
Cartographier la science-fiction au théâtre

Mapping science fiction in the theater

Romain Bionda



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/resf/10505>

DOI : [10.4000/resf.10505](https://doi.org/10.4000/resf.10505)

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Romain Bionda, « Cartographier la science-fiction au théâtre », *ReS Futurae* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 15 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/resf/10505> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.10505>

Ce document a été généré automatiquement le 7 février 2022.



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.

Cartographier la science-fiction au théâtre

Mapping science fiction in the theater

Romain Bionda

Merci : à Simon Bréan et Irène Langlet, pour m'avoir proposé de mener un tel projet pour la revue *ReS Futurae* ; au Centre d'études théâtrales (CET), au Centre interdisciplinaire d'étude des littératures (CIEL) et à la Section de français de l'Université de Lausanne, pour avoir soutenu l'organisation de journées d'étude en janvier 2021 ; à Éliane Beaufiles, Céline-Marie Hervé, Fernand Nouwligbèto et Jean-Louis Trudel, pour leur participation à ces journées ; à Florence Fix et Flore Garcin-Marrou, pour m'avoir confié une partie des textes issus des journées intitulées « Corps possibles et mondes parallèles », qui se sont tenues à l'Université Toulouse Jean-Jaurès en novembre 2018 ; à Margot Châtelet et Nadège Pérelle, pour m'avoir donné l'occasion de discuter des théories de la science-fiction lors de la première séance de leur séminaire doctoral à l'Université Gustave Eiffel en janvier 2021 ; et enfin à tous les contributeurs et contributrices à ce numéro qui, notamment en termes d'objet traité, semble pour l'heure assez unique en français.

DOMIN. — [...] « Nous accusons réception de votre commande de quinze mille robots... » (*La sonnerie du téléphone. Domin décroche et parle.*) Allô...

(Čapek, *R.U.R.*)

VOIX DU PROFESSEUR LARDON, téléphonant. — Allo ?... Allô... Allô... Je vous entends mal...

Allô les réclamations.

(Tardieu, *Les Oreilles de Midas*)

LORETTA STRONG. — [...] Attendez, j'ai quelqu'un sur ma ligne.

Allô ? Allô ?

C'est rien, c'est ma propre voix qui se reflète sur les anneaux de Saturne !

(Copi, *Loretta Strong*)¹

- 1 Une fois mises en dialogue, les (encore rares) recherches portant sur la science-fiction au théâtre génèrent parfois un sentiment de confusion. On peine non seulement à s'entendre, mais les perspectives semblent encore incompatibles : nous voilà sur des

mondes parallèles qui ne partagent pas le même horizon. Tandis que certaines et certains spécialistes insistent sur le rôle prétendument marginal du théâtre pour le développement de la SF au xx^e siècle, par exemple, d'autres cherchent à valoriser un corpus tenu pour injustement oublié ou méprisé. Mais tout le monde a-t-il vraiment la même chose en tête, lorsqu'il est question de « théâtre de science-fiction » ? À quoi celui-ci ressemble-t-il ? Comment la science-fiction peut-elle être manifestée sur scène : sous quelles formes et à quelles fins ? Comment distinguer les pièces pleinement sciences-fictionnelles de celles qui n'en auraient que l'apparence ? Pour reprendre les trois œuvres citées plus haut, on pourrait sans doute se mettre d'accord sur *R.U.R. Rossum's Universal Robots* [*Rossumovi univerzální roboti*] (1921) de Karel Čapek et sur *Les Oreilles de Midas ou les Dangers de la radio* (1969) de Jean Tardieu² : la première pièce ressortirait à la SF ; la seconde pièce n'en relèverait pas, malgré la méditation offerte sur les « conséquences imprévues et contradictoires » de « l'emploi de certains moyens techniques » (Tardieu, [1975] 1990, p. 213). Mais que penser de *Loretta Strong* (1974) de Copi ? Censément en communication téléphonique depuis l'espace, Loretta Strong pourrait tout aussi bien dialoguer avec elle-même dans un asile sur Terre³.

- 2 De manière à faciliter l'étude du théâtre de science-fiction et, plus largement, l'étude de la science-fiction au théâtre, les lignes qui viennent ont pour objectif d'éclaircir, autant que cela se puisse, les données du problème, en proposant quelques repères historiques, historiographiques et théoriques. Je donnerai de nombreux exemples de spectacles qui, par certains aspects, complètent les contributions de ce dossier, intitulé « Le théâtre de science-fiction : premiers éléments de cartographie ». L'étendue inhabituelle de cette introduction est imposée par la rareté des études sur le sujet et par le peu de mises au point déjà tentées. Il sera question de théâtre, mais aussi de danse, d'opéra et de performance.

Régularité d'éléments science-fictionnels sur les scènes contemporaines

- 3 Depuis une dizaine d'années au moins, on trouve avec une étonnante régularité des éléments « science-fictionnels » au théâtre. Celui-ci s'est manifestement accommodé du personnel, des accessoires et des lieux traditionnels de la science-fiction : en témoignent par exemple les robots de *Contes et Légendes* (2019) de Joël Pommerat, les ordinateurs de *Gen.Esix* (2010) de la compagnie Cuarta Pared et la réalité virtuelle augmentée dans *Le Néther* [*The Nether*] (2013) de Jennifer Haley.

III. 1



Photographie de *Contes et Légendes* (2019) de Joël Pommerat
© Elisabeth Carecchio, avec l'aimable autorisation de son ayant-droit.

- 4 Outre le succès que certaines pièces à caractère science-fictionnel connaissent sur les scènes les plus prestigieuses⁴, il existe aussi un réseau plus confidentiel de théâtres dédiés à ce type de répertoire, relayé par des festivals⁵, des anthologies⁶ et des prix⁷. Il faudrait mentionner de trop nombreuses œuvres pour espérer approcher – même de loin, car tous les continents habités semblent concernés – un fait dont on doit prendre la mesure : aujourd'hui, la science-fiction semble chez elle au théâtre.
- 5 Le terme « science-fiction » est utilisé dans le monde des arts du spectacle par des artistes, des journalistes, des institutions, le public et des universitaires. Pour reprendre les trois exemples cités : Joël Pommerat l'évoque spontanément dans un entretien, lorsqu'il déclare que « les pièces de science-fiction, même malgré elles, ne parlent que du présent » (Pommerat et Soukias, 2021, n.p.)⁸ ; *Clonación (Clônage)* d'Eva Guillamón, l'une des pièces de *Gen.Esix*⁹, fait partie des « textes dramatiques de science-fiction dystopique [*textos dramáticos de ciencia ficción distópica*] » et, plus exactement encore, des « dystopies biogénétiques ou posthumaines [*distopías biogénéticas o poshumanas*] » que Teresa López-Pellisa analyse (2017, p. 335 et 338 ; ma traduction, *idem* ensuite) ; et le texte de Jennifer Haley est constamment présenté par ses éditeurs et éditrices comme étant « à la fois un drame policier sinueux et un *thriller* de science-fiction envoûtant [*both serpentine crime drama and haunting sci-fi thriller*]¹⁰ ».
- 6 Cela ne doit toutefois pas faire oublier que la mobilisation de cette catégorie esthétique ou générique (la science-fiction) est allée croissant dans le monde théâtral, ces dernières années, et qu'il était plutôt rare, auparavant, d'en parler. Aujourd'hui, la science-fiction a les attraits de la nouveauté. « La rencontre de l'opéra et de la science-fiction » est par exemple le sous-titre vendeur du dossier de presse (2020) distribué par le Grand Théâtre de Genève à l'occasion de son accueil de la mise en scène de *L'Affaire*

Makropoulos [Věc Makropulos] de Leoš Janáček (1926) par Kornél Mundruczó (2016) – opéra qui reprend la pièce du même nom (1922) de Čapek.

III.2



Couverture du dossier de presse (2020) du Grand Théâtre de Genève à propos de *L'Affaire Makropoulos* de Leoš Janáček (1926) par Kornél Mundruczó (2016).

Tous droits réservés.

- 7 L'attribution générique de ce spectacle à la SF semble malgré tout hésitante. À Genève, le spectacle est présenté comme ayant « une forte nuance de science-fiction¹¹ ». À l'Opera Ballet Vlaanderen, où la mise en scène a été créée – à Anvers, puis à Gand –, on parle de « *thriller* aux allures de science-fiction [*thriller met sciencefiction-allure*]¹² ». Sa dimension science-fictionnelle ne serait-elle qu'apparente ?

Pour le metteur en scène et cinéaste hongrois Kornél Mundruczó, de l'alchimie de la Renaissance qui maintient Elina Makropoulos/Emilia Marty en vie [elle est devenue tricentenaire grâce à un élixir préparé par son père à la fin du XVI^e siècle] à la science-fiction dont Karel Čapek était l'un des pionniers [...], il n'y a qu'un pas¹³.

- 8 Ce « pas » marque en l'occurrence autant une proximité qu'une distance : faut-il à cette pièce des extra-terrestres verts – comme ceux que l'on voit sur le dossier de presse du Grand Théâtre de Genève – pour que l'on puisse la comprendre comme pleinement science-fictionnelle ? Pour le théoricien Darko Suvin, on s'en souvient peut-être, *L'Affaire Makropoulos* de Čapek fait en tout cas partie de ses « pièces de SF les plus faibles [Čapek's feeblest SF plays] » (Suvin, [1979] 2016, p. 302) – notamment, à vrai dire, parce que Suvin la juge mauvaise¹⁴.
- 9 L'hésitation actuelle ne concerne donc pas que les productions contemporaines. Certes les œuvres théâtrales ne manquent pas, qui pourraient être étudiées sous cet angle. Certaines pièces sont d'ailleurs souvent citées comme des exemples de théâtre science-

fictionnel, à l'instar de *R.U.R.* (1921) de Čapek, de *Retour à Mathusalem : pentateuque métabiologique* [*Back to Metuselah (A Metabiological Pentateuch)*] (1922) de George Bernard Shaw ou encore de *Wings Over Europe* (*Des ailes au-dessus de l'Europe*, 1928) de Robert Nichols et Maurice Browne. Mais il faut se demander ce que l'on gagne aujourd'hui à en récupérer d'autres qui n'ont pas été perçues comme de la SF, ou rarement, pour les inclure dans un tel corpus de « théâtre de science-fiction » que l'on ferait exister en tant que tel dans l'historiographie – pensons par exemple à *Fin de partie* (1957) de Samuel Beckett, qui a pu être compris par plusieurs chercheurs et chercheuses comme de la SF¹⁵. Deux histoires se croisent ici. La première est celle de l'usage de la notion de « science-fiction », qui est à mettre en relation d'une part avec ses différentes définitions (celles des spécialistes et celles des non spécialistes), d'autre part avec les termes avec lesquels elle entre en relation : futurisme, anticipation, merveilleux, fantastique, fantasy, conjecture, imagination, utopie, dystopie, etc. La seconde histoire est celle des œuvres elles-mêmes, dont l'attribution générique se renégocie à chaque instant : *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley est antérieur d'un siècle à l'apparition du terme « science-fiction », sans que cela nous empêche, sur un plan théorique, de souvent l'inclure à ce corpus – avec un gain certain pour l'analyse du texte et du genre dans son ensemble.

- 10 Ré-examiner l'histoire du théâtre aujourd'hui, désormais que l'existence d'un « théâtre de science-fiction » nous apparaît avec plus de netteté qu'auparavant, sans doute, et que cette idée nous agréée, est une tâche immense. Il ne s'agit pas seulement d'identifier des pièces « science-fictionnelles » éventuellement inaperçues pour en faire le catalogue – et d'infléchir en conséquence les études sur la science-fiction, jusqu'à présent très peu curieuses du théâtre –, mais encore de retracer l'histoire des éléments et des procédés science-fictionnels qui nourrissent possiblement tous les genres théâtraux, de la féerie au documentaire, en passant par le vaudeville et ce qu'on a appelé l'« absurde ». Pour SFE. *The Encyclopedia of Science Fiction (L'Encyclopédie de la SF)*, « l'histoire de la SF théâtrale est [d'ailleurs] en grande partie celle de divers dramaturges influencés par le genre, mais qui n'y adhèrent pas [*the history of theatrical sf tends largely to be that of various playwrights influenced by the genre, but with no commitment to it*]. » (Willingham et Langford, [2011] 2021, n.p.) À nous donc de réfléchir aux multiples formes et fonctions de la science-fiction et de ses éléments au théâtre, tout au long de cette histoire mondialisée, tout cela dans le plus possible d'espaces culturels et linguistiques. Plus encore que de fournir la matière suffisante à un numéro de revue, c'est tout un champ de recherche qui s'ouvre.

Retour sur une hypothèse

- 11 Il est rare de faire une place au théâtre dans les études sur la science-fiction et il est tout aussi rare de faire une place à la science-fiction dans les études sur le théâtre. Cette incuriosité réciproque invite à questionner l'existence éventuelle de présupposés gênant, dans nos esprits, l'association de la SF avec le théâtre (tels que nous pouvons les concevoir). En effet, l'idée d'un « théâtre de science-fiction » ne semble pas toujours aller de soi, alors que la SF jouit depuis plusieurs décennies d'une existence explicite et reconnue par tous et toutes dans les autres arts narratifs que sont la bande dessinée, le cinéma, la littérature et le jeu vidéo¹⁶. Ces présupposés avaient fait l'objet d'une conférence (2018) puis d'un article (2019) s'attardant principalement sur ce qui me

semblait faire obstacle à l'utilisation du terme « science-fiction » pour qualifier des œuvres théâtrales. J'en reprends le propos ci-dessous pour en préciser certains aspects.

- 12 Deux raisons sont souvent avancées pour expliquer le manque d'études sur le théâtre de science-fiction. D'abord, la science-fiction souffrirait d'un certain mépris réservé aux genres dits « populaires », ce qui aurait condamné ce théâtre à l'insuccès, puis à l'oubli (d'autant plus que le théâtre, dit-on, serait réputé exigeant, voire élitiste¹⁷). Ensuite, la science-fiction serait difficile à théâtraliser, car le théâtre manquerait de moyens pour représenter le monde conjecturé, ce qui expliquerait aussi le petit nombre de pièces de SF existantes¹⁸. Ces deux raisons ne sont pas pleinement convaincantes.
- 13 La première explication (la SF serait moins légitime que d'autres genres ou esthétiques et aurait donc suscité moins d'intérêt de la part des artistes et des critiques) oublie d'abord que certains spectacles à caractère science-fictionnel ont connu un succès important¹⁹. Elle laisse ensuite entendre que le théâtre de SF aurait été identifié comme tel, mais qu'il aurait été délaissé ou boudé, puis oublié, alors que la présence de SF au théâtre a aussi constitué, et peut-être plus fondamentalement, un phénomène souvent *inaperçu* : les pièces ont semble-t-il assez rarement été désignées comme relevant de la SF par les critiques et les universitaires, mais aussi par les artistes de théâtre, y compris lorsque les pièces en question présentaient des aspects science-fictionnels²⁰. Apparemment, on a plus volontiers recouru à d'autres termes pour y faire référence (anticipation, utopie, etc.). Aujourd'hui, ce sont souvent d'autres aspects de ces œuvres que l'on met en avant. Certes le mépris pour la SF a sans doute joué un rôle dans l'histoire du théâtre²¹. Mais ce mépris touche également les études bédéiques, littéraires et cinématographiques : il ne suffit pas à expliquer pourquoi le théâtre est le dernier des arts narratifs à recevoir l'attention « science-fictionnelle » qu'il paraît aujourd'hui mériter²².
- 14 La seconde explication (la science-fiction serait difficile à représenter sur la scène d'un théâtre, c'est pourquoi il existerait peu de pièces de SF, par ailleurs décevantes en comparaison avec les chef-d'œuvres du genre) met le théâtre en concurrence avec les autres arts sur le seul plan de ce que l'on pourrait appeler les *effets de présence* – curieux *paragone* souvent perdu par le théâtre, où celui-ci a certes l'avantage du *live*, mais aussi le désavantage de la présence réelle des artistes, des accessoires et des éventuels décors, parfois en carton (et qui ne dissimulent même pas toujours le voyant lumineux de la sortie de secours du fond de scène)²³. On oublie pourtant qu'il n'est nul besoin de montrer le monde conjecturé pour le représenter. Comme l'a signalé Jean-Marie Schaeffer, « le fait de représenter quelque chose ne peut jamais être réduit au fait d'imiter quelque chose, même dans les cas où la représentation passe par des mécanismes mimétiques. » (Schaeffer, 1999, p. 13) Roger Elwood a beau eu écrire que « les pièces de science-fiction qui existent nécessitent généralement des décors et des costumes plus élaborés et plus coûteux que ceux utilisés dans les productions théâtrales traditionnelles [*the science fiction plays that do exist usually require sets and costumes that are more elaborate and expensive than those used in traditional theatrical productions*] » (Elwood, 1976, p. VII), on dispose en fait de nombreux moyens pour théâtraliser la SF qui ne coûtent presque rien : « Une œuvre n'a pas besoin d'utiliser des lumières éblouissantes, ni d'attirail technologique pour être science-fictionnelle. [*To be science fiction a work does not have to display dazzling lights and technological paraphernalia*] » (Krupnik, 1992, p. 197)²⁴. Rappelons par ailleurs que si les solutions offertes par le théâtre diffèrent en partie de celles offertes par la bande dessinée, le

cinéma ou la littérature (quoique l'on puisse parfaitement bien recourir aux images, aux écrans et au texte écrit sur une scène), on aurait tort de croire, sur un autre plan, que la question des possibilités de la représentation du monde conjecturé ne se pose qu'au théâtre.

- 15 C'est pourquoi je faisais en 2019 une troisième hypothèse, à la faveur d'un double rappel. D'abord, le théâtre est perçu depuis plus d'un siècle comme l'art par excellence du *présent* et de la *présence*. L'affirmation de cette spécificité est en lien, historiquement, avec ce que Jean-Marc Larrue appelle le « repositionnement médiatique » (Larrue, 2008, p. 24) du théâtre au tournant du *xx^e* siècle, par rapport au cinéma, mais aussi par rapport à l'« art littéraire » (notamment à l'université²⁵). « L'« imitation » d'un homme en train d'agir » au théâtre, écrit par exemple Henri Gouhier, « ne peut être qu'une représentation, c'est-à-dire une action rendue présente ». Un tel mouvement de présentification serait spécifique à la mise en scène et, à ce titre, définirait le théâtre : « ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre. » (Gouhier, [1943, 1968] 2002, p. 14) Le théâtre s'est ensuite beaucoup rapproché de l'art de la performance, qui ne « rend » aucune fiction présente (une performance est censée ne référer qu'à elle-même) et qu'il est souvent plus juste de décrire en termes de « situation » plutôt que d'« action » (sur le plan de ce qui est raconté). Que le théâtre et la performance puissent ou non être distingués sur ce plan ne remet toutefois pas en cause l'idée que les arts de la scène seraient dans l'ensemble caractérisés par la *co-présence* des artistes et du public – idée qui n'a pas perdu d'importance aujourd'hui, malgré l'existence de spectacles qui s'en émancipent grâce au numérique, notamment²⁶.
- 16 En revanche – seconde partie du rappel –, la science-fiction est perçue de longue date comme un genre projetant son public dans le futur. Comme l'explique Richard Saint-Gelais, la SF a longtemps été caractérisée par une « ambivalence fondamentale » : « l'anticipation », dans son principe, « communique à l'ensemble du genre » (la SF) une tension entre « l'imaginaire » (la « pure invention fictionnelle ») et « l'extrapolation » ou « la prospective » (Saint-Gelais, 2013, n.p.). Or, c'est longtemps la seconde partie de cette ambivalence qui a prévalu dans les esprits – et contre laquelle ont ferraillé plusieurs artistes et universitaires. « Vu sous cet angle » (je reviens à mon hypothèse), parler de « « théâtre de science-fiction » serait une manière d'oxymore, à l'impropriété pour ainsi dire définitoire » (Bionda, 2019, p. 120). Cette réputation d'inadéquation me paraît en effet entée sur des préconceptions quant à ce que serait le théâtre d'une part et ce que serait la SF d'autre part ; elle me semble avoir eu cours durant la seconde moitié du *xx^e* siècle.
- 17 Pour Ralph Willingham, plusieurs « malentendus réciproques [*mutual misconceptions*] » ont eu pour conséquence le fait que « la science-fiction et le théâtre ont rarement collaboré de manière significative [*science fiction and theatre have rarely collaborated to any significant end*] » (Willingham, 1994, p. 5). Quoi qu'il en soit de l'existence ou non de telles œuvres importantes, nous avons surtout échoué, du côté de la recherche, à identifier les multiples formes et fonctions de la SF et de ses éléments au théâtre, soit parce que l'idée d'y réfléchir a pu sembler incongrue, la SF paraissant au théâtre différer d'elle-même, soit parce que la focale adoptée (chercher les pièces figurant un monde conjecturé) était trop limitante.

Modalité de représentation

- 18 Un tel « théâtre de science-fiction » censé présentifier le futur s'organise autour d'une modalité de représentation restreinte. Les spectacles la mettant en œuvre ne paraissent pas toujours inventifs, ni intéressants ; ils sont parfois jugés mauvais. C'est du moins un reproche souvent fait aux pièces de SF – celles identifiées dans les travaux actuellement disponibles –, y compris dans l'étude de Willingham, qui plaide pourtant pour que la « contribution » de certaines d'entre elles au genre de la SF soit « reconnue [*the science fiction community has yet to acknowledge their contributions*] », par exemple celles de *La Dent du crime* [*The Tooth of Crime*] (1972) de Sam Shepard et d'*On the Verge* (*Sur la limite*, 1985) d'Eric Overmyer (Willingham, 1994, p. 4).

La majorité des [...] pièces de science-fiction répertoriées dans cette étude sont [...] l'œuvre non pas d'auteurs et autrices de science-fiction, mais de dramaturges indépendants ayant appris les anciennes formules de l'écriture de pièces. Ils et elles utilisent des prémisses fantastiques non pas pour défier le public, mais pour le divertir ; non pas pour étendre les limites du théâtre, mais pour y fonctionner sans risque. Il n'y a pas d'avant-garde du théâtre de science-fiction. Collectivement, les pièces inspirées par ce genre ne sont que l'ombre faible de la littérature narrative. Ainsi, les revues académiques et les magazines de fans montrent une ignorance presque totale – et une indifférence – à l'égard des pièces écrites pertinentes pour le genre²⁷. (p. 3)

- 19 Willingham estime ainsi que « les dramaturges ont eu plus de succès dans la mise en scène de la science-fiction en abandonnant l'illusionnisme pictural [*dramatists have been most successful in bringing science fiction to the stage when they abandoned pictorial illusionism*] » (p. 5)²⁸.
- 20 Il s'agit désormais de penser ces spectacles formellement « peu inventifs » (dit-on) en relation avec les plus surprenants d'entre eux – ce qu'on appelle aujourd'hui le « théâtre immersif » signale que le théâtre « illusionniste » (quoi que cela puisse vouloir dire) n'a pas dit son dernier mot²⁹ –, mais aussi avec les spectacles qui ne cherchent pas à figurer le monde conjecturé. Ceux-ci explorent bien d'autres pistes, y compris des côtés de la performance et du jeu participatif. Dans le cadre de Sidérations, festival des imaginaires spatiaux du laboratoire culturel du Centre National d'Études Spatiales, Raphaël Gouisset a par exemple pu donner une performance intitulée *L'Art délicat du discours intersidéral* (2019)³⁰. Pensons aussi à *L'Espace et Nous* (2019) du Cabaret créatif, jeu collaboratif où les participantes et participants planifient un voyage spatial, la Terre étant devenue inhabitable. Ce « spectacle dont vous êtes le héros³¹ » consiste à définir en commun la manière dont le voyage devra se dérouler (comment gérer les mètres carrés disponibles dans le vaisseau, comment assurer la subsistance de tous et toutes – qui cuisine avec quels ingrédients, par exemple –, quelles règles de bonne conduite établir, etc.), mais aussi la manière dont la future colonie organisera les rapports sociaux et quels types d'institutions il faudra créer en premier – le tout sous la houlette de meneurs et meneuses de jeu qui administrent les conséquences des choix opérés par les joueurs et joueuses au cours de la « partie ».
- 21 Parfois, la représentation est littérale, mais ailleurs que sur la scène, comme dans *Ore. Peut-être la vie est-elle ridicule ?* [*Or – tal vez la vida sea ridícula*] (2010) de Gabriel Calderón, où des extra-terrestres et leur vaisseau sont montrés à la télévision :

ELENA VASQUEZ. — [...] (*La caméra revient sur le toit et en effet on distingue une silhouette.*)
Oui, Georges, il y a quelqu'un sur le toit [d'une maison]. Vous avez raison. On ne

peut pas bien voir, je ne sais pas si avec la caméra ils perçoivent mieux que moi. C'est que la nuit commence à tomber et il n'y a pas beaucoup de lumière autour de la maison. Mais en effet il y a quelqu'un, je ne saurais pas dire si c'est quelqu'un de la maison, si c'est humain ou non. (Calderón, 2013, p. 122)³²

- 22 Certes « Anna l'extraterrestre » dispose de pouvoirs surnaturels dont elle fait usage une fois sur scène (« *Anna regarde Pierre et d'un seul geste de la main, l'immobilise sans même le toucher* »), mais sa venue est surtout à l'origine de quiproquos durables, après qu'elle a perdu ses pouvoirs en intervertissant les corps de presque tous les personnages : « ANNA (*dans le corps de Bettina*). – [...] C'est simple, je suis ta sœur dans le corps de ta mère. » (p. 146, 129 et 136).
- 23 Sans aller chercher du côté des œuvres les plus radicales – signalons *Biomechanics Noordung* (*Noordung biomécanique*, 1999), performance en impesanteur de Dragan Zivadinov³³ –, on gagne encore à élargir l'enquête aux pièces non science-fictionnelles qui intègrent néanmoins un personnage, un accessoire ou un lieu typiques de la SF. Cela peut se faire à l'endroit de leur dénouement, par exemple avec les « armes laser spéciales », « sans doute aussi destinées à l'extermination des mondes interplanétaires », de la fin d'*Esperanza* [*Esperanca*] de Žanina Mirčevska (Mirčevska, [2000] 2007, p. 63 et 66). Certaines pièces sont construites à partir d'une prémisse ressemblant au *what if* caractéristique d'une certaine SF, à l'instar de *Zoo* ou *l'Assassin philanthrope* de Vercors (adaptation de son roman *Les Animaux dénaturés*, 1952), qui montre le procès d'un homme ayant tué son fils, né après une « insémination expérimentale » (Vercors, 1964, p. 11) d'une femme hominidée de l'espèce *paranthropus erectus*. Plus récemment Alice Birch, l'autrice d'*Anatomy of a Suicide* (*Anatomie d'un suicide*, 2017), notamment mis en scène par Katie Mitchell au Royal Court Theatre à Londres, expliquait au *Gardian* s'être « intéressée à la question de savoir si un traumatisme peut être transmis par notre ADN [*I was interested in wheter trauma can be passed on through our DNA*] » (Birch et Hoggard, 2017, n.p.). D'autres spectacles sont construits autour d'un *what if* probable, voire prévisible, qu'on aurait de la peine à qualifier de « fictionnel ». C'est par exemple le cas de *Virus* (2020) de Yan Duyvendak, élaboré depuis 2018 avec le concours du scientifique Philippe Cano : il s'agit de la simulation participative d'une pandémie, que la réalité a bien vite rattrapée³⁴. Le lien à la SF est alors d'un tout autre type que dans *My Name is Neo (for fifteen minutes)* (*Mon Nom est Neo (pour quinze minutes)*, 2001), où le performeur reproduit sur scène plusieurs passages de *Matrix* [*The Matrix*] (1999) diffusés par une télévision.

III. 3



Passage de My Name is Neo (for fifteen minutes) (Mon Nom est Neo, pour quinze minutes, 2001) de Yan Duyvendak

© Nicolas Spuhler, avec son aimable autorisation.

- 24 En un mot comme en cent, le théâtre de science-fiction et les spectacles qui peuvent lui être apparentés sont bien plus divers et protéiformes qu'on avait pu le croire : les contributions de ce numéro le font bien voir. Il n'est cependant pas inutile de s'arrêter sur quelques définitions. Cela nous permettra peut-être d'éviter le militantisme critique de Susan Gray et Christos Callow Jr. – aussi engagés dans la création contemporaine d'un théâtre estampillé « SF » et dans sa promotion commerciale³⁵ – qui, après avoir fait un constat analogue à celui qui précède, déclarent que « les pièces de science-fiction ont réussi à avoir un impact culturel significatif même si elles ne sont pas toujours étiquetées (ou commercialisées) comme étant de la science-fiction » (Gray et Callow, 2021 [2014], § 6). D'abord, la présence ou l'absence d'une telle étiquette ne présage pas, en effet, de l'incidence culturelle qu'une œuvre peut avoir. Ensuite, il s'agit de ne pas appliquer une telle étiquette sans interroger au préalable le geste d'étiquetage.

Sur une hésitation contemporaine

- 25 « Qu'est-ce qu'une pièce de science-fiction, d'ailleurs ? [What Is a Science Fiction Play Anyway?] » est la question posée par Sam Thielman aux auteurs et autrices Christina Anderson (*The Ashes Under Gait City ; Les Cendres sous Gait City*, 2014), Madeleine George (*The (curious case of the) Watson Intelligence ; L'intelligence (curieuse de) Watson*, 2013) et Mac Rogers (*The Honeycomb Trilogy ; La Trilogie du rayon de miel*, 2012-2015) – cela après avoir remarqué que la « SF et la *fantasy* sont devenues des composantes régulières des scènes état-uniennes³⁶, d'une certaine manière contre intuitivement [*Sci-fi and fantasy have in recent years become regular features on the American stage, somewhat counterintuitively*] ».

Une part de la raison de cet afflux consiste simplement dans le fait que nous avons désormais une compréhension plus large de l'essence de la science-fiction, en tant que fiction spéculative, que les *space operas* démodés. Les dramaturges comprennent aussi aujourd'hui que des concepts élaborés ne requièrent pas nécessairement des effets spéciaux générés par ordinateur. Il y a aussi un désir profond chez les autrices et auteurs contemporains de rejoindre et de s'approprier les œuvres qui les ont formés et de se tourner vers un avenir incertain³⁷. (Anderson, George, Rogers et Thielman, 2015, n.p.)

- 26 Les réponses des trois artistes sont contrastées. Christina Anderson n'a par exemple « jamais pensé à [son] travail ainsi [*I'd never thought of my work that way*] », au contraire de Mac Rogers pour qui « il n'y a pas d'autre terme [*There's no other term for it*] » pour qualifier ses propres pièces. Madeleine George s'interroge quant à elle :

J'écris beaucoup de fiction contenant de la science. J'ai une pièce avec un robot comme personnage, mais ce n'est même pas une pièce spéculative. Les choses dans la pièce se déroulent en ce moment même. Les robots existent. Tu peux en acheter. Ce serait un peu plus ça : quelles seraient les conséquences de ces choix ? À cet égard, je suppose que c'est spéculatif³⁸. (n.p.)

- 27 Le monde théâtral semble en plein dans cette hésitation et il s'agit d'en prendre acte – ce qui permettra de mieux réfléchir au statut de la science-fiction au théâtre, telle qu'elle s'y présente, mais aussi telle qu'on la perçoit et telle qu'on l'énonce. L'édition de 2016 du Theaterfestival Schwindelfrei (Festival de théâtre Sans vertige) à Mannheim, intitulée *Facing 2066* (Faire face à 2066), n'utilise par exemple le terme qu'en référence aux « superproductions de science-fiction *Divergente* et *Hunger Games* [*Science-Fiction-Blockbuster "Divergent" und "Die Tribute von Panem"*] », malgré le cadre de sa propre programmation, qui renvoie à la SF à la fois par les questions posées et par les œuvres mentionnées :

Un héros doit-il mener l'humanité dans un nouveau monde artificiel, comme dans *Interstellar* ? Allons-nous habilement obscurcir notre pensée avec des drogues, comme dans *Le Meilleur des mondes* de Huxley, ou allons-nous vivre de manière complètement virtuelle comme dans *Le Cercle*, la dystopie Internet de Dave Eggers³⁹ ?

- 28 La même année, la biennale « Nos Futurs » du Théâtre Nouvelle Génération – Centre dramatique national de Lyon ne faisait pas usage du terme, même si *Corps diplomatique* (2015) d'Halory Goerger est décrit comme un « *space opera* pour *alien* assaisonné à la sauce Monty Python⁴⁰ ».

III. 4



Scène de *Corps diplomatique* (2015) d'Halory Goerger.
© Titanne Bregentzer, avec son aimable autorisation.

- 29 On retrouve plus tard le même type de configuration avec *La Caverne* (2018) du collectif L'avantage du doute, dont l'histoire se déroule en 2518 : ce sont surtout les « accents scientifico-burlesques » du spectacle que l'on met en avant (celui-ci s'adressant notamment aux enfants)⁴¹.
- 30 Il est indubitable que la science-fiction connaît une certaine popularité au théâtre : le nombre de spectacles qui s'en réclament aujourd'hui en fournit la preuve. Mais il faut aussi remarquer que la référence à la SF est souvent décalée, y compris dans le programme de la saison 2021-2022 du Théâtre Nouvelle Génération, dont l'« immersion et les imaginaires du futur sont les deux fils rouges⁴² ». On y trouve *Pangolarium* (2020) de Nicolas Liautard et Magalie Nadaud, présenté comme une « épopée théâtrale [...] entre science-fiction et pop culture acidulée⁴³ ». Sur le plan générique, la SF est parfois explicitement mise à distance⁴⁴. Le dossier de création de *Mars-2037* (2021) de Pierre Guillois et Nicolas Ducloux signale ainsi qu'à mesure des péripéties survenant dans la pièce (il s'agit d'un « voyage sans retour vers la planète Mars »), « la possibilité d'atterrir sur Mars semble de plus en plus relever de la science-fiction » – comme si l'œuvre n'en relevait finalement pas, malgré une communication visuelle (affiche, trailer) et une scénographie qui semblent indiquer le contraire⁴⁵.
- 31 Susan Gray a fait l'hypothèse que cette hésitation contemporaine à qualifier les pièces de « science-fiction » aurait notamment affaire à un problème publicitaire :
- Sommes-nous [...] dans un âge d'or du théâtre de science-fiction ? Je pense qu'il y a encore du chemin à parcourir. L'un des principaux problèmes que j'ai avec le théâtre de SF provient de son *marketing*, car celui-ci crée l'attente de nouveaux publics ; les fans de théâtre ou de science-fiction, ou peut-être aucun d'eux. Qu'est-ce qui rend une production « science-fictionnelle », « post-apocalyptique » ou (expression fourre-tout) « expérimentale » ? Quel terme attire un public et lequel fait fuir les foules potentielles⁴⁶ ? (Gray, 2017, p. 11)

32 La production théâtrale et plus largement scénique n'a en effet que rarement le luxe de l'échec commercial et doit donc cibler certains publics. Mais ce n'est pas la seule fonction d'une attribution générique : si l'étiquette « science-fiction » paraît au théâtre réduire l'ampleur ou la complexité d'un spectacle, on peut se demander s'il y a vraiment un intérêt à l'utiliser. C'est un peu l'impression du moins que l'on peut avoir lorsque Dai Fujikura déclare à un journaliste que *Solaris*, dont il propose une adaptation à l'opéra (2015), « n'a rien d'une histoire de science-fiction » (Ciavarini Azzi, 2015, n.p.). Un tel discours contraste avec la mise en scène de ce même opéra par Dirk Schmeding (2018), qui récupère la dimension science-fictionnelle de *Solaris* par le biais de la scénographie. Le Staatstheater Augsburg, où cette seconde mise en scène est créée, fait figurer sur la page de présentation du spectacle un entretien avec le directeur du Planétarium de la ville, dont la première question porte sur la SF et les deux suivantes sur la recherche à propos de l'« existence de vie extraterrestre [*Existenz von außerirdischem Leben*] » et de ses « formes [*Formen*] »⁴⁷.

Une affaire de définitions

33 Cette hésitation contemporaine est sans doute aussi en partie l'héritage des nombreuses tentatives de définition de la science-fiction qui, aujourd'hui, ont rendu sa nature incertaine. Comment assurément distinguer entre la science-fiction et la fiction spéculative (*speculative fiction*) ? Fait-on toujours bien la différence entre la SF et l'anticipation⁴⁸ ? L'utopie est-elle forcément science-fictionnelle – comme le prétend peu ou prou Darko Suvin en déclarant que l'« utopie est une part de la science-fiction [*utopian fiction is a part of science-fiction*] » (Suvin et Yamada, 1988, p. 34) ? La SF est-elle un genre, à l'instar de la tragédie classique, ou un macro-genre, à l'instar de la tragédie tout court, qui en subsumerait de nombreux autres – ou encore un « régime ontologique⁴⁹ » ? À moins que la SF ne soit un répertoire de thèmes et de motifs dont la simple présence, quoiqu'absolument secondaire, suffit à colorer « science-fictionnellement » une œuvre ? Bref : avons-nous toujours les idées claires ?

34 Dans le domaine théâtral, une difficulté supplémentaire, importante, vient du fait que Darko Suvin a explicitement fait référence au théâtre en théorisant le « *cognitive estrangement* » caractéristique de la SF – *cognitive estrangement* que je traduirais volontiers par *étrangéisation empirique* ou *référentielle*, plutôt que par « distanciation cognitive » (comme c'est habituellement le cas)⁵⁰. Pour être plus précis, Suvin se réfère à la fois à l'*ostranenie* (singularisation, sentiment d'étrangeté ou étrangéisation⁵¹) de Victor Chklovsky et au *Verfremdungseffekt* (effet d'étrangeté) de Bertolt Brecht (Suvin, [1979] 2016, p. 18-19)⁵². Il s'en sert pour théoriser l'« oscillation rétroactive [*feedback oscillation*] » entre le monde réel et le monde fictionnel qu'implique « tout *novum* [toute nouveauté⁵³] poétique, dramatique, scientifique, bref : *sémantique* [*This oscillation, called estrangement by Shklovsky and Brecht, is no doubt a consequence of every poetic, dramatic, scientific, in brief semantic novum*] » (p. 88). Or – outre que les « approches théoriques [*theoretical approaches*] » de Chklovsky et Brecht « ne sont en aucun cas identiques [*are by no means identical*] » (Spiegel, 2008, p. 369) –, les effets d'étrangeté au théâtre sont avant tout des procédés de mise en scène pouvant avoir lieu à plusieurs « niveaux⁵⁴ ». S'ils servent, dans l'optique de Brecht, à « modifier l'attitude du spectateur et à activer sa perception » (Pavis, [1980] 2019, p. 159), c'est en « étrangéisant » un monde familier (celui représenté sur scène). Simon Spiegel insiste : « les pièces de Brecht étrangéifient

le normal, tandis que la SF naturalise l'étrange [*Brecht's plays estrange the normal, while sf naturalizes the strange*] » (Spiegel, 2008, p. 373). Certes la SF peut provoquer chez son public, par rétroaction, une impression d'étrangeté au sujet du monde empirique, mais il est aussi vrai que la SF suscite « la construction de paradigmes » (Angenot, 1978, p. 83) et de « xéno-encyclopédies » servant non seulement la compréhension de la fiction, mais encore à « élaborer le cadre de référence en fonction duquel cette compréhension est possible » (Saint-Gelais, 1999, p. 206-212 et 213)⁵⁵ ; « le lecteur est mis devant une étrangeté qu'il ne comprend pas, et dont le récit conduit une démarche d'élucidation progressive » (Langlet, 2020, p. 44).

- 35 Les divers procédés de la distanciation brechtienne et la distanciation théâtrale en général ne sauraient donc être assimilés sans précaution à l'« interaction de l'étrangéisation et de la cognition (empirique ou référentielle⁵⁶) [*interaction of estrangement and cognition*] » caractérisant la SF pour Suvin ([1979] 2016, p. 20). Ce dernier paraît d'ailleurs convenir du fait que le théâtre de Brecht et la SF fonctionnent différemment, lorsqu'il explique que « l'attitude de l'étrangéisation [est] utilisée d'une autre manière par Brecht, dans un contexte encore principalement "réaliste" [*the attitude of estrangement - used by Brecht in a different way, within a still predominantly "realistic" context*] » (p. 19). Il me semble que la difficulté est plus grande encore : certes une différence existe en termes de « contexte » fictionnel – sur le plan de l'histoire racontée –, mais les « effets d'étrangeté » de Brecht et l'« *estrangement* » de la SF travaillent également très différemment (et en partie à des niveaux distincts) en termes de dynamique narrative, sur le plan du récit, et de cadrage générique, sur le plan pragmatique. La référence au théâtre brechtien avait pu paraître paver la voie à de futures recherches sur le théâtre de SF ; elle nous laisse en réalité sur un chemin sauvage (ce qui est d'ailleurs exaltant – mais passons).
- 36 L'impression de familiarité entre la SF et le théâtre a été entretenue par Suvin lui-même, qui a parfois adopté une position ambivalente, consistant à assimiler le théâtre à la SF tout en le reléguant à ses limites. Dans l'entretien avec Kazuko Yamada intitulé « SF and Theatre », ces deux objets sont très clairement différenciés (il est d'abord question de SF, puis de théâtre) et posés comme relevant de sphères distinctes : « Je travaille sur d'autres choses [que la SF], sur le théâtre, *etc.*, et je ne peux tout simplement pas lire la plupart de ce qui est publié comme SF aujourd'hui [*I am working on other things, on theatre and so on, and furthermore I just cannot read most of what is published as sf today.*] » Lorsque Kazuko Yamada lui demande s'« il y a des liens ou des similitudes [*are there some relations or similarities*] » entre le théâtre et la SF, Darko Suvin répond qu'il y en a, « dans la mesure où chaque performance est un petit monde spatio-temporel, à l'instar d'une planète dans la SF [*insofar as every performance is a little space-time world, just like a planet in sf*]. » (Suvin et Yamada, 1988, p. 37) Outre que la comparaison est excessive – une performance n'est pas comme une planète de SF –, cela ouvre bien trop grand le corpus, puisque tous les spectacles théâtraux (du moins ceux qui cherchent à créer un « monde [*world*] ») seraient d'une certaine manière science-fictionnels dans leur principe.
- 37 C'est peut-être l'une des raisons poussant Willingham, qui emprunte à Suvin « le concept de "*novum*" [...] comme ligne directrice [*Darko Suvin's concept of the "novum" as a guideline*] » (Willingham, 1994, p. 11)⁵⁷, à ne pas se référer à lui lorsqu'il est question du « *cognitive estrangement* » à l'œuvre dans *Retour à Mathusalem* de Shaw, lorsque des

créatures artificielles du xxxiii^e siècle « se comportent comme des humains du xx^e siècle [*behave as twentieth-century humans*] » :

Parce que les personnages du futur trouvent étranges les automates, le public, qui les trouve familiers, doit à son tour se sentir étrangéifié ou aliéné des personnages du futurs, dont la société entière est manifestement fondée sur des valeurs très différentes⁵⁸. (p. 43, 44 et 47).

- 38 Il n'est pas certain que le « *cognitive estrangement* » dont il s'agit ici soit celui de Suvin⁵⁹. On gagnerait par ailleurs à s'intéresser aux diverses mises en scène de ce passage, qui en déploie à leur manière les potentialités⁶⁰. Il faudrait également faire des enquêtes de réception auprès des spectateurs et spectatrices, qui ne réagissent pas nécessairement comme un chercheur ou une chercheuse peut se l'imaginer à partir de sa seule expérience.
- 39 En fait, il existe plusieurs manières de mettre en œuvre et de susciter au théâtre ce qui peut s'apparenter à du *cognitive estrangement* : elles méritent d'être inventoriées et analysées⁶¹. Irène Langlet a pu écrire que « [l]e fait que la science-fiction soit un genre narratif, et non un genre poétique, essayistique ou théâtral, a toute son importance dans [l]e décodage de ses formes d'écritures » (Langlet, 2006, p. 24). Parce que le théâtre est très majoritairement narratif (au sens où il raconte des histoires), la considération de certaines pièces – au moins à titre de comparaison – permettrait assurément d'enrichir l'étude des dynamiques narratives propres aux récits science-fictionnels. Pensons par exemple au corpus regroupé par Jeanne Tiehen dans sa thèse sur la « centralité du temps dans les pièces de science [*The Centrality of Time in Science Plays*] », dont certaines pourraient sous plusieurs aspects ressortir à la SF⁶². Désormais que la narratologie affiche explicitement son ambition transmédiatique⁶³, la comparaison des œuvres théâtrales avec celles d'autres arts narratifs est facilitée.

Une première chronologie

- 40 Willingham établit une chronologie du théâtre de science-fiction en partant de la représentation de *The Virtuoso* (*Le Virtuose*, 1676) de Thomas Shadwell au Covent Garden theatre. Deux pages plus loin, nous voilà déjà au xx^e siècle : « Hormis *Frankenstein*, le théâtre a peu contribué à l'héritage de la science-fiction avant les années 1920 [*Aside from Frankenstein, the theatre contributed little to the science fiction legacy before the 1920s*] » (Willingham, 1994, p. 15). Les adaptations de romans science-fictionnels sont légion durant cette période – et cela jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs, à l'instar par exemple de : *Diamond Dogs* (2017) d'Alastair Reynolds par Nathan Allen et Althos Low⁶⁴ ; de *2084* (2010) de Philippe Dorin, en référence au roman de George Orwell ; d'*Urbik / Orbik* (2011) de Joris Mathieu, inspiré de Philip K. Dick ; de *Charlie* (2021) de la compagnie Les voyages extraordinaires, d'après *Des fleurs pour Algernon* [*Flowers for Algernon*] (1966) de Daniel Keyes ; ou encore d'*Alien On Stage* (*Alien sur scène*, 2021), réalisé par un groupe d'amateurs du Dorset, en Angleterre, spectacle dont le succès imprévu a récemment fait l'objet d'un documentaire de Danielle Kummer et Lucy Harvey (2021)⁶⁵.

III. 5



Les comédiennes et comédiens d'*Alien On Stage* et une photographie floue du film de Ridley Scott au premier plan.

Avec l'aimable autorisation de l'équipe d'*Alien On Stage – The Documentary*.

- 41 Dans la chronologie établie par Willingham, un moment se détache nettement : la décennie 1920, où « une poignée d'excellents dramaturges a soudainement donné un bref moment de centralité au genre encore indéfini de la science-fiction [*suddenly, a handful of excellent playwrights gave the still-undefined genre of science fiction a brief historical moment on center stage*] » (Willingham, 1994, p. 16). S'ensuivrait une période de creux, avec un léger rebond après la Seconde Guerre mondiale :

Le théâtre n'a pas produit de science-fiction notable durant l'« Âge d'or », de 1937 à 1950 [...]. Mais l'avènement de l'ère nucléaire en 1945 et les débuts de l'exploration spatiale dans les années 1950 ont ramené les dramaturges dans le royaume de la spéculation scientifique⁶⁶. (p. 24)

- 42 En ce qui concerne la suite, Willingham fait notamment ce constat :

Malgré le développement retardé du théâtre de science-fiction, le genre a grandement influencé l'écriture théâtrale depuis les années 1960. Bien qu'aucun dramaturge de science-fiction de premier plan n'ait émergé, de nombreux auteurs, autrices et artistes de la scène ont utilisé des idées science-fictionnelles dans des œuvres dont l'objectif principal était ailleurs⁶⁷. (p. 27)

- 43 Cette veine semble être allée grandissant, sauf que ces « idées » apparaissent aujourd'hui plus clairement science-fictionnelles qu'hier, y compris lorsqu'elles sont utilisés comme à contre-emploi. À propos de *Cosmic Drama* (2021) de Philippe Quesne, qualifié par ailleurs de « *space opera* postapocalyptique⁶⁸ », le critique Pieter T'Jonck remarque par exemple :

À première vue, *Cosmic Drama* est une parodie joyeuse de science-fiction, mais le message est en fait très sérieux : nous devons arrêter de fabuler selon les modèles romantiques magnifiés par Hollywood⁶⁹. (2021, n.p.)

III. 6



Scène de *Cosmic Drama* de Philippe Quesne.

© Martin Argyroglo, avec son aimable autorisation.

- 44 À la fin de *L'Espace et Nous*, « spectacle dont vous êtes le héros » déjà évoqué plus haut, le décollage du vaisseau spatial – si les participantes et participants réussissent à en activer le moteur – correspond en fait à un voyage en bus à travers Lausanne (sans fenêtre visible par les futurs « colons ») qui se termine au bord du Léman (le lac) – du moins la fois où j'y ai pris part. Le détour par la SF aboutit à un « vrai » lieu : le seul que nous puissions habiter ; « il n'y a pas de plan(ète) B », disent les grévistes du climat. La portée politique de ce type de théâtre, en l'occurrence collaboratif et dont le thème est la création d'une nouvelle société à partir de la nôtre, s'appuie sur la force du répertoire d'histoires et de motifs que la SF a largement popularisés, mais pour en désactiver la part d'illusion – sans nécessairement renoncer à l'utopie.
- 45 Quant à la pièce *Der letzte Mensch* (*Le Dernier Être humain*, 2020) de Philipp Weiss, elle se veut comme « un jeu de simulation [soll ein Simulationsspiel sein] » en « proposant trois scénarios possibles du XXI^e siècle [*Es entwirft drei mögliche Verläufe des 21. Jahrhunderts*] ». L'auteur explique qu'il faudrait, « créer entre eux des pauses et des espaces pour les discussions, l'imagination et d'autres mouvements du sens des possibles [*Ich schlage vor, [...] zwischen ihnen [...] Pausen und Räumen zu schaffen, für Gespräche, Imaginationen und andere Bewegungen des Möglichkeitssins*] ». La science-fiction sert ici à remédier au fait que « nous échouons aujourd'hui [...] à nous représenter l'avenir, à le rendre tangible et à en parler. »
- Pourtant, ce que nous pouvons raconter et, ainsi, nous représenter, est la seule chose dont nous pouvons assumer la responsabilité et que nous pouvons par conséquent changer⁷⁰. (Weiss, 2020, n.p.)
- 46 La science-fiction peut aujourd'hui nous aider à réfléchir sur le présent : ce constat n'est pas neuf dans les études science-fictionnelles – il a par exemple été posé par Richard Saint-Gelais⁷¹ –, mais nous avons mis un certain temps peut-être à nous rendre

compte que le théâtre avait pleinement investi cette fonction, de diverses manières, en combinaison avec d'autres motifs (pas nécessairement science-fictionnels d'ailleurs⁷²).

Points et zones de projection (carte des contributions)

- 47 À la fin de son essai, Willingham parvient à lister 328 « pièces de science-fiction [*science fiction plays*] » datant de 1830 à 1990, chacune assortie d'un petit résumé⁷³. Cette liste est un « supplément [*supplement*] » à celle donnée par Steven Earl Forry dans *Hideous Progenies (Hideuses progénitures, 1990)* à propos des « *Frankenstein dramas* » de 1821 à 1986 (Willingham, 1994, p. 149) et complète de beaucoup celle que Joseph Krupnik a fait paraître à la suite de son article sur le théâtre de SF⁷⁴ (1992). Nous n'avons pas cherché ici à compléter ces listes en leur ajoutant d'autres pièces encore, ni même à les discuter : plutôt que d'identifier un corpus de « théâtre de science-fiction » et de le faire exister comme tel, il s'agissait d'en questionner frontalement la légitimité, en interrogeant ses visages ou ses espaces possibles, depuis plusieurs points de vue. Il ne s'agissait pas de planter un drapeau pour délimiter un territoire, mais d'assembler des éléments de cartographie qui permettraient de se déplacer avec plus d'aisance dans un paysage encore nébuleux. C'est pourquoi – filant la métaphore cartographique – il a semblé pertinent d'inviter des spécialistes des arts du spectacle (danse, performance, théâtre) à relever des zones et des points de projection qui, selon elles et eux, constitueraient des premiers éléments utiles à la réflexion sur la science-fiction et ses éléments sur les scènes européennes des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Que les pièces analysées « soient » ou « ne soient pas » de la science-fiction *stricto sensu* importait finalement peu : les doutes sont aussi intéressants, voire plus, que les certitudes.
- 48 Notre carte est principalement celle d'un massif montagneux (dirons-nous) dont nous aurions exploré deux régions : celle du théâtre ouest-européen de cette dernière décennie et celle du théâtre européen des années 1920. Ce massif connaît plusieurs vallées (plus ou moins encaissées, accessibles et fréquentées) ; on y trouve des ponts, mais aussi des tunnels, par exemple lorsque le *Ballet triadique [Triadisches Ballett]* (1922) d'Oskar Schlemmer est évoqué au détour d'une réflexion sur le contemporain. Pour en présenter les reliefs, j'adopte ci-dessous un ordre anti-chronologique en commençant par le XXI^e siècle, pour marquer le fait que nous avons moins étudié les jalons importants d'une histoire de la science-fiction au théâtre, qu'assemblé une série d'éléments utiles à sa conceptualisation et à l'identification de ses diverses formes et fonctions possibles.
- 49 La première région de notre carte est le lieu où la place et le rôle des éléments science-fictionnels dans la production contemporaine sont interrogés. Par exemple, les scènes toutes terrestres des théâtres semblent propices à la réévaluation de l'imaginaire spatial popularisé par une certaine science-fiction, que l'on pense à *Quitter la Terre* (2017) de Joël Maillard ou aux formes scéniques élaborées depuis une dizaine d'années par la chercheuse Frédérique Aït-Touati et le philosophe Bruno Latour (voir l'article de Danielle Chaperon⁷⁵). Ailleurs, certains motifs science-fictionnels sont mobilisés pour traiter de sujets spirituels ou religieux, comme dans *La Bible, vaste entreprise de colonisation d'une planète habitable* (2018) du Groupe la Galerie et dans *6 a.m. How to disappear completely (6 heures du matin. Comment disparaître complètement, 2015)* de la troupe athénienne Blitz theatre group (voir l'article de Yann-Guewen Basset⁷⁶). Sur un plan narratif, une prémisse science-fictionnelle lie les dix épisodes très différents, à

tous points de vue, de la série théâtrale *Vous êtes ici* (2020-2021), organisée à Genève par Julie Gilbert, Dominique Perruchoud et Michèle Pralong et réalisée par de très nombreux artistes⁷⁷ (voir l'article de Roberta Alberico et Aurélien Maignant⁷⁸). En revanche, la reprise de motifs science-fictionnels est rarement liée à une dimension narrative dans la danse contemporaine, comme dans *ROBOT* (2013) de Blanca Li et dans *Théâtre des opérations* (2012) de Pierre Rigal, où elle a d'autres fonctions – même s'il existe des formes plus hybrides comme *Kromos* (2018) d'Audrey Bodiguel et Julien Andujar (voir l'article d'Anne Pellus⁷⁹).

- 50 Le paysage de cette première région est composé d'œuvres aussi diverses que *Requiem pour Rosetta, une histoire d'amour* (2020) de Marielle Pinsard, Mathylde Demarez et Valentin Villard, *Genesis 6, 6-7 (Genèse 6, 6-7, 2017)* d'Angélica Liddell, *Moses und Aron (Moïse et Aaron, 2015)* par Romeo Castellucci, *7 Minutes of Terror (7 minutes de terreur, 2013)* de Yan Duyvendak et encore *Gravité zéro* (1994) de Kitsou Dubois. En remontant à la source de l'une de ses rivières, nous rencontrons *El tragaluz (La Lucarne, 1967)*, *Mito (Mythe, 1968)* et *La Fondation [La Fundación]* (1974) d'Antonio Buero Vallejo. La dimension science-fictionnelle de ces trois pièces peut aujourd'hui faire l'objet d'une réévaluation : déjà apparente pour la critique spécialisée, elle n'a été identifiée que récemment par le grand public, à la lumière notamment du film *Matrix* (voir l'article de Miguel Carrera Garrido⁸⁰).
- 51 La seconde région de notre carte s'organise autour des productions des avant-gardes historiques des années 1920, dont la portée politique et sociale capte l'attention. La question ouvrière traverse par exemple *Les Cordonniers [Szewcy]* (écrit en 1931-1934) de Stanislaw-Ignacy Witkiewicz, *L'Angoisse des machines [L'angoscia delle macchine]* (1927) de Ruggero Vasari, *The Adding Machine (La Machine à calculer, 1923)* d'Elmer Rice, *La Révolte des machines ou la Pensée déchaînée* (parue en 1921) de Romain Rolland, *Gaz II [Gas II]* (1920) de Georg Kaiser et *R.U.R.* (1921) de Čapek (voir l'article d'Isabelle Krzywkowski⁸¹). La confrontation à l'utopie révolutionnaire est l'angle retenu pour réfléchir aux *Bains [БАНЯ]* (1930), à *La Punaise [КЛОП]* (1929) et aux deux versions de *Mystère-Bouffé [МИСТЕРИЯ-БУФФ]* (1918 et 1921) de Vladimir Maïakovski (voir l'article de Flore Garcin-Marrou⁸²). Bien sûr, la présence d'innovations techniques sur scène a aussi une portée esthétique – en particulier lorsqu'il s'agit d'automates se révoltant contre leur metteur en scène tyrannique, dans la mise en scène par Charles Dullin (1923) de *Monsieur de Pygmalion [El Señor de Pigmalión]* de Jacinto Grau à Paris, en français (voir l'article de Laurette Burgholzer⁸³). En lien avec ce corpus dit « d'avant-garde », malgré leur antériorité historique, les œuvres pour la scène de Paul Scheerbarth, auteur de la *Revolutionäre Theater-Bibliothek (Bibliothèque de théâtre révolutionnaire, 1904)* dont on connaît surtout *Danse de comètes. Pantomime astrale en deux actes [Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge]* (composée en 1899-1900), permettent de réfléchir aux rapports que le théâtre peut entretenir avec les autres arts du point de vue de la SF et de ses éléments (voir l'article de Cristina Grazioli⁸⁴).
- 52 Ce corpus du théâtre des avant-gardes historiques peut provoquer une impression de netteté. Celle-ci est relativisée par la considération des pièces à caractère scientifique d'avant 1920, dont *Blood and Iron (Sang et Fer, 1917)* de Perley Poore Sheehan et Robert Hobart Davis, *The Electric Man (L'Homme électrique, 1906)* de Charles Hannan, *L'Âge d'or* (1905) de Georges Feydeau, *La Nouvelle Idole* (1899) de François de Curel ou encore *Michel Pauper* (1870) d'Henry Becque. Certaines de ces pièces contiennent une innovation ressemblant à un « *novum* », mais elles peuvent sembler ratées si on les évalue depuis le

seul point de vue des spécialistes de la SF : leur inscription générique complexe demande de pluraliser les approches (voir l'article de Florence Fix⁸⁵). Enfin, le dossier remonte jusqu'au « *Frankenstein drama* » qui pourrait à certains égards servir de *terminus a quo* aux histoires à venir du théâtre de SF : *Presumption, or the Fate of Frankenstein* (*La Présomption ou le Destin de Frankenstein*, 1823) de Richard Brinsley Peake, comparé ici avec *Le Monstre et le Magicien* (1826) d'Anthony Béraud et Jean Toussaint Merle (voir l'article de Rachel Nisbet⁸⁶).

- 53 Le numéro accueille par ailleurs plusieurs documents et entretiens. Le chercheur et plasticien Zaven Paré offre une méditation sur le théâtre robotique, qui prend en partie la forme du journal de l'« andréide » Gem.F, élaborée dans le cadre du Robot Actors Project de l'Université d'Osaka et employée comme actrice dans la pièce *Sayonara* (2010) d'Hirata Oriza à Tokyo⁸⁷. Le producteur Ron Fogelman, qui a réalisé l'adaptation de *La Quatrième Dimension* [*The Twilight Zone*] (2017) à Londres, répond aux questions de Martin Parsons⁸⁸. Enfin la metteuse en scène Tiphaine Raffier revient sur son spectacle *France-Fantôme* (2017) dans un entretien avec Flore Garcin-Marrou⁸⁹.
- 54 Étant donné le nombre de productions scéniques qui mobilisent aujourd'hui plusieurs aspects de la science-fiction à diverses fins, les études théâtrales gagneraient à s'approprier les propositions des spécialistes de la SF en bande dessinée, au cinéma, en littérature et dans les jeux vidéo. Réciproquement, j'en suis convaincu – et les contributions ici réunies le montrent –, la prise en compte du théâtre dans les études science-fictionnelles permettrait d'enrichir notre compréhension du genre et de ses éléments : elle déplace les cadres, diversifie les modèles et complexifie les réponses à certaines des questions que l'on se pose. Le temps est venu de s'y risquer.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de pièces cités :

Čapek Karel, *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (*R.U.R. Rossumovi univerzální roboti*, 1920), traduit du tchèque par Jan Rubeš (1997), 2nde éd., Paris : La Différence, coll. « Minos », 2011.

Calderón Gabriel, *Ore. Peut-être la vie est-elle ridicule ?* (*Or – tal vez la vida sea ridícula*), traduit de l'espagnol (Uruguay) par Maryse Aubert, dans *Ouz*, suivi de *Ore* et de *Ex*, Paris : Actes Sud, coll. « Papiers », 2013, p. 85-163.

Copi, Loretta Strong (1973), *Théâtre*, Paris : Christian Bourgois, 2018, p. 205-233.

Mirčevska Žanina, *Esperanza* (*Esperanca*, 2000), traduit du macédonien par Maria Béjanovska, dans *Esperanza. Effeuillage. Werther & Werther*, Paris : L'espace d'un instant, 2007, p. 11-70.

Tardieu Jean, *Les Oreilles de Midas ou les Dangers de la radio* (1975), dans *La Comédie de la comédie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 211-235.

Vercors, *Zoo ou l'Assassin philanthrope*, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 316, 1964, p. 9-44.

Weiss Philipp, *Der letzte Mensch*, Berlin: Suhrkamp, coll. « Theater text », 2020. Traduction du titre : *Le Dernier Être humain*.

Littérature secondaire, critiques de spectacles et entretiens avec des artistes :

Anderson Christina, George Madeline, Rogers Mac et Thielman Sam, « What Is a Science Fiction Play Anyway ? », *American Theatre* [en ligne], 17 novembre 2015 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.americantheatre.org/2015/11/17/what-is-a-science-fiction-play-anyway/>.

Angenot Marc, « Le paradigme absent : éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, 1978, p. 74-89.

Baroni Raphaël et Goudmand Anaïs, « Narratologie transmédiée / Transmedial Narratology », *Glossaire du RéNaF* [en ligne], 2019 : <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/03/narratologie-transmediale-transmedial-narratology/>.

Barthes Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Théâtre populaire*, n° 8, 1954, p. 45-52.

Bionda Romain, *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)*, thèse soutenue à l'Université de Lausanne, Faculté des lettres, juin 2021, 649 pages. Notice : https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_210F0B27100F.

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, p. 119-138. Disponible en ligne sur le site de la Société d'histoire du théâtre.

Birch Alice et Hoggard Liz, « Interview », *The Guardian*, « The Observer Theatre » [en ligne], 4 juin 2017 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.theguardian.com/stage/2017/jun/04/alice-birch-anatomy-of-a-suicide-play-interview>.

Bourassa Gaudreault Catherine, « Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham », *Jeu*, n° 144, *Sciences et Technologies*, dir. Étienne Bourdages, 2012, p. 104-111. Disponible en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/67755ac>.

Bréan Simon, *La Science-Fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2012.

Brewster Shelby, « Performing Cognitive Estrangement: Future Memory Technics in Jordan Harrison's *Marjorie Prime* », *Foundation. The International Review of Science Fiction*, vol. 46.3, n° 128, « SF and Theatre », dir. S. Gray, 2017, p. 13-25. Disponible en ligne : <https://www.proquest.com/docview/2053265847?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.

Ciavarini Azzi Lorenzo, « Amerrissage réussi sur "Solaris", par Dai Fujikura au Théâtre des Champs-Élysées », *France Info*, « Culture » [en ligne], 5 mars 2015 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/opera/amerrissage-reussi-sur-solaris-par-dai-fujikura-au-theatre-des-champs-elysees_3347089.html.

Considine Allison, « Sci-Fi Theatres Imagine Other Worlds, Often Better Ones », *American Theatre* [en ligne], 19 novembre 2015 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.americantheatre.org/2015/11/19/sci-fi-theatres-imagine-other-worlds-often-better-ones/>.

Dalant Moïra, « La Ribot : "El Triunfo de La Libertad" au Festival d'automne », *Inferno* [en ligne], 15 décembre 2014 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://inferno-magazine.com/2014/12/15/la-ribot-el-triunfo-de-la-libertad-au-festival-dautomne/>.

- Elwood Roger, « Introduction », dans *Six Science Fiction Plays*, éd. R. Elwood., New York: Washington Square Press, 1976, p. VII-X.
- Gavlak Cécile et Polier Frédéric, « *La Paranoïa* : Science-fiction au Grütli », *Le Programme.ch* [en ligne], 6 mars 2015 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.leprogramme.ch/article/la-paranoia-science-fiction-au-gruetli>.
- Gouhier Henri, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002.
- Gray Susan, « Guest Editorial », *Foundation. The International Review of Science Fiction*, vol. 46.3, n° 128, « SF and Theatre », dir. S. Gray., 2017, p. 11-12. Disponible en ligne : <https://www.proquest.com/scholarly-journals/guest-editorial/docview/2053266103/se-2?accountid=12006>.
- Gray Susan et Callow Jr. Christos, « Passé et avenir du théâtre de science-fiction », Irène Langlet, Alice Rey et Léa Lukowski (trad.), *ReS Futurae*, n° 18, 2021. En ligne, URL : <http://journals.openedition.org/resf/10355>, consulté le 17 décembre 2021.
- Hollinger Veronica, « Playing at the End of the World: Postmodern Theater », dans Patrick D. Murphy (dir.), *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1992, p. 182-196.
- Hrvatín Emil, « Biomechanics in weightlessness », traduit par Mojca Krevel, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 102-107. Disponible en ligne [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.jstor.org/stable/3246558>.
- Jones Chris, « Dazzling “Diamond Dogs” needs to let us join the adventure », *Chicago Tribune* [en ligne], 23 janvier 2017 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-diamond-dogs-review-ent-0124-20170123-column.html>.
- Keel Elizabeth A. M., *Science Fiction Onstage*, mémoire soutenu à l'University of Houston, mai 2018, 176 pages. Dès la p. 112, on trouve une pièce écrite par la candidate, titrée *Corona*.
- Krupnik Joseph, « “Infinity in a Cigar Box”: The Problem of Science Fiction on the Stage », dans Patrick D. Murphy (dir.), *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1992, p. 197-219.
- Langlet Irène, *Le Temps rapaillé. Science-fiction et présentisme*, Limoges : PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.
- Langlet Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2006.
- Lanson Gustave, « Le théâtre français au temps d'Alexandre Hardy » (1891), *Hommes et Livres. Études morales et littéraires*, Paris : Lecène et Oudin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895, p. 87-111. Initialement paru sous le titre « Le théâtre classique au temps d'Alexandre Hardy ». Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1142263>.
- Larrue Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, *Mettre en scène*, dir. J.-M. Larrue, George Brown et Gerd Hauck, 2008, p. 13-29. Disponible en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/039229ar>.
- López-Pellisa Teresa, « Las dramaturgas españolas y lo distópico : teatro y ciencia ficción en el siglo XXI », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 42, n° 2, 2017, p. 335-367. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/26636773>.

- Maniglier Patrice, « Du mode d'existence des objets littéraires : enjeux philosophiques du formalisme », *Les Temps modernes*, n° 676, *Formalisme et Littérature*, dir. P. Maniglier et Marie Gil, 2013, p. 48-80. Disponible en ligne sur Cairn.info. DOI : <https://doi.org/10.3917/ltn.676.0048>.
- Murphy Patrick D., « Introduction », dans P. D. Murphy (dir.), *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*, Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1992, p. 1-14.
- Pavis Patrice, « Distanciation », *Dictionnaire du théâtre* (1980), 4^e éd., Paris : Armand Colin, 2019, p. 158-159.
- Peisl Martin, « “Voicelessness” : Ein iranischer Sci-Fi-Krimi », dans *Wiener Zeitung* [en ligne], 28 août 2020 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2011383-Voicelessness-Ein-iranischer-Sci-Fi-Krimi.html>.
- Pham June Xuandung, « Jennifer Haley's *The Nether*: Digital and Inhuman Subjectivities on Stage », *Angles. New Perspectives on the Anglophone World*, n° 7, *Digital Subjectivities*, dir. Claire Larssonneur [en ligne], 2018 : <http://journals.openedition.org/angles/752>. DOI : <https://doi.org/10.4000/angles.752>.
- Pommerat Joël et Soukias Sophie, « Joël Pommerat : “Les pièces de science-fiction ne parlent que du présent” », *Bruzz* [en ligne], 9.11.2021 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.bruzz.be/fr/culture/theatre-dance/joel-pommerat-les-pieces-de-science-fiction-ne-parlent-que-du-present-2021-11>.
- Poynton Michelle (Bella), *Science Fiction Theatre as an Aspect of Digital Participatory Culture*, mémoire soutenu à l'University at Buffalo, State University of New York, mars 2016, 71 pages. Disponible en ligne : <https://www.proquest.com/docview/1844986213?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.
- Saint-Gelais Richard, « Temporalités de la science-fiction », *Res Futurae*, n° 2, *La Science-fiction, rue d'Ulm*, dir. Simon Bréan et Irène Langlet [en ligne], 2013 : <https://journals.openedition.org/resf/271#ftn8>. DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.271>.
- Saint-Gelais Richard, *L'Empire du Pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec : Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999.
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- Spiegel Simon, « Things Made Strange: On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory », *Science Fiction Studies*, vol. 35, n° 3, 2008, p. 369-385. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/25475174>.
- Suvin Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), éd. Gerry Canavan, Bern: Peter Lang, coll. « Ralahine Utopian Studies », 2016.
- Suvin Darko et Yamada Kazuko, « SF and Theatre: An Interview with Darko Suvin », *Foundation. The Review of Science Fiction*, vol. 0, n° 44, 1988, p. 33-41. Disponible en ligne: <https://www.proquest.com/docview/1312028623?pqorigsite=primo&imgSeq=1>.
- T'Jonck Pieter, « *Cosmic Drama*, Philippe Quesne. Stop met fabuleren », *Pzazz* [en ligne], 13 octobre 2021 [consulté le 1^{er} décembre 2021] : <https://www.pzazz.theater/nl/recensies/tonel/stop-met-fabuleren>.
- Tiehen Jeanne, *Time is of the Essence: The Centrality of Time in Science Plays and the Cultural Implications*, thèse soutenue à l'University of Kansas, 3 avril 2017, 314 pages. Disponible en ligne : <http://hdl.handle.net/1808/26351>.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I* (1977), 2^{de} éd., Paris : Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

Wiame Aline, « Fabuler, devenir-terrien », *Thaître*, Chantier 4, *Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène* [en ligne], 2019 : <https://www.thaetre.com/2019/06/01/fabuler-devenir-terrien/>.

Willingham Ralph, *Science Fiction and the Theatre*, Westport (CT) : Greenwood Press, coll. « Contribution to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1994.

Willingham Ralph et Langford David, « Theatre » (20 octobre 2011), dans *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction* [en ligne], dir. John Clute, D. Langford, Peter Nicholls et Graham Sleight, 4^e éd., actualisé le 19 mai 2021 [consulté le 1^{er} décembre 2021]: <https://sf-encyclopedia.com/entry/theatre>.

NOTES

1. Voici les références des textes : Čapek, [1920] 2011, p. 18 ; Tardieu, [1975] 1990, p. 214 ; Copi, [1973] 2018, p. 211.
2. Dans le corps du texte, les dates entre parenthèses après les titres d'œuvres théâtrales sont celles de la première mise en scène ou de la première diffusion radio (dans le cas de la pièce de Tardieu) ; les citations donnent en revanche la date de première édition. Les titres sont donnés en français lorsqu'une traduction existe déjà et sont suivis par le titre d'origine entre crochets. Dans le cas où une œuvre n'a pas encore été traduite, c'est le titre d'origine qui est donné dans le texte, avec une proposition de traduction entre parenthèses, avant la date (voir plus loin l'exemple de *Clonación*).
3. La dissimulation initiale voire le mensonge du personnage (Loretta Strong tue Steve Morton, puis déclare sa mort au téléphone en omettant de dire qu'elle en est à la source) et le grand nombre d'invéraisemblances émaillant son discours incitent à la prudence. On peine à savoir si ce que raconte Loretta Strong est vrai (dans le monde fictionnel qui est le sien) ou non, auquel cas il existe deux possibilités : soit elle joue (ou mystifie), soit elle délire. Dans ce dernier cas, le délire peut porter sur le lieu où elle se trouve (Loretta n'est pas dans l'espace, qu'elle imagine) ou non (Loretta délire, mais bien dans le voisinage de Bételgeuse).
4. *Le Néther* a connu un succès remarquable. Parmi bien d'autres exemples possibles, mentionnons *Voicellessness (Absence de voix)*, 2017 d'Azade Shahmiri, « polar de SF iranien [iranischer Sci-Fi-Krimi] » (Pesi, 2020, n.p.), et *La Paranoïa [La Paranoia]* (2008) de Rafael Spregelburd, « saga de science-fiction délirante aux allures de telenovela théâtrale » (Gavlak et Polier, 2015, n.p.).
5. P.ex. le Brisbane Science Fiction Theatre Festival (Festival de théâtre de science-fiction de Brisbane), dont le site ne semble plus exister. Voir dès lors cette annonce du site Theatre Haus : <https://www.theatrehaus.com/events/brisbane-sci-fi-theatre-festival/>.
6. P.ex. *Geek Theater. 15 plays by Science Fiction and Fantasy Writers (Théâtre geek. 15 pièces d'auteurs de science-fiction et de fantasy)*, éd. Jen Gunnels et Erin Underwood, Marblehead (MA), Underwords Press, 2014.
7. P.ex. le Prix Aristophane, en place depuis 2018 : <https://www.prix-aristophane.com>.
8. Dans le dossier de presse de *Contes et Légendes*, on peut lire sous la plume de la dramaturge Marion Boudier : « À rebours du sensationnalisme de la SF et des scénarios de la peur (révolte ou dysfonctionnement des machines), il [Joël Pommerat] observe, en anthropologue du futur, une série de possibles d'interactions sociales, familiales et affectives entre adolescents, adultes et robots androïdes. » (Dossier de la compagnie Louis Brouillard, dirigée par Joël Pommerat, daté du

9 avril 2019, disponible en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-3fd-5d075a32711aa.pdf>.)

9. *Gen.Exis* contient également *Telomerasa (Téломérase)* de Jesús Rubio, *Criogenización (Cryogénisation)* de María Velasco et *Los niños santos (Les Enfants saints)* de Minke Wang.

10. Cette formule est également reprise sur les sites de l'auteurice (<https://jenniferhaley.com/tagged/nether>) et de la pièce (<https://www.thenetherplay.com>).

11. Voir le dossier de presse du Grand Théâtre de Genève : https://www.gtg.ch/wp-content/uploads/2020/09/DOSS-PRESSE-Makropoulos_2021.pdf.

12. Voir le site de l'Opera Ballet Vlaanderen : <https://operaballet.be/nl/programma/2016-2017/de-zaak-makropoulos>.

13. Voir le Dossier pédagogique du Grand Théâtre de Genève, 2020, p. 11 : https://www.gtg.ch/wp-content/uploads/2020/10/2021_DP_Makropoulos.pdf. Pour ce dossier, il semble que la science-fiction tienne plus à la scénographie et aux « effets scéniques » qu'à l'intrigue de la pièce.

14. Dans le chapitre de *Metamorphoses of Science Fiction (Métamorphoses de la science-fiction)* consacré à Čapek, Darko Suvin écrit que sa « vraie force [...] en tant qu'auteur de SF réside dans ses nouvelles [*Čapek's real strength as an SF writer lies in his novels*] ». Même s'il dit apprécier *Ze života hmyzu (De la vie des insectes, 1922)*, Suvin insiste sur le fait que ses « huit pièces sont, malgré la popularité mondiale de certaines d'entre elles [...], la part la plus faible de son œuvre, qui comprend quelque cinquante livres de récits, d'essais, de carnets de voyage, de romans et d'articles [*Karel Čapek's eight plays are, despite the world popularity of some among them [...], the weakest part of his opus, which comprises about fifty books of stories, essays, travelogues, novels, and articles*] » (Suvin, [1979] 2016, p. 302 et 299).

15. Selon Veronica Hollinger, « *Fin de partie* dramatise une situation très familière des lecteurs de SF [*Endgame dramatizes a situation very familiar to SF readers.*] » Tout en affirmant que cette pièce « n'est pas de la SF [*Endgame is not SF*] », car elle « fonctionne comme une manière d'allégorie qui s'approprie les icônes et les images de la SF pour commenter non pas le futur, mais le présent [*functions as a kind of allegory which appropriates the icons and images of SF as a way of commenting not on time future but on time present*] », Veronica Hollinger explique que la pièce de Beckett est, de ce point de vue, « un exemple précoce d'un corpus croissant de fictions et de drames postmodernes » qu'elle appelle « science-fiction spéculaire [*an early example of a growing body of postmodern fiction and drama that I have named "specular SF"*] ». (Hollinger, 1992, p. 187). Pour Christos Callow Jr. et Susan Gray, à la suite de Carl Freedman (*Critical Theory and Science Fiction, 2000*), l'attribution de cette pièce à la SF irait apparemment de soi : « Parmi les dramaturges qui ont écrit de la science-fiction pour la scène, le plus important est peut-être Samuel Beckett, avec sa tragédie en un acte intitulée *Fin de partie (1957)*. » (Gray et Callow, 2021 [2014], § 6)

16. Ces trois dernières phrases reformulent l'appel à contributions de 2019, dont le texte est disponible sur le Carnet Hypothèses de la revue *ReS Futurae* : <https://resf.hypotheses.org/3862>.

17. Voici ce qu'avance pour sa part Darko Suvin : d'une part, « la plupart des critiques de théâtre sont très nostalgiques et conservateurs. Ils veulent du Kabuki, du Nô ou du Bunraku, et pas de Satoh Makoto ou de Betsuyaku Minoru, ou d'autre chose [*most theatre critics are very nostalgic and conservative. They want Kabuki, Noh or Bunraku, and they don't want Satoh Makoto or Betsuyaku Minoru, or whatever*] » ; d'autre part, « le public de théâtre est généralement issu de la classe supérieure, [tandis que] le public de SF est une manière de classe moyenne [*The theatre audience is usually upper-class, the sf audience is a kind of middle-class*] » (Suvin et Yamada, 1988, p. 38). On fera bien sûr remarquer que Suvin fait allusion à un certain théâtre, puisque cet art connaît aussi de très nombreuses formes « populaires » et qu'il n'est de loin pas pratiqué que par des comédiennes et comédiens professionnels dans des théâtres aux prix d'entrée prohibitifs.

18. Joseph Krupnik signale par exemple une conférence non publiée de George J. Annas intitulée « *The "No Science Fiction on the Stage" Hypothesis* » (« L'hypothèse "Pas de science-fiction sur scène" », 1988) durant laquelle ce chercheur aurait affirmé que « le médium théâtral n'est pas

facilement compatible avec le message de la science-fiction [*the media of theater is not comfortably compatible with the message of science fiction*] » (Krupnik, 1992, p. 197).

19. Celui de *R.U.R.* est exemplaire à une échelle mondiale. Dans un tout autre genre et à une autre échelle, *The Encyclopedia of Science Fiction* mentionne notamment celui de *Warp!* (1971) de Stuart Gordon et Lenny Kleinfeld, d'abord à Chicago, puis à Broadway (Willingham et Langford, [2011] 2021, n.p.).

20. Il s'agit là d'une impression générale. Celle-ci est peut-être erronée : il faudrait, en toute rigueur, lancer une grande enquête lexicographique qui, à ma connaissance, n'existe pas encore, en prenant en compte les livres et articles académiques, articles de presse, brochures publicitaires et affiches, entretiens, etc.

21. Willingham signale que dans les années 1930, les pièces de science-fiction « sont rapidement tombées sur un barrage de mépris [*quickly succumbed to a barrage of contempt*] », mais que ces critiques « pointaient leurs missiles sur d'ineptes dramaturgies et non sur la dimension fantastique, car la science-fiction a intrigué les critiques quand les dramaturges l'utilisaient bien [*were aiming their missiles at inept dramaturgy, not at fantastic notions, for science fiction intrigued critics when playwrights handled it well*] » (Willingham, 1994, p. 21-22). Un mémoire de master mentionne les régulières critiques négatives d'un journaliste influent, Justin Brooks Atkinson, parues dans le *New York Times* dès les années 1920, en faisant l'hypothèse que celles-ci « ont pu avoir un réel impact sur le développement ultérieur du genre sur scène [*Atkinson's negative opinions of many sci-fi plays may have had a real impact on the further development of the genre on stage*] » (Poynton, 2016, p. 15).

22. Patrick D. Murphy s'en est déjà étonné, en faisant l'hypothèse que le théâtre aurait sur ce point pâti de la concurrence du cinéma : « Aveuglés par la lumière des plateaux de cinéma et des projections hollywoodiennes, les critiques de science-fiction et de fantastique ont eu tendance à rester ignorants du drame de science-fiction [*Blinded by the light of movie sets and Hollywood screenings, critics of science fiction and the fantastic have tended to remain ignorant of science fiction drama.*] » (Murphy, 1992, p. 13)

23. Certaines et certains regrettent de ne pas retrouver au théâtre le vertige éprouvé au cinéma ou la liberté exercée à la lecture d'un roman ; d'autres sont au contraire d'avis que le théâtre s'avère apte à revivifier les questions traditionnellement posées par la science-fiction. Pour donner un exemple de cette dernière opinion, June Xuandung Pham affirme « la pertinence du théâtre dans une société numérique [*the relevance of theatre in a digital society*] » en raison notamment de la présence réelle des comédiennes et comédiens. « En tant que pièce sur une procédure policière, *Le Néther* nous oblige à envisager l'avenir de pratiques juridiques traitant de crimes dont la nature diffère de ceux que nous connaissons [*As a police procedural play, The Nether compels us to contemplate the future of legal practices in dealing with crimes that differ by nature from those we know*] » (Pham, 2018, n.p.). Le terme « science-fiction » n'est pas utilisé dans l'article, mais les références filmiques convoquées appartiennent à la SF : *Black Mirror*, *Inception*, *Ready Player One* et *Westworld*. Parmi ces œuvres, « [c]e qui distingue *Le Néther* est son médium, qui souligne l'importance de l'incarnation dans la réflexion sur l'éthique de la réalité virtuelle, réaffirmant la pertinence du théâtre dans le débat sur la technologie [*What sets The Nether apart is its medium, which underscores the importance of embodiment in thinking about the ethics of virtual reality, reaffirming the relevance of theatre in the discussion of technology.*] » (n.p.)

24. Nul besoin en effet de s'engager dans une création du même genre que *Planet Lem* (*Planète Lem*, 2011) du Teatr Biuro Podróży, qui repose notamment sur une « scénographie mobile spectaculaire, [des] effets de lumière spéciaux et [des] projections multimédia [*spectacular mobile set design, special light effects and multimedia projections*]. » (Présentation du show sur le site Culture.pl : <https://culture.pl/en/work/planet-lem>.)

25. La lecture littéraire, comprise comme manière « littéraire » de lire les textes, a en effet paru inadéquate à l'analyse des textes de théâtre, dans la mesure où l'on a pu affirmer que « le théâtre

n'est de la littérature qu'occasionnellement, et par exception » (selon Gustave Lanson, [1891] 1895, p. 89) et que la saisie de son « essence » (pour Henri Gouhier, 1943) ou de sa « théâtralité » (pour Roland Barthes, 1954) et de ses « matrices de représentativité » (dans le vocabulaire d'Anne Ubersfeld, 1977) nécessiterait une autre *manière de lire*, moins « littéraire » et à ce titre plus adaptée au théâtre. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à ma thèse : *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)* (2021).

26. Outre les spectacles où une partie des artistes est corporellement absente de la scène, il existe aussi des spectacles conçus pour un public disposant d'un ordinateur ou d'un *smartphone*. Il existe également des pièces sans aucune présence humaine sur la scène, qu'on identifiera toutefois plutôt comme des « installations » ou des « dispositifs » que comme du théâtre. On aurait par exemple vu avec *El Triunfo de La Libertad* (2014) de La Ribot, spectacle sans être humain, « [u]n théâtre au-delà du théâtre ; du performatif extrême sans performance. Un objet plus proche de l'installation que du spectacle vivant. Un spectacle sans vivant. » (Dalant, 2014, n.p.) Cette œuvre (dont le titre en espagnol a été conservé pour les représentations en français) relève peut-être en partie de l'anticipation. Il donne en tout cas à lire des textes difficiles à hiérarchiser entre eux parfois, qui convoquent trois époques : 2214, aujourd'hui peut-être et le XVIII^e siècle.

27. « The majority of the [...] science fiction plays catalogued in this study are [...] the work not of science fiction writers, but of independent dramatists schooled in the old playwriting formulas. They employ fantastic premises not to challenge the audience, but to entertain it; not to expand the boundaries of theatre, but to function safely within them. There is no avant garde of science fiction drama. Collectively, the plays inspired by that genre are but a faint shadow of its narrative literature. Thus, scholarly journals and fan magazines reflect almost complete ignorance of—and indifference to—scripted plays relevant to the genre. »

28. C'était aussi l'avis de Krupnik : « À la rare exception d'une représentation kitsch, pleine d'autodérision, comme *Return to the Forbidden Planet* [(Retour à la planète interdite, 1983, d'après le film *Forbidden Planet*, 1956)] de Bob Carlton, les pièces qui reposent sur le spectaculaire ne fonctionnent pas sur scène. [...] En effet, les auteurs sérieux de science-fiction sur scène écrivent de la science-fiction "intime". [With the rare exception of a self-mocking, campy presentation, such as Bob Carlton's *Return to the Forbidden Planet*, plays that rely upon spectacle do not work on stage. [...] In effect, serious authors of science fiction on the stage write "intimate" science fiction.] » (Krupnik, 1992, p. 199)

29. Il ne s'agit pas de réduire le « théâtre immersif » à la seule question de l'illusion et encore moins de confondre entre eux les différents types d'« illusion » possibles au théâtre, mais de signaler que le théâtre n'a pas abandonné ses prétentions « picturales » (pour reprendre l'adjectif utilisé par Willingham) ou représentatives (pour utiliser un terme plus général) et que celles-ci connaissent aujourd'hui des développements qui peuvent être impressionnants. Pour un certain théâtre immersif et son lien potentiel à la SF, pensons par exemple à *24/7* (2018) du collectif *In vivo*, construit autour de l'invention d'une start-up permettant à ses clients de ne dormir que vingt minutes par nuit. Voir la présentation de ce « spectacle immersif pour 40 spectateurs au casque VR (*virtual reality*) » sur le site de la compagnie : <https://www.collectifinvivo.com>.

30. Pour une présentation, voir la section « Performances & petites formes » de Raphaël Gouisset sur le site de la « coopérative de spectacles » Les Particules : <https://www.lesparticules.org/raphael-perf-petites-formes/>.

31. Voir la présentation du « spectacle » sur le site du Cabaret créatif : <https://www.lecabinetcreatif.com/portfolio/espace-et-nous/>.

32. Le metteur en scène Adel Hakim en a décidé autrement en 2013 au Théâtre des Quartiers d'Ivry, ainsi que le montre la photo en titre d'un article sur le site *Sceneweb.fr* : <https://sceneweb.fr/la-trilogie-uruguayenne-de-gabriel-calderon-et-adel-hakim-du-theatre-jouissif/>.

33. Pour une présentation, voir le texte d'Emil Hrvatin (2002).

34. Voir le site de la compagnie : <https://www.duyvendak.com/works/single/virus>.

35. Par militantisme critique, je désigne ce type de passage : « Le théâtre de science-fiction ne doit [...] pas être considéré comme un sous-genre de la littérature de science-fiction ou du théâtre. Il devrait être défini comme le théâtre du XXI^e siècle, car toutes les œuvres que le nouveau siècle produira reflèteront inévitablement ses espoirs et ses angoisses actuels. » (Gray et Callow, 2021 [2014], § 20) En 2019, Christos Callow Jr. organise à la fois le congrès académique annuel Stage the Future (Mettre en scène le futur) et le Talos Science Fiction Theatre Festival of London, qui ont lieu en parallèle. Il est par ailleurs artiste, tout comme Susan Gray.

36. Un autre article d'*American Theatre* présente rapidement le « réseau de niche [*niche network*] » du théâtre de SF aux États-Unis, en mentionnant le Sci-Fest Los Angeles (qui n'existe plus, sauf erreur), également annuel, et les trois théâtres Otherworld à Chicago, The Navigators à Buffalo (NY) et Science Fiction Theatre à Boston (Considine, 2015).

37. « Part of the reason for the influx is simply that we now have a broader understanding of sci-fi's essence as speculative fiction than old-fashioned space operas. Today's playwrights also understand that high concepts don't necessarily require computer-generated special effects. There's also a deep desire among contemporary writers to reach back and take hold of the work that formed them, and to look forward into an uncertain future. »

38. « I write a lot of fiction that has science in it. I have a play that has a robot in it as a character, but it's not even a speculative play. The things in the play are happening right now. The robots exist. You can buy 'em. It's a little bit more like: What would be the consequences of those choices? In that respect, I guess it's speculative. »

39. « Muss uns ein Held die Menschheit in eine künstliche neue Welt bringen wie in *Interstellar*? Werden wir uns mit Drogen geschickt das Denken vernebeln wie in Huxleys *Schöne neue Welt* oder werden wir komplett virtuell durchsichtig leben wie in Dave Eggers Internetdystopie *The Circle*? » Voir la page de présentation du festival : <http://2016.theaterfestival-schwindelfrei.de/schwindelfrei-2016/thema/>. Dans le programme, le terme « science-fiction » n'apparaît qu'une fois en relation avec une pièce, en l'occurrence pour être mis à distance, à propos de *Recall 1.6*. (*Rappel 1.6*), installation performative du Kollektiv Wirhabendasnihtgewolltproduktion (Collectif Productionnounsnavonspasvoulucela), puisqu'il s'agit de créer un musée du futur montrant les innovations techniques de 2016 : « Dans cette mise en scène multimédiale, le collectif expose ce qui est déjà une réalité aujourd'hui, mais qui pourtant ressemble pour beaucoup d'entre nous à de la science-fiction : *open data*, automesure connectée, culture *maker*, industrie 4.0. [*In dieser multimedialen Inszenierung stellt das Kollektiv das aus, was heute schon Realität ist und sich doch für viele von uns anhört wie Science Fiction : Open Data, Quantified Self, Maker-Kultur, Industrie 4.0.*] » (http://2016.theaterfestival-schwindelfrei.de/fileadmin/dateien/2016/2016_Logos/SF-BROSCHUERE.PRG_2016.klein.pdf).

40. Voir la présentation du spectacle sur le site du Théâtre Nouvelle Génération à Lyon : <https://www.tng-lyon.fr/evenement/corps-diplomatique/>.

41. *Idem* : <https://www.tng-lyon.fr/evenement/la-caverne/>. Voir également la présentation du spectacle sur le site de la compagnie : <https://www.lavantagedudoute.com/spectacles/4/La-Caverne>.

42. Voir le programme du TNG de la saison 2021-2022 : <https://www.tng-lyon.fr/wp-content/uploads/2021/09/TNGMaquette21-22-web-1.pdf>.

43. Voir la présentation du spectacle sur le site du TNG : <https://www.tng-lyon.fr/evenement/pangolarium/>.

44. Sur un autre plan, l'imaginaire science-fictionnel est parfois posé comme un contre-modèle que le spectacle viendrait interroger. À propos de *La Dernière Séance* (2020) de Catherine Hargreaves et Adèle Gascuel, par exemple, on peut lire sur le site du TNG : « Comment sortir de la terrible science-fiction dans laquelle nous sommes embarqués ? Comment quitter le mauvais *blockbuster* dans lequel nous sommes plongés ? [...] Et si nous disions adieu à ce mauvais film, un instant au moins, le temps d'une heure [...] ? » (Présentation du spectacle sur le site du TNG :

[https://www.tng-lyon.fr/evenement/la-derniere-seance/.](https://www.tng-lyon.fr/evenement/la-derniere-seance/)) Le projet a ensuite évolué dans une autre direction en raison de la pandémie de Covid-19 : https://www.les7soeurs.org/_files/ugd/545d2b_7ac98a7bf1c849da8e9ed351b35c4caa.pdf.

45. Voir la présentation du spectacle sur le site de la compagnie, où l'on peut télécharger le dossier de création : <https://www.pierreguillois.fr/spectacle/mars-2037/>.

46. « Are we [...] in a golden age of sf theatre? I think there is still some way to go. One of the main issues I have with sf theatre specifically stems from its marketing, as this sets the expectation for new audiences; those who are fans of theatre or science fiction, or perhaps neither. What makes a production “sf”, “post-apocalyptic” or the catch-all phrase “experimental theatre”? What term draws an audience and what term drives a potential crowd away? »

47. Voir la présentation du spectacle sur le site du théâtre : <https://staatstheater-augsburg.de/solaris>.

48. La pièce d'anticipation *Guerrilla* (2015) d'El Conde de Torrefiel, par exemple, est-elle une pièce de SF ?

49. C'est l'option adoptée par Simon Bréan, qui réserve le terme de « genre » aux « lieux de cristallisation de certains thèmes et objets » (p. ex. l'« *heroic fantasy* », le « roman historique », le « *cyberpunk* ») et qualifie la SF de « régime ontologique spéculatif » – par différence avec deux autres : la « *fantasy* » et le « réalisme » – plutôt que de macro-genre, dans la mesure où il existerait des genres « en tension entre deux régimes ontologiques » (p. ex. la « *space fantasy* », le « fantastique », l'« imagination scientifique »). « Certains genres sont souvent associés à un régime particulier. Le roman policier et le roman historique se sont développés et se maintiennent dans un cadre rationnel, même si des exemples de romans appartenant à ces genres, mais suivant le régime spéculatif ou extraordinaire peuvent être trouvés. » (Bréan, 2012, p. 414-417)

50. Gilles Hénaut (*Pour une poétique de la science-fiction*, Presses de l'Université du Québec, 1977) propose « distanciation cognitive ». Or, « distanciation » est un terme malheureux au théâtre et « cognitif » me semble insuffisamment précis. Si l'étrangéisation a bien lieu sur le plan des connaissances – elle est cognitive –, cette dimension « cognitive » de la SF est censée la « distinguer non seulement du mythe, mais encore du conte populaire (féérique) et de la *fantasy* [Cognition differentiates it [sf] not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and the fantasy]. » (Suvin, [1979] 2016, p. 20) À moins donc de refuser que la cognition puisse prendre pour objet la pure fiction – ce qui est une position philosophique défendable (et qui est peut-être celle de Suvin) –, il me semble plus clair, à certains égards et peut-être en particulier dans cet article, de parler d'étrangéisation *empirique* ou d'étrangéisation *référentielle* (au monde empirique, au monde de référence). En effet, la SF repose moins sur des connaissances générales du public – qui incluent notamment celles des mondes surréels, mythiques ou féériques formant notre socle culturel et dont nous avons besoin pour comprendre de très nombreux objets – que sur la connaissance « des lois du monde empirique de l'auteur [*the laws of the author's empirical world*] » qui, seules, permettent la « compréhension de tendances latentes dans la réalité [*understanding the tendencies latent in reality*] » (p. 20).

51. « Le terme russe *ostranénie* reste notoirement difficile à traduire : Todorov le traduit par “singularisation”, l'anglais choisit parfois *making-strange* ; on pourrait avoir recours à un vieux mot de la langue française, *estrangement*, ou, plus simplement, au *dépayement* qu'utilisait Lévi-Strauss quand il définissait l'anthropologie comme une “technique du dépayement”. » (Maniglier, 2013, p. 59). Voici les références données : Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965, et Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris : Plon, 1973, p. 320.

52. N'oublions pas que Suvin a écrit sa thèse sur le théâtre européen du tournant du XX^e siècle.

53. Pour rappel : « Ma prémisse axiomatique [...] est que la SF se distingue par la domination ou l'hégémonie narrative d'un “novum” fictionnel (nouveauté, innovation) validé par la logique

cognitive. [My axiomatic premise [...] is that SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic] » (Suvin, [1979] 2016, p. 79 ; l’auteur souligne).

54. Patrice Pavis en identifie six, que voici : la « fable » qui « raconte deux histoires : l’une est concrète, et l’autre en est la parabole abstraite et métaphorique » ; le « décor » qui « présente l’objet à reconnaître [...] et la critique à effectuer » ; la « gestualité » qui « renseigne sur l’individu et son appartenance sociale, sa relation au monde du travail, son *gestus* » ; la « diction » qui « ne psychologise pas le texte, en le banalisant[, mais] en en restitu[an]t le rythme et la facture artificielle ; le « jeu » selon lequel « l’acteur n’incarne pas son personnage[, mais] le montre en le tenant à distance » ; et enfin les « adresses au public, les *songs*, le changement à vue des décors[, qui] sont autant de procédés rompant l’illusion. » (Pavis, [1980] 2019, p. 158-159)

55. Et les « lecteurs [de SF] s’attendent à ce que le texte les amène à procéder à des réaménagements du cadre de référence [de la fiction] plus ou moins considérables » (Saint-Gelais, 1999, p. 215).

56. Voir plus haut la note 50.

57. Willingham justifie ce choix ainsi : « Ce concept de novum est un cadre crédible pour identifier des pièces pertinentes. Il est largement accepté comme définition générale parmi les spécialistes de la science-fiction et il est suffisamment large pour inclure des œuvres aussi disparates dans leur forme et leur qualité que les drames d’invasion extraterrestre des années 1950, que les comédies musicales des années 1970 et 1980, et que certaines œuvres multimédiales de l’avant-garde théâtrale. Il autorise également un large éventail de prémisses qui n’impliquent pas nécessairement la technologie, à l’instar des drames utopiques ou dystopiques. Par exemple, dans *Retour à Mithusalem* (1922) de George Bernard Shaw, le novum est la capacité auto-engendrée de l’humanité à prolonger sa durée de vie par la force de sa volonté. » (Willingham, 1994, p. 11) [« This novum concept is a credible framework for identifying relevant plays. It is widely accepted as a general definition among science fiction scholars, and it is broad enough to include works as disparate in form and quality as the alien-invader dramas of the 1950s, the science fiction musicals of the 1970s and 1980s, and certain multimedia works of the theatrical avant-garde. It also permits a wide range of premises that need not involve technology, such as utopian/dystopian dramas. For example, in Bernard Shaw’s *Back to Metusalem* (1922), the novum is humanity’s self-engendered ability to extend its life span by force of will. »]

58. « Because the characters of the future find the automatons strange, the audience, which finds them familiar, must in turn feel estranged or alienated from the characters of the future, whose entire society is obviously based on very different values. »

59. Suvin ne fournit pas d’outil pour analyser le fonctionnement de son *cognitive estrangement* sur la scène d’un théâtre et dans l’esprit des spectateurs et spectatrices, notamment en termes d’adhésion à la fiction : son livre concerne « la poétique et l’histoire d’un genre littéraire [*On the Poetics and History of a Literary Genre*] » (je souligne). Comment adapter la théorie de Suvin pour le théâtre (et le faut-il) ? La question est difficile, et l’on peut comprendre qu’elle soit généralement évitée. Dans l’article intitulé « Performing Cognitive Estrangement » (Performer le *cognitive estrangement*), Shelby Brewster déclare que « la question de l’émotion robotique [dans *Marjorie Prime* (2015) de Jordan Harrison] peut être explorée plus profondément à travers la performance live que dans la SF romanesque [*Through live performance, the question of robotic emotion might be explored more deeply than in novelistic sf*] » (Brewster, 2017, p. 14 et 20-21). Cette pièce est également commentée par Elizabeth A. M. Keel dans son mémoire, qui entend « examiner la manière dont des œuvres théâtrales de science-fiction peuvent être mis en scène de manière réussie [*to examine how theatrical works of science fiction can be successfully staged*] » (Keel, 2018, p. 20).

60. Willingham est attentif aux mises en scène. Dans un compte rendu de son livre, assumé comme « une traduction très libre de ses travaux », Catherine Bourassa Gaudreault résume les

« quatre stratégies destinées à faciliter l'élaboration des univers de la science-fiction au théâtre [selon Willingham] : l'échantillonnage ; le *cognitive estrangement*, ou "effet de distanciation" ; la mise en scène évocatrice ; enfin l'humour » (Bourassa Gaudreault, 2012, p. 106). Il s'agira néanmoins d'éviter le terme de « distanciation » pour traduire *estrangement*, pour les raisons indiquées précédemment.

61. D'autant plus que, selon Willingham, ce *cognitive estrangement* « est une technique narrative courante dans la science-fiction et qui aurait connu un succès énorme dans les pièces de Samuel Beckett, de Harold Pinter et d'autres appartenant au théâtre de l'après Seconde Guerre mondiale, qui ont remis en question les techniques dramaturgiques traditionnelles. » (Willingham, 1994, p. 47) [« Cognitive estrangement is a common narrative technique in science fiction, and it was to become enormously successful in the plays of Samuel Beckett, Harold Pinter, and others of the post-World War II theatre who challenged traditional dramaturgical techniques »]

62. Son corpus est organisé en trois groupes : des « pièces contemporaines qui organisent le temps d'une façon innovante [*contemporary plays that display time in innovative ways*] », des « pièces sur la bombe atomique [*plays about the atomic bomb*] » et des « pièces sur le changement climatique [*plays about climate change*] » (Tiehen, 2017, p. III) En voici un échantillon : *Arcadia* (1993) de Tom Stoppard, *Photograph 51* (*Photographie 51*, 2010) d'Anna Ziegler, *Constellations* (2012) de Nick Payne, *Wings over Europe* (*Des ailes au-dessus de l'Europe*, 1928) de Robert Nichols et Maurice Browne, *Night of the Auk* (*Nuit du pingouin*, 1956) d'Arch Oboler et *Greenland* (*Groenland*, 2011) de Moira Buffini, Matt Charman, Penelope Skinner et Jack Thorne. Jeanne Tiehen est par ailleurs autrice de la pièce *Anniversary* (*Anniversaire*, 2020), qui est construite autour d'une visite impromptue du futur.

63. Sur la narratologie transmédiée, voir l'article de Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand (2019).

64. Le titre en anglais a été conservé pour sa traduction française. La critique parue dans *Chicago Tribune* est intéressante, dans la mesure où elle indique que les effets spectaculaires ne sauraient suffire au plaisir du public : « la mise en scène est très cool et *high-tech* [...]. Pourtant, le spectacle a besoin de beaucoup plus d'élaboration dramatique. Bizarrement, pour une pièce de théâtre aussi axée sur l'action, elle manque de tension narrative [*the staging is very cool and high-tech [...]. Still, the show needs a lot more dramatic build. Bizarrely, for such an action-driven piece of theater, it lacks narrative tension.*] » (Jones, 2017, n.p.)

65. Voir le site du film : <https://www.aliendonstagedoc.com>.

66. « The theatre produced no notable science fiction through the "Golden Age", 1937 to 1950 [...]. But the dawn of the nuclear age in 1945, and the beginnings of space exploration in the 1950s, drew playwrights back into the realm of scientific speculation. »

67. « Despite the retarded development of science fiction theatre, the genre has greatly influenced playwriting since the 1960s. Even though no leading science fiction playwright has emerged, many dramatists and performance artists have employed science-fictional ideas in works whose primary focus lies elsewhere. »

68. Voir la présentation de la pièce sur le site du Théâtre de Vidy à Lausanne : <https://vidy.ch/cosmic-drama>. Le titre en anglais vaut pour les représentations en français.

69. « Op het eerste gezicht is "Cosmic drama" een jolige spelerei met scifi, maar eigenlijk is de boodschap bloedernstig: we moeten stoppen met fabulieren volgens romantische, door Hollywood uitvergrote sjablonen. »

70. « Wir scheitern heute grundlegend daran, das Zukünftige vorzustellen, fühlbar zu machen und zur Sprache zu bringen. Doch nur, was wir erzählen und somit vorstellen können, können wir auch verantworten und folglich verändern. »

71. « Genre tourné vers le futur, la science-fiction serait plus à même de réfléchir sur le présent tel qu'il nous apparaît désormais : non pas un point simplement situé dans le temps, encore moins une phase d'un cycle indéfiniment parcouru où l'après-coup d'un passé considéré avec nostalgie ; mais bien comme un ensemble de lignes de force dont chacune ouvre sur une série de

devenirs possibles dont le principe serait déjà à l'œuvre autour de nous. » (Saint-Gelais, 1999, p. 11)

72. C'est par exemple sous l'angle de la « fabulation » qu'Aline Wiame propose – via la théorisation de la « SF » et ses « déclinaisons » par Donna Haraway : « science-fiction, fabulation spéculative, jeux de ficelles (*string figures*), *socialist feminism, so far* » – de réfléchir à la « triade fabulation-peuple-Terre » avec des pièces aussi diverses que *Stifters Dinge (Les Choses de Stifter*, 2007) de Heiner Goebbels et *Un Uomo Di Meno (Fare Thee Well Tovaritch Homo Sapiens) (Un homme de moins (Adieu camarade homo sapiens)*, 2010) de Jacques Delcuvellerie et du Groupov (Wiame, 2019, n.p.).

73. Cela prend quarante-cinq pages, soit environ le quart de son livre qui en compte 213, bibliographie comprise.

74. Ce texte est d'ailleurs moins un article qu'une petite anthologie commentée, dans la mesure où il s'agit de quatre pages de commentaires suivies de dix-neuf pages de « bibliographie annotée [*Annotated Bibliography*] » contenant quarante pièces « qui proposent des tentatives intéressantes et créatives pour représenter “l'infini dans une boîte à cigares [*that offer interesting and creative attempts to capture “infinity in a cigar box”*] » (Krupnik, 1992, p. 201 et 200). L'expression citée est d'Elwood (1976, p. VII).

75. Danielle Chaperon, « “Ascénir” le *space opera* : de Joël Maillard à Bruno Latour » (2021).

76. Yann-Guëwen Basset, « D'une eschatologie heurtée par la science-fiction : les genèses clivées du blitz theatre group et du Groupe la Galerie » (2021).

77. La série compte 10 épisodes écrits et réalisés (ou prévus, car la pandémie de Covid-19 en a perturbé le déroulement) par des artistes aussi divers que : 3615 Dakota, le collectif Anthropie, Claude-Inga Barbey, Maya Bösch, Barbara Métais-Chastanier, Marion Duval, Stefan Kaegi, Manon Krüttli, Oscar Gómez Mata, Dieudonné Niangouna, Yvan Rihs, Marina Skalova, Antoine Volodine, Judith Zagury – entre autres.

78. Roberta Alberico et Aurélien Maignant, « Du théâtre de science-fiction politique au macro-événement culturel : étude de cas sur *Vous êtes ici* (en compagnie des créatrices) » (2021).

79. Anne Pellus, « Présence du futur en danse contemporaine (devenirs hybrides et rêves cybernétiques) » (2021).

80. Miguel Carrera Garrido, « La contribution d'Antonio Buero Vallejo au théâtre de science-fiction espagnol » (2021).

81. Isabelle Krzywkowski, « Apocalypses ouvrières. Théâtre, SF et critique sociale dans les années 1920 » (2021).

82. Flore Garcin-Marrou, « La “science-fiction bouffe” de Maïakovski. Autour de *Mystère-Bouffe, La Punaise, Les Bains* et de leur réception par le metteur en scène Antoine Vitez » (2021).

83. Laurette Burgholzer, « Radium, acier et cœurs vivants. Les marionnettes-automates de *Monsieur de Pygmalion* mis en scène par Charles Dullin (1923) » (2021).

84. Cristina Grazioli, « Un théâtre astral et “révolutionnaire” : les visions fanta-scientifiques de Paul Scheerbart » (2021).

85. Florence Fix, « Qu'est-ce qu'un “mauvais” théâtre de science-fiction (avant 1920) ? » (2021).

86. Rachel Nisbet, « Jouer *Frankenstein* pour les “*speculative eyes*” ? L'incidence des premières représentations sur l'énergie rhétorique des fictions scientifiques » (2021).

87. Zaven Paré, « Robots en quête d'auteurs » (2021).

88. Ron Fogelman et Martin Parsons, « “Il y avait quelque chose de puissant qui pouvait être livré sur scène...” Entretien avec Ron Fogelman sur la pièce *La Quatrième Dimension* » (2021).

89. Tiphaine Raffier et Flore Garcin-Marrou, « La France au xxxv^e siècle : quand la mémoire des êtres chers appartient au business de la résurrection. *France-Fantôme* de Tiphaine Raffier (2017) » (2021).

RÉSUMÉS

Des éléments science-fictionnels sont présents sur les scènes occidentales des XX^e et XXI^e siècles : la science-fiction y prend plusieurs formes et y assume diverses fonctions. Afin d'en faciliter l'étude, ces pages ont pour objectif d'éclaircir les données du problème (encore rarement affronté) en proposant des repères historiques, historiographiques et théoriques. De nombreux exemples de spectacles sont présentés – ressortissant au théâtre, à la danse, à l'opéra et à la performance –, de manière à essayer de saisir le phénomène dans sa complexité. Ce texte introduit le dossier intitulé « Le théâtre de science-fiction : premiers éléments de cartographie ».

Science-fictional elements are present on the western stages of the 20th and 21st centuries: science-fiction takes several forms and assumes various functions. To facilitate its study, these pages aim at clarifying the data of the problem (still rarely faced) by proposing historical, historiographical, and theoretical references. Numerous examples of shows are presented - from theater, dance, opera, and performance - in order to try to grasp the phenomenon in its complexity. This paper introduces the issue entitled "Le théâtre de science-fiction : premiers éléments de cartographie".

INDEX

Keywords : theatre, performing arts, science fiction historiography, science fiction theory, contemporary theatre, 20th century theatre, cognitive estrangement, Suvin (Darko), Willingham (Ralph)

Mots-clés : théâtre, arts du spectacle, historiographie de la science-fiction, théorie de la science-fiction, théâtre contemporain, théâtre du XX^e siècle, cognitive estrangement, Suvin (Darko), Willingham (Ralph)

AUTEUR

ROMAIN BIONDA

Romain Bionda est docteur ès Lettres de l'Université de Lausanne, avec une thèse intitulée *Manières de lire les textes dramatiques : métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)* (2021). Il a coécrit *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)* (2019) et dirigé ou codirigé plusieurs numéros et dossiers de revue : *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé ; la théâtralisation ; un état de la recherche* (2017, 3 vol.), *La Mort de l'auteur* (2019, 2 vol.) et *Les Études théâtrales à l'intersection des disciplines* (2020). Il est coresponsable de la revue *Fabula-LhT. Littérature, histoire, théorie*.

Romain Bionda holds a PhD in Arts from the University of Lausanne, with a thesis entitled *Manières de lire les textes dramatiques : métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)* (2021). He co-authored *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)* (2019) and guest edited or co-edited several journal issues and sections : *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé ; la théâtralisation ; un état de la recherche* (2017, 3 volumes), *La Mort de l'auteur* (2019, 2 volumes) and *Les Études théâtrales à l'intersection des disciplines* (2020). He is co-editor of the journal *Fabula-LhT. Littérature, Histoire, Théorie*.