



18 | 2021

Le Théâtre de science-fiction. Premiers éléments de cartographie

Le théâtre de science-fiction. Premiers éléments de cartographie

Points et Zones de projection

---

# Du théâtre de science-fiction politique au macro-événement culturel : étude de cas sur *Vous êtes ici* (en compagnie des créatrices)

*From Political Science Fiction Theater to Cultural Macro-Event: a Case Study on Vous êtes ici (with the creators)*

AURÉLIEN MAIGNANT ET ROBERTA ALBERICO

<https://doi.org/10.4000/resf.9554>

---

## Résumés

Français English

Cet article est une présentation problématisée d'un cas atypique de la scène théâtrale suisse contemporaine : *Vous êtes ici*, une série théâtrale de science-fiction déroulant ses 10 épisodes sur l'ensemble de la saison 2020-2021. L'enjeu de la contribution est d'abord de montrer la productivité d'une tension entre stratégies immersives et stratégies performantielles, en abordant notamment une double question complémentaire : d'une part, comment le projet cherche-t-il à représenter une fiction d'anticipation climatique et sociale malgré les contraintes de la figuration théâtrale et, d'autre part, comment cherche-t-il à mobiliser des stratégies performantielles (a priori hostiles à toute représentation fictionnelle) au service d'un récit science-fictionnel. On essaie ensuite une critique socio-institutionnelle de plusieurs aspects du projet qui s'attelle à une brève étude de ses positionnements, notamment la mise en place d'un discours citoyeniste et d'une réflexion sur la gouvernance narrative, qui placent tous deux l'artiste en situation de créer les conditions d'une autre citoyenneté possible. On cherche à montrer qu'il y est d'abord et avant tout question de créer un macro-événement culturel qui use du théâtre de science-fiction comme un accrocheur de l'adhésion du public vers un macro-récit factuel qui le concerne directement : la

crise éco-sociale qui guette leur ville, et les différents scénarios disponibles pour y répondre en tant que société.

This paper is a problematized study of an atypical case of the contemporary Swiss theater scene: *Vous êtes ici*, a science-fiction theater series unfolding its 10 episodes over the 2020-2021 season. The contribution aims firstly to show the productivity of a tension between immersive strategies and performative strategies, by addressing a twofold complementary question: on one hand, how does the project seek to represent a fiction of climate and social anticipation despite the constraints of theatrical figuration and, on the other hand, how does it seek to mobilize performative strategies (hostile to any fictional representation) in the service of a science-fiction narrative? We secondly attempt a socio-institutional presentation of several aspects of the project, which begins with a brief study of its positioning, specifically the establishment of a republican discourse and a reflection on narrative governance, both of which place the artist in position to create the conditions for another possible citizenship. We seek to show that it is first and foremost a question of creating a cultural macro-event that uses science fiction theater as a hook for the public's adherence to a factual macro-narrative that concerns them directly: the eco-social crisis that threatens their city, and the different scenarios available to respond to it as a society.

---

## ***Entrées d'index***

**Mots-clés :** Vous êtes ici, climate fiction, anticipation, suisse romande, théâtre, contemporain, politique, performance, représentation, institution, postures, médiation

**Keywords:** Vous êtes ici, climate fiction, anticipation, french-speaking switzerland, theater, contemporary, politics, performance, representation, institution, postures, mediation

---

## ***Texte intégral***

# **Présentation de *Vous êtes ici***

- Vous êtes ici*<sup>1</sup> est une série théâtrale genevoise qui s'est déployée pendant toute la saison 2020-2021<sup>2</sup>, portée par l'association République Éphémère, fondée par Michèle Pralong, Julie Gilbert et Dominique Perruchoud. En tout, seize théâtres genevois sont investis dans la production ou la coproduction des spectacles<sup>3</sup>. *Vous êtes ici* est construit « sur le modèle des séries télévisées avec deux scénaristes et un groupe de personnes qui ont une fonction d'œil extérieur » (JG<sup>4</sup>). Les créateur.rices des lumières (Jonathan O'Hear), du son (Brice Catherin), de la scénographie (Sylvie Kleiber) et des costumes (Eléonore Cassaigneau), ainsi que l'ensemble des comédien.nes<sup>5</sup>, constituent une équipe permanente.
- Vous êtes ici* suit une dizaine de personnages censés former un portrait de la Genève contemporaine : un vieux concierge réactionnaire (Miguel), un haut-fonctionnaire de l'OMS (Kaveh), une esthéticienne médium (Cassandra), trois personnages d'activistes anticapitalistes engagé.ex<sup>6</sup>s dans la déconstruction des oppressions de genre (Ada, Zacharie et Arbalète), un couple de trentenaires bobos nouvellement parents (Alice, Lukas) et une jeune immigrée kosovare de seconde génération vivant sa première histoire d'amour (Mad). Habitant dans le même immeuble, ils et elles vont être contraint.es de repenser leur manière de vivre et de cohabiter lorsque d'immenses failles s'ouvrent sous la ville, faisant s'effondrer une partie de leur immeuble et des quartiers entiers de Genève.

Pendant la fabrique du scénario, on est parties de l'idée d'un immeuble, parce que, pour inventer le monde de demain, on voulait absolument raconter une communauté qui ne s'est pas choisie. C'est ce qu'il se passe souvent à Genève, ça apporte un certain réalisme. (JG)

3 Chaque personnage suivra son propre axe narratif, centré sur un dilemme et la possibilité d'un compromis entre ses valeurs et la cohabitation avec les autres : partir filmer le monde nouveau qui s'organise ou rester s'occuper de son enfant nouveau-né, conserver ses propriétés privées ou partager avec ses cohabitantes, transiger ou non sur sa lutte contre le système patriarcal et spéciste, etc.

4 La série se construit en neuf épisodes et une intégrale :

- L'épisode 1 est un vaudeville qui montre la vie « d'avant » des personnages se querellant dans la buanderie de l'immeuble, jusqu'au moment où il s'effondre<sup>7</sup>.
- L'épisode 2 présente le désœuvrement d'une communauté cherchant à survivre dans les ruines et met en place la plupart des dilemmes : certains quittent l'immeuble et partent pour effectuer des « voyages » transformateurs<sup>8</sup>.
- L'épisode 3 est une suite de fictions sonores sans actrices. Cinq récits racontent les voyages : Mad rejoint une communauté survivaliste guerrière, Ada pirate un drone de la police pour sauver un activiste, etc<sup>9</sup>.
- L'épisode 4 quitte la fiction. Un recueil de témoignages factuels de personnes militantes est distribué au public qui lit les textes à haute voix<sup>10</sup>.
- L'épisode 5, d'inspiration documentaire, est un « solo pour octopus » présentant une tentative de dialogue scénique entre une performeuse et un poulpe dans un aquarium<sup>11</sup>.
- L'épisode 6 retrouve la fiction et montre la réorganisation collective de la communauté, puis de l'ensemble de la ville, autour d'un nouveau contrat social post-effondrement<sup>12</sup>.
- L'épisode 7 est un spectacle de marionnettes qui raconte le voyage depuis le futur d'une descendante du couple (Alice et Lukas) et d'un être symbiote entre Ada et un poulpe<sup>13</sup>.
- L'épisode 8 est centré sur Cassandra, de plus en plus absorbée par les voix des mortes qu'elle entend<sup>14</sup>.
- L'épisode 9 est une promenade performative dans la ville de Genève, organisée autour d'une suite de récits que portent les trois personnages militants. Chaque récit est une fin possible de la fiction écrite par différents groupes de spectatrices<sup>15</sup>.
- L'épisode 10 est une longue intégrale qui reprend tous les épisodes précédents<sup>16</sup>.

5 Sur le plan thématique, on peut convenir que *Vous êtes ici* emprunte à de nombreuses traditions science-fictionnelles. Les bouleversements à l'œuvre dans le monde de fiction figurent une catastrophe peu expliquée, mais évoquent un futur marqué par le dérèglement climatique et ses conséquences socio-politiques. Ces immenses failles qui s'ouvrent forcent de fait une réorganisation des modes de vie, ce qui articule le récit autour d'une dualité entre « monde d'avant » et « monde d'après ». *Vous êtes ici* travaille plusieurs croisements entre technique et spiritualité, présentant par exemple des scènes de communication inter-espèces ou des pratiques de chamanisme engageant des phénomènes de transfocalisation humain-machine. Par la coexistence non paradoxale entre science et mysticisme, la rationalité scientifique est mise en crise. *Vous êtes ici* revendique une science-fiction politiquement située, héritière des classiques

(éco)féministes. Son souci pour les sociétés résilientes à petite échelle évoque des usages politiques particuliers de la science-fiction axés sur une boucle rétroactive entre théorie et narration (Hache, 2016 ; Larue, 2018) comme ceux d'Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, Alain Damasio, Elizabeth Vonarburg ou Johanna Russ, des auteur.rices dont les récits imaginent des organisations sociales alternatives (Nachtergaele et Stiénon, 2019) : populations dégenrées (Muller, 2019), cohabitations alter/antispécistes, micro-états, communautés antiautoritaires (Russ, 1975). « À la base du projet, il y a l'idée qu'il est urgent de créer une rupture profonde dans le récit anthropologique, de raconter l'humain autrement » (MP). *Vous êtes ici* reprend aussi l'idée écoféministe de la fin du monomythe (Haraway, 1991), cherchant à faire coexister mazdéisme, néo-spiritualités, mythes classiques et contre-récits politiques contemporains (Citton, 2010). Notons, à ce sujet, que les autrices disent s'inspirer de *Global Activism, Art&Conflict in the 21st Century* (Weibel, 2015) et qu'elles ont élaboré le projet en dialogue ponctuel avec certains membres du collectif Mauvaise Troupe, initiateur d'un recueil de récits issu de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes (Mauvaise troupe, 2017), ce qui signale une inspiration piochée aussi du côté des luttes contemporaines, tout particulièrement pour l'écriture de trois personnages activistes qui prètent une attention militante à la monstration des luttes (Roussigné, 2020).

6 Atypique au regard du champ théâtral, l'écriture sérielle et la mise en scène collective de *Vous êtes ici* en font un projet qui inscrit la science-fiction dans le paysage protéiforme des arts scéniques contemporains. Alternant des épisodes d'inspiration néoclassique (axés sur une représentation mimétique) avec des épisodes qui relèvent de l'événement performatif ou du théâtre documentaire, la série laisse ouvertes des interrogations sur la finalité qu'elle donne à son théâtre de science-fiction. On cherchera à montrer ici que cette finalité n'est réductible ni à l'opposition entre stratégies immersives (fiction<sup>17</sup>) et présentes<sup>18</sup> (performance), ni à une incompatibilité supposée entre « art du présent » (théâtre) et « récit du futur » (Bionda, 2019, p. 126<sup>19</sup>), ni à l'idée reçue selon laquelle l'adhésion des récepteur.rices aux imaginaires science-fictionnels ne reposerait que sur une recherche accrue de vraisemblance<sup>20</sup>. On montrera que *Vous êtes ici* explore une troisième voie. Le projet utilise un récit de science-fiction pour susciter ce qu'on définira comme un « macro-événement » local, populaire et collectif, propice, via des stratégies multiples, à susciter l'adhésion du public, non pas véritablement à une fiction dramatique, mais à un macro-récit factuel qui les concerne directement (en l'occurrence, celui de l'effondrement éco-social de Genève et des multiples scénarios disponibles pour y répondre en tant que société).

7 Nous précisons pour finir que cet article est problématisé et rédigé par un universitaire et une travailleuse ayant fait partie du « Groupe d'inspirateur.rices » qui jouait un rôle consultatif dans le projet. Cette position nous a permis d'avoir accès à plusieurs documents de travail et de réaliser un entretien préparatoire à cet article avec Michèle Pralong et Julie Gibert. Nous précisons également que le déroulement effectif des représentations depuis octobre 2020 est largement perturbé par la pandémie de la Covid-19<sup>21</sup>.

## Figurer un autre monde sur scène

8 « Plusieurs siècles nous montrent que le surnaturel n'a pas été un obstacle sérieux à l'illusion théâtrale » (Bionda, 2019, p. 128), et pourtant l'idée d'une science-fiction sur les planches semble se heurter à des objections théoriques. Celles-ci découlent sans doute partiellement d'une réticence du champ théâtral lui-même à revendiquer l'étiquette science-fictionnelle – et d'ailleurs « *Vous êtes ici*, c'est de la science-fiction,

mais on n'utilise jamais le terme » (MP). Parmi les idées reçues hostiles, on trouve notamment celle qui voudrait que la « science-fiction demande une adhésion des spectateurs au monde représenté qui soit parfaite » (Bionda, 2019, p. 128). La scène est souvent envisagée comme particulièrement « émulsive<sup>22</sup> », peu apte à créer l'illusion théâtrale de mondes possibles éloignés (le doute est légitime s'il s'agit de monter sur les planches un *space-opera* crédible). Ce sont là bien sûr des préconceptions, ce que montrent les réflexions de Romain Bionda sur le sujet : « la représentation se passe très bien d'une figuration littérale » (2019, p. 127). Dans ses épisodes les plus représentationnels, *Vous êtes ici* multiplie effectivement les stratégies pour déjouer les difficultés d'une « figuration littérale ».

- 9 Le premier élément évident relève des orientations scénaristiques elles-mêmes. *Vous êtes ici* fait le choix d'un scénario dont l'extrapolation repose sur un faible écart référentiel avec le monde réel :

C'est la Genève d'aujourd'hui, contemporaine du public. Dans le fond, la fable est construite de manière très sommaire. Nos premières préoccupations ont été collapsologiques : tout va bien, on est dans une buanderie, et puis tout s'écroule. C'est simple pour que ce soit très effectif, très compréhensible, très premier degré. (MP)

- 10 À partir de là, il est plus simple de faire exister avec vraisemblance des personnages et des situations actuelles et locales : l'écart référentiel est réduit, ou, pour le dire autrement, le monde possible est davantage accessible à partir du monde référentiel (Lavocat, 2016). Dans les termes de Marie-Laure Ryan, le « principe d'écart minimal<sup>23</sup> » demandé à l'imagination des spectateur.rices est respecté. Dramaturgiquement, la plupart des épisodes se construisent en laissant au hors-scène le plus complexe à figurer, c'est-à-dire les failles et les réactions de masse qu'elles suscitent (manifestations, combats de bandes rivales, expéditions spéléologiques, etc.). Sur le seul plan scénographique, deux stratégies coexistent, l'une orientée vers la figuration mimétique, l'autre sur la présentation symbolique. Certains épisodes, comme le premier, optent pour une représentation réaliste du monde fictionnel. La plupart des accessoires, comme les machines (machine à laver, drones, ordinateurs, etc.), sont réellement présents sur scène, de même que les plantes :

Vu l'histoire qu'on raconte, le travail sur le végétal est essentiel, on a voulu une évolution scénique entre le végétal domestique qui s'effondre et le végétal invasif et libre qui reprend ses droits. Mais on s'est tout de même rendus compte que le théâtre, sombre et froid, était un lieu éminemment hostile au végétal : comment le faire entrer dans toute sa réalité ? Il faut qu'il soit là véritablement, sinon on perd la coprésence. (MP)

D'autres épisodes, en revanche, optent pour un élément scénographique massif (plateau divisé par la diagonale, sol détrappé, etc.) dont l'évolution symbolise l'effondrement progressif de la société, puis sa réorganisation. (Ill.1)

### III. 1



*Vous êtes ici* – Épisode 1 – Répétitions générales – Théâtre de l'Orangerie

©Photographie I. Meister

11 On observe aussi, dans les épisodes les plus néoclassiques, que le récit focalise l'attention sur les relations interpersonnelles, réservant les séquences qui relèveraient du *world-building*<sup>24</sup> au second plan, en l'occurrence en les reléguant hors-scène. *Vous êtes ici* reprend certains codes narratifs employés par le cinéma de science-fiction indépendant, comme la construction d'une action en huis clos, favorisant l'attention pour « l'échelle humaine du récit<sup>25</sup> ». Les évolutions technologiques ou environnementales ne sont pas au centre de l'histoire et constituent un cadre dont le véritable enjeu est d'explorer les réactions au changement extrapolé, tant au niveau sociétal qu'individuel.

12 Le pari est alors que les situations interpersonnelles, la crédibilité des comédien.nes et l'engagement affectif des spectateur.rices soient le vrai vecteur de vraisemblance du monde possible. Il faut toutefois noter que l'épisode 3 abandonne cette gestion en explorant le potentiel de la fiction sonore : les spectateur.rices entrent dans un théâtre au plancher recouvert de copeaux de bois et entament une session d'écoute d'environ une heure (sans performeur.euses). Les fictions sonores sont des récits de voyage portés par les différents personnages, qui s'extirpent des contraintes de la figuration scénique. Elles reprennent des *topoi* science-fictionnels : un voyage au pays des morts, des récits qui gèrent une information narrative étendue (émeutes, fêtes géantes) ou encore des transfocalisations entre une hackeuse et un drone. L'épisode 7 en est un autre exemple :

Dès qu'on a pensé aux marionnettes, tout a été plus simple. Les marionnettes permettent de matérialiser sur scène des entités qui seraient difficiles à crédibiliser, comme le symbiote entre Ada et la pieuvre. En cambriolant le théâtre, en piochant dans tous les genres, on peut représenter beaucoup plus. Avec le son de l'épisode 3, ou le hors-champ dans le vaudeville de l'épisode 1, tout devient possible. (MP)

13 En dépit de ces éléments, le véritable ressort mobilisé pour faire exister un autre monde possible sur scène reste un emploi maximalisé des personnages, engagés dans l'essentiel des stratégies de figuration :

Sur une durée aussi longue, ce sont vraiment les personnages qui rassurent le spectateur, et les comédiens récurrents qui vont lui permettre de vraiment

s'identifier, de se laisser emmener dans cet autre monde. (MP)

14 Selon la narratologie rhétorique, l'écriture de personnages repose sur un équilibre entre diverses composantes qui permettent de gérer la crédibilité du récit. On en distingue essentiellement deux, déclinées ensuite en sous-types<sup>26</sup>. Pour James Phelan, proche aussi des propositions de Jouve (1998), la « composante mimétique » qu'un récit peut chercher à mettre en avant englobe l'ensemble des stratégies visant à faire recevoir le personnage comme s'il s'agissait d'une personne réelle. Cette composante est largement favorisée dans l'écriture de *Vous êtes ici*, dans l'espoir que la vraisemblance des personnages gagne par association le monde post-apocalyptique hors-scène auquel les personnages croient pleinement : par transfert de confiance, il n'y a nul besoin de figurer le monde dévasté.

15 Pour autant, suivant des objectifs idéologiques précis, l'écriture des épisodes les plus néoclassiques accorde aussi une importance à ce que Phelan appelle la « composante thématique » des personnages, à savoir l'ensemble des stratégies censées guider le public dans l'appréhension de blocs signifiants qui peuvent fonctionner en sociotypes, en stéréotypes ou en porte-paroles. Dans *Vous êtes ici*, la plupart des protagonistes fonctionnent comme des sociotypes. Le groupe ainsi créé dans la fiction participe d'une stratégie de vraisemblance, dans la mesure où toutes et tous forment un portrait supposément crédible de la population hétéroclite d'un immeuble de Genève aujourd'hui – même si c'est précisément cet aspect qui pourra desservir des stratégies immersives en risquant un récit trop cliché.

Ce côté un peu caricatural de la représentation de la société, on l'a justement voulu pour augmenter le réalisme, mais au second degré : ça aide le public à bien identifier, à bien comprendre que c'est sa Genève à lui. (JG)

C'est pour ça qu'on a casté les comédien.nes, ce qui ne se fait plus au théâtre, sur une idée d'emploi : il fallait qu'ils et elles incarnent vraisemblablement les types sociaux qu'ils et elles représentent. On cherchait par là des effets de réalité. (MP)

16 L'écriture des personnages repose aussi sur des stéréotypes, définis chez Phelan par la coïncidence du personnage avec des normes culturelles et encyclopédiques. C'est la reprise de certains codes science-fictionnels qui cherche alors à favoriser la vraisemblance de l'ensemble : Ada la *hacker*, Cassandra la médium, Mad la survivaliste, etc.

17 Finalement, les personnages fonctionnent parfois comme des porte-paroles, obéissant à un agenda politique situé. C'est souvent la structure en conflit de systèmes de valeur internes qui fait apparaître les discours et transforme la scène en un espace délibératif. Miguel, le Suisse réactionnaire, fait entendre les restes d'une idéologie dont on sent bien l'obsolescence dans un monde dévasté et les trois activistes antisépécistes (Zacharie, Arbalète, Ada) s'y opposent vigoureusement, portant sur les planches des discours issus aussi bien des luttes zadistes que du corpus écoféministe et *queer*.

18 En bref, *Vous êtes ici* est avant tout une série théâtrale qui joue avec les contraintes et les possibilités des arts scéniques pour résoudre le problème de la difficile figuration littérale du monde représenté. En esquissant ce bref profil narratologique, on observe la mise en place de différentes stratégies de crédibilisation, qui toutes concernent la monstration d'une Genève dévastée. Sur ce plan, la série est confrontée à nombre de problématiques connues du théâtre de science-fiction, mais elle a la particularité de faire coexister avec ces épisodes représentationnels des épisodes plus radicalement performatifs, qui pourraient sembler *a priori* un terrain plus hostile encore aux récits du futur.

# Des performances de science-fiction ?

19 Outre ces considérations relatives à la représentation, *Vous êtes ici* reflète aussi la grande plasticité du champ théâtral contemporain. Chaque épisode est écrit puis mis en scène par un binôme différent – et les artistes mobilisés ont les profils les plus divers. Yan Duyvendak « allergique à la fiction » (MP) a l’habitude des performances participatives et politiques ; Stefan Kaegi est une figure du théâtre documentaire ; Marion Duval est plus proche de la comédie et du vaudeville satirique ; 3615 Dakota pratique le théâtre de rue et Bérangère Vantusso le théâtre de marionnettes ; etc. Il en va de même pour l’écriture, qui est confiée à des profils diversifiés : Claude-Inga Barbey, humoriste de sketches et autrice de comédies populaires ; Antoine Volodine, poète et auteur se réclamant du réalisme magique ; Fatima Wegmann, Ghalas Charara et Nina Nana, trois artistes transdisciplinaires et militantes habituées à interroger les questions de genre, le post-colonialisme et l’antiracisme ; etc. Au fil de la série, la pluralité est finalement celle d’une saison théâtrale contemporaine : spectacles bifrontaux, sessions d’écoute sans frontalité, performances participatives non fictionnelles, balades performatives dans la ville, spectacle de danse, spectacle de marionnettes, théâtre documentaire, et même une moisson suivie d’un banquet participatif (cette idée a finalement été abandonnée pour des raisons pratiques). Cette composition a l’intérêt de refléter les possibles esthétiques du champ. À cet égard, elle interroge le récit de science-fiction initial : peut-on encore parler de science-fiction pour désigner les épisodes les plus performatifs ?

20 L’hypothèse d’un tournant « épique » puis « post-dramatique » du théâtre contemporain occidental a occupé les chercheur.euses dans la seconde moitié du *xxe* siècle. À la suite des travaux de Lehmann (2002) – et sous l’influence antérieure du *performative turn* des études et des productions théâtrales (Féral, 2013) – une constellation de travaux a cherché à unifier et systématiser certaines évolutions récentes. Si ces études sont discutées, dans leurs conclusions comme dans leurs terminologies, elles ont l’intérêt de lister certaines transformations indéniables. La plus prégnante ici est sans doute l’abandon du « modèle représentationnel à deux mondes<sup>27</sup> », et plus généralement le refus de la fictionnalité (voire même de la narrativité). Les artistes postdramatiques auraient remplacé le régime de l’immersion mentale dans un monde autre par celui de la performativité, de « l’effet de la présence immédiate » (Rancière, 2008, p. 62). Parmi les critères souvent listés, on trouve notamment la multiplication de stratégies visant à accentuer le sentiment de *présence* comme la mise en avant de la matérialité des corps (Fischer-Lichte, 2008), la mise en crise du *logos* (Lyotard, 1994), la création de situations imprévisibles (*happenings*), la mise en scène du vivant (plantes, animaux non-humains ; Lehman, 2002), l’abolition de la distinction scène/salle, les formes participatives, l’usage de signes opaques<sup>28</sup>, les dispositifs de sidération sensorielle<sup>29</sup> ou encore la convocation scénique de documents réels sans métadiscours auctorial.

21 Si tout est affaire de nuance, la plupart des épisodes de *Vous êtes ici* usent de ces stratégies, et certains relèvent même explicitement du théâtre de performance (comme les épisodes 4, 5 et 9). La série, dans sa temporalité longue, mise sur la perturbation de stratégies immersives (évoquées précédemment) par des incursions performatives. Les trois épisodes cités sont ceux qui relèvent le moins de la science-fiction (ne serait-ce que parce qu’ils refusent partiellement ou totalement la fiction), mais ils participent bel et bien du récit de la Genève effondrée, en déplaçant la focale : il s’agit d’exploiter les spécificités de la performance pour insister sur la réalité (les luttes politiques réelles de la Suisse romande dans l’épisode 4, les animaux non-humains dans l’épisode 5, l’espace et l’urbanisme de la ville de Genève dans l’épisode 9). À l’échelle de l’ensemble de la

série, cela permet d'accentuer la référentialité du récit de science-fiction. Pour raconter l'histoire de l'effondrement à venir d'une ville, l'hétérogénéité du théâtre permet de traiter alternativement Genève dans sa référentialité fictionnelle puis dans sa réalité performative sans trop perturber l'intelligibilité du récit – du moins c'est le pari. En bref : le refus de la représentation entend réduire encore l'écart ressenti entre la ville du récit et la ville réelle (qui accueille les spectacles). Pour faire apparaître cela, on s'attardera ici sur les épisodes 4 et 5.

22 L'épisode 4, intitulé « Nous sommes partout », repose sur un corpus d'une cinquantaine de témoignages tout à fait factuels, récoltés pendant près d'un an auprès d'activistes basé.es en Suisse romande<sup>30</sup>. On y lit des témoignages personnels et des tutoriels d'action directe émanant d'individus ou de collectifs actifs dans des luttes et des constellations idéologiques diverses (anticapitalisme, antispécisme, antiracisme, féminisme, luttes LGBTQI+, écologie radicale, autonomie paysanne, anarchisme, syndicalisme révolutionnaire, squat, hacktivisme, etc.). Pendant l'entrée en salle, le public reçoit cet imposant corpus de textes imprimés. Il est accueilli par Maxime Gorbatchevsky qui se présente comme ne jouant plus le personnage de Zacharie. Le comédien prononce un énoncé censé installer un pacte d'attention performative : « Aujourd'hui, c'est *Nous sommes partout* et nous sortons de la fiction ». Il distribue alors des microphones aux spectateur.rices et les invite à lire les textes à haute voix (pour accentuer le sentiment de coprésence). La scénographie retrouve une stratégie symbolique : le public est disposé en cercle autour d'un plateau détrappé qui peut symboliser une faille (si l'on suit une interprétation dans la fiction), une catastrophe à venir ou simplement un imaginaire *underground* cohérent avec le terrain social où se déploient ces luttes (si l'on suit une interprétation factuelle).

23 Après deux heures de lecture à voix haute, participative et coopérative, la performance est levée et l'équipe ayant collecté les textes vient à la rencontre du public pour débriefer : certains récits peuvent s'avérer particulièrement difficiles (parcours migratoires, violences de genre, violences policières, etc.), d'autres portent des messages radicaux (appel à la violence contre l'État ou au sabotage). Le dispositif performatif travaille contre l'identification du comédien au personnage de Zacharie (ill. 2) : voici Maxime, égal en tout point au reste du public, mis face à ces paroles militantes. Mais Zacharie est aussi le personnage qui symbolise et porte la parole de ce militantisme dans la fiction. Sur le plan performatif, le public vit un moment particulier, dans la mesure où chacun.e est invité.e à porter et à mettre en bouche des paroles qui ne sont pas les siennes, à défendre des actions ou des idées qu'il ou elle ne légitime pas nécessairement.

### III. 2



*Vous êtes ici* – Épisode 4 – Répétitions générales – Théâtre du Grütli

©Photographie D. T. Filiger

- 24 Si l'inscription de cet événement dans le récit fictionnel demeure une opération herméneutique essentiellement laissée à la charge des participant.es, on peut affirmer sans crainte qu'ils et elles sont invité.es à s'imaginer à la place des activistes dans la fiction, mais via l'intermédiaire de paroles dont le caractère factuel est connu. À nouveau, le dispositif performatif confronte le public à la *réalité* d'éléments (les luttes) qui ne sont que *référentiels* dans la fiction, ce qui peut participer à réduire l'écart du monde possible et du monde réel (toujours à l'échelle de l'ensemble de la série) : Zacharie est un personnage militant dans la fiction ; en est-il de même de Maxime ? Les personnes qui témoignent seront-elles celles qui se battront lors d'événements catastrophiques dans le futur ? Le futur fictionnel diffère-t-il tant du présent en lutte ?

*Nous sommes partout* opère un rapprochement brutal entre le militantisme de Zacharie dans une future société effondrée et le militantisme réel dans une société présente au bord de l'effondrement :

Il y a quelques années, j'avais l'impression que le politique du scénique n'était que dans le dispositif, pas dans le contenu. Ce qui était politique, c'était la manière de mettre en coprésence les artistes et le public. Aujourd'hui, vu l'état de l'anthropocène, je me dis qu'on doit politiser le dispositif et le contenu. (MP)

- 25 Pour sa part, l'épisode 5, intitulé « Temple du présent – solo pour octopus », propose une collaboration différente entre le dispositif performatif et la fiction globale de la série. La performance repose sur une tentative d'inversion des rôles et des perspectives entre l'animal humain et l'animal non-humain (la pieuvre étant de plus considérée comme l'une des espèces les plus éloignées de l'humain sur le plan évolutionnaire). À l'échelle du récit fictionnel, cet épisode constitue une séquence qui fait écho à la fusion biomécanique entre Ada et une pieuvre (« La poulpe »). Cette évolution de l'action fictionnelle est d'abord racontée sur scène, suivant un pacte qui demeure représentationnel<sup>31</sup>. Puis la narration laisse place à la performance (qui occupe l'essentiel de la durée du spectacle documentaire), résultant du travail conjoint de Stéphane Kaegi, Judith Zagury et Nathalie Küttel (ces deux dernières étant membres du Shanju Lab, un « laboratoire de recherche théâtral sur la présence animale<sup>32</sup> »). (Ill. 3)

### III. 3



*Vous êtes ici* – Épisode 5 – Streaming public – Théâtre de Vidy (Capture d'écran)

Tous droits réservés.

- 26 Entre la poulpe dans son aquarium et la performeuse, une contemplation bilatérale se met en place, et une communication forcément non logocentrée s'installe. Selon les soirs, il est d'ailleurs tout à fait possible que la poulpe décide de ne pas entrer en communication avec l'humaine. Le dispositif performatif repose en partie sur cette imprévisibilité :

Ainsi, le projet veut essayer de rendre possible une rencontre qui, dans le sens de Donna Haraway, réalise l'intersection partielle de deux mondes différents qui sont façonnés et changés dans ce même processus. En expérimentant comment l'établissement d'une interaction avec une autre espèce peut réussir et en voyant cette tentative échouer à maintes reprises, le public est invité à réfléchir à la manière dont nous pouvons nous engager avec les animaux dans des actes de communication que nous comprenons à peine. (Coll., 2021, p. 8)

- 27 Tout au long de la performance, l'enjeu n'est pas de *représenter* une fusion entre

l'humain et l'animal, mais bien de la faire ressentir en accentuant la coprésence des deux êtres vivants sur scène. L'effectivité recherchée est alors de « créer une nouvelle relation avec le vivant, immédiate, tangible » (MP). Proche de ce que Rancière appelle « impact éthique de la présence à soi » (2008, p. 63), cet effet repose fondamentalement sur les ressorts de la scène, sur le pacte performatif et sa capacité à « transformer l'ordre de la perception et de la relation » (Fischer-Lichte, 2008, p. 32). Pour autant, le moment vécu par le public est (encore une fois à l'échelle de l'ensemble de la série) un temps essentiel du récit fictionnel, du point de vue de l'évolution de l'action comme du point de vue politique. Aussi, là où un récit littéraire (par exemple un roman biopunk) ne pourra aborder la fusion interspèce que comme une représentation (via le langage), le théâtre permet de l'aborder grâce à des stratégies coprésentielles, sur le mode de l'autoréférentialité, en cherchant une « transformation immédiate de la réalité collective » (Bouko, 2010, p. 127).

28 En bref, au-delà de l'idée que certains aspects de la narration induiraient « une impossibilité pour les arts scéniques à représenter des mondes et des récits de science-fiction assez vraisemblables<sup>33</sup> » (Bionda, 2019, p. 126), *Vous êtes ici* cherche même à mobiliser des formes performatives proprement anti-représentationnelles pour participer à l'impact immersif et de l'effet politique d'un récit de science-fiction. On aurait pu détailler encore longuement ici d'autres processus, épars dans le reste des épisodes (la présence dans la fiction de figures connues de Genève, l'organisation d'une promenade collective dans la ville, etc.), qui tous exploitent les spécificités présentielles des arts vivants. Bien à rebours de l'idée que le théâtre serait incapable de construire des mondes autres, *Vous êtes ici* utilise la coprésence théâtrale pour réduire l'écart référentiel par ricochet dans la fiction, et augmenter l'effectivité d'un macro-récit factuel qui englobe l'avenir, à écrire, de la ville de Genève. Pour le saisir, on propose de prendre du recul et de penser aussi le projet comme un « macro-événement » culturel.

## L'événement citoyen (et le discours citoyeniste)

29 Si l'on peut considérer que la série de spectacles développe un récit fictionnel, on voudra faire remarquer dans ce troisième temps qu'il s'agit peut-être plus largement d'inscrire les épisodes science-fictionnels dans ce qu'on appellera un « macro-événement » culturel. L'enjeu de cet événement est d'impliquer le public dans un macro-récit qui le concerne directement et qui n'a plus rien de fictionnel : l'histoire de la crise éco-sociale à venir et les scénarios accessibles pour une résilience concrète, pour une transformation collective de Genève.

30 C'est du moins l'une des intentions autoriales qui semblent les plus lisibles, et le collectif à l'origine de *Vous êtes ici* s'est choisi un nom sans équivoque : République Éphémère. L'ensemble du projet prétend créer une mobilisation citoyenne autour d'un macro-récit, dont le récit de science-fiction serait le point de départ. Pour ce faire, il propose, le temps d'une saison théâtrale, une nouvelle forme de gouvernance autour d'un récit « commun ». *Vous êtes ici* mobilise un discours « citoyeniste » classique pour décrire son projet politique, en prétendant par exemple penser les spectateur.rices en « citoyen.nes ». L'inscription référentielle de la fiction dans une Genève dévastée cherche à favoriser un glissement de sens : peut-on créer une communauté éphémère de citoyen.nes d'une fiction ? Il s'agit à présent de détailler certaines stratégies d'organisation de ce macro-événement qui cherchent effectivement à construire une forme de gouvernance narrative et une transformation temporaire des modes de

production. Cela, sans perdre de vue les apories du projet, qui demeure hautement dépendant des institutions culturelles dominantes et d'une représentation citoyenniste de l'action politique, parfois difficilement compatible avec la radicalité contestataire de ses inspirations comme de ses ambitions.

## Un macro-événement

31 La notion de macro-événement culturel veut d'abord mettre en lumière que *Vous êtes ici* essaie un geste de transformation des logiques de production/consommation des arts scéniques. Le projet élabore un cadre institutionnel complexe, ce qui lui permet de proposer une expérience de réception globale atypique : le public suit un événement à travers des lieux distincts et sur une durée inhabituelle (un an). Certains textes de communication l'explicitent :

Le territoire théâtral genevois est un écosystème à haute teneur en diversité. VOUS ÊTES ICI y dépose 9 Épisodes et une intégrale [...]. On voit ainsi une espèce de troupe ambulante de comédiens passer d'un théâtre à un autre sur une saison, d'un genre théâtral à un autre. *En fait, il faut considérer un onzième spectacle qui se joue : le feuilleton tout entier, sur dix mois, qui traverse et transforme tout ce territoire.* (Coll., 2019a. Nous soulignons)

32 Cette refonte temporaire des logiques de production, fondée sur le rêve d'un « onzième spectacle » qui « transforme le territoire », a plusieurs avantages.

33 D'une part, elle crée effectivement un ensemble d'œuvres liées sur plusieurs plans à leur ville de création, ce qui en fait un événement intimement ancré à Genève et donc impossible à faire tourner. Ce refus d'une certaine rentabilité se présente comme un geste résilient et cherche à se valoriser dans « l'éthique de ses conditions de production » (Talon-Hugon et Giovanelli, 2010), contre la structure économique actuelle du champ des arts vivants, toujours plus dépendante d'une mondialisation centrifuge et des exigences de rentabilité induites par la nécessité de tournées internationales (Delhalle, 2017).

34 D'autre part, elle tente effectivement de proposer des modèles de production parallèle, ce qui s'observe par exemple dans la gestion de son budget : chaque institution culturelle participante, quelle que soit sa position (et donc son capital) économique et symbolique, a accepté de verser dans un pot commun une contribution proportionnelle à ses fonds propres. Le pot commun a ensuite été re-réparti à travers les institutions, dans l'intention d'égaliser les inégalités structurelles préexistantes. Pour autant, ce cadre institutionnel présente aussi des limites politiques.

35 D'abord, cette réforme temporaire des modes de production demeure également dépendante de l'organisation institutionnelle des espaces et des publics, ce qui fait de *Vous êtes ici* un projet dont les épisodes se déplacent difficilement en dehors des territoires balisés, par exemple dans des lieux plus modestes comme des maisons de quartiers.

36 Ensuite, force est de constater que la réforme ne suffit pas à abolir les inégalités structurelles préexistantes entre les institutions, puisque malgré cette gestion du budget, l'ambition des scénographies demeure proportionnelle aux possibilités concrètes des théâtres, très inégales entre de petits théâtres à l'histoire militante comme le Théâtre de l'Usine et les immenses bâtiments hyper-subsventionnés et calibrés sur l'agenda politique dominant, comme la nouvelle Comédie de Genève, qui a d'ailleurs été choisie pour accueillir le clou du spectacle : l'intégrale de l'ensemble des épisodes.

37 Finalement, en important au théâtre la logique de production sérielle, *Vous êtes ici*

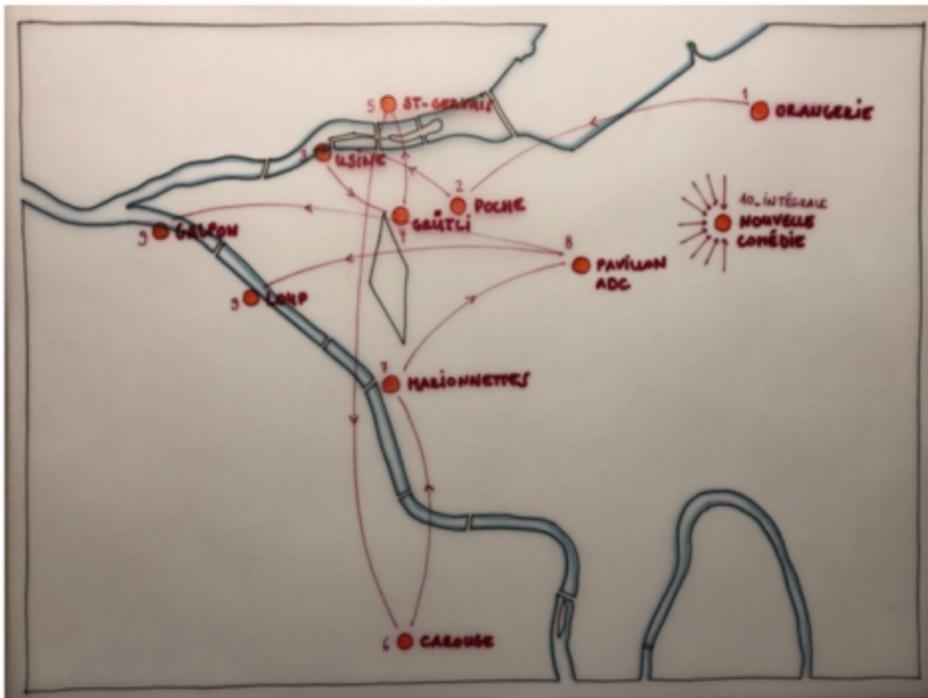
rétablit également des formes de gouvernance culturelle particulières, comme le principe de la commande (du texte et de la mise en scène). Organiquement, elle réinstalle aussi des responsabilités artistiques intermédiaires, notamment une équipe scénaristique dont la souveraineté dans les décisions s'expose à une remise en question permanente (responsabilité intermédiaire qui prend par principe le risque d'augmenter la verticalité d'une organisation). Aussi, du côté de la production, le projet ne parvient pas toujours à résoudre l'aporie du format sériel en lui-même, que certain.es définissent comme aliénant et libéral dans son principe (Biagini, 2019), en tant qu'il engendre par exemple des temps de création courts ou une surproduction de contenus.

38 De l'autre côté du plateau, le projet cherche à modifier la durée de la réception, étalée sur une saison, ce qui répond à des contraintes pragmatiques (il faut monter et démonter les plateaux, mais surtout répéter les épisodes) ainsi qu'à un travail sur les habitudes de consommation. Si la série de science-fiction télévisuelle est le plus souvent consommée de manière individuelle et continue, le discours communicationnel défend ici une réception collective et différée, censée laisser au public un temps de repos conséquent entre chaque épisode :

*Vous êtes ici* est une série à voir, non pas depuis son canapé, mais dans tous les théâtres de Genève. Une série en chair et en os, qui cherche à inventer l'avenir. (Coll., 2019a)

39 À cette gestion du temps correspond une gestion de l'espace de réception, dont témoigne cette carte du « parcours » dans la ville de Genève, un document de travail de la scénographe (ill. 4).

### III. 4



Cartographie des épisodes du feuilleton par Sylvie Kleiber, scénographe du projet

Cartographie des épisodes du feuilleton – document de travail privé

©Sylvie Kleiber

40 Là encore, les textes de communication corroborent l'idée d'un macro-événement, dont la « scène » serait la ville entière, ce qui permet une réception *en déplacement* :

En tout, seize théâtres sont unis dans cette aventure d'une saison entière, à l'échelle du territoire genevois, avec l'idée de faire voyager les publics et d'inviter à une véritable expérience citoyenne, *ouvrant une scène d'environ 1 km2*. (Coll., 2019b)

41 Si certains épisodes font exception, comme l'épisode de la promenade le long des quais, il s'agit toutefois d'un parcours qui obéit encore à l'organisation institutionnelle de l'espace (qui suit elle-même un agenda urbanistique dominant) : les jalons du parcours sont des théâtres. L'intérêt demeure une implication accentuée du public dans *sa ville* (le titre même de la série est significatif). Le macro-événement permet la réception d'un récit dont la fiction est référentielle (la Genève effondrée) en écho avec une *pratique* spatio-temporelle de la Genève réelle par le public des épisodes.

[...] les 12 théâtres amis se réunissent autour d'un devenir-scène de Genève. Ils rassemblent leurs plateaux en une grande plateforme utopique sur laquelle est expérimenté un récit collectif pour demain. (Coll., 2019a)

42 On comprend déjà ici en quoi l'une des finalités du projet semble effectivement d'utiliser le récit de science-fiction comme un pont vers une participation des habitant.es à un macro-récit : l'histoire à venir de la ville. Mais la notion de macro-événement se précise si l'on regarde du côté des dispositifs mis en place par *Vous êtes ici* pour chercher une participation active du public.

## La participation des spectateur.rices

43 L'équipe de *Vous êtes ici* a prêté une attention accrue à ce qu'on appelle dans les institutions théâtrales le « développement du public ». Les salles ont d'ailleurs été très vite remplies et, au moment de l'écriture de cet article, chaque théâtre raconte avoir vu sa billetterie sollicitée par un public qu'il ne connaissait pas : la série réussit à mobiliser son propre public. Certains dispositifs le favorisent, comme la mise en place d'un abonnement autonome permettant d'accéder à l'ensemble des épisodes. L'équipe de gestion développe alors une « posture d'artiste-guide » (Sapiro, 2014), via un discours présentant les abonné.es comme une « communauté ». Outre l'abonnement, dans un objectif d'extension et de fidélisation du public, République Éphémère multiplie les newsletters et tient un journal de bord en ligne.

44 Plus significativement, le macro-événement repose aussi sur la création de « groupes de réception » qui suivent l'ensemble des épisodes et se retrouvent pour en discuter régulièrement – groupes auxquels *Vous êtes ici* laisse une place active dans certaines décisions artistiques. Un collectif que les autrices appellent « Les tricoteuses » rassemble par exemple des spectatrices s'étant engagées à aller voir l'ensemble de la série. Elles se retrouvent, parfois en compagnie de certain.es artistes impliqué.es, pour discuter de chaque épisode tout en tricotant des compositions qui seront intégrées à la scénographie de l'intégrale. Plus classique dans la médiation culturelle, plusieurs classes scolaires se sont également engagées à venir voir chaque épisode, mais, toujours dans l'optique d'impliquer davantage le public, les élèves participent à des ateliers de fanfiction durant lesquels ils et elles sont invité.es à écrire la fin de la série (en fait, une multiplicité de fins possibles pour le récit de science-fiction en lui-même) : « Faire participer les spectateurs et les spectatrices, forcément, c'est inviter encore le réel sur scène, c'est créer des moments où l'on discute du spectacle, mais aussi de sa ville » (JG).

45 Même si le processus est loin d'être pleinement descriptible au moment de l'écriture de cet article, ces ateliers ne sont pas isolés, et le principe d'une coécriture collective de la fin est central dans le projet. En pratique, le théâtre Am Stram Gram (théâtre

genevois orienté jeune public) se charge de la récolte des récits issus des ateliers d'écriture. L'enjeu est bien d'accentuer la participation du public, en utilisant le support du récit de science-fiction pour faire du macro-événement une réalité plus collective et capable d'engager ponctuellement la population de la ville dans l'écriture d'un macro-récit factuel. C'est un parti-pris politique clairement assumé, que les autrices fondent dans les textes zadistes :

Demain est chargé d'incertitudes, de peurs, de prophéties. Il faut revoir toutes ensemble nos mythologies, en pariant sur les théâtres pour féconder les imaginaires. « Nous avons moins besoin de grands récits, fussent-ils de la libération, que d'un peuple de conteurs » écrit le collectif Mauvaise Troupe. Alors, racontons ! (Coll., 2019b)

46 Finalement, il faut noter que certains épisodes envisagés, puis d'ores et déjà abandonnés pour des raisons pratiques (ou liées à l'épidémie), poussaient la participation jusqu'à proposer à l'ensemble du public de devenir effectivement acteur.rices. *Vous êtes ici* aurait dû inclure un « épisode 9, largement performatif, qui aurait suivi en temps réel l'épisode 8<sup>34</sup> ». Durant cet épisode, le public aurait été invité à moissonner, dans la cour de l'ADC – Association pour la Danse Contemporaine, des plantes semées par les personnages (à l'intérieur de la fiction<sup>35</sup>), pour organiser un grand banquet mêlant sans distinction acteur.rices et spectateur.rices. Sur le papier, il s'agissait à nouveau de travailler sur la coprésence en usant de dispositifs performatifs pour fragiliser la frontière entre la Genève effondrée de la fiction et la Genève réelle où toutes et tous récoltent et se nourrissent de manière résiliente (un futur possible) : « Quand on présente *Vous êtes ici*, on dit simplement que c'est Genève dans quelques années » (JG).

47 Ainsi, *Vous êtes ici* se comprend essentiellement comme un projet sériel qui entend user de la science-fiction comme un point de départ pour attirer l'adhésion du public vers un macro-récit factuel, porté par un agencement socio-institutionnel qui justifie à nos yeux le terme de « macro-événement ». Pour autant, le projet souligne aussi certaines apories du théâtre politique contemporain en général (dont beaucoup s'expliquent par des mutations institutionnelles), comme la reconduction d'un discours citoyeniste. Si la science-fiction y fonctionne comme ressort de conscientisation du public, l'inscription institutionnelle la façonne nécessairement comme le produit d'une autorité artistique à laquelle on confère la responsabilité de l'émancipation voulue (l'institution présente l'artiste comme créant les conditions d'une citoyenneté possible<sup>36</sup>). Cette tension explique notamment l'intérêt des dispositifs de médiation mis en place par *Vous êtes ici* : essayer de déjouer les formes de gouvernance, y compris de gouvernance culturelle et narrative, du « monde d'avant » (et des institutions qui le portent).

48 Il nous a paru pertinent de mener cette étude de cas pour souligner la diversité des intrications qu'elle invite à explorer entre théâtre et science-fiction. Les travaux qui, à notre connaissance, problématisent ce croisement tendent à penser le théâtre comme la représentation mimétique d'un monde de fiction sur scène. *Vous êtes ici* pose évidemment cette question et nous avons proposé d'abord un profil dramatique et narratologique des différentes stratégies mises en place dans les épisodes pour déjouer le problème de la figuration mimétique d'une ville en plein désastre éco-social. Pour autant, *Vous êtes ici* travaille aussi à partir de la grande hétérogénéité formelle du théâtre contemporain, et nous avons essayé de montrer que le projet cherchait à faire collaborer des formes plus radicalement performatives (et leurs stratégies anti-représentationnelles) au récit science-fictionnel. Par ailleurs – et c'est le terme de notre démonstration – cette collaboration est essentiellement permise par l'élaboration d'un

macro-événement culturel, ancré dans l'état présent de la ville de Genève, et par le macro-récit politique auquel il cherche à faire adhérer son public.

---

## **Bibliographie**

- Atallah Marc, *L'Art de la science-fiction*, Yverdon-les-Bains : ActusF/Maison d'Ailleurs, 2016.
- Atwood Margaret, *In Other Worlds, SF and the Human Imagination*, Londres: Penguin Random House, 2012.
- Biagini Cédric, « Aliénations en séries », dans Biagini Cédric, Marcolini Patrick (dir.), *Divertir pour dominer 2*, Paris : L'Échappée, 2019.
- Bionda Romain, « Où est passé le théâtre de science-fiction ? Histoire et historiographie d'un genre inaperçu », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 282, 2019.
- Bouko Catherine, *Théâtre et Réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2010.  
DOI : 10.3726/978-3-0352-6033-5
- Citton Yves, *Mythocraties. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris : Amsterdam, 2011.
- Coll., « Collaborer avec un poulpe », *Temple du Présent. Solo pour Octopus*, Théâtre Lausanne, 2021. Dossier de production, en ligne, URL : [https://vidy.ch/sites/default/files/field\\_spectacle\\_tour\\_credits/dpresse\\_temple\\_du\\_present-210107.pdf](https://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/dpresse_temple_du_present-210107.pdf), consulté le 6 décembre 2021.
- Coll., « Manifeste », *Vous êtes ici*, 2019a. En ligne, URL : <https://www.vousetesici.ch/faire-ensemble>, consulté le 6 décembre 2021.
- Coll., « La Série », *Vous êtes ici*, 2019b. En ligne, URL : <https://www.vousetesici.ch/serie>, consulté le 6 décembre 2021.
- Delhalle Nancy, *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon : Presses Universitaires, 2017.
- Dolezel Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Londres: The John Hopkins University Press, 1998.
- Féral Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, 2013, pp. 205-218.  
DOI : 10.3917/commu.092.0205
- Fischer-Lichte Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres: Routledge, 2008.
- Hache Émilie, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Paris : Cambourakis, 2016
- Haraway Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- Herman David, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge: MIT Press, 2012.  
DOI : 10.7551/mitpress/9547.001.0001
- Hollinger Veronica, « Cybernetic Deconstructions : Cyberpunk and Postmodernism », *Mosaic*, vol. 23, n° 2, 1990, pp. 29-44.
- Larue ĩan, *Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris : Cambourakis, 2018.
- Lavocat Françoise, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016.
- Liotard Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Galilée, 1994.
- Lehman Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. P-H. Ledru, Paris : L'Arche, 2002 [1999].
- Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21<sup>è</sup> siècle*, Paris : L'Éclat, 2019.
- Muller Justine, « Fiction romanesque et histoire du féminisme : à propos de *La Main gauche de la nuit* », *ReS Futurae*, n° 13, 2019.  
DOI : 10.4000/resf.2361
- Nachtergaele Magali, Stiénon Valérie, « Ursula K. Le Guin : Science-fiction et féminismes », *ReS Futurae*, n° 13, 2019.  
DOI : 10.4000/resf.2374

Phelan James, Herman David, Rabinowitz Peter, Richardson Brian, Warhol Robyn, *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus: Ohio State University Press, 2012.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

DOI : 10.3917/lafab.ranci.2008.01

Roussigné Mathilde, « Une littérature offensive. Représentations, gestes et interventions à la Zad de Notre-Dame-des-Landes », *Fixxion*, n° 20, 2020.

Russ Johanna, « Towards an Aesthetic of Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 2, n° 6, 1975.

Ryan Marie-Laure, « Cosmologie du récit », dans Lavocat Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS éditions, 2010.

Sapiro Gisèle, « Sociologie de la réception », dans Sapiro Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris : La Découverte, 2014, p. 85-106.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.

Talon-Hugon Carole, Giovanelli Alessandro, « Pour une critique éthique des moyens de production des œuvres », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 39-50.

Weibel Peter (dir.), *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge : MIT Press, 2015.

---

## Notes

1 L'ensemble des informations pratiques est accessible sur le site officiel de la série : <https://www.vousetesici.ch/>.

2 Saison largement perturbée par la pandémie de la Covid-19, nous n'y revenons pas après.

3 Théâtre de l'Orangerie, POCHÉ/ GVE, TU-théâtre de l'Usine, le Grütli - centre de production et de diffusion des Arts Vivants, l'Abri, théâtre Saint-Gervais, théâtre de Carouge, théâtre des Marionnettes, Pavillon ADC - Association pour la danse contemporaine, théâtre du Galpon, théâtre du Loup, Comédie de Genève) avec la collaboration de quatre autres scènes romandes (théâtre Am Stram Gram, théâtre Forum Meyrin, Grand Théâtre de Genève et théâtre Vidy-Lausanne.

4 Nous citons ainsi l'entretien préparatoire à cet article, réalisé avec Julie Gibert (JG) et Michèle Pralong (MP).

5 Maxime Gorbatshevsky, David-Christelle Sanvee, Aurélien Gschwind, Rébecca Balestra, Claude-Inga Barbey, Fanny Brunet, Juan Antonio Crespillo, Baptiste Gilliéron, David Gobet, Noémie Griess, Karim Kadjar, Gabriel Arellano, Barbara Baker, Nora Steinig, Pierandré Boo, Barbara Tobola ainsi que Peter Mettler, Jérémy Narby, Sandro Rossetti et Franz Treichler.

6 Nous utilisons ponctuellement la graphie inclusive non-binaire pour désigner spécifiquement ce groupe de personnages activistes, et respecter en cela ce choix de la série.

7 Écriture : Marion Duval ; réalisation : Marion Duval.

8 Écriture : Stéphane Bouquet ; réalisation : Manon Krüttli.

9 Écriture : Lucile Carré, Ghalas Charara, Nina Nana, Fatima Wegmann, Jihane Chouaib, Barbara Métais-Chastanier, Marion Quintard ; réalisation : Brice Catherin, Michèle Pralong, Julie Gilbert, Sylvie Kleiber, Jonathan O'Hear.

10 Écriture : des militantexs ; réalisation : Yan Duyvendak, Charlotte Terrapon, Marine Magnin, Rémi Dufay, anthropie.

11 Conception et mise en scène : Stefan Kaegi ; en collaboration avec Judith Zagury et Nathalie Küttel / ShanjuLab).

12 Écriture : Collectif Non-Identifié, Julie Gilbert, Jérôme Richer, Antoine Rubin, Marina Skalova ; réalisation : Oscar Gomez Mata.

13 Écriture : Joël Maillard ; réalisation : Bérangère Vantusso.

14 Écriture : Antoine Volodine ; réalisation : Maya Bösch.

15 Écriture : Dieudonné Niangouna et écriture contributive par des élèves, spectateur.ices, le groupe de tricot en collaboration avec le théâtre Am Stram Gram et République Ephémère ; réalisation : 3615 Dakota.

- 16 Écriture : toutes et tous les auteur.rices des épisodes précédents ; réalisation : Yvan Rihs.
- 17 On l'entendra bien ici au sens proposé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), soit comme une attitude cognitive spécifiquement adoptée par les récepteur.rices, voir ci-après.
- 18 Au sens particulier que donnent les *performance studies* à ce terme.
- 19 L'article dénonce cette incompatibilité comme régulièrement présumée mais non avérée.
- 20 Notamment d'après Atallah (2016), cité par Bionda, 2019, p. 126.
- 21 Au moment de l'écriture de cet article (février 2021), les deux premiers épisodes ont été présentés dans des conditions normales, les deux suivants ont été annulés (mais nous avons pu assister aux répétitions professionnelles), certains ont été proposés en *live streaming*. L'avenir reste à écrire, mais ces perturbations nous ont conduit à réorienter comme nous le pouvions cette contribution autour d'éléments qui, nous l'espérons, demeureront pertinents quel que soit l'avenir effectif du projet.
- 22 Présentant des formes qui tendent à sortir les récepteur.rices de l'état attentionnel immersif selon Schaeffer (1999).
- 23 Soit le principe qui veut que, tant que l'inverse n'est pas précisée, le public suppose que le monde fictionnel fonctionne de la même manière que le monde référentiel (par exemple, à moins d'une contre-indication, on suppose que les dragons n'y existent pas ou que les arbres y sont verts, etc.) ; Ryan Marie-Laure, « Cosmologie du récit », dans Lavocat Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS éditions, 2010.
- 24 Soit les séquences qui cherchent à accentuer la crédibilité de l'environnement non-humain, dans la terminologie de Dolezel (1998).
- 25 Pour reprendre une distinction cognitive proposée par Herman (2012).
- 26 Distinction continuellement développée dans ses travaux en narratologie rhétorique, efficacement synthétisée dans Phelan *et. al.* (2012).
- 27 C'est-à-dire du schéma théâtral classique dans lequel le monde présent sur scène signifie un monde absent, fictionnel (Fischer-Lichte, 2008, p. 91).
- 28 Soit des signes sans interprétation clairement codifiée selon Bouko (2010).
- 29 Soit des dispositifs qui cherchent une réaction physique préconsciente dans le public, comme les flashes lumineux ou la musique assourdissante (Bouko, 2010).
- 30 Tous accessibles intégralement sur noussoumespartout.org, projet qui continue au-delà du cadre de *Vous êtes ici*.
- 31 Plus exactement, les répétitions professionnelles ont eu lieu au théâtre Saint-Gervais en incluant cette séquence introductive, mais la performance a aussi été proposée, indépendamment de la série, en live streaming public par le Théâtre de Vidy, sans l'introduction.
- 32 Tel qu'il s'auto-désigne sur son site : <http://lab.shanju.ch/a-propos/le-lab/>.
- 33 L'article évoque cette idée pour la contester, on l'a dit.
- 34 Michèle Pralong, Julie Gibert, Stéphane Bouquet, Jihane Chouaib, *Vous êtes ici*, Bible scénaristique.
- 35 *Idem*.
- 36 Sur l'adoption du discours citoyen et républicain comme ressort pour la construction d'une posture d'artiste-guide, voir notamment Sapiro, 2014 ; Rancière, 2008.

---

## **Table des illustrations**

	<b>Titre</b>	III. 1
	<b>Légende</b>	<i>Vous êtes ici</i> – Épisode 1 – Répétitions générales – Théâtre de l'Orangerie
	<b>Crédits</b>	©Photographie I. Meister
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 182k
	<b>Titre</b>	III. 2
	<b>Légende</b>	<i>Vous êtes ici</i> – Épisode 4 – Répétitions générales – Théâtre du Grütli
	<b>Crédits</b>	©Photographie D. T. Filiger
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 374k
	<b>Titre</b>	III. 3
	<b>Légende</b>	<i>Vous êtes ici</i> – Épisode 5 – Streaming public – Théâtre de Vidy (Capture d'écran)
	<b>Crédits</b>	Tous droits réservés.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-3.png">http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-3.png</a>
	<b>Fichier</b>	image/png, 590k
	<b>Titre</b>	III. 4
	<b>Légende</b>	Cartographie des épisodes du feuilleton – document de travail privé
	<b>Crédits</b>	©Sylvie Kleiber
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-4.png">http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/9554/img-4.png</a>
	<b>Fichier</b>	image/png, 509k

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Aurélien Mignant et Roberta Alberico, « Du théâtre de science-fiction politique au macro-événement culturel : étude de cas sur *Vous êtes ici* (en compagnie des créatrices) », *ReS Futuræ* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 01 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/resf/9554> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.9554>

## Auteurs

### Aurélien Mignant

Après avoir rédigé un mémoire de fin de master (juin 2018) sur le rôle des univers de croyances dans l'interprétation des fictions (sous la direction de Marc Escola et l'expertise de Raphaël Baroni) sélectionné pour une publication en Essai dans la collection *Archipel (Cohabiter la fiction, 2020)*, je suis actuellement doctorant boursier du Fonds National Suisse pour la recherche scientifique. Sous la cotutelle de M. Escola (CET-Unil) et F. Lavocat (CRLC-ISRFF-Paris 3), ma thèse s'intitule provisoirement « Éthique et politique de la parole spectatrice contemporaine » et constitue une enquête sur la réception réelle du théâtre aujourd'hui. J'ai eu l'occasion de publier des articles sur les approches éthiques de la fiction (*Poétique, 2018*), l'interprétation des fictions théâtrales (*Penser la scène*, dir. M. Groneberg, 2020), les récits de spectateur.ices (*Les frontières de la fiction II* (coll.), à paraître) ou encore les enjeux politiques de l'immersion au théâtre (m@gm@, 2019). J'ai co-dirigé avec Romain Bionda un numéro de la revue *Acta Fabula* consacré aux études théâtrales, signant deux contributions sur les enjeux politiques du théâtre contemporain, ainsi qu'un double numéro de *Fabula LhT* et *Acta Fabula* intitulé « Débattre d'une fiction » avec Françoise Lavocat et Marc Escola. Je travaille également sur les expérimentations de recherche-crédation anarchistes (*Acta, 2019*) et sur les pratiques militantes en ligne (hacktivismes ; revue *Fixxion, 2019*).

After having written a thesis at the end of my master's degree (June 2018) on the function of belief systems in interpretation of fiction (under the direction of Marc Escola and the expertise of Raphaël Baroni) selected for an essay publication in the *Archipel (Cohabiter la fiction, 2020)*, I am currently a Swiss National Foundation research fellow. Under the cotutelle of M. Escola (CET-Unil) and F. Lavocat (CRLC-ISRFF-Paris 3), my thesis is provisionally titled "Ethics and politics of contemporary spectator speech" and constitutes an inquiry into the real reception of theater today. I have had the opportunity to publish articles on the ethical approaches of fiction (*Poétique, 2018*), the interpretation of theatrical fictions (*Penser la scène*, dir. M. Groneberg, 2020), the narratives of spectator.ices (*Les frontières de la fiction II* (coll.), to appear) or the political issues of immersion in theater (m@gm@, 2019). I co-edited with Romain Bionda an issue of the journal *Acta Fabula* dedicated to theater studies, signing two contributions on the political issues of contemporary theater, as well as a double issue of *Fabula LhT* and *Acta Fabula* titled "Debating a fiction" with Françoise Lavocat and Marc Escola. I also work on anarchist research-creation (*Acta, 2019*) and on militant practices online (hacktivisms ; journal *Fixxion, 2019*).

2020), I am currently a PhD candidate with a grant from the Swiss National Fund for Scientific Research. Under the co-supervision of M. Escola (CET-Unil) and F. Lavocat (CRLC-ISRFF-Paris 3), my thesis is provisionally entitled « Ethics and Politics of the Contemporary Spectator's Speech » and constitutes an investigation on the reception of theater today. I have had the opportunity to publish articles on ethical approaches to fiction (*Poétique*, 2018), the interpretation of theatrical fiction (*Penser la scène*, dir. M. Groneberg, 2020), spectator narratives (*Les frontières de la fiction II* (coll.), forthcoming) and the political stakes of immersion in theater (m@gm@, 2019). I co-edited with Romain Bionda an issue of the journal *Acta Fabula* devoted to theatrical studies, writing two contributions on the political stakes of contemporary theater, as well as a double issue of *Fabula LhT* and *Acta Fabula* entitled « Débattre d'une fiction » with Françoise Lavocat and Marc Escola. I also work on anarchist research-creation experiments (*Acta*, 2019) and on online activist practices (hacktivisms; *Fixxion* magazine, 2019).

### **Roberta Alberico**

Je suis titulaire d'un Master en Français Moderne avec la spécialisation « Études françaises et francophones dans un contexte européen » dans le cadre de laquelle j'ai effectué un semestre d'études à la Humboldt Universität zu Berlin et à Paris 3 Sorbonne Nouvelle. J'ai été assistante pour le site de recherche en Littérature Fabula.org. Après un mandat d'une année au TU – Théâtre de l'Usine en tant que responsable de la communication et de la presse et en tant que membre du collectif de programmation, j'ai intégré l'équipe de l'Abri en août 2019. Depuis, je travaille et écrit dans divers contextes liés aux arts de la scène, notamment pour La Comédie de Genève, Yan Duyvendak, Cindy Van Acker et sa compagnie Greffe, le journal de l'ADC ou le feuilleton théâtral *Vous êtes ici* en intégrant le « groupe de penseur.euse.s et inspireur.euse.s » du projet.

I hold a Master's degree in Modern French with the specialization « French and Francophone Studies in a European Context », during which I completed a semester of studies at the Humboldt Universität zu Berlin and at Paris 3 Sorbonne Nouvelle. I have been an assistant for the research site Fabula.org. After a one-year mandate at the TU - Théâtre de l'Usine as head of communication and press and as a member of the programming collective, I joined the Abri team in August 2019. Since then, I have been working and writing in various contexts related to the performing arts, notably for La Comédie de Genève, Yan Duyvendak, Cindy Van Acker and her company Greffe, the ADC newspaper or the play *Vous êtes ici* by integrating the project's « group of thinkers and inspirers ».

---

### ***Droits d'auteur***



Les contenus de la revue *ReS Futurae* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.