

Sources et perspectives du théâtre expérimental

Serge Ouaknine

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1989). Sources et perspectives du théâtre expérimental. *Jeu*, (52), 55–63.

sources et perspectives du théâtre expérimental

Expérimenter suppose la faillite d'une certitude. C'est du doute que procède l'expérience scientifique, doute par rapport à une vérité stable et curiosité quant à un sol qui se dérobe, quant à un ciel qui se défait. La science, selon Claude Bernard, appelle loi ce qui tombe sous le sens de la répétitivité d'un phénomène, confirmant ainsi du sceau de la «vérité scientifique» la reproductibilité de résultats obtenus dans des conditions semblables. On appelle expérience cette opération de répétition et de confirmation des procédés et des résultats.



Ubu Cuccu de l'Open Theatre en 1969. Mise en scène : Peter Feldman. Photo : Karl Bissinger.

L'art se distingue de la science en ce qu'il se cherche une figure à visage humain, à l'échelle d'une temporalité régie par nos sens et nos émotions. D'un côté la science impose un modèle; de l'autre, le «vieil homme» palpite encore, oeuvrant à un «savoir» qui le piège, avançant plus vite que sa propre faculté d'intégrer les concepts qu'il place en avant.

de la science et du théâtre comme expériences

La démarche scientifique passe le plus souvent par une phase d'intuition ou de conceptualisation théorique qui, déjà, «entre-voie» le tangible d'un effet physique, donc observable. Cet éclair, suivi de ratages et de doutes, raffine par une suite d'improvisations programmées des rencontres d'éléments, des modifications de propriétés, des transmutations d'identités. Il y a du spectaculaire dans l'observation, du *theatron*, du *ce-qui-se-voit*, de la crainte et de la tentation. L'observation expérimentale est un *work-in-progress* agrémenté de hasards heureux et de faillites. La science comme le théâtre confirment, dans les coulisses de leurs laboratoires, une vérité jeune et fragile, une hypothèse, un dire en marche, dont l'expérimentateur et ses assistants tirent en retour quelques nouvelles définitions fragmentaires du réel. Arts et sciences, de nos jours, ont leurs *show cases*, en attente de l'approbation de censeurs, d'académiciens, de critiques et d'hommes



*Six Public Acts to
Transmute Violence.
Into Concord
Ceremonies and
Processions:
Introduction to the
Legacy Cain. Spectacle
du Living Theatre en
1975. Photo: Ron
Blanchette.*

«Sade et Artaud parlent le même langage et ont en commun une passion pour l'agonie, la chute des corps et l'exorcisme des désirs. Arts et sciences ont leur théâtre de la cruauté [...]»

d'affaires... du public enfin. Même l'expérimental doit montrer ce qu'il promet, on ne peut plus se risquer à l'inconnu sans campagne publicitaire.

L'efficacité de la violence expérimentale

À lire les *Carnets* de Léonard de Vinci, on découvre un même émerveillement chez l'artiste chercheur pour l'observation de la propagation des sons que pour la démultiplication des forces qui feront de poulies et de leviers une grue pour bâtir ou une catapulte pour détruire.

Dans la période des balbutiements de la science, quand la chimie se substitua à l'alchimie, tortures et engrenages évoluèrent de pair. Mesurer, c'est bien faire souffrir un corps, le dompter pour qu'il parle, qu'il révèle ses secrets, expose un aveu. Sade et Artaud parlent le même langage et ont en commun une passion pour l'agonie, la chute des corps et l'exorcisme des désirs. Arts et sciences ont leur théâtre de la cruauté : l'expérimentation de la résistance physique pour entendre expirer l'être-là qui s'y cache. Par souci humanitaire et pour des raisons d'efficacité, la science exerce sur les animaux de laboratoire de véritables supplices. L'esprit industriel travaille dans l'ombre, puis obtient subventions... controverse ou gloire. Le salut de l'homme est la cible de ces atrocités, et cet état des choses n'est pas sans rapport avec la situation des arts où les subventionneurs attendent des effets spectaculaires au nom de la nouveauté, de la nation, de la sauvegarde du patrimoine, du prestige et du rayonnement international. Le bailleur de l'expérience veut être étonné, frappé de tonnerre et de foudre — ou de foutre, car chacun sait qu'il y a un érotisme de la torture comme de la représentation. Le théâtre veut l'horreur, pour transgresser le factice, veut donner à jouir d'expérimenter les états limites d'un corps. Violence, désintégration, fragmentation, ruine et échec sont les matrices de la rentabilité. L'expérience de cette séduction est la clé du plaisir postmoderne. Le coût de l'expérience doit rentabiliser ce qu'on a misé, aussi faut-il prévoir que les effets réussissent... pragmatisme et médiatisation obligent.

ontologie de l'expérimental

L'expérience, en science comme au théâtre, se sert de la répétition pour une démonstration publique qui fixe des résultats. Lieu de preuve et de doute, de certitude et de vérification, le provisoire confirme ou infirme. Les corps se meuvent selon les lois de la gravité, de la parité, de la relativité, du hasard... la répétition s'est introduite dans le théâtre expérimental sous le signe, non de la mise en forme d'un sens déjà donné (les grands textes), mais d'un sens à trouver dans la tension inquiète des acteurs. Ce qui se répète confirme une ignorance, et ceci est la grande nouveauté. Alors que ce qui se répétait se consacrait dans le sens acquis par la tradition, la convention, la répétition expérimentale atteste la faillite de la certitude, la mise en errance du sens, jusque dans la mise en forme.

Pour l'art qui prend désormais la science pour modèle, ce qui advient entre observateurs et observés se joue au nom de très savantes lois de probabilités. Dieu joue aux dés, le chaos est notre nouveau paradigme, et l'expérimental se doit, pour être dans la norme de ces nouvelles fractures, de donner du vertige, de frapper du pied, de provoquer du tourbillon, du brisable et du méprisable... du chaos cohérent, par effet de décollage, de collision... exactement comme dans un accélérateur de particules. Le héros a rejoint l'infini dans l'immédiateté du partage, jusqu'en littérature, entre membres d'un même réseau télématique, d'un roman collectif sur Alex ou Minitel, confondu à une unité d'espace libre et de récit polymorphe... au service d'un simulacre

d'écoute collective. Le théâtre interactif, le *show* dont vous êtes le héros, à pistes multiples, ne confirme-t-il pas la déroute de l'auteur, l'échec de l'anecdote linéaire, la mise en doute d'un sens édifiant et nommable?

Ces procédés ne sont pas neufs; depuis un millénaire déjà, les Indes et la Chine ont fixé des règles mentales d'improvisation musicale non écrite, seulement mémorisée organiquement. Amérindiens, Hébreux, Arabes et Africains pratiquent la psalmodie et l'incantation avec force dramatisation, à des fins rituelles d'intercession auprès d'entités invisibles... qui s'improvisent et se découvrent à mesure, par des procédés tant solitaires que collectifs. Qu'est-il arrivé à notre culture expérimentale d'Occident? Nous sommes différents d'eux en ce que notre mentalité linéaire alphabétisée a placé en avant (de la gauche vers la droite), au dehors — à la scène comme dans l'écriture —, un savoir que les mots ne peuvent posséder entièrement. La pétrification du sens dans la convention syllabique gréco-latine, le jeu des consonnes et des voyelles, sans avoir à les incanter, les chanter par procédé mnémo-physique, se démarque de l'attitude magico-religieuse des peuples de tradition orale, en des signes écrits, déchiffrables et rassurants, sans mémoire corporelle. Le théâtre est donc ce lieu de cruauté où peut s'exercer le procès de l'écriture qui tient sous son joug le comportement. La scène en Occident met en abîme, par la démesure de la gestuelle, l'expérimentation d'un état éprouvé et point lu, l'expérience d'un état de connaissance qui tire sa preuve d'une épreuve vérifiée du corps.

phénoménologie de l'expérimental

Cette théâtralité-là, expérimentale par essence donc, nous déporte constamment vers l'inaccessible et le fascinant, aussi inadéquatement tendue à cerner la totalité du réel que l'alphabet phonétique s'épand devant le geste de la main. La scène fait triompher la forme sans avoir réussi à rejoindre la vie. Le happening des années cinquante et soixante jaillit des arts visuels et non du théâtre. Il confond scène et salle, quotidien et fiction, action spectaculaire et participation du public. La parole y prend valeur de cri, dans une éclaboussure d'abord picturale. La performance des années soixante-dix, tout comme l'installation, se replie dans le labyrinthe de la subjectivité, par effet de juxtaposition de symboles visuels et sonores et d'actions le plus souvent solitaires. Elle procède d'une bienfaisante anarchie, d'une habitation transgressive d'un lieu a priori non théâtral. Plus soucieuse de composer les codes d'une langue multiple, elle parachève son aîné, le happening, qui s'acharnait davantage à brouiller les pistes. Malgré son inachèvement agaçant, la performance embrasse plus de créativité et de témoignage vibrant que le théâtre dit expérimental qu'on reconforte, au même moment, du statut d'une marginalité... officielle, prestigieuse et inoffensive. Art de l'immédiateté périssable, le théâtre, quand il quitte lucidement son statut d'objet officiel, ne peut se nommer qu'expérimental. L'expérimental est le désert de poètes urbains, la prophétie rendue visible d'une condition nomade, le surgissement d'une expérience première, foetale, antérieure à l'apprentissage de la coupure, antérieure à la coupure confirmée plus tard par le langage. L'artiste porte au devant de la scène le même état d'émerveillement inquiet et de doute que l'astrophysicien face à un ciel sans ligne d'horizon. Même si ces protagonistes savent, en toute lucidité, que la réconciliation du sujet avec le réel est temporaire, imperfection condamnée à la répétition du même, confirmation vertigineuse du vide, nul ne peut vraiment renoncer au spectacle de l'utopie — n'est pas Kafka qui veut, pour réclamer qu'on brûle son oeuvre; n'est pas Rimbaud qui veut, pour fuir et éteindre ses poèmes sur les sables d'Abyssinie.

En fait, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, danse, théâtre, musique et jusqu'au nouveau cinéma n'ont eu de cesse, par différentes percées, d'interpeller une réintégration du sujet à son écosystème. Construction et déconstruction, métalangage rhizomatique, effets de dérive sont des manières de détourner cet «inassouvissement» de l'être face à la langue dont parlait déjà Witkiewicz dans les années vingt et qu'on a joliment consacrée depuis du nom «d'impureté». L'art

Pig-Bild Fire du
Squat Theatre (1977).
L'insolite dans
l'hyperréalisme.



«Art de l'immédiateté périssable, le théâtre, quand il quitte lucidement son statut d'objet officiel, ne peut se nommer qu'expérimental.»

expérimental est donc souillure, expression d'une hétérogénéité apportée à une nostalgie imaginée de la totalité. Passerelle vers l'innommable, lieu de désir, trajet jeté entre la scène et le public.

Ce n'était pourtant pas le but de la scène de faire cela, mais telle est l'attente deux fois millénaire de la pensée occidentale; et le théâtre expérimental ajoute un effort de réconciliation de plus.

le théâtre expérimental comme objectivation du masque

L'Église savait fort bien ce qu'elle faisait en excommuniant les acteurs. Ils osaient incarner une vérité personnelle et donc mettre en péril la sainte Parole des Écritures. Par la suite, les institutions laïques n'ont fait que perpétuer la force de l'écrit que seul le théâtre pouvait réexpérimenter. Qu'on se souvienne de Racine et de Port-Royal, du scandale de Molière avec son *Tartuffe*, de Victor Hugo et d'*Hernani*, de la théâtralité publique d'Oscar Wilde, des cris d'Artaud à la Sorbonne, de la prise de l'Odéon par le Living Theatre... Ils sont les pères du théâtre expérimental, et nous leur devons hommage car ils ont contesté et détourné le pouvoir des imprimatur, en niant aux mots figés la garantie du savoir et du pouvoir, en donnant à l'espace scénique la vertu d'un laboratoire où se professe une incarnation transgressive de la parole, un renversement de l'écrit.

Église de la matière, la science a légitimé la démarche qui consiste à séparer le sujet connaissant de l'objet de la connaissance, jusqu'à placer la leçon sur une table d'opération, jusqu'à faire de

la médecine un amphithéâtre où se joue le corps, le corps de l'écrit mis au chevet d'une dissection. Le sujet expérimenté se confond ainsi à un objet technique par la capacité d'un faire et d'un dire inconnus, d'un re-faire et d'un re-dire... comme au théâtre. La physique nucléaire nous montre un chemin d'actions en chaîne, en croissance exponentielle. Masses et polarités sont des réservoirs d'explosions potentielles dont on peut domestiquer la déflagration. Théâtre et musique donnent à entendre et à voir l'appétit de notre époque pour tout ce qui est nouveau, risque «perclusif», stabilité en sursis...

C'est sur le modèle de la physique quantique que Grotowski postulait, dans les années soixante, un laboratoire d'acteurs à l'image de celui de Niels Bohr. Ce premier postulat supposait, après Artaud, qu'un théâtre autre émergerait du *training* des corps, afin de suppléer à la faillite des mots. Mise en transe quasi extatique, tel un électron dans un champ magnétique, la pesanteur humaine dépasse ses résistances et lâche prise, pour que du linceul de l'ego qui la tenait émergent des signes... Le texte devint un scénario; la construction du personnage, l'élaboration d'une partition, un cycle d'actions où l'acteur, dans la mise en scène, fonctionne comme une particule, un faisceau de signes sans destin continu. L'acteur n'est requis que si l'on a besoin de son icône; sans qu'il puisse réclamer de mimésis pour lui-même, il travaille sur la rupture. Le psychologique est là, mais dans une stricte intensité ponctuelle, attaché à un jeu de réactions en chaîne dont il n'est plus le personnage central — sauf dans la dérision et la situation de victime.

La religion ne fit que changer de couvre-chef; ainsi la science imposa-t-elle son modèle opérationnel et, dans la course aussi, son imaginaire, un bassin d'équations et de formes, des actions tangentielles, totalement légitimes, en dehors de la vieille sacralité du récit. Certains, alors, déclareront ouverte la table du spectacle, l'improvisation pouvant devenir un outil de création vers un produit fini, ou s'ériger en principe permanent... feuilleton à suivre, entre le demi-jour communautaire et la pénombre incitatrice du laboratoire.

mise au point historique

Le théâtre des années soixante ou soixante-dix, dans le foisonnement de ses expériences, chercha le tissu organique et relationnel capable de souder les deux branches de la perception visuelle

Kosmos au Wrocław Teatr, en 1987; mise en scène de Wiesław Hudon. Spectacle présenté au Festival international du Théâtre Ouvert. Photo : Maciej Musiał.



et sonore. Retrouver la responsabilité individuelle de ce qui est trouvé par le jeu d'une écoute collective, d'un regroupement communautaire, tribal presque. Avec le recul — plus de vingt ans après, nous pouvons articuler ce qui s'est passé dans ces années exaltantes. Cette ritualisation de la rencontre, ces expérimentations fiévreuses de l'autre n'allaient pas sans viser un champ sémantique que chacun pouvait brouiller. Il fallut donc des lois. Et création alla de pair avec formation, comme il se doit. Les thèmes: la guerre, la violence, la séparation, la fin de l'Histoire, Jésus, la sexualité, l'expansion d'un nouvel état de conscience, d'un nouveau savoir de l'être sur le rétrécissement des idéologies. Tous en chœur, isolés, sur le radeau des salles des théâtres laboratoires. Sans contradiction aucune, l'action festive ou les rites de sagesse rencontraient le marxisme, l'anarchisme, le yoga et les massages. Seul le geste pouvait donner crédit aux idées, briser les frontières conceptuelles et physiques, d'un être social à réinventer. En fait, l'époque marquait moins le désir d'une alternative qu'une inquiétude devant le futur. Le théâtre expérimental devint le terrain d'un rite d'absolution du futur à des savoirs plus anciens. On chercha à posséder l'Histoire une dernière fois, avec le pressentiment que désormais un anonymat irréversible, une informatisation de l'homme, rendrait indistincts le médium et le message, le véhicule et le sens, la dépersonnalisation et le contrôle anonyme. On appela «sacré» au théâtre la préservation d'un raffinement d'élite: la valorisation de l'être comme sujet d'une jouissance rimbaldienne, artaudienne, grotowskienne, sur les revers d'un fleuret brechtien la quête d'une virginité mallarméenne, faite d'innocence et de sueur. L'année 1973 (année du premier choc pétrolier, du rationnement et de la flambée des prix) confirma l'effondrement des utopies et le retour à une mythologie plus filtrée, à un pragmatisme de l'effet. Ce fut le déclin de l'expérimentation «psycho-corporelle» et le début du corps anémique, de l'esthétisme de la lenteur (Bob Wilson) et de la musique répétitive (Steve Reich, Philip Glass), la fin — définitive — de l'ascendant de la chrétienté, la fin du courage personnel et du souffle collectif. On se mit aux «week-ends de rencontre», aux techniques d'éveil de la créativité, et l'animation des cadres et employés de l'entreprise privée devint le salaire d'appoint des acteurs, le débouché de ce qui au départ avait dessiné une révolution globale de l'homme comme chair inspirée, poussière de lumière capable d'engendrer à nouveau l'Histoire, d'effacer l'ancienne, trop bâtarde, trop lourde, trop vieille...

problématique du théâtre expérimental

Les années soixante furent décisives en ce qu'elles conjuguèrent, sous les vocables de «recherche», de «laboratoire» ou encore de «théâtre expérimental», un ensemble d'interrogations et d'attitudes caractérisées par des signes distinctifs:

1. décloisonnement des disciplines et des techniques;
2. importance attribuée au processus créateur et à ses relations humaines;
3. déconstruction du texte classique et revalorisation du corps comme outil et lieu de l'expression;
4. organicité, globalité, création collective, communauté;
5. exploration de nouvelles formes de participation du public;
6. interrogation des ethnies, du mythe, au carrefour de l'Histoire;
7. discours de l'utopie: psychologie des profondeurs ou formalisme politique;
8. renouvellement du *training* ou formation de l'acteur et élaboration des méthodes de jeu;
9. recherche d'un acteur créateur de «signes» (et non plus seulement interprète d'un «caractère»);
10. renouvellement des codes et des styles de la mise en scène;
11. grands brassages internationaux, découverte des différences;
12. à travers le théâtre, recherche d'un nouveau rite et d'un modèle de société.

L'artiste ignore son statut et se cherche (mais pour que ce plongeon soit possible, il faut un savoir antérieur qui permette de poser la question d'un sens dont les limites sont repoussées à mesure que ses acteurs avancent). Il lui faut maîtriser son médium, connaître la question et laisser venir

«L'année 1973 [...] confirma l'effondrement des utopies et le retour à une mythologie plus filtrée, à un pragmatisme de l'effet. Ce fut le déclin de l'expérimentation «psycho-corporelle» et le début du corps anémique, de l'esthétisme de la lenteur (Bob Wilson) et de la musique répétitive (Steve Reich, Philip Glass), la fin — définitive — de l'ascendant de la chrétienté, la fin du courage personnel et du souffle collectif.»

l'inconnu, jusqu'au moment de la fixation du «moment» et de la satisfaction de l'effet obtenu... La clé est donc dans la formation. Écoles, conservatoires, universités, studios de création et recherche, laboratoires, jeunes troupes, auront dessiné de nouvelles structures, de nouveaux programmes, confrontant techniques et parcours pédagogiques, sans toutefois toujours réussir à concilier les volontés individuelles et les appels collectifs, la thématique et le produit, la directivité visionnaire... ou la «gestion» des groupes.

Au cours des années soixante-dix, on cessa d'interroger le pourquoi et on systématisa le comment: du «avec qui» au vide du «quoi», mélange hétéroclite des genres, des esthétiques et des techniques, réhabilitant au passage, pour un temps trop bref, la parole du conteur. La démarcation entre l'idéologique et l'organique se fit plus nette. Entre la mémoire culturelle et le projet sensible, c'est la thématique et la vision globale qui, cette fois, firent défaut. Ce dérapage du contenu (du moins tel qu'on le concevait, opposé à la forme) ouvrit grand les portes à la formalisation des expériences de la précédente décennie et à l'éveil d'une sémiologie de la représentation théâtrale. Ainsi, les années soixante-dix radicalisent les esthétiques, l'écriture, les codes, et systématisent les procédés. Le théâtre expérimental se repose la question de l'espace comme effet global, c'est le triomphe de la scénographie. Les années quatre-vingt radicalisent davantage encore ce formalisme du lieu: d'un côté la question du spectacle, de l'autre celui du quotidien, miroirs sans rencontre possible des images, béance offerte au masculin et au féminin confondus, au pathologique comme relief du normal. Hybridation des temps, des styles, l'hyperréel et le baroque font de petites agitations dans le banal, le misérable, le flou symbolique, c'est le triomphe de l'effet sur une vérité impossible. Le théâtre expérimental pose la problématique du référent. C'est toute la question de l'interpénétration de la pratique et de l'écriture qui est ici posée, de la conception aux conditions de production.

L'expérimental et après

Des années soixante, il reste une expérience inachevée, une intuition généreuse demeurée suspendue... momie qu'aujourd'hui on rationalise, restructure, canalise, hiérarchise, car «il y a trop d'écoles de formation»... Ce qui fut pulsion fugitive devient objet de pouvoir et de contrôle, désir d'événement, effet de mode jetable, amnésie consommatrice d'effets. Le travail du corps et de la voix, les techniques d'improvisation convoquaient, en fait, les conditions d'un nouvel humanisme, au moment précisément où allait s'accroissant la médiatisation technologique. Une pensée planétaire tisse désormais fébrilement les mêmes réseaux. Transdisciplinarité, transculturalité alimentent une ouverture globale vers la différence mais font aussi de celle-ci une série d'arguments *kitsch*.

Le décroisement de la modernité a donc ouvert la voie à des tentatives de restructuration (*perestroïka*) des discours; ce n'est pas seulement la formation de l'acteur qui est ici concernée mais celle aussi du metteur en scène qui doit mettre en transparence (*glasnost*) un réel kaléidoscopique. Au-delà des techniques de jeu et des écritures, il faudra percevoir que le mode de production du spectaculaire détermine le signifiant du discours. Création expérimentale et formation stable: cette contradiction ne pourra pas tenir longtemps. Cette dichotomie éclate

Marianne intérieur nuit, spectacle écrit et mis en scène par Serge Ouaknine à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution française. Danton et Robespierre portés dans les airs et transformés en Trotski et Staline. Photo : Simon Roy.



toujours. La formation doit se poser en terme de processus de création (nomadisme) et non d'apprentissage de procédés (sédentarité).

L'effort de tout le théâtre contemporain, par des voies diverses, est de réconcilier précisément ce divorce entre l'avidité du produit fini et la nécessité d'un retranchement expérimental, d'une «vacuité sabbatique», autrement l'expérimental cesse d'être innovation et sombre en une machinerie séductrice. C'est ce que les mécènes et subventionneurs de l'art doivent s'empresse de comprendre s'ils ne veulent pas voir le corps entier de la société se pétrifier dans la régression. Après la reconnaissance des formes, la désintégration des vieux systèmes et la certification des esthétiques, la prochaine recherche (et confrontation) devrait se faire au berceau historique où s'est développé le théâtre, quand danse, verbe et musique étaient confondus, en un art du poétique.

Le réel se dérobe en des séries d'événements culturels, et seule la musique semble exercer encore une fonction globalisante et personnalisante. La musique doit agir à tous les niveaux de la formation des artistes de la scène. Les années quatre-vingt-dix réconcilieront la technologie et une sémiologie du corps, cette fois par cette carte ultime qui reste encore vivante en Occident. Pour Louis de Broglie¹, la nature de la lumière est à la fois ondulatoire et corpusculaire... S'achève l'inflation de l'image, ces corpuscules arides jamais assez durs et divisés... commence l'expérience du son, de la voix, de l'allégorie du corps saisie comme contrepoint au vibratoire... Il faut rendre le visible invisible, à présent que la postmodernité a épuisé l'art mortifère du fragment.

serge ouaknine *

Après des études aux Arts Déco de Paris, Serge Ouaknine a séjourné deux ans en Pologne, au Théâtre Laboratoire de Grotowski. Auteur, essayiste, conférencier ayant travaillé aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord, il a publié de nombreux articles sur le théâtre et les arts contemporains. Il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses mises en scène; il est actuellement professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, et collabore régulièrement à *Jeu*.

1. Physicien français (Prix Nobel de physique en 1929) qui développa théoriquement, dans sa thèse de doctorat, en 1924, les principes qui mèneront, en 1927, à la découverte, par expérimentation, de la diffraction des électrons par les cristaux. Sa théorie est à la base du développement de l'analyse et de l'optique électroniques. N.d.l.r.