, Bréal, <https://fr.wikipedia.org/wiki/vérité>