

W
a
.
ria

Où est passé le théâtre de science-fiction?

Histoire
et historiographie
d'un genre inaperçu

Romain Bionda

On ne trouve que rarement trace, dans l'histoire des arts, de l'existence d'un théâtre de science-fiction. Les œuvres pourtant ne manquent pas, dans lesquelles les thèmes et les motifs privilégiés par la SF sont mobilisés. Sans parler des spectacles visant à surprendre le public dans le sens du trouble ou de l'exaltation par le recours aux innovations techniques, aujourd'hui informatiques ou robotiques, auparavant téléphoniques ou télévisuelles, le théâtre s'est bien emparé d'éléments conjecturaux.

L'inexistence du théâtre de science-fiction ne paraît donc pas être un fait artistique (les œuvres ne manquent pas), mais un fait discursif : on n'utilise pas le terme « science-fiction » pour en parler. Indépendamment des diverses définitions qui ont pu être données de la SF, il est en effet frappant qu'on n'hésite pas à qualifier de science-fictionnelle toute une partie de la production cinématographique et littéraire (même antérieure à l'apparition du terme¹), alors que, lorsqu'il s'agit de théâtre, le terme « science-fiction » est largement délaissé au profit d'autres (anticipation, utopie/dystopie, post-apocalypse, *etc.*) – à la fois par les artistes, les critiques, les spectateurs et les historiens. Sans prétendre qu'elles suffisent à expliquer cet inemploi, nous nous risquerons à deux hypothèses :

- 1 La SF peut d'abord paraître difficilement théâtralisable : non pas en raison d'une éventuelle complexité technique (outre qu'on peut produire, depuis très longtemps, des effets spéciaux très perfectionnés sur scène, le théâtre s'accommode très bien du bricolage), mais parce qu'on considère généralement la SF comme un genre présupposant un certain type d'adhésion des spectateurs au (monde) représenté, que le théâtre ne serait pas apte à garantir.
- 2 On identifie ensuite régulièrement le théâtre à un « art du présent » : depuis le début du XX^e siècle, c'est ainsi qu'on a tendance à comprendre la « spécificité » du théâtre vis-à-vis de la littérature et surtout du cinéma. Or la SF aurait, croit-on souvent, pour objet le futur. Vu sous cet angle, le « théâtre de science-fiction » serait une manière d'oxymore, à l'impropriété pour ainsi dire définitoire.

Nous explorerons ces deux hypothèses l'une après l'autre, non sans nous être confronté au préalable à la question du corpus. Au terme de notre parcours, nous verrons qu'il est possible que la SF jouisse aujourd'hui, à la faveur de déplacements conceptuels, de conditions favorables à une existence explicite et reconnue.

Quel corpus ?

Dans *Machines à écrire* (2010), Isabelle Krzywkowski formule une hypothèse puissante :

Les machines vont entrer sur la scène théâtrale au tournant des années 1920, par le biais d'un projet tout à fait intéressant de transposition du récit d'anticipation sur la scène, au point que l'on peut se demander si la science-fiction ne s'élabore pas au théâtre avant de revenir au récit².

Les exemples célèbres de *Gas II* (1918/1919) de Georg Kaiser, de *R.U.R.* (1920) de Karel Čapek et de *L'Angoscia delle macchine* (1925) de Ruggero Vasari devraient suffire pour nous convaincre de la fortune théâtrale de la SF autour de 1920 en Europe [Fig. A et B]³.



A R.U.R. de Karel Čapek, par The Theatre Guild, années 1920. D.R.

L'ASSAUT

A
ART
ET
AGI
ON

L'ANGOISSE
DES
MACHINES

27 29 30 AVRIL A 21 HEURES
31 AVRIL A 15 ET 21 HEURES

TOKAÏN DE L'HOÏTE MICAL ARMAND KINAR COURTOON BOSSO L'EVEN
L'IPA VAN VIKEN OUBRES BLANCHE DUPOIS HOUDE RENEE NOÏRE JOÏE
L'HOMME DE LA CABINE MANDEKA POLYPHONISTES D'ART ET ACTION

DECORS ET COSTUMES : V. IDELSON
MISE EN SCENE DU STUDIO L'ASSAUT

RUGERO VASARI

B L'Angoisse des machines de Ruggero Vasari à Art et Action par L'Assaut, Estampe, Graveur présumé : Vera Idelson, 1927. © Gallica, BnF.

Mais *quid* de ce supposé retour « au récit » ? On peut objecter immédiatement que la SF a fait fortune au cinéma, et ensuite que le théâtre n'est pas en reste. Dans son livre *Science Fiction and the Theatre* (1994), Ralph Willingham liste, pour la période qui court de 1830 à 1990, 328 pièces de SF⁴. En fait, Isabelle Krzywkowski ne dit pas que la SF déserte le théâtre en 1930, mais que celle-ci ne s'y élabore plus : le théâtre serait en quelque sorte à l'arrière-garde de la SF⁵. Ralph Willingham semble d'ailleurs trouver les pièces qu'il liste plutôt mauvaises, puisque son livre s'ouvre sur l'idée suivante : « In fact, the only link missing between theatre and science fiction is good dramaturgy » :

*the theatre has yet to produce a science fiction writer equal to achievements of Isaac Asimov, James Blish, Arthur C. Clarke, Walter Miller, Stanislaw Lem, Brian Aldiss, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick, or any of the other great names of science fiction narratives*⁶.

Ferait-on alors face à un corpus écrit colossal, s'étalant sur plus d'un siècle et demi, mais trop « mauvais » (Ralph Willingham) pour trouver le chemin des scènes, tandis que les seules pièces « innovantes » (Isabelle Krzywkowski) de ce corpus (celles des années 1920) auraient de leur côté mal vieilli ? Il faudrait alors s'assurer qu'il n'y a pas eu, avant 1920 et après 1930, de spectacles de SF réussis (et, par la même occasion, se demander à quoi ressemble au juste un « spectacle de SF »).

Modulée différemment, l'idée se retrouve dans l'entrée « Theatre » de l'*Encyclopedia of Science Fiction*, où l'on peut lire dans sa version du 12 août 2018 : « Sf literature and theatre have much in common, as both rely heavily on the audience's imagination, yet the two forms have rarely been combined in a significant dramatic work. » On ne sait alors pas si la responsabilité de la rareté des œuvres significatives est à chercher chez les (mauvais ?) auteurs, chez les (mauvais ?) metteurs en scène, ou chez les (mauvais ?) lecteurs ou spectateurs – ou encore si cette absence est due aux critiques et aux historiens (dédaigneux ? oublieux ?). On trouve en tout cas une proposition de corpus, qui se révèle étendu, diversifié et international :

Although some scholars detect speculative elements in the plays of Aristophanes and even Shakespeare's The Tempest (performed circa 1611; 1623), the earliest dramas with sf premises were adaptations. Richard Brinsley Peake's Presumption, or The Fate of Frankenstein (first performed 1823 London) began a history of more than a hundred plays inspired by Mary Shelley's novel Frankenstein, or The Modern Prometheus (1818; rev 1831). Adaptations of Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde (1886) appeared almost immediately after Robert Louis Stevenson's novel was published. Jacques Offenbach's opera Les Contes d'Hoffman (first performed 1881 Paris), based on stories by E.T.A. Hoffmann, includes an episode based on « Der Sandmann » (comprising volume one of Nachtstücke, 1816), in which a poet falls in love with a scientist's mechanical doll. The first significant original plays appeared in the 1920s and 1930s⁷.

Les œuvres citées après la mention des premières pièces « significatives » sont nombreuses : *R.U.R.*, *Back to Methuselah* de Bernard Shaw (créé en 1922), *Wings Over Europe* de Robert Nichols et Maurice Brown (créé en 1928), *La Punaise* et

Les Bains de Vladimir Maïakovsky (créés en 1929 et 1930), *Béatitude* (1934) et *Ivan Vassilievitch* (1935) de Mikhaïl Boulgakov, *Peace in Our Time* (1947) de Noël Coward, *Twilight Bar* d'Arthur Koestler (créé en 1946), *Summer Day's Dream* de J.B. Priestley (créé en 1949), *A Giant's Strength* et *The Enemy Had it Too* d'Upton Sinclair (créés en 1949 et 1948), *Die Befristeten* (créé en 1956) et *Komödie der Eitelkeit* (1934) d'Elias Canetti, *Voyage vers demain* (1950) de Tawfik al-Hakim, *Visit to a Small Planet* de Gore Vidal (créé en 1956), etc.

Une périodisation peut être tentée : on apprend par exemple que « [t]he most noteworthy sf dramas since the 1960s have been those by professional playwrights employing familiar sf premises or iconography for non-sf purposes » et que « despite the failure of the 1972 Broadway musical *Via Galactica* [...], sf spectaculars have appeared frequently since the early 1970s⁸. »

À l'entrée « Théâtre » de l'*Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972, 1984), Pierre Versins donne encore un autre visage à ce corpus :

C'est Marivaux, L'Île des esclaves (1725), L'Île de la raison (1727) et La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes (1729). C'est Claudel et La Ville (1893), mais passons. C'est Shaw (Retour à Mathusalem, 1921; et The Apple Cart, 1930). C'est Ionesco, Vian, Rezvani, et que vous faut-il de plus? Tous les autres. À commencer par Eschyle et son Prométhée enchaîné (après 462 av. J.-C.) qui se situe tout entier « sur le sol d'une terre lointaine [...] dans un désert sans humains », et où il est fait mention des Amazones et des Arimaspes.

Concernant le xx^e siècle, il liste en vrac : « Vladimir Nabokov, Karel Čapek, Marcel Aymé, Étienne, Jean-Richard Bloch, Alfred Jarry, Slawomir Mrozek, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, Apollinaire, Armand Gatti, Charles Morgan, Audiberti, Jacques Spitz, Marguerite Duras et Vladimir Maïakovski ». L'article se termine avec la mention de *Pollufission 2000* (1971) d'Éric Westphal⁹.

Les critères qui déterminent l'inclusion de ces auteurs parmi les dramaturges ayant écrit des utopies, des voyages extraordinaires ou de la science-fiction au théâtre demeurent assez flous. Nous pourrions nous amuser à trouver les œuvres auxquelles pense Pierre Versins. Certains cas sont faciles : de Dürrenmatt, sans doute *Die Physiker* (1962) ; de Duras, *Yes, peut-être* (1968), probablement. D'autres le sont moins : de Jarry nous viennent d'abord en tête deux romans : *Gestes et Opinions du docteur Faustroll* (1898, 1900, 1911), son « roman néo-scientifique », et *Le Surmâle* (1902) ; de Beckett, on pense moins à son théâtre qu'à un texte comme *Le Dépeupleur* (1970). Nous pourrions nous amuser à compléter cette liste : *Voyage à travers l'impossible* (créé en 1882) de Jules Verne et Adolphe d'Ennery se passe en partie sur la planète Altor (même s'il s'agit peut-être de la représentation du délire d'un personnage) ; il existe chez Jean Tardieu de courtes pièces avec des machines mystérieuses telles *Le Meuble* (créée en 1954) ; etc.

Bref : malgré le flou des critères qu'il conviendrait de préciser, les pièces candidates à l'entrée dans le corpus « théâtre de science-fiction » ne manquent pas¹⁰.

Pourtant, la béance historiographique est massive : on peine à trouver des recherches sur cet hypothétique « théâtre de science-fiction ». La chose semble particulièrement marquée en français. Une recherche sommaire en anglais ou en espagnol permet en effet de trouver des résultats rapides. En 1975, la présence de SF au théâtre semblait par exemple aller de soi pour Johanna Russ, dans sa réflexion sur l'esthétique de la science-fiction¹¹. Quand il réfléchit à la position de la SF dans le « champ littéraire », Andrew Milner (2011) pense immédiatement au théâtre – en considérant par exemple les nombreuses adaptations de *Frankenstein* sur les scènes britanniques et françaises du XIX^e siècle¹². En espagnol, l'*Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018) contient trois chapitres sur le théâtre¹³.

On doit toutefois se garder d'hypostasier les quelques exemples venant d'être cités, qui ne prouvent pas que le théâtre de science-fiction est constitué en véritable objet d'étude dans les mondes anglophones et hispanophones. L'appel à contributions « Stage the Future » de la First International Conference on Science Fiction Theatre, organisée par Christos Callow et Susan Gray en 2014 en Angleterre – suivie en 2015 d'une seconde édition à l'Arizona State University et surtout peut-être, à Londres, du Talos : Science Fiction Theatre Festival –, débute en effet ainsi :

Science Fiction Theatre doesn't officially exist. You won't find it listed as a subgenre of either science fiction or theatre and you won't find it on wikipedia (though you will find a 1950s TV series with the same title – luckily, there is a theatre entry in the SF Encyclopaedia.) Apart from that, there seems to be only one book on the subject so far, called « Science Fiction and the Theatre » [R. Willingham, 1994] and that was more than twenty years ago. [...] This is strange because there have been many science fiction plays, some of them quite important in the history of theatre¹⁴.

Ils donnent comme exemple *Fin de partie* (1957) de Beckett – pourquoi pas.

Pour ce qui est de l'espace francophone européen, on peut se rendre compte de l'ampleur de la lacune critique à la faveur de coups de sonde sur Internet (effectués en août 2018), même si ceux-ci ne peuvent pas, en toute rigueur, être tenus pour représentatifs de l'ensemble de la recherche sur le théâtre, même en réduisant l'empan chronologique aux deux dernières décennies. Ils confirment néanmoins que le terme « science-fiction » n'est que très rarement utilisé dans des revues comme la *Revue d'histoire du théâtre*, *Études théâtrales* ou encore *Agôn*¹⁵, aux orientations scientifiques sensiblement différentes, et que lorsqu'il l'est, son emploi déçoit¹⁶. Par comparaison, le terme « fantastique », qui renvoie à un genre pourtant lui aussi largement « oublié » des études théâtrales francophones (et dont l'historiographie réserve quelques surprises¹⁷), fait sortir bien plus d'occurrences¹⁸. Il est en outre intéressant de noter qu'on ne trouve rien dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991) de Michel Corvin¹⁹, rien non plus dans le *Dictionnaire du théâtre* (1996) de Patrice Pavis (qui contient pourtant une surprenante entrée « Fantastique »)²⁰, et toujours rien dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014) du même auteur, malgré une entrée « Cyborg »²¹.

Dans le champ des études science-fictionnelles, ce n'est guère différent – du moins en français, malgré l'entrée « Théâtre » de l'*Encyclopédie* de Versins signalée

plus haut. Nous nous en tiendrons au site de la relativement jeune revue *ReS Futurae*²², qui a pour vocation de servir de référence francophone, où aucun article écrit en français ne concerne le théâtre. Deux traductions assez anciennes de l'anglais en font toutefois mention – ce sont les articles de Johanna Russ et Andrew Milner dont il était question plus haut.

Le phénomène se retrouve enfin dans des bases de données de référence communes aux spécialistes de théâtre et de SF, à l'instar de la Bibliothèque cantonale universitaire de Lausanne (BCUL), de la Bibliothèque nationale de France (BNF), de Cairn, de Fabula, d'OpenEdition et de Persee, puisqu'une recherche avec « théâtre de science-fiction » ou « science-fiction au théâtre » donne entre 0 et 6 résultats dans chacune des bases. Par comparaison, une recherche avec « cinéma de science-fiction » donne, dans les mêmes bases, entre 30 et 249 résultats²³. Sur Google, « théâtre de science-fiction » donne à peine 134 résultats, dont à vue de nez un dixième concerne *R.U.R.* Les autres moteurs de recherche donnent des résultats comparables.

Astigmatisme

Plusieurs hypothèses ont été formulées pour expliquer un tel déséquilibre. Dans un article très récent (2018), Colin Pahlisch avance l'idée suivante :

*Cette lacune scientifique tient sans doute autant à l'indifférence des philosophes et des spécialistes de la scène pour un genre littéraire longtemps considéré comme « mineur », ou trop « populaire », qui ne les a guère incité [sic] à tresser des liens avec leur objet d'étude*²⁴.

Or, si le « théâtre d'art » a en effet pu polariser l'intérêt des théâtrologues, les genres « mineurs » ou « populaires » sont depuis longtemps déjà au cœur de nombreuses recherches : les théâtres de société, les revues de fin d'année, la pantomime, le théâtre de collège, *etc.*, ont bénéficié de la curiosité et du regard analytique des historiens²⁵. Les travaux consacrés au spectaculaire ont par exemple favorisé l'étude du mélodrame et de la féerie – genres qui sont peut-être les plus proches de ce qu'on pourrait appeler un théâtre d'effets spéciaux. Marianne Bouchardon, qui commente dans un article plusieurs mises en scène contemporaines de *Mangeront-ils ?* (1867), une comédie écrite en exil par Victor Hugo pour son *Théâtre en liberté* (1886), avance ainsi l'idée que le genre de la science-fiction, « bien qu'il trouve au cinéma plus qu'au théâtre son mode de réalisation privilégié, s'impose[rait], de fait, comme une sorte d'équivalent contemporain du genre dix-neuviémiste de la féerie. »²⁶

Il nous semble donc que c'est plutôt dans l'idée que la SF ne trouverait pas au théâtre son « mode de réalisation privilégié » qu'il faut chercher la raison de cette « lacune » de la recherche à l'égard du théâtre de science-fiction – sur le principe, pour le dire clairement, d'une préconception largement partagée par les chercheurs *mais aussi* par les artistes et les amateurs de théâtre et de SF, voulant que ce n'est pas au théâtre qu'on pourra trouver de la SF. Comme l'a dit Catherine Bourassa Gaudreault dans un compte rendu (2012), la science-fiction « porte timidement son nom » au théâtre :

*Le théâtre de science-fiction est une bête difficile à traquer: dans le monde de la science-fiction, il vit dans l'ombre du cinéma et de la littérature; dans celui du théâtre, il porte timidement son nom*²⁷.

Quand *La Traversée de l'Empire. La guerre des galaxies avec Puerto Rico dans les tranchées* (1988) de Fernando Arrabal est créé au Théâtre de la Colline, spectacle qui selon le programme « se présente comme un voyage initiatique à travers le temps ou plutôt les temps »²⁸, le terme « science-fiction » n'est pas utilisé²⁹. Plutôt que de dire « science-fiction », on parle ici d'une « féerie postmoderne » qui « nous fait assister à une guerre futuriste. »³⁰ Ailleurs, au sujet d'autres spectacles, on parlera d'anticipation, de théâtre post-apocalyptique, de théâtre robotique, de dystopie ou d'utopie³¹, etc. Dans l'ouvrage *Quel répertoire théâtral traitant de la science ?* (2000), projet d'inventaire du « théâtre de science », du « théâtre scientifique » et/ou encore du « théâtre à contenu scientifique », aucune catégorie n'est par exemple réservée à la SF³². Même s'il est évident qu'un tel inventaire dépasse la SF, l'oubli semble révélateur³³.

Le terme « science-fiction » survient toutefois sous la plume de journalistes ou d'artistes pour parler de certains spectacles contemporains. Au festival d'Avignon 2018, il a été utilisé au sujet de deux spectacles au moins: *Thyeste* (2018) mis en scène par Thomas Jolly – dans *Télérama*, où la journaliste Fabienne Pascaud le qualifie à la fois de « théâtre de science-fiction » et de « spectacle fantastique³⁴ » – et *Quitter la terre* (2017) de Joël Maillard. Cette dernière réalisation exploite notamment le décalage entre l'histoire racontée, très sophistiquée (l'humanité doit quitter la terre pour y revenir des centaines de générations plus tard, lorsque la planète sera à nouveau habitable; elle part dans des stations spatiales où elle devra respecter de nombreux protocoles), et l'aspect « bricolage » de la mise en scène [Fig. C]. Il existe en outre plusieurs adaptations théâtrales de romans de science-fiction, à l'image de *Le Dehors de toute chose* de Benjamin Mayet à partir de *La Zone du dehors* (1997) d'Alain Damasio (créé pendant l'édition 2014 du festival *Les Intergalactiques* à Lyon, ville qui abrite depuis la même année le Théâtre de l'Uchronie³⁵), et de *Le Cas Jekyll* (2010) de Chritine Montalbetti (créé par Denis Podalydès en 2009³⁶). D'autres pièces ou spectacles pourraient encore entrer dans cette catégorie: on peut signaler *O.V.N.I.* (2016) de Tomas Gonzalez et Igor Cardellini³⁷, qui s'inspire entre autres de l'adaptation radiophonique de *La Guerre des mondes* (1898) de H.G. Wells par Orson Welles en 1938.

Il reste que si l'on s'est récemment mis à qualifier certains spectacles de science-fictionnels, il importe de voir que c'est dans une proportion somme toute raisonnable. Pourquoi dès lors n'utilisons-nous que marginalement le terme « science-fiction » pour en parler? Tout cela, dirons-nous, tient de l'astigmatisme, c'est-à-dire *du report d'un défaut de l'œil sur les contours de l'objet observé*. Les œuvres considérées relèvent à maints égards de la SF – mais les cadres théoriques en vigueur nous ont longtemps empêché de le voir (la théorie est la discipline de l'observation). Quels sont ces cadres? Selon nous, d'abord l'idée que la SF demanderait une adhésion des spectateurs au monde représenté qui soit parfaite, c'est-à-dire totale et continue, et que le théâtre serait incapable de l'assurer. Ensuite, plus encore peut-être, l'idée que la SF parlerait du futur, tandis que le théâtre serait un art de la présence et du présent.



Colin Pahlisch écrit :

Aux a priori qui incitent au rejet viennent [sic] s'ajouter l'obstacle des moyens à convoquer pour contenir le monde conjecturé dans l'espace de la salle de théâtre, et convaincre le spectateur de sa vraisemblance³⁸.

On retrouve ailleurs ce type d'hypothèse visant à expliquer l'apparente « absence » de SF au théâtre. À propos de *France-Fantôme*, créé en 2017 au Théâtre du Nord à Lille (spectacle au sujet duquel *Le Monde* a utilisé le terme « science-fiction³⁹ »), la journaliste Elsa Pereira se demande dans *Sauvonn* : « *quid* de la science-fiction au théâtre ? » Elle cite Catherine Bourassa Gaudreault et risque :

La faute à la règle des trois unités ou de la catharsis ? Alors que la littérature et le cinéma ont largement déployé notre imaginaire, le théâtre ne s'est que rarement plié à l'exercice de la quatrième dimension. Peut-être parce qu'il lui était déjà difficile de rendre le réel, réaliste⁴⁰.

En somme, aux yeux d'Elsa Pereira, la SF demanderait une représentation « réaliste », et le théâtre serait mal armé pour cela. Tiphaine Raffier, la metteuse en scène du spectacle – qui avait joué dans l'adaptation par Julien Gosselin en 2013 des *Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq, texte pouvant aussi relever de la SF – lui répond :

Les armes de la littérature et du cinéma sont quinze fois plus puissantes. Dans la littérature, tout se passe dans la tête du lecteur. Il suffit d'énoncer les choses pour qu'elles existent. Un maximum d'effet avec un minimum de moyen. Quant au cinéma c'est la possibilité de traduire en image le réel et l'irréel, comme faire voler les voitures et les skateboards, par exemple. Ce qu'on ne peut pas faire au théâtre, en tout cas avec les moyens du théâtre public.

La SF serait-elle, dès lors, non théâtralisable ? Sûrement pas : cette mise en scène est la preuve même que le théâtre dispose de « moyens » artistiques suffisants (quels que soient les moyens financiers) pour théâtraliser la SF – et notamment pour représenter « le monde conjecturé » (Colin Pahlisch).

Il est vrai que la question de la vraisemblance de la représentation se pose, mais ce n'est pas forcément dans le sens où on pourrait l'entendre. Il n'est pas question de se demander si le théâtre est capable de représenter un monde *vraisemblablement*. Plusieurs siècles nous montrent que le surnaturel n'a pas été un obstacle sérieux à l'illusion théâtrale. On pense ici à la quantité conséquente de spectacles, du théâtre chrétien du Moyen Âge aux féeries du XIX^e siècle, ayant réussi à « *représenter* sur scène [...] un monde autre⁴¹ », pour reprendre les mots de Colin Pahlisch, sans pour autant *produire* ce monde représenté sur la scène. De fait, la représentation se passe très bien d'une figuration littérale, même s'il s'agit d'« y faire adhérer l'imaginaire du spectateur⁴² ». L'introduction d'un très récent numéro de la *Revue d'histoire du théâtre* intitulé *Mécanique de la représentation* (2018), se clôt d'ailleurs ainsi :

Couper des têtes, faire surgir un château ou une montagne, créer une tempête, allumer un feu... : autant de pratiques et techniques scéniques et para-scéniques qui, dès le XV^e siècle au moins, fabriquent de l'illusion sensorielle et se perfectionnent pour toujours mieux ébranler le public⁴³.

N'oublions pas, du reste, que le hors-scène accueille volontiers les événements dits « irréprésentables », notamment par l'intermédiaire de récits (rien de neuf à cela). Dans des pièces contemporaines comme *Esperanza* de Žanina Mirčevska (2000), c'est LE CHŒUR qui en assume la narration, tandis que le personnage ELLE agit :

LE CHŒUR – et les lasers automatiques tissent une toile de rayons laser bleus, verts, jaunes et rouges – et avec ces armes silencieuses d'une précision parfaite sans doute aussi destinées à l'extermination des mondes interplanétaires, ils anéantissent sans bruit et avec une parfaite précision les passagers de première, de deuxième et de troisième classe, et l'équipage ne crie plus et ne se protège plus la tête et ils ne courent plus paniqués le long du pont du paquebot de luxe Esperanza – seul le capitaine reste seul seul sans bouger et la regarde droit dans les yeux.

ELLE – Capitaine, capitaine, capitaine! Ah vous! Capitaine⁴⁴.

Il semble alors qu'il faut plutôt se demander à quel point la science-fiction est un genre intransigeant quant au type d'attention demandée à ses auditeurs, lecteurs et spectateurs. Marc Atallah (2016) remarque que

la science-fiction a tendance à être jugée à l'aune de la vraisemblance : elle extrapole rationnellement notre réalité et donne donc l'illusion que l'univers fictionnel est plausible (mais ce n'est qu'un [sic] illusion, un « effet de réel »⁴⁵.)

Dès lors, il s'agit de déterminer si cet « effet de réel » est dissociable du genre – autrement dit si la SF admet une adhésion intermittente du public car l'adhésion s'avère au théâtre parfois plus intermittente qu'ailleurs⁴⁶. À la rigueur, on peut supposer que cette adhésion intermittente a pu être un obstacle à l'idée d'aller chercher de la SF au théâtre – même si elle ne pose pas de problème à la plupart des spectateurs qui décrochent momentanément du monde représenté pour rire de sa présentation ou bâiller, avant de raccrocher (les moments de décrochage n'entament pas toujours la force des moments d'accrochage).

Si la question du théâtralisable a pu jouer un rôle aux yeux des amateurs de SF, c'est bien en tant que représentation mentale⁴⁷ : l'(in)adéquation de la SF au théâtre est postulée (par celles et ceux qui croient la constater) en fonction de la manière dont on pense que la SF fonctionne d'une part, en fonction de la manière dont on pense que le théâtre fonctionne d'autre part.

Rapports au présent du théâtre et de la SF

Un autre aspect semble déterminant dans l'affaire qui nous occupe. Dans *Le Théâtre est-il nécessaire?* (1997), Denis Guénoun fait l'hypothèse que le XX^e siècle aurait vu

«la désertion de l'imaginaire théâtral en dehors du théâtre, sa migration dans l'univers des images, (sa captation par le cinéma et ses dérivés)». Dès lors, selon lui,

c'est vers le cinéma, et non le théâtre, que nous porte la recherche de gratifications situationnelles, dramatiques, identificatoires. Nul ne s'achemine plus vers un théâtre dans l'espoir de s'y laisser capter, envoûter, illusionner par les prestiges oniriques ou fantasmatiques d'un récit ou d'une figure. [...] Les spectateurs de théâtre, la formule est peut-être moins naïve qu'il n'y paraît, vont au théâtre pour y voir du théâtre. On pourrait même dire: y voir le théâtre, l'incidence, l'avènement événementiel et singularisé du théâtre, en ce lieu et à cette heure. C'est-à-dire cela même qui advient sur la scène en tant que scène: les pratiques de la scène en tant que pratiques⁴⁸.

Qu'on soit d'accord ou non avec cette dernière hypothèse, on peut convenir du fait que le théâtre, tout au long du xx^e siècle, s'est affirmé dans les discours, vis-à-vis des autres arts (le cinéma et la littérature, surtout), comme un art du *présent* – comme un art «singularisé» par le fait qu'il a lieu «en ce lieu et à cette heure» (Denis Guénoun), ici et maintenant. Henri Gouhier a ainsi pu définir dès la fin des années 1930 «l'essence du théâtre» par «ce double rapport à l'existence et au temps» caractérisé par la «présence» et le «présent⁴⁹».

Quant à elle, la SF a pu être comprise comme entretenant un rapport privilégié avec le futur. Lorsqu'en 1914 Maurice Renard théorise le genre du «merveilleux scientifique», qu'il propose en 1928 de baptiser «roman d'hypothèse⁵⁰» (roman, donc, et non «drame»), il entend se battre contre l'idée que le merveilleux scientifique puisse «prédire l'avenir⁵¹». De toute évidence, cela n'a pas empêché la SF d'avoir longtemps été comprise comme un genre ne parlant pas du présent, ou alors seulement secondairement, la priorité allant à l'anticipation du futur⁵².

Pour Richard Saint-Gelais (2013), l'anticipation «caractérise l'immense majorité des récits de science-fiction au point qu'on peut être tenté, certes abusivement, de réduire l'une à l'autre». Selon lui, «[l']anticipation présente [...] une ambivalence fondamentale, qui se communique à l'ensemble du genre» de la SF, située entre «l'imaginaire» et «l'extrapolation», c'est-à-dire entre la «pure invention fictionnelle» et «la prospective». Richard Saint-Gelais rappelle que «cette formule maintenant familière [...] du récit d'anticipation» a nécessité «plusieurs tournants à la fois idéologiques et narratifs»: «il a fallu libérer l'anticipation du modèle religieux et du rapport prophétique aux temps futurs qu'il imposait», et «cela ne s'est fait que progressivement», tant «les premières anticipations» étaient «calquées sur le présent». Ce n'est que tardivement, à l'orée du xx^e siècle, que «l'anticipation prend le futur – et non le présent – comme point de repère temporel.» Aujourd'hui que la SF «recourt à un système de coordonnées non seulement autre mais rigoureusement insituable, fût-ce dans un futur approximatif⁵³, faut-il croire que la SF est alors délivrée de sa dimension prophétique et qu'elle s'avère désormais comprise comme un genre qui relève avant tout de «l'imaginaire»⁵⁴?

Les propos de Marine Auriol (recueillis ici par Alice Carré et Aude Astier en 2010), autrice de la «saga théâtrale d'anticipation» intitulée *Les Chroniques du Grand Mouvement* (2004, 2006 et 2009⁵⁵), semblent attester l'existence

d'une nouvelle partition entre « science-fiction », qui ne parlerait pas forcément de notre monde, et « anticipation », qui en parlerait par le truchement du futur :

ALICE CARRÉ — *L'univers des Chroniques semble proche de la science-fiction. Est-ce que tu fréquentes également cet univers ?*

MARINE AURIOL — *Il est proche de l'anticipation, ce qui est une chose très différente quand on s'y connaît un peu. L'anticipation parle de l'évolution de notre monde si on continue à agir comme on le fait. La science-fiction peut se passer sur une autre planète, n'avoir aucun rapport temporel ou réel avec notre monde. Pour moi, c'est de notre monde dont je parle. Je ne sais pas à quelle époque mais c'est un monde qui pourrait devenir le nôtre dans l'avenir⁵⁶.*

Quoi qu'il en soit de cette distinction – qui n'est pas toujours faite – entre anticipation et SF, la critique actuelle insiste sur le fait que la SF (comme macro-genre) est un genre du présent – de manière sans doute symptomatique eu égard à l'histoire et à l'historiographie du genre. Simon Bréan (2016) écrit par exemple :

[L]a science-fiction elle-même est en grande partie affaire de présent, et non spécifiquement tournée vers les choses à venir [...]. Il serait possible de montrer avec quelle aisance, entre fantasme assumé et ambition prédictive, le choc du futur tend à susciter un choc en retour du présent⁵⁷.

Pour Marc Atallah (2016), il importe avant tout de remarquer que la SF « n'est jamais orientée vers l'avenir, mais toujours vers le présent : elle se dirige en effet vers celui qui se mire dans l'image déformée, c'est-à-dire le lecteur ou le spectateur⁵⁸. » C'est encore ce sur quoi insiste Natacha Vas-Deyres (2013) :

[La SF] met en images, en représentations, la réalisation d'une transformation technique, sociale, économique, politique qui affecte notre définition du réel, notre hic et nunc d'être humain [...]⁵⁹.

Bref : c'est peut-être au prix d'une telle réorientation conceptuelle que la SF devient, *dans les esprits*, compatible avec le théâtre – théâtre que de nombreux artistes comprennent aujourd'hui comme un haut-lieu de « résistance face à l'accélération » moderne, à l'instar de Peter Missotten (dans un entretien avec Pierre Piret en 2017), aux yeux de qui le théâtre « nous ren[d] otages dans le temps réel » :

PETER MISSOTTEN — *Je suis fasciné par les films de science-fiction que je vois comme les nouveaux prophètes. Matrix, Terminator, tous ces films très populaires sont des essais d'anticipation pour prévoir le futur. Pour savoir ce qu'il va se passer, il faut voir ces films. Ils sont débiles, mais livrent une fiction à laquelle, au fond de nous, nous croyons. Or, il y a très peu de gens qui cultivent leurs carottes dans les films de science-fiction ! Au contraire, il y a une fascination pour la vitesse et la suppression du temps, comme si on pouvait aller en avant ou en arrière et arrêter le temps.*

PIERRE PIRET — *Tu relies donc virtualisation du temps et virtualisation du corps. À ce propos, tu disais que le théâtre est une forme de résistance par*



rapport à l'accélération du temps. Qu'en-il [sic] alors du corps au théâtre? Est-ce que l'acteur est au plus près de son corps? Ou bien l'utilise-t-il comme un instrument, une technologie disponible?
PETER MISSOTTEN – *Au théâtre, c'est le corps d'abord*⁶⁰.

Or dès le moment où la SF est déclarée apte à parler du présent, la metteuse en scène Tiphaine Raffier peut, sans contradiction, trouver que la SF est intéressante au théâtre « [p]arce que le théâtre est un art du présent », précisément, et parce qu'il s'avère « le lieu idéal pour parler de réincarnation, des corps et de la chair⁶¹. » D'une manière analogue, Alain Borek répond ainsi à Delphine Abrecht lorsque celle-ci l'interroge sur son prochain spectacle *L'Espace et Nous* (2019) [Fig. D], qui sera créé au Théâtre 2.21 à Lausanne :

DELPHINE ABRECHT – *Pourquoi est-ce que tu utilises la voie de la science-fiction?*

ALAIN BOREK – *Je trouve que la science-fiction est un excellent prétexte pour parler du monde d'aujourd'hui. Et le thème de la fin du monde, qu'on retrouve dans le spectacle, est vraiment prétexte à parler de notre société, de comment on vit les uns avec les autres*⁶².

Actualités du futur

Le théâtre, en divers endroits et moments, s'est emparé des thèmes et des motifs de la SF. Il semble toutefois qu'il a plutôt rarement été qualifié de science-fictionnel. C'est que cet éventuel « théâtre de science-fiction » peut ressortir à un paradoxe : celui d'un art singularisé par un certain rapport au présent et à la présence (Gouhier), mais accueillant un genre ayant pour objet principal le futur – qui demanderait en somme de présenter demain *ici et maintenant*, voire de le *présentifier*. Or dans la mesure où la SF apparaît désormais plus clairement comme « un excellent prétexte pour parler du monde d'aujourd'hui » (Alain Borek), il existe sans doute moins d'obstacles, dans nos esprits, à ce qu'un théâtre de science-fiction soit annoncé et reconnu comme tel sur nos scènes. Même : il s'avère envisageable que la SF, dans un nouveau paradoxe, soit compatible avec le pouvoir régulièrement prêté au théâtre de tenir les spectateurs « otages dans le temps réel », comme en « résistance » (Peter Missotten) face à l'accélération du monde moderne. La présence moins « timide » (Catherine Bourassa Gaudreault) qu'auparavant de la SF au théâtre semble l'attester.

Il reste à nous demander ce que le théâtre fait avec la SF, mais aussi ce que le théâtre fait à la SF – et réciproquement. Pour le dire clairement : il semble hautement improbable que les genres de la SF soient manifestés de la même manière dans chacun des arts qui les accueillent (cinéma, littérature, théâtre, etc.). Si le cinéma, en particulier, a pu paraître particulièrement apte à prendre en charge la représentation « dramatique » (Denis Guénoun) des récits conjecturaux, quels aspects de la SF le théâtre a-t-il travaillés, et dans quels cadres ? Actuellement, dans cette nouvelle conjoncture qui semble être en certains endroits la leur, le théâtre et la SF s'offrent-ils, l'un à l'autre, des formes, des motifs et des moyens propices

à la prise en charge de certains propos, au traitement de certaines problématiques, voire à certaines expériences? Nous voudrions le supposer – notamment à l'heure du dérèglement climatique et de la sixième extinction de masse, futur indésirable dont l'avènement accéléré semble bien avoir été favorisé par les avancées techniques, même pleines de promesses⁶³.

1 Le terme « *science fiction* », concurrent de « *scientifiction* », s'impose dans le monde anglophone à la fin des années 1920. En France, pour qualifier des œuvres de fiction « scientifique », Maurice Renard plaide dès 1909 pour les expressions « merveilleux scientifique », « roman parascientifique » et « roman d'hypothèse », qu'il préfère à « anticipation ». L'adoption généralisée du terme « science-fiction » est plus tardif.

2 Isabelle Krzyzkowski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 157.

3 On peut rappeler que le mot « robot » apparaît avec *R.U.R.*, œuvre qui a connu un succès mondial à sa création.

4 Ralph Willingham, *Science Fiction and the Theatre. Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy*, Westport CT, Greenwood Press, 1994, p. 149.

5 « Le théâtre sort donc considérablement renouvelé, dans ses thèmes, dans sa forme et dans ses techniques, de sa rencontre avec les machines. C'est au point qu'il ne semble pas avoir été beaucoup plus loin que les propositions explorées par les avant-gardes dans la première moitié du XX^e siècle. La question de la représentation du monde industriel n'a pas innové et le théâtre de science-fiction semble avoir été un phénomène circonscrit aux années 1920-1930. » (I. Krzyzkowski, *Machines à écrire*, op. cit., p. 162.)

6 « En fait, le seul lien manquant entre le théâtre et la science-fiction est une bonne dramaturgie [...]. [...] le théâtre n'a pas encore produit un écrivain de science-fiction égal à Isaac Asimov, James Blish, Arthur C. Clarke, Walter Miller, Stanislaw Lem, Brian Aldiss, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick,

ou tout autre grand nom de la science-fiction. » (R. Willingham, *Science Fiction and the Theatre*, op. cit., p. 6; notre traduction.)

7 « Bien que certains chercheurs détectent des éléments spéculatifs dans les pièces d'Aristophane et même dans *La Tempête* de Shakespeare (jouée vers 1611; 1623), les premiers drames avec des principes de SF sont des adaptations. *Presumption, or The Fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake (créé en 1823 à Londres) initie une série de plus d'une centaine de pièces inspirées du roman *Frankenstein, or The Modern Prometheus* de Mary Shelley (1818; rev. 1831). Des adaptations de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) sont apparues presque immédiatement après la publication du texte de Robert Louis Stevenson. L'opéra *Les Contes d'Hoffman* de Jacques Offenbach (créé en 1881 à Paris), d'après des récits de E.T.A. Hoffmann, comprend un épisode basé sur « Der Sandmann » (dans le premier volume de *Nachtstücke* [1816]), dans lequel un poète tombe amoureux de la poupée mécanique d'un scientifique. Les premières pièces originales d'importance sont apparues dans les années 1920 et 1930. » (« Theatre » [20.10.2011], dans *The Encyclopedia of Science Fiction*, en ligne, 12.08.2018: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/theatre>; nous traduisons.) Les dates sont celles données par SFE.

8 « [I]es drames de SF les plus remarquables depuis les années 1960 ont été ceux d'auteurs professionnels mobilisant des postulats ou une iconographie habituels dans la SF à d'autres fins »; « malgré l'échec de la comédie musicale de Broadway *Via Galactica* (1972) [...], des spectacles de SF sont fréquemment apparus depuis

le début des années 1970 » (*Ibid.*; notre traduction.) Nous traduisons ici en français les titres d'œuvres produites en russe et en arabe. Les dates sont celles données par SFE.

9 Pierre Versins, « Théâtre », *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972), 2nd éd., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 878-880.

10 Une recherche sur le site Quarante-Deux, « catalogue d'une bibliothèque de Science-Fiction », offre de multiples résultats avec le terme « théâtre »: <https://www.quarante-deux.org>.

11 Voir Johanna Russ, « Towards an Aesthetic of Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 2, N° 6, 1975, p. 112-119; trad. Samuel Minne, *ReS Futuræ*, N° 2, *La Science-fiction, rue d'Ulm*, en ligne, 2013: <https://journals.openedition.org/resf/291#ftn1>.

12 « C'était donc là la position initiale de la SF dans le champ de production culturelle : à la croisée du roman bourgeois et du théâtre bourgeois. L'histoire du genre est marquée, par la suite, par son expansion dans l'ensemble du champ littéraire. » (Andrew Milner, « Science Fiction and the Literary Field », *Science Fiction Studies*, vol. 38, N° 3, 2011, p. 393-411; trad. Julie Stéphanie Normandin et *ReSF, ReS Futuræ*, N° 6, 2015: <https://journals.openedition.org/resf/749>. Il renvoie à Steven Earl Fory, *Hideous Progenies: Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1990.)

13 Mariano Martín Rodríguez, « El teatro hasta 1960 »; Miguel Carrera Garrido, « Teatro 1960-1990 »; Teresa López-Pellisa, « Teatro 1990-2015 »; dans T. López-Pellisa (dir.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid et Francfort,

Iberoamericana / Vervuert, 2018, p. 195-221, 225-249 et 251-277.

14 «Le théâtre de science-fiction n'existe pas officiellement. Vous ne le trouverez pas listé comme sous-genre de la science-fiction ou du théâtre, et vous ne le trouverez pas sur Wikipedia (alors que vous trouverez une série télévisée des années 1950 sous le titre *Science Fiction Theatre* – par chance, il y a une entrée «Théâtre» dans *Science Fiction Encyclopaedia*). À part cela, il semble n'y avoir qu'un seul livre sur le sujet, intitulé *Science Fiction and the Theatre* [R. Willingham, 1994], et il est paru il y a plus de vingt ans. [...] C'est étrange parce qu'il y a eu beaucoup de pièces de science-fiction, dont certaines sont très importantes dans l'histoire du théâtre.» (Nous traduisons.) Le texte, non signé, est relayé sur CFPList: <https://www.cfpelist.com/CFP/1422>. On trouve en ligne un rapport rédigé par Chr. Callow sur une page du Centre for Contemporary Literature de Birbeck, University of London: <http://www.ccl.bbk.ac.uk/conference-report-stage-the-future/>. Il y mentionne un groupe Facebook appelé «Forum for Science Fiction in the Theatre», comptant actuellement 356 membres, «dedicated to furthering a tradition of sf for the stage», et un article écrit avec S. Gray dans le numéro de juillet 2014 de la revue *Foundation*.

15 On trouve un seul article pour la *Revue d'histoire du théâtre*, sept résultats pour *Études théâtrales* et six pour *Agôn*.

16 Dans divers textes publiés dans *Études théâtrales*, Erwin Jans et Peter Missotten l'utilisent pour parler de cinéma; Jean-Pierre Sarrazac cite Adorno pour qui «maintenir le cap du drame» relèverait d'une «puérole science-fiction»; Emmanuel Clolus déclare que «tous les genres [l']intéressent, jusqu'à la science-fiction où les décors et effets spéciaux rivalisent en surenchères». Plus proches de l'analyse d'un corpus de théâtre de SF, Claude Nessi s'interroge au sujet d'une pièce de Jacques Audiberti: «En 1986, *L'Effet Glapion* [1959, 1987] avec Brigitte Fossey, Jacques Seiler, Alain

Courivaud, phosphorescence, science-fiction ou anticipation?». Mireille Losco-Lena remarque à propos d'*Esperanza* (2000) de Žanina Mirčevska une «série de références aux films de divertissement, entre romance sentimentale, science-fiction, polar et film d'horreur». Pour Armel Roussel, fondateur de la compagnie Utopia, aujourd'hui nommée [e]Utopia, la chose semble aller de soi: «tout théâtre est en soi documentaire car tout théâtre est, quelle que soit sa forme, une tentative d'approche de la réalité, y compris, et peut-être même surtout, quand il fait tout pour la fuir – comme dans la science-fiction par exemple...» Dans *Agôn*, trois renvoient à des entretiens, et trois sont des articles du numéro *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*. Le terme de «science-fiction» n'est présent qu'une seule fois dans chacun des articles. Aude Astier et Marion Rhéty l'utilisent pour définir en note la dystopie; Marcel Freydefont écrit que le fait de se demander ce que «serait une esthétique d'un art dans l'espace» «ne semble plus relever de la seule science-fiction»; Solange Ayache est enfin d'avis que *L'Homme de février* (2006) de Gildas Milin est «davantage [...] une pièce de science-fiction qu'[une] utopie», bref, rien qui n'affronte véritablement la SF au théâtre. Le terme «science-fiction» est prononcé quatre fois dans les entretiens, surtout lorsqu'il est question de robots en scène, sans qu'on puisse en tirer de véritables conclusions. (Erwin Jans, «Le théâtre à l'ère de la reproduction virtuelle», trad. Véronique Lemaire et Emmanuel Wallon, *Études théâtrales*, N° 46, *Théâtre, fabrique d'Europe*, dir. E. Wallon, 2009, p. 116-120; Peter Missotten, Jonathan Châtel et Pierre Piret, «Le corps métronome» [entretien], *Études théâtrales*, N° 66, *Corps parlant, corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps*, dir. J. Châtel et P. Piret, 2017, p. 176-184; Jean-Pierre Sarrazac, «La reprise (réponse au postdramatique)», *Études théâtrales*,

N° 38-39, *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, dir. J.P. Sarrazac et Catherine Naugrette, 2007, p. 7-18, ici p. 9; Emmanuel Clolus, «Mots en espace – Espaces de paroles», *Études théâtrales*, N° 53, *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. I. Processus et paroles de scénographes*, dir. Luc Boucrist et Marcel Freydefont, 2012, p. 77-82, ici p. 79; Claude Nessi, «Regards sur une pratique et son enseignement», *Études théâtrales*, N° 54-55, *Qu'est-ce que la scénographie? Vol. II. Pratiques et enseignements*, dir. Daniel Lesage et V. Lemaire, 2012, p. 264-267, ici p. 165; Mireille Losco-Lena, «Le pitre témoin», *Études théâtrales*, N° 51-52, *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, dir. J.-P. Sarrazac, C. Naugrette et Georges Banu, 2011, p. 40-46, ici p. 42; Armel Roussel, «L'acteur comme document», *Études théâtrales*, N° 50, *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, dir. J.-M. Piemme et V. Lemaire, 2011, p. 128-132, ici p. 128; Aude Astier et Marion Rhéty, «Risquer l'ailleurs dans l'ici et maintenant. Introduction au dossier», *Agôn*, N° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, dir. Aude Astier, Lise Lenne et Marion Rhéty, en ligne, 2010: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1214>; Marcel Freydefont, «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)», *ibid.*: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>; Solange Ayache, «Utopie et pathologie: le théâtre contemporain à la conquête de l'espace mental». F. Volchitz Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin», *ibid.*: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306>.)

17 Voir «Le fantastique hantent-ils les études théâtrales? Histoire et théorie d'une disparition», *Fabula-LHT. Littérature, histoire, théorie*, N° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014: <http://www.fabula.org/lht/13/bionda.html>.

18 On trouve par exemple dans la *Rht* 23 articles avec le terme «fantastique», dont un numéro de la *Revue d'histoire du théâtre*

qui porte en partie sur cette « trop visible absence » (Olivier Bara, « D'un théâtre romantique fantastique : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'histoire du théâtre*, N° 257, *L'Autre théâtre romantique*, dir. O. Bara et Barbara T. Cooper, 2013, p. 69-86).

19 Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

20 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (1980), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2009 [1996].

21 On y apprend que « le théâtre est depuis toujours attiré par les machines combinées aux corps vivants des acteurs » et qu'il trouve une forme dans l'actuel « théâtre cybernétique » (P. Pavis, « Cyborg », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 57-58, ici p. 57).

22 En ligne : <https://journals.openedition.org/resf/>.

23 Nous donnons ici les résultats pour « théâtre de science-fiction », « science-fiction au théâtre » et « cinéma de science-fiction » (dans cet ordre). BCUL : 2, 0, 30. BnF (catalogue général) : 1, 0, 249. Cairn : 2, 0, 47. Fabula : 6, 1, 62. OpenEdition : 5, 6, 154. Persee : 1, 0, 40.

24 Colin Pahlisch, « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction », *Études de lettres*, N° 306, *Penser la scène*, dir. Michael Groneberg, 2018, p. 113-128, ici p. 113.

25 Par exemple à l'Université de Lausanne (qui édite la revue *Études de lettres*) l'équipe constituée par Aline Hodroge, Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi, travaille sur un projet d'envergure sur les théâtres de société. Estelle Doudet a co-dirigé avec Marie Demeilliez, Mathieu Ferrand et Éric Syssau un numéro d'*European Drama and Performance Studies* (N° 11, 2018) intitulé *Le Théâtre au collège*. Ces recherches s'inscrivent dans un mouvement de redécouverte des théâtres « mineurs » et de réévaluation de leur rôle dans l'histoire du théâtre.

26 Marianne Bouchardon, « De la scène interdite à la scène utopique : *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo », *Revue d'histoire du théâtre*, N° 267, *L'Injouable au théâtre*, dir. Alice Folco et

Séverine Ruset, 2015, p. 403-414, ici p. 412.

27 Catherine Bourassa Gaudreault, « Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham », *Jeu*, N° 144, *Sciences et technologies*, dir. Étienne Bourdages, 2012, p. 104-111, ici p. 104.

28 « Extraits d'un article de Rosette C. Lamont (*The New York Times*) », cités dans le « Programme de salle » de la pièce, en ligne sur le site du Théâtre national de la Colline : <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.990155001280151066.pdf>.

29 Pour le Théâtre de la Colline on obtient un seul résultat avec le mot « science-fiction » : une contribution du 5 septembre 2018 à propos de *Je suis un pays* (2017) de Vincent Macaigne, créé au Théâtre de Vidy à Lausanne.

30 Rosette C. Lamont, « La Traversée de l'Empire. Une odyssée du discours », dans Fernando Arrabal, *La Traversée de l'Empire*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 9. Il n'est pas inintéressant de citer la suite de son analyse : « Au premier abord, les personnages semblent issus des bandes dessinées américaines, des films de James Bond, saturés de prouesses technologiques, ou de « Doctor Strangelove ». Cependant, obligés de sortir de leurs « tanks de poche », ils apparaissent coiffés de casques, portant des lances du temps des Wisigoths, ou des boucliers romains. [...] La pluie radioactive provoquée par les armes termonucléaires, les nuages noirs crachés par « les superforteresses laser des fourmis volantes » ont déclenché un darwinisme à rebours. L'homme préhistorique menace de réapparaître, accompagné d'« araignées Cro-Magnon, à minuscules prothèses métalliques » et de « cafards de la taille d'un mouton ». » (*Ibid.*, p. 9 et 10.)

31 Sur ce dernier sujet, par exemple, la bibliographie est fournie. On peut mentionner *TROPICS*, N° 2, *Théâtre et Utopie*, dir. Françoise Sylvos, en ligne, 2015, <https://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2>, qui contient notamment un article de Natacha Vas-Deyres sur *R.U.R.*

32 Lucile Garbagnati (dir.), *Quel*

répertoire théâtral traitant de la science ?, Paris, L'Harmattan, 2000.

33 Pour certains chercheurs et auteurs anglophones, la SF est en dehors de ce qu'ils appellent les « Science Plays » : « Sidney Perkowitz, [...] author of two plays, [...], aims at a differentiation between Science Plays and « science fiction plays », a necessary distinction which has been glossed over for example by Silvana Barbacci, who wrote [...] her Master's thesis on Science Communication [...]. Barbacci does not separate « real » science and future scenarios, namely science fiction. However, this distinction, clarified by Perkowitz and others is vital. » (Eva-Sabine Zehelein, *Science : Dramatic. Science Plays in America and Great Britain, 1990-2007*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2002, p. 87-88.) Le site Science Plays (<http://scienceplays.org>), qui reprend les définitions données par E.-S. Zehelein, recense plusieurs pièces pouvant relever de la SF, dont *R.U.R.* et une adaptation du *Frankenstein* de M. Shelly.

34 Fabienne Pascaud, « Avec « Thyeste », Thomas Jolly plonge Avignon dans l'effroi », *Telerama*, en ligne, 7 juillet 2018 : <https://www.telerama.fr/scenes/avec-thyeste-thomas-jolly-plonge-avignon-dans-leffroi.n5721694.php>.

35 Ce lieu, créé en 2014, n'est pas spécialisé dans la SF : « Le Théâtre de l'Uchronie défend des créations contemporaines qui font appel à l'imaginaire, aux réflexions sur l'homme au travers du temps et de l'histoire. Une évolution moderne des contes philosophiques qui allient la petite histoire avec l'histoire de nos mythologies humaines. » (www.theatredelechronie.fr).

36 Voir <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-539-9>.

37 Site de K7 Productions : <http://k7productions.com/ovni>. Voir aussi la page consacrée au spectacle du site du Théâtre Oriental-Vevey, à l'occasion d'une reprise : <http://www.orientalvevey.ch/index.php?s=o.v.n.i.&id=81>.

38 C. Pahlisch, « Un complexe de Galilée ? », *loc. cit.*, p. 119. Selon

C. Pahlisch, « la réalisation scénique [...] semble avoir souvent court-circuité la rencontre entre théâtre et science-fiction ». Le chercheur s'appuie sur les « remarques de Ralph Willingham [*Science Fiction and the Theatre*, 1994] sur diverses stratégies permettant de pallier l'impossibilité de représenter sur scène la totalité d'un monde autre, d'y faire adhérer l'imaginaire du spectateur. » (*Ibid.*, p. 113; l'auteur souligne.)

39 « Il y a du nouveau dans le Nord, et c'est une jeune femme, Tiphaine Raffier. À 31 ans, elle réussit l'exploit de tenir en haleine durant deux heures et demie avec *France-fantôme*, un spectacle qu'elle a écrit et mis en scène, sur un thème qui n'est quasiment jamais abordé au théâtre, la science-fiction. Nous sommes en France, au *xxv^e* siècle. » (Brigitte Salino, « Tiphaine Raffier, révélation avec sa pièce de science-fiction », *Le Monde*, en ligne, 09.10.2017 : www.lemonde.fr/scenes/article/2017/10/09/theatre-cap-sur-le-xxve-siecle-avec-tiphaine-raffier_5198156_1654999.html)

40 Elsa Pereira, « France-Fantôme : quid de la science-fiction au théâtre ? », *Saumon*, en ligne, 19.10.2017 : <https://saumon-paris.com/2017/10/19/france-fantome-quid-de-la-science-fiction-au-theatre/>.

41 C. Pahlisch, « Un complexe de Galilée ? », *loc. cit.*, p. 113. Nous soulignons.

42 *Idem.*

43 Mélanie Traversier, « Techniques et techniciens du spectaculaire, *xv^e-xviii^e* siècles. Introduction », *Revue d'histoire du théâtre*, N° 278, *Mécanique de la représentation. Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes, xv^e-xviii^e siècles*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Olivier Spina et M. Traversier, 2018, p. 5-14, ici p. 13.

44 Žanina Mirčevska, *Esperanza* (2000). *Effeillage* (2004). *Werther & Werther* (2004), trad. Maria Béjanovska, Paris, L'espace d'un instant, 2007, p. 66. La pièce a retenu l'attention de M. Losco-Lena dans « Le pitre témoin ».

45 Marc Atallah, *L'Art de la science-fiction*, Chambéry et Yverdon-les-Bains, Actusf et

Maison d'Ailleurs, 2016, p. 36; l'auteur souligne.

46 Les spectateurs expérimentent au théâtre le principe énoncé jadis par Octave Mannoni : « je sais bien, mais quand même » (voir *id.*, « Je sais bien, mais quand même... », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1985 [1969], p. 9-33). Ils s'y laissent prendre, même s'ils savent qu'ils assistent à une feintise. C'est ce que propose la fiction en général (voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999).

47 Une chose est jugée théâtralisable si la personne qui en juge la trouve adéquate au théâtre. Or la personne en juge nécessairement en fonction d'une certaine idée du théâtre, d'une image du théâtre et d'un désir de théâtre qui lui sont propres (du moins en partie), parce que cette idée, cette image et ce désir sont informés par des connaissances et des expériences personnelles. Dès lors, le théâtralisable, qui se comprend en termes de possibilité et d'intérêt, existe en partie comme représentation mentale. Sur ces points, voir un précédent article intitulé « Le théâtralisable : une proposition », *Fabula-LhT. Littérature, histoire, théorie*, N° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017 : <http://www.fabula.org/lht/19/bionda.html>.

48 Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997, p. 152, 153 et 154; l'auteur souligne.

49 « Dans représentation, il y a présence et présent : ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre. » (Henri Gouhier, « La présence », *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002 [1943, 1968], p. 15-30, ici p. 16; l'auteur souligne. Des parties du chapitre concerné étaient parus en 1939.)

50 Maurice Renard, « Le roman d'hypothèse », *A.B.C.*, 1928; repris dans *ReS Futuræ*, N° 11, *Maurice Renard*, dir. Émilie Pézard et Hugues Chabot, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/resf/1223#bodyftn19>. Les « essais d'anticipation » ne sont pas ceux qui « semblent les plus

intéressants parmi les romans d'hypothèse. D'autres me donnent plus de joies [...]. Ce sont les romans qui, prenant comme point de départ une supposition judicieusement choisie, examinent les conséquences qui en découleraient selon la logique. »

51 « [...] le roman merveilleux-scientifique, sans doute trop jeune et trop surprenant encore, ne connaît ici qu'une réputation de singularité. Ses rares partisans l'aiment avec fanatisme. Des autres, il en est qui le poursuivent d'une haine incompréhensible et profèrent contre lui les plus hargneuses sottises; il en est aussi qui, sans le vilipender, méconnaissent étrangement sa nature. Parce que Wells, un jour, en mal de prophétie, a laissé tomber de sa bouche écumieuse quelques oracles à la Mercier, ceux-là donnent le nom d'*anticipations* à toutes celles de ses œuvres qui traitent d'extra-réalité et, par analogie, à tout roman merveilleux-scientifique. Ceux-là croient certainement que

M. Rosny aîné a voulu, dans *La Force mystérieuse* comme dans *La Mort de la Terre*, prédire l'avenir. C'est une erreur. » (M. Renard, « Le merveilleux scientifique et *La Force mystérieuse* de J.-H. Rosny aîné », *La Vie*, 1914; repris dans *ReS Futuræ*, N° 11, *op. cit.* : <https://journals.openedition.org/resf/1215#ftn30>.) Renard fait références aux *Anticipations* (Wells, 1904) et à *L'An 2440* (Mercier, 1999 [1771]).

52 M. Atallah constate un déséquilibre : « [...] la science-fiction est en général considérée - et cette image est relayée à l'excès par les médias - comme un ensemble d'idées et de thématiques qui viseraient à esquisser les courbes de notre avenir (dimension « futurologique » ou « anticipatrice » de la science-fiction) ou alors, selon que l'on se réfère à un autre point de vue, à mettre en évidence quelque aspect particulièrement prégnant de notre société actuelle (dimension « sociologique » de la science-fiction). » (M. Atallah, *L'Art de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 14.)

53 Richard Saint-Gelais, «Temporalités de la science-fiction», *ReS Futuræ*, N° 2, *op. cit.*, § 3, 4, 24, 10, 15 et 27 : <https://journals.openedition.org/resf/271#ftn8>.

54 Pierre Bayard entend explorer le paradoxe voulant que des textes littéraires pourraient «décrire» avec raison le futur – et, nous semble-t-il, surtout notre propension à lire certains textes en fonction de ce qui s'est réellement passé. Voir P. Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005.

55 Marine Auriol, *Les Chroniques du Grand Mouvement*, Montreuil, Théâtrales : *Zig et More*, 2004 ; *L'Angare*, 2004 ; *Urbî*, 2006 ; *Les Passagers*, 2009 ; *Fragments neufs*, 2009. La dénomination entre guillemets se trouve sur le site de Théâtrales : <https://www.editiontheatrales.fr/auteurs/marine-auriol-161.html>. Sur le site de l'autrice, il s'agit d'une «saga théâtrale futuriste et post-catastrophe en 12 épisodes (en cours d'écriture)» (<http://marineauriol.com/les-chroniques-du-grand-mouvement/>.)

56 A. Astier, M. Auriol et Alice Carré, «Rencontre avec Marine Auriol», *Agôn*, en ligne, 13 mai 2010 : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1377>.

57 Simon Bréan, «Le présent et ses doubles», *ReS Futuræ*, N° 7, *Le Présent et ses Doubles*, dir. S. Bréan, en ligne, 2016 : <https://journals.openedition.org/resf/842>.

58 «la science-fiction actualise narrativement et rationnellement une virtualité – d'un motif isolé à un monde complet – intelligible à l'aune de connaissances scientifiques ou technologiques réelles (mais pas forcément actuelles, puisqu'un auteur ou un réalisateur peut tout à fait décider d'instaurer un monde en puisant dans des conjectures passées). Et la raison d'être

d'un tel processus logique n'est pas de parler de ces connaissances mais de réfléchir (à) l'impact qu'elles ont sur la «matière» humaine [...]». (M. Atallah, *L'Art de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 40 et 38.)

59 Natacha Vas-Deyres, *Ces Français qui ont écrit demain. Utopie, anticipation et science-fiction au xx^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 381. Dans son «Avant-propos», Roger Bozzetto extrait ce qui constitue selon lui «le cœur de[s] hypothèses» de la chercheuse : «La science-fiction est bien le seul moyen littéraire de mettre en scène le monde actuel. En métaphorisant le présent par ses systèmes de représentations, elle permet de décrypter [...] les rouages d'une société contemporaine». (*Ibid.*, p. 10.)

60 P. Missotten, J. Châtel et P. Piret, «Le corps métronome», *loc. cit.*, p. 181. P. Missotten déclare : «Ce que fait le théâtre, c'est nous rendre otages dans le temps réel. Cela devient de plus en plus bizarre pour nous d'être pris en otage, dans une salle, dans le temps réel. Si on reste pendant une heure au théâtre, c'est une heure qui se passe, avec des acteurs en face de nous. Je ne crois pas du tout à la fiction au théâtre. Pour moi il n'y a plus de fiction au théâtre. Il peut se référer à une fiction, la pièce peut raconter une histoire ou l'acteur peut jouer un rôle, mais dans ce cas, ce n'est jamais le rôle qu'on voit : c'est le joueur qui joue un rôle. Ce qui est très différent du cinéma, où l'on ne voit que le personnage. Si c'est bien fait, on ne voit pas Leonardo Di Caprio, mais on voit Roméo. Tandis que si le même Leonardo Di Caprio allait jouer au Théâtre National, tout le monde se dirait : «Quand même, Leonardo Di Caprio joue pas mal Roméo». Ça reste l'homme vrai qui joue.» (*Ibid.*,

p. 176–177.) De son côté, E. Jans affirme : «Le théâtre peut ralentir la technologie et, en ce sens, sauver les sens, les intensifier, et pour finir, sauver l'expérience qui se perd dans le flot de sensations auquel nous sommes souvent confrontés. Utiliser les médias visuels sur scène comme stratégie pour communiquer de façon «moderne» et s'adresser à un public «jeune» peut être une erreur. Utiliser la scène comme manière de critiquer ces médias n'est pas non plus une bonne stratégie. Dans les deux cas, le théâtre est en concurrence avec le média et c'est une bataille qu'il ne peut gagner. Dans ce sens, Rudi Laermans a raison : le théâtre ne fait pas encore partie du xx^e siècle, encore moins du xxi^e.» (E. Jans, «Le théâtre à l'ère de la reproduction virtuelle», *loc. cit.*, p. 119.)

61 T. Raffier à propos de sa mise en scène *France-Fantôme*. Propos rapportés dans E. Pereira, «*France-Fantôme* : quid de la science-fiction au théâtre?», *loc. cit.*

62 Delphine Abrecht et Alain Borek, «Entretien avec Alain Borek», dans le Dossier de presse de *L'Espace et Nous*, 2018. Merci à D. Abrecht de m'y avoir donné accès.

63 Cet article a été présenté au congrès 2018 de la Gesellschaft für Fantastikforschung à Fribourg (CH), le 7 septembre 2018. Une riche discussion a suivi, laissant entrevoir la possibilité de prolongements intéressants. Merci aux personnes présentes pour leur attention enthousiaste, notamment Danielle Chaperon, Kévin François, Sophie Jaussi, Irène Langlet, Richard Saint-Gelais et Amanda Vredenburgh. Merci à Joanne Chassot pour sa vérification de la traduction anglaise du résumé de l'article.