

Anticiper le monde au théâtre : comment la scène belge francophone s'empare du futur pour dénoncer le présent

Auteur : Bodson, Ségolène

Promoteur(s) : Delhalle, Nancy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13801>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

ANTICIPER LE MONDE AU THÉÂTRE

Comment la scène belge francophone s’empare du futur pour
dénoncer le présent

Mémoire présenté par Ségolène Bodson
en vue de l’obtention du grade de Master en Arts du spectacle

Année académique : 2020-2021

Remerciements

Que soit remerciée Madame Nancy Delhalle qui, par ses conseils judicieux, a contribué à alimenter ma réflexion et m'a permis de mener ce travail à son terme.

Je remercie également les personnes qui se sont montrées disposées à me fournir les éléments nécessaires à ma recherche (captations de spectacles, dossiers de présentation...) : Adrien De Rudder, Fabrice Murgia, Jenifer Rodriguez, Selma Alaoui.

Merci à Sandrine Bergot du Collectif Mensuel d'avoir accepté de m'accorder un entretien.

Enfin, je tiens à remercier mes relecteurs de dernière minute. Merci pour votre bienveillance et les pistes de réflexion que vous avez pu soulever.

Introduction

En 2019, je décide de lever le voile sur un univers qui ne m'avait encore jamais attirée jusque-là : la littérature d'anticipation. Pleine d'aprioris sur ce genre que je savais proche de la science-fiction, je me plonge enfin dans le célèbre roman de George Orwell. Je découvre alors que la fiction futuriste ne se limite pas à l'idée que je m'en faisais, qu'il n'y est pas seulement question de vaisseaux spatiaux et d'extraterrestres, mais que ce type de fiction ouvre la porte à des imaginaires bien plus complexes et surtout à d'innombrables questionnements. Je retrouve dans le monde effrayant décrit par Orwell des échos à la réalité. Si son roman envisage un monde futur, il est d'abord et avant tout affaire de présent. En imaginant à quoi pourrait ressembler la Grande-Bretagne trente-six ans plus tard, c'est bien de son époque que traite l'auteur britannique en 1948. La société décrite par Orwell est soumise à un régime totalitaire qui fait expressément référence au nazisme, mais surtout au stalinisme. C'est le parti unique, le culte de la personnalité, la propagande et l'abus de contrôle qui hantent l'œuvre de l'auteur sous le visage moustachu de Big Brother. Mais plusieurs décennies après la date imaginée par Orwell, il est frappant de constater que son récit est toujours autant d'actualité. Inquiète face à la prolifération du contrôle numérique employé par les grandes puissances sous prétexte de lutte contre le terrorisme, c'est cette analogie qui m'a le plus frappée en parcourant *1984*. Aujourd'hui, le « télécran », cet appareil imaginaire qui siège dans les appartements des personnages orwelliens et surveille leurs faits et gestes, pourrait très bien s'apparenter à nos smartphones, capables de capter nos conversations même lorsqu'ils sont éteints. Dans la rue, les caméras de surveillance se multiplient et certains pays, à l'instar de la Chine, généralisent la technologie de reconnaissance faciale. Si Orwell a pu prédire ces avancées techniques et autoritaires, pourquoi se tromperait-il en imaginant que les autorités seront capables, dans le futur, de contrôler nos pensées ? On peut tout à fait supposer que l'Etat et les multinationales auront tôt ou tard la possibilité de décrypter tout ce qui nous traverse l'esprit et les raisons pour lesquelles on pense de la sorte, pour ensuite se servir de ces données à leur compte. C'est ce genre de questionnements que la lecture de *1984* a suscité en moi. Ce roman m'a fait l'effet d'un miroir tendu vers la réalité, m'a ouvert les yeux sur un fonctionnement de la société. Il m'a permis de m'interroger sur des aspects de notre monde qui m'avaient jusque-là paru normaux et que je considérais dès lors avec davantage de recul. Ce réveil de conscience m'a conduite à découvrir d'autres auteurs d'anticipation, comme Aldous Huxley (*Brave New World*, 1938), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953) ou encore Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985 ; *Oryx and Crake*, 2003).

Parallèlement à ces lectures, l'année 2020 a pointé le bout de son nez et la pandémie de la Covid-19 a complètement bousculé nos vies, leur donnant une tournure quelque peu dystopique. Cet évènement mondial a alors confirmé mon intérêt pour l'anticipation, accompagné d'une certaine crainte de ce que pouvait nous réserver l'avenir dans de pareilles circonstances. Finalement, la pandémie et tous les bouleversements que celle-ci a engendrés dans notre société sont apparus comme étant en phase avec les univers cauchemardesques que je venais de découvrir dans les livres. Comme les auteurs de ces romans dystopiques s'étaient imprégnés des circonstances qui leur étaient contemporaines pour imaginer le futur, je me suis demandé si le contexte de crise sanitaire que nous étions en train de vivre n'était pas en train d'encourager certains artistes à diriger leurs créations vers ce même genre.

Davantage séduite par le monde théâtral, je me suis alors interrogée sur la place qu'occupait le récit d'anticipation sur la scène de théâtre. J'avais effectivement le sentiment de ne jamais avoir entendu parler de « théâtre d'anticipation », ni même de « théâtre de science-fiction », alors que ces (sous)genres me paraissaient plutôt répandus et populaires dans la littérature et au cinéma. Pourtant, bien que je n'avais pas le souvenir d'avoir été en confrontation avec l'une d'elles en tant que spectatrice, il me semblait avoir connaissance de l'existence de créations théâtrales dont les récits auraient pu être qualifiés de dystopiques. Mon questionnement me semblait encore plus pertinent dans le cadre de cette pandémie, d'autant plus que le monde théâtral, et plus largement le domaine de la culture, ont été largement secoués par les mesures que le gouvernement a prises afin de diminuer la contamination du virus. Ce contexte n'est-il pas pour les créateurs l'occasion de s'interroger sur les temps futurs, de se tracasser pour leur avenir ? Ce contexte n'influe-t-il pas sur leurs démarches artistiques ? De manière plus générale, je voulais découvrir ce que l'anticipation pouvait recouvrir au théâtre, quelles étaient ses récurrences et comment les metteurs en scène s'emparaient du récit anticipatif.

Je vais donc tenter de répondre à ces questions au cours des prochaines pages. Pour ce faire, mon travail se composera de trois parties distinctes. La première visera à dégager les grandes particularités du genre anticipatif. Ce sera l'occasion de faire un point sur l'histoire de ce genre, mais également de cibler ce qui le distingue de la science-fiction ou encore de définir les orientations qu'il peut prendre. Nous verrons ainsi les différentes thématiques auxquelles recourent régulièrement les récits d'anticipation.

Au cours de la deuxième partie de ce travail, j'envisagerai une première confrontation entre théâtre et anticipation. Je chercherai à découvrir les raisons du silence régnant sur cette association et je

veillerai à faire apparaître différentes méthodes pertinentes selon moi pour représenter le futur sur scène.

Enfin, la dernière partie consistera en une étude de cas. Je m'intéresserai plus spécifiquement à la façon dont le récit anticipatif s'est saisi de la scène belge francophone durant ces dix dernières années. Ce sera l'occasion de confronter mes recherches effectuées plus tôt à un corpus défini. Ce corpus impliquera trois spectacles que j'ai choisis parce que leur propos me parlait ou tout simplement parce qu'ils m'ont conquise en tant que spectatrice. J'examinerai alors notamment comment les artistes belges parviennent à rendre compte du futur sur scène et quelles sont leurs motivations pour envisager de telles approches. Je tenterai pour finir de repérer si le contexte de crise sanitaire relative à la Covid-19 a pu influencer les créations contemporaines à cet événement et, si oui, de quelles manières.

PREMIÈRE PARTIE

L'anticipation

1. L'anticipation comme genre

Le mot féminin « anticipation » est un terme polysémique dont voici les trois premières définitions proposées par le dictionnaire de la langue française *Larousse* :

- Action d'anticiper quelque chose, de le faire avant le moment prévu ou fixé : *Anticipation de paiement.*
- Action de prévoir, de supposer ce qui va arriver ; hypothèse, supposition : *Anticipation sur l'avenir.*
- Imagination (souvent fantastique) d'évènements situés dans l'avenir ; récit conçu sur ces bases : *Littérature, film d'anticipation.*¹

Le dictionnaire donne encore à ce terme d'autres significations relatives aux différents domaines dans lesquels il est employé, comme ceux du commerce, de la psychologie, mais également celui de la narratologie. Dans ce dernier domaine, appréhendée comme une figure de style, l'anticipation est synonyme de « prolepse » et désigne donc le fait de raconter à l'avance un évènement qui aura lieu plus tard dans le cours effectif de l'histoire. Étymologiquement, le mot « anticiper » vient du latin *anticipare*, qui lie *ante* (avant) et *capere* (prendre). Ses multiples significations ont donc pour point commun le fait de rompre l'ordre logique de la temporalité. Dans le cadre de ce travail, la troisième proposition citée ci-dessus sera la plus pertinente, mon ambition étant d'examiner les particularités de l'anticipation au sens générique du terme, en tant que catégorie d'œuvre artistique. Pour cette raison, arrêtons-nous quelques instants sur la notion de « genre ».

Comme l'explique l'écrivain et professeur de littérature française Yves Stalloni, dans un premier temps « le mot “ genre ” n'est pas réservé au domaine esthétique et pas davantage à la littérature. »² C'est un mot qui se rapporte de façon générale à l'idée d'origine comme l'atteste son équivalent latin *genus, generis*. Il est donc adopté jusqu'à la Renaissance pour parler de souche, de race, d'où l'appellation « genre humain ». Plus tard, la signification de ce terme va glisser vers une perspective

¹ *Larousse*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anticipation/3984>
(Consulté le 25/09/2021).

² STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires*. 3^{ème} éd. Paris : Armand Colin, 2019. (Cursus), p. 9.

plus philosophique et l'on considèrera comme genre un « regroupement d'individus ou d'objets présentant entre eux des caractères communs. »³ C'est ainsi que cette acception va être reprise par les deux grands domaines que sont la grammaire et l'art et la littérature, afin de désigner certaines classifications. En grammaire, le mot « genre » est bien sûr employé pour différencier les catégories du masculin et du féminin (et éventuellement du neutre). L'art et la littérature quant à eux recourent à ce terme pour désigner différentes pratiques ou modes de création. Le terme est présent en peinture, en architecture, mais également au cinéma où l'on distingue notamment comme genres le film noir, le western ou encore la comédie musicale. En littérature, le genre sert également à classer les œuvres selon différents critères, parfois stylistiques, rhétoriques, ou encore thématiques. Le genre constitue finalement un outil nécessaire à l'acheteur dans une librairie ou à l'étudiant dans une bibliothèque, mais également à l'éditeur devant un manuscrit et à l'auteur pour se positionner par rapport à un modèle d'écriture. Ainsi, Stalloni qualifie la catégorie générique de « mise en ordre » puisqu'elle permet le passage de l'imprécis au précis, de l'indéterminé au déterminé, du général au particulier en prédéterminant le contenu des œuvres. Tout genre possède donc des lois, des codes qui permettent de le reconnaître parmi les autres.

Il existe plusieurs niveaux dans la classification des genres littéraires. Ainsi, de façon imagée, nous pouvons imaginer que chaque grande armoire générique est composée de plusieurs tiroirs génériques qui eux-mêmes contiennent un certain nombre de contenants génériques, et ainsi de suite. Ce pourrait par exemple être le cas du roman policier d'espionnage qui constitue une des possibilités du roman policier, lui-même appartenant à la catégorie du roman d'aventure qui fait partie, aux côtés notamment du fantastique et de l'horreur, de la famille du genre narratif. On parle d'ailleurs régulièrement de sous-genre ou de sous-catégorie pour désigner un ensemble appartenant à un plus grand ensemble. Dans son ouvrage, Stalloni, considère effectivement trois grands genres littéraires : le genre dramatique (ou théâtre), le genre narratif (ou roman) et le genre lyrique (ou poésie). C'est par l'énonciation que les genres dramatiques et narratifs se distinguent le plus. Au théâtre, les acteurs donnent vie aux personnages en leur prêtant voix et corps, contrairement au genre narratif où le narrateur raconte les agissements des personnages. C'est d'ailleurs cette particularité qui fait du théâtre le genre le plus « objectif »⁴ selon Patrice Pavis puisque le texte livré ne comprend rien d'autre que les propres paroles des personnages. Dans cette grande catégorie que recouvre le genre dramatique, toujours d'après Yves Stalloni, nous retrouvons généralement deux regroupements intermédiaires, à savoir la tragédie et la comédie. Un troisième regroupement, que l'on considère souvent comme « nouveau genre » – ce qui est parfois contesté – est le drame. Pour

³ *Ibid*, p. 10.

⁴ *Ibid*, p. 32-33.

l'écrire de manière très synthétique, ce sous-genre se distinguerait finalement des deux autres par la liberté qu'il prend face aux diverses règles et lois de l'un et l'autre. À l'intérieur de ces genres théâtraux, nous avons évidemment affaire à d'autres sous-genres comme la tragicomédie, le mélodrame, la farce, etc. Notons que ce classement du genre théâtral proposé par Yves Stalloni en 2001 mériterait aujourd'hui d'être longuement reconsidéré au vu de l'hétérogénéité que prend désormais l'univers théâtral. Enfin, pour revenir au premier niveau de cette classification, nous retrouvons le genre lyrique ou poésie, à côté du théâtre et du roman. Ce genre littéraire – sur lequel je ne m'attarderai pas dans le cadre de ce travail – pose lui aussi beaucoup de questions quant à ses critères de distinction dont le principal, l'utilisation du vers, n'est pas tout à fait étranger aux deux autres grands genres littéraires. De manière générale, il est en effet délicat de se fier totalement à ces différentes classifications en genres littéraires et sous-genres puisqu'il existe un tas de bifurcations, d'exceptions, d'emprunts, de tentatives de démarcation... Cela sans compter qu'en fonction de l'évolution des goûts et des modes au cours de l'histoire, de nouveaux genres sont apparus en même temps que d'autres ont vu leur visibilité s'estomper peu à peu.

En ce qui concerne l'anticipation, il est assez habituel de voir cette « forme » classée comme sous-genre dans la catégorie des romans de science-fiction, notamment aux côtés du *space opera* ou encore du cyberpunk. Cet usage reflète en substance le besoin que l'être humain a de toujours ordonner les choses et de leur apposer des étiquettes. Mais la réalité est évidemment bien plus complexe, notamment parce qu'une œuvre dite d'anticipation peut très bien emprunter certains codes généralement attribués à d'autres genres ou sous-genres.

2. Brève histoire de l'anticipation

Les prémices de l'anticipation apparaissent avec les récits utopiques. On peut considérer l'utopie comme « un lieu du mieux-être idéal où une communauté ordonnée organise le bonheur de chacun »⁵. Autrement dit, il s'agit là d'une vision très optimiste et idéalisée d'un monde possible. Le meilleur exemple est le roman *Utopia* écrit par l'humaniste anglais Thomas More en 1516 et décrivant une société modèle, juste et égalitaire, ou en tous cas l'idée que se fait More d'une société modèle, juste et égalitaire. L'île d'Utopie imaginée par l'auteur, sur laquelle se développe cette communauté idéale, a finalement donné son nom au genre littéraire utopique, ainsi qu'à la pensée utopiste. À propos de cette œuvre, l'écrivain élisabéthain Thomas Nashe décrivait les intentions de

⁵ BAZIN, Laurent. *La Dystopie*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2019. (L'Opportune), p. 11.

More en parlant de « compensation face à un monde démoralisant et frustrant »⁶, faisant de cette île imaginée un substitut du monde réel. Il voyait effectivement que l'auteur entretenait un rapport conscient au réel de l'époque, celle-ci étant caractérisée par une crise économique, culturelle et politique. L'ambition de Thomas More aurait alors été de dépendre une organisation sociale qui entendrait proposer des solutions aux différentes difficultés rencontrées par l'Angleterre vers la fin du XVe siècle et le début du XVIe. Pourtant, beaucoup de chercheurs semblent remettre en question cette prise de position de More qui, au lieu de proposer une critique élaborée du fonctionnement social qui lui est contemporain, aurait plutôt décrit un système qui se situerait en-dehors de l'Histoire, à savoir nulle part. C'est ce que suggère notamment Roger Bozzetto, critique littéraire français, spécialiste de la science-fiction. Il voit en effet une forme de naïveté de la part de Thomas More qui, à travers son œuvre, « coupe le cordon ombilical avec la terre ferme, lieu de l'Histoire, pour se réfugier dans l'ailleurs imaginaire d'une supposée perfection. »⁷ Le mot « Utopia », inventé par More, est d'ailleurs un mélange de grec et de latin qui signifie le non-lieu.

D'après Bozzetto, cette tendance assez innocente des fictions d'anticipation est d'actualité jusqu'à l'époque des Lumières. Dès le 18^{ème} siècle, on commence à s'intéresser au futur et l'anticipation voit le jour à travers des récits projetant dans l'avenir des désirs bien plus rationnels de sociétés meilleures. Cette nouvelle orientation est marquée par la parution en 1771 de l'ouvrage *L'An 2440*. Son auteur, Louis Sébastien Mercier invente alors le récit d'anticipation politique. Il s'agit également d'une utopie, mais, pour la première fois, celle-ci se situe ailleurs dans le temps. Il y est question d'un homme qui, après une longue nuit de six cent septante ans, se réveille dans une France renouvelée, améliorée, où règnent la raison, les lumières et la justice. Par ce récit, l'écrivain pose clairement une critique des tares de la société de son temps et dénonce notamment les abus du pouvoir existant. Contrairement à Thomas More, Mercier place son récit dans un espace réel et connu des lecteurs, ce qui favorise une certaine proximité avec ces derniers et rend davantage évocatrice la critique sociale.

Roger Bozzetto situe cependant l'âge d'or de l'anticipation au XIXe siècle. Selon lui, l'individu commence réellement à s'intéresser au futur dès l'avènement de la révolution industrielle. Les évolutions considérables qui ont marqué cette période donnent à l'humanité la sensation que

⁶ LESSAY, Franck. « *Utopia* de Thomas More : l'utopie comme remède à l'utopie ». Dans : *Cercles*. 2002. P.2. Document PDF <http://www.cercles.com/n4/lessay.pdf> (Consulté le 3/10/2021).

⁷ BOZZETTO, Roger. « Fictions anticipatrices à visée politique ». Dans : PRAT, Michel et SEBBAH, Alain (dir.). *Eidolon : Fictions d'anticipation politique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, n°73, 2006. P.21.

l'avenir est finalement malléable, que d'autres changements d'envergure peuvent survenir. Avant cela, les récits utopiques envisageaient essentiellement de meilleures distributions agricoles au sein de leur société idéale, en se situant dans une intemporalité certaine. Mais avec le développement des techniques, les possibilités se multiplient en termes d'imaginaire futuriste. Le progrès des sciences voit alors deux clans se dessiner au sein des auteurs d'anticipation : celui des optimistes qui voient dans la technologie une solution à tous les problèmes et celui de ceux pour qui ces avancées sont synonymes de danger et d'entraves aux libertés. Ainsi se développent davantage les dystopies, qui sont généralement considérées comme l'envers négatif des utopies.

Ces questionnements et ces modèles de création perdureront durant le XXe siècle, à travers la littérature, mais également le cinéma désormais. L'aspect dystopique prend le dessus face au côté utopique qui se fait de plus en plus rare. La dystopie devient célèbre notamment avec *Brave New World* (*Le Meilleur des mondes*) d'Aldous Huxley. Ce roman, paru en 1932, reflète assez bien la façon dont Roger Bozzetto décrit les récits d'anticipation des années trente lorsqu'il parle de « révolte viscérale devant la nouveauté et ses conséquences »⁸. Dans ce roman, Huxley décrit une société eugéniste⁹ au sein de laquelle la natalité serait contrôlée par les scientifiques. Génétiquement modifiés, dès leur formation dans des éprouvettes, les individus sont répartis en castes selon certains niveaux d'intelligence. L'auteur anticipe donc l'ectogenèse, ce procédé qui consiste à faire se développer un embryon puis un fœtus en-dehors du ventre de la femme. À l'heure actuelle, cette technique n'existe pas encore, mais nous risquons de la voir apparaître d'ici la seconde moitié de notre siècle, d'après certains chercheurs et notamment le médecin biologiste Henri Atlan¹⁰. Notons que depuis la parution du roman d'Huxley, un chercheur chinois – He Jiankui – est parvenu en 2018 à modifier des embryons afin de les rendre résistants au VIH¹¹. Dans son ouvrage, Huxley développe également une réflexion sur les différentes formes du pouvoir contemporain. On peut effectivement déceler entre les lignes une critique du communisme. *Brave New World* dépeint une dictature qui se donnerait les apparences de la démocratie, où la société serait complètement assujettie au pouvoir mis en place par le biais des drogues du bonheur (soma). Huxley nous propose

⁸ *Ibid*, p. 22.

⁹ Définition d'**eugénisme** : « n.m. Théorie et ensemble des méthodes qui visent à améliorer le patrimoine génétique des groupes humains. »

Dictionnaire Poche Larousse. Paris : Larousse, 2020.

¹⁰ JOIGNOT, Frédéric. « Grand entretien avec Henri Atlan. “ La grossesse artificielle devient possible. Une femme pourra ne plus porter son enfant ” ». Dans : *Le Monde*, 8 sept. 2007.

<https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2007/09/08/henri-atlan-la-grossesse-artificielle-devient-possible-une-femme-pourra-ne-plus-porter-son-enfant/>

(Consulté le 18/10/2021)

¹¹ BROCAS, Alexis et MARCIREAU, Aurélie. « Au nom du pire ». Dans : *Le Nouveau magazine littéraire*, Paris, n°22, oct. 2019, p.24.

une sorte de « soft totalitarianism »¹² où le système parvient à faire aimer aux individus leur servitude, et ainsi abandonner toute forme de révolte. Selon Bozzetto, il s'agit en fait davantage d'une réflexion sur les comportements sociaux face au pouvoir totalitaire que sur le pouvoir en tant que tel.

Les romans d'anticipation écrits après la seconde guerre mondiale proposent ensuite un point de vue politique bien plus orienté. Le discours idéologique paraît désormais clairement marqué. C'est le cas par exemple pour *Ravage* de René Barjavel, mais également pour le célèbre roman d'Orwell, *1984* écrit en 1948. George Orwell s'en est parfois défendu et s'est vu contraint de préciser ses intentions :

1984 mon récent roman n'est pas conçu comme une attaque contre le socialisme ou contre le parti travailliste de Grande Bretagne (dont j'approuve les points de vue) mais bien une dénonciation des perversions auxquelles une économie centralisée peut conduire et qui se sont déjà manifestées dans le communisme et le fascisme. Je ne crois pas que le genre de société que je décris se produira nécessairement mais je crois [...] que quelque chose de semblable pourrait arriver.¹³

Dans tous les cas, il est difficile de ne pas voir dans ce roman un certain engagement politique. Ce texte serait pour Orwell une forme de lutte contre un « hard totalitarianism »¹⁴ qui s'imposerait à la société par le biais de la terreur. Effectivement, il n'est pas question ici, comme chez Huxley, d'un pouvoir totalitaire qui serait parvenu à séduire le peuple en lui procurant du plaisir, mais bien d'une autorité qui aurait cultivé la peur auprès des individus, sans cacher son rôle de bourreau et aurait ainsi permis leur assujettissement. À ce propos, le critique culturel Neil Postman expliquait : « Orwell craignait ceux qui interdiraient les livres. Huxley redoutait qu'il n'y ait même plus besoin d'interdire les livres car plus personne n'aurait envie d'en lire. Orwell craignait qu'on nous cache la vérité. Huxley redoutait que la vérité ne soit noyée dans un océan d'insignifiances. »¹⁵ Orwell dénonce notamment la privation des libertés, le contrôle abusif du pouvoir sur les individus. Il prend en compte le développement technique de son époque puisqu'il fait presque de la télévision un personnage à part entière. Ce nouvel objet constitue à la fois un outil de propagande, véhiculant très régulièrement les idées du système en place, mais Orwell va encore plus loin en proposant qu'il soit également capable d'espionner les citoyens et de vérifier que ceux-ci ne s'éloignent pas de l'idéologie imposée.

¹² BOZZETTO, Roger. « Fictions anticipatrices à visée politique ». *Op. cit.*, p.23.

¹³ Cité dans : « George Orwell et la Novlangue ». Dans : *Le Magazine littéraire*, Paris, n°411, 16-29 fév. 1984, p.6.

¹⁴ BOZZETTO, Roger. « Fictions anticipatrices à visée politique ». *Op. Cit.*, p.25.

¹⁵ Cité dans : BROCAS, Alexis et MARCIREAU, Aurélie. « Au nom du pire ». Dans : *Le Nouveau magazine littéraire*, Paris, n°22, oct. 2019, p.26.

De manière générale, les auteurs d'anticipation du 20^e siècle, nous le voyons, marquent un fort désaccord avec un certain nombre d'aspects qui sont propres à leur époque et font de leurs écrits des avertissements quant à ce que pourrait devenir le monde si ces aspects persistent. Laurent Bazin décrit la forme que ces auteurs donnent au récit d'anticipation comme « une scène politique où mettre en scène les dérives du monde contemporain en les projetant dans un avenir suffisamment proche pour que chacun puisse y reconnaître les travers du cadre auquel il appartient. »¹⁶ Bien sûr il ne s'agit pas forcément toujours de dérives liées à la gouvernance des peuples ou de la technologie. Sont aussi développées des thématiques comme la psychologie des individus, l'environnement, etc. Dans leur ouvrage à propos des « imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940) »¹⁷, Clément Dessy et Valérie Stiénon recensent plusieurs bouleversements et innovations qui ont alimenté l'anticipation, et plus particulièrement la dystopie, au cours des 19 et 20^e siècle : traumatisme lié à la deuxième guerre mondiale, émergence de l'ère médiatique, montée en puissance de la société du spectacle, mise au point de la photographie et la crise de la représentation qu'elle engendre, avènement de nouveaux dispositifs optiques et télévisuels, élans vers le divertissement dans l'entre-deux-guerres, inventions qui diminuent les distances et intensifient les échanges communicationnels...

3. L'anticipation aujourd'hui

Comme l'écrit Laurent Bazin, aujourd'hui la dystopie est partout, que ce soit sur les étagères des librairies, dans les cinémas, à la télévision, dans l'univers des jeux, voire même au sein de la musique. Elle est notamment bien présente dans les fictions pour adolescents où elle a énormément de succès autant au travers des mangas, que des jeux vidéo ou de la bande dessinée. Mais l'anticipation imprègne tout autant l'univers culturel des adultes. Selon Bazin, elle est l'occasion pour certains auteurs de mixer les genres : elle se retrouve parfois associée à la fable politique (Ruffin, *Globalia*, 2004), au roman psychologique (Le Callet, *La Ballade de Lila K*, 2012), et même à la fantasy (c'est le cas pour certains épisodes de *Harry Potter* ou de *Game of Thrones* qui comportent des dimensions dystopiques). Cette expansion du genre n'est pas sans rapport avec la multiplication des supports qui caractérise notre époque (photographie, cinéma, télévision, numérique). Au cinéma, on peut citer entre autres le premier long métrage de George Lucas, *THX 1138* traitant d'une société totalitaire futuriste où la population est contrôlée par des robots et obligée de consommer des

¹⁶ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op. cit.*, p. 10.

¹⁷ DESSY, Clément et STIÉNON, Valérie (dir.). *(Bé)mes du futur : les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2015. (Littératures), 306 p.

drogues qui suppriment les émotions. Plus récemment, le public a été conquis par la célèbre série de films *Hunger Games*, basée sur l'œuvre romanesque éponyme, dont le sujet est la dégénérescence sociale : dans ce monde futuriste, le gouvernement organise une compétition télévisuelle au cours de laquelle des adolescents doivent s'affronter dans une lutte mortelle. De nombreuses adaptations de romans d'anticipation ont été réalisées au cinéma : l'œuvre d'Orwell est plusieurs fois transposée en films (*1984* est réalisé en 1955 par Michael Anderson, puis en 1984 par Michael Radford), et notamment en films d'animation (Halas, *La Ferme des animaux*, 1954). En 1966, Truffaut adapte au cinéma *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953). La catégorie générique s'impose bien sûr dans la série télévisée avec le phénomène *Black Mirror*. Créée par l'anglais Charlie Brooker, cette anthologie envisage principalement les répercussions que pourraient engendrer les nouvelles technologies dans un futur proche, voire immédiat. On retrouve également la série *Utopia* de Denis Kelly, *The 100*, ou encore *The Handmaid's Tale*, adaptée du roman éponyme de Margaret Atwood.

Au cours des 20^e et 21^e siècles, les récits d'anticipation se sont donc multipliés faisant de la dystopie une forme culturelle dominante, influencée par l'apparition de nouvelles peurs collectives. Laurent Bazin associe cette prégnance à différents traumatismes de notre époque. Ceux-ci seraient d'ordres : « diplomatiques (conflits mondiaux, guerres de décolonisation, génocides), politiques (nationalismes, totalitarismes, dictatures), économiques (chocs pétroliers, crises financières, chômage de masse), sociétaux (migrations, globalisation, communautarismes), environnementaux (modernisation de la dissuasion nucléaire, menaces technologiques, catastrophes écologiques) ou encore culturels (fin des grands récits, ère du soupçon, post-modernité). »¹⁸ Aujourd'hui, la dystopie semble devenue un excellent moyen de se questionner sur les multiples failles de notre monde. Elle est révélatrice d'angoisses profondes et parfois même de désenchantements généralisés. Un phénomène plutôt notable depuis le début des années deux mille réside dans les craintes de la fin du monde. Ces craintes inspirent bien sûr les auteurs qui les développent dans leurs discours et représentations afin de mettre en garde ou de créer une distance critique face à leur environnement. Ainsi, sont volontiers explorés l'après catastrophe et la thématique du monde postapocalyptique. Je pense par exemple au roman *Oryx and Crake (Le Dernier Homme)* de Margaret Atwood (2003) dont le récit prend place à la suite d'une catastrophe écologique, où le personnage principal semble être le dernier être humain sur Terre aux côtés d'animaux génétiquement modifiés.

En octobre 2019, *Le Nouveau magazine littéraire* a sorti un numéro consacré aux ouvrages d'Orwell et Huxley : « Orwell – Huxley : Pourquoi ils avaient raison : Police de la pensée – contrôle social – Manipulation du vivant... ». Dans l'un des articles¹⁹, Alexis Brocas et Aurélie Marcireau évoquent

¹⁸ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op. cit.*, p. 36.

¹⁹ BROCAS, Alexis et MARCIREAU, Aurélie. « Au nom du pire ». *Art. cit.*, p.24-27.

un regain d'intérêt général pour la lecture de *1984*. L'œuvre d'Orwell aurait en effet été propulsée en tête des ventes aux alentours des années 2017-2018. Les auteurs associent cet événement à l'élection de Donald Trump qui entrainait en fonction comme président des Etats-Unis en 2017. À l'époque, la conseillère de Trump aurait utilisé devant la presse le concept de « faits alternatifs » pour défendre les propos vivement critiqués que le porte-parole de la maison blanche avait eu un peu plus tôt. Ce dernier prétendait que la cérémonie d'investiture de Donald Trump avait été « la plus grande en termes d'audience »²⁰. Plus tard, lorsqu'il s'est rendu compte de son erreur, ce même porte-parole aurait déclaré pour se protéger contre la critique : « parfois nous pouvons être en désaccord avec les faits »²¹. À ce sujet, Violaine Morin écrit pour *Le Monde* que ces deux intervenants, en agissant de la sorte, ont participé à transformer le sens d'un mot afin que celui-ci leur donne raison en dépit du bon sens. On ne peut parler d'un « désaccord sur un fait » ou de « faits alternatifs » puisqu'un fait est un fait, qu'un fait a lieu ou non, d'autant plus que ceux en question ne demandaient pas un important travail de vérification. Il est incontestable que la foule était moins nombreuse pour l'investiture de Trump que pour celle d'Obama en 2009.



© US NATIONAL PARK SERVICE/HO/AFP-EWEL SAMAD/HO/AFP

À gauche, la cérémonie d'investiture de Trump en 2017. À droite celle d'Obama en 2009.

²⁰ Cité dans : MORIN, Violaine. « *1984* de George Orwell est en tête des ventes aux Etats-Unis ». Dans : *Le Monde*, 27 janvier 2017.

https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/01/26/1984-de-george-orwell-est-en-tete-des-ventes-aux-etats-unis_5069648_4832693.html

(Consulté le 21/10/2021).

²¹ *Ibid.*

Cet exercice particulier auquel se sont prêtés le porte-parole et la conseillère de Trump n'est pas sans rappeler le « novlangue » (*Newspeak*) dont traite Orwell dans son récit dystopique. Instrument du pouvoir omnipotent et omniprésent, le novlangue consiste dans *1984* à la réinvention d'une grammaire et d'un vocabulaire nouveaux, censés abolir la pensée critique et toute idée politique allant à l'encontre de celle de Big Brother. C'est ce rapport à la vérité et le fait que le tout nouveau Président des Etats-Unis puisse valider des fausses informations qui auraient vu la poussée des ventes du roman d'anticipation, qui s'est par ailleurs retrouvé en tête des best-sellers sur Amazon.

En 2013, *1984* connaissait déjà ce même genre de regain de valeur²² lorsque le jeune informaticien Edward Snowden avait opéré la révélation de programmes gardés secrets par l'agence nationale de sécurité américaine (NSA), à savoir un système d'espionnage électronique impliquant la collecte de données téléphoniques et internet. Depuis 2020, la pandémie mondiale du covid-19 et tout ce qui tourne autour de celle-ci, notamment les diverses contraintes, obligations et interdictions imposées par les pouvoirs politiques, participent à un nouvel élan d'intérêt pour le chef d'œuvre d'Orwell. Beaucoup y voient des similitudes avec le contexte actuel, comme la privation de libertés.

1984 est un incontournable de la culture littéraire, les professeurs le font lire à l'école, le livre est très régulièrement évoqué pour toutes sortes de raisons. Si tout le monde ne l'a pas lu, la majorité des êtres humains nés après sa parution en ont au moins entendu parler, connaissent le nom de son auteur, ou peuvent éventuellement citer des expressions tirées de l'œuvre, comme « novlangue » ou « *Big Brother is watching you* », tant elles sont devenues populaires. Le succès de ce roman, sa prise de position politique, la diversité des thèmes abordés en font une référence lorsqu'il est question de littérature d'anticipation. C'est généralement le premier ouvrage auquel on pense pour illustrer ce genre. Malgré l'ombre qu'il leur fait, de nombreux autres livres dystopiques ont vu ou revu le jour dans le contexte des événements que je viens de mentionner. C'est le cas par exemple de *Brave New World* ou de *The Handmaid's Tale* pour ne citer à nouveau que les plus connus. Dans son article, Violaine Morin parle de « valeur refuge » afin de décrire la façon dont les romans sont perçus, expliquant que les périodes de crise ou de troubles collectifs se reflètent souvent dans les ventes de livres. Elle évoque pour exemple *Paris est une fête*, le récit autobiographique d'Ernest Hemingway qui, peu de temps après les attentats de Paris et Saint-Denis en 2015, s'était retrouvé en rupture de stock. On peut également penser au célèbre ouvrage de Victor Hugo et à son regain de succès à la suite de l'incendie de Notre-Dame de Paris, en avril 2019. En ce qui concerne

²² « Regain d'intérêt pour *1984* de George Orwell ». Dans : *La Presse*, 11 juin 2013. <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201306/11/01-4660101-regain-dinteret-pour-1984-de-george-orwell.php> (Consulté le 21/10/2021).

l'anticipation, il semblerait que ce genre ait connu des périodes bien plus propices que d'autres à attirer l'intérêt des lecteurs.

4. Retour sur quelques notions

Ce point historique établi, il me semble nécessaire de revenir sur quelques notions. La première difficulté rencontrée dans le cadre de mes recherches pour ce travail a été de pouvoir différencier clairement certaines appellations, en commençant par « anticipation » et « science-fiction ». Dans un premier temps, j'ai constaté que l'anticipation était souvent considérée comme un sous-genre de la science-fiction. Dans ce cas, on pourrait estimer qu'un récit d'anticipation est d'office science-fictionnel tandis que l'inverse n'est pas systématique. À d'autres occasions, il m'a semblé que les deux termes se confondaient pour certains chercheurs. Il n'est pas rare non plus de les voir tous les deux envisagés comme des genres distincts qui présentent certaines similitudes quant à leur rapport à la temporalité. Il est finalement très complexe de les envisager sur base de critères stables. Néanmoins, pour les distinguer, l'approche choisie par Natacha Vas Deyres, spécialiste d'anticipation et de science-fiction, se montre plutôt clairvoyante :

En usant du terme « anticipation » qui définissait avant Hugo Gernsback et sa *scientifiction* la littérature de l'imaginaire se projetant dans le futur, nous désignons ces récits qui tentent de donner une dimension prospective, souvent sociale, à une fiction parlant de temps futurs plus ou moins proches. Leur caractéristique principale est la crédibilité de cet avenir, sa vraisemblance car malgré l'irréalité du monde décrit, le but est d'ancrer le récit dans le réel, ce qui les éloigne parfois d'une science-fiction plus fantasmagorique ou imaginative sur le plan temporel et technologique.²³

Autrement dit, il y aurait dans la science-fiction l'idée d'une projection futuriste tellement éloignée de la réalité qu'elle paraît trop irréalisable, contrairement à l'anticipation qui se voudrait beaucoup plus prophétique. Au final, même cette définition pose question puisqu'étant donné les avancées scientifiques et technologiques toujours plus impressionnantes, ce qui nous paraît irréalisable aujourd'hui dans un futur proche pourrait très bien être un futur envisagé par nos descendants au siècle prochain. Ce qui semble moins discutable et qui revient très régulièrement dans les tentatives de définition de l'anticipation, c'est la position critique que prend l'auteur d'un récit anticipatif face au monde qui lui est contemporain. Pour cette raison, le rapport que le lecteur saisira entre le récit et la réalité de son temps est essentiel. On parle d'ailleurs souvent d'anticipation politique. Bien sûr, le degré de politisation varie d'une œuvre à l'autre et il n'est évidemment pas impossible de déceler

²³ VAS-DEYRES, Natacha. *Ces Français qui ont écrit demain : Utopie, anticipation et science-fiction au XXe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2013. (Bibliothèque de Littérature générale et comparée ; 103), p. 25.

une prise de position politique dans le cadre d'une œuvre de science-fiction. Il n'empêche que la faisabilité du fait anticipé et le degré d'engagement critique face à la société sont deux critères qui permettraient de mieux saisir si nous sommes face à un récit qui se voudrait d'anticipation ou plutôt de science-fiction.

J'aimerais maintenant m'arrêter un instant sur les concepts d'« utopie » et de « dystopie ». A priori, on pourrait penser que les choses s'organisent de manière très simple, que ces termes désignent deux principes opposés : d'un côté la proposition d'un monde idéal où la société s'accorde de façon à ce que chacun soit heureux ; de l'autre une communauté déshumanisée, privée de libertés, dans laquelle règne le cauchemar. Si l'on consulte l'étymologie de ces mots, l'utopie désigne effectivement à la fois un endroit qui n'existe pas et un lieu où trouver le bonheur, tandis que la dystopie renvoie à l'idée d'un espace déformé et épouvantable. Or, à nouveau, ce n'est pas si simple et beaucoup de commentateurs refusent une division autant manichéenne qui opposerait l'utopie et la dystopie comme on oppose le Bien et le Mal. Selon Laurent Bazin, par exemple, la frontière entre les deux n'est pas vraiment marquée. Dans son ouvrage sur la dystopie, il démontre que la majorité des récits dystopiques mettent en scène des univers reposant sur des idéaux que l'on peut supposer recommandables dans un premier temps : l'égalité, le partage... Si l'on suit son raisonnement, ce ne serait pas le projet décrit qui poserait problème, mais bien la façon dont celui-ci est réalisé. Ainsi, l'utopie tourne en dystopie dès l'instant où ce projet a priori pavé de bonnes intentions se détourne de ses motivations initiales pour ne plus servir que les volontés d'une minorité. Pour Bazin, la dystopie peut donc être vue comme « une utopie qui a mal tourné »²⁴. Et cette ambivalence se retrouve également au sein des univers décrits par les récits dits utopiques qui ne sont jamais totalement parfaits et dont il est parfois aisé de déceler les failles.

[...] presque tous s'accordent à penser que les rêves utopiques portent en eux une part problématique et que les fictions dystopiques comportent quant à elles une dimension positive – précisément parce qu'elles mettent en lumière les dangers des précédentes.²⁵

Pour illustrer son propos, Bazin donne en exemple le texte qui marqua les débuts du courant utopique : *Utopia* de Thomas More, paru en 1516. Dans un premier temps, nous aurions tendance à adopter une lecture d'intentions positives puisque More, dans ce texte, décrit une société idéale qu'il met indirectement en parallèle avec la véritable société de son temps face à laquelle il se veut critique. Mais si l'on y regarde de plus près, on remarque que ce roman est truffé d'ambiguïtés. Citons entre autres exemples le fleuve Anhydre dont le nom signifie « qui est privé d'eau » ; ou

²⁴ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op. cit.*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*

encore le nom de famille attribué au narrateur de l'histoire, Hythlodée, qui désigne à la fois « celui qui se méfie des bavardages et un colporteur de sornettes, authentique docteur en balivernes »²⁶. Il est donc de circonstance de soupçonner le double sens dans ce genre de récit et de toujours se méfier de l'idéal qui contient lui aussi sa part sombre. À propos des intentions de More, Bazin écrit ceci : « [...] il semble que l'auteur avance dans le même élan une hypothèse (voici ce que pourrait donner une société organisée autrement que la nôtre) et la thèse contraire (gardons en tête que tout n'y est pas aussi rose qu'on pourrait le croire, et même que l'obscurité n'est jamais très loin). »²⁷

De la même manière, *Brave New World* qui se présente comme une dystopie révèle un système qui, dans un premier temps, se veut le meilleur possible en supprimant la conscience du Moi profond de l'individu et en lui permettant de ne plus trop réfléchir ni de trop ressentir les choses de la vie grâce à la prise de drogue. Y est dépeinte une société heureuse où la liberté sexuelle est totale et où épanouissement et plaisir sont les maîtres mots. Dans cette société, les guerres et conflits n'existent plus, la vie se présente sans aucun obstacle. Tout semble plutôt utopique tant qu'on ne s'intéresse pas au point de vue des personnages qui se situent en-dehors de ce système, comme John le sauvage ou encore Bernard Marx, un homme qui aurait subi une erreur de dosage dans sa fabrication lorsqu'il était encore un embryon, ce qui lui permettrait de voir le monde différemment et de résister à l'idéologie commune. De son côté, le point de vue de l'auteur se montre tout à fait négatif vis-à-vis de ce système qu'il invente et redoute pour l'avenir. Mais il est plus que probable que certains lecteurs aient vu un véritable idéal dans cette proposition de fonctionnement social. Il est clair que ce qui est utopique pour certains peut sembler dystopique pour d'autres, mais également qu'une œuvre peut exposer un ensemble idéal tout en y ajoutant des éléments complètement dystopiques. Il appartient au lecteur d'utiliser son raisonnement critique. Ce qu'écrit Laurent Bazin à ce sujet me semble tout à fait pertinent :

On pourrait alors définir la dystopie comme une forme d'anamorphose herméneutique : changement de perspective ou ajustement de focale par lequel un personnage et/ou le lecteur, incité par un dispositif textuel ou iconique ambivalent, modifie sa perception première, perçoit les aspects négatifs de ce qu'il valorisait jusque-là et déclenche ce-faisant un conflit interprétatif. Question de regard, en somme, et ce n'est peut-être pas un hasard si le déséquilibre des orbites en médecine oculaire est appelé précisément dystopie.²⁸

Il faut savoir par ailleurs qu'il existe un grand nombre de synonymes ou dérivés à la dystopie. On parle parfois de cacotopie, de semi-utopie, de disutopie, d'eutopie, de para-utopie, de péri-utopie, ou encore d'anti-utopie... À nouveau, tous ces concepts visent à différencier ces récits en fonction

²⁶ *Ibid*, p.13.

²⁷ *Ibid*, p.14.

²⁸ *Ibid*, p.15.

du degré de négativité qu'ils contiennent, mais leur signification varie d'un auteur ou d'un chercheur à l'autre.

Le critique littéraire américain Fredric Jameson²⁹ propose de distinguer trois types de dystopies, différentes selon le rapport qu'elles instaurent entre monde réel présent et monde décrit. Il démontre ainsi que la description négative de la dystopie n'a pas toujours la même fonction selon les cas. En premier lieu, la « dystopie critique » fonde son point de vue sur ce que Jameson appelle une « conception positive des possibilités sociales »³⁰ : c'est-à-dire qu'elle vise essentiellement à mettre en garde le lecteur en lui montrant ce qu'il risque d'advenir si les choses ne changent pas. Il s'agit d'une critique du présent qui tend à pointer du doigt les failles que celui-ci contient et ainsi faire ressortir un idéal d'organisation sociale. Ce serait donc une « critique au service d'un projet utopique »³¹. Jameson parle d'« anti-utopie » pour désigner un deuxième type de dystopie qui, de son côté, voudrait mettre en garde contre l'éventuel caractère totalitaire que peut contenir tout projet utopique. Il donne alors pour exemple *1984*. Comme le souligne la chercheuse en littérature et sociologie Bérénice Hamidi-Kim, ces deux propositions varient sur le point de vue idéologique, mais également en ce qui concerne une certaine conception de l'homme et de l'humanité. Effectivement, alors que la première proposition de Jameson considère que les hommes sont des acteurs positifs capables de faire évoluer une société initialement mauvaise, la deuxième envisage que la soif de pouvoir est intrinsèque à la nature humaine, ce qui entrainerait toujours l'Homme à sa perte. Ces deux propositions, si elles sont combinées, forment le troisième type de dystopie proposé par Jameson, à savoir l'« apocalyptique ». Dans ce cas, le pessimisme est total puisque la critique vise non seulement l'homme, mais également la société. De mon point de vue, cette tentative de classification en trois types de dystopies semble tout à fait propice, à condition qu'elle ne se montre pas trop rigide étant donné la diversité des possibilités en termes de récits d'anticipation. Si certaines fictions peuvent très bien se classer directement dans l'une de ces trois cases, nombreuses sont celles qui auront tendance à se loger un temps dans l'une puis à partir vers une autre, etc. C'est d'ailleurs le cas de *1984* que Jameson exemplifie en parlant d'« anti-utopie »,

²⁹ JAMESON, Fredric. *Archéologies du futur*, Tome 1, *Le désir nommé utopie*, traduit de l'américain par Nicola Vieillescazes et Fabien Ollier. Paris : Max Milo, 2007. (L'Inconnu), p. 336-337.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1936>

(Consulté le 28/10/2021).

³⁰ *Ibid.*, p.337.

³¹ HAMIDI-KIM, Bérénice. « La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXI^e siècle et Naître* ». Dans : *Agôn : Revue des arts de la scène*, n°3, 2010, p.3.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/agon/1366>

(Consulté le 28/10/2021).

mais qu'Orwell lui-même caractérisait de mise en garde face à la réalité du présent, ce qui semble plutôt se rapprocher de la définition que Jameson donne à la « dystopie critique ».

5. Fonction prophétique de la dystopie

Le chercheur en littérature française Simon Bréan publie, dans la revue *Textuel* consacrée à l'anticipation, un article à propos de ce qu'il appelle la fonction prophétique de la dystopie. Il propose une réflexion intéressante sur l'aspect de prédiction que peut recouvrir une œuvre du genre. L'idée principale de cet article est que les auteurs qui avaient anticipé notre époque dans leurs écrits n'avaient pas tout à fait tort, qu'en tous cas la majorité de ces fictions ont gardé des liens forts avec notre réalité contemporaine. Bien sûr et heureusement, *1984* ne s'est pas reproduit tel qu'Orwell l'avait imaginé, le Royaume-Uni n'a pas été soumis à un totalitarisme paranoïaque. Le système de clonage tel qu'il est décrit dans *Brave New World* n'est pas (encore) d'actualité. Il est néanmoins incontestable que certains phénomènes actuels témoignent d'une forme de clairvoyance de la part de ces auteurs dystopiques. Pour reprendre l'exemple de *1984*, les systèmes de surveillance toujours plus nombreux dans notre monde n'évoquent-ils pas pour nous la figure de Big Brother ? En 2020, la Chine installait 600 millions de caméras dont la plupart ont pour particularité la reconnaissance faciale et servent un système désormais généralisé de crédit social où chaque citoyen est noté en fonction de ses faits et gestes et où la dénonciation fait gagner des points³². Il s'agit là de l'exemple le plus percutant, mais le reste du monde n'est pas en rade. Ainsi, bien que l'année 1984 soit maintenant derrière nous, les questions soulevées par Orwell n'ont jamais perdu de leur pertinence. Si les événements précis décrits par l'auteur n'ont pas eu lieu, les dangers évoqués n'ont jamais autant été d'actualité : il existe une tentation propre à tout système étatique qui réside dans la surveillance et dans le contrôle abusif afin de limiter les risques que font courir certains citoyens à eux-mêmes et aux autres.

Comme l'écrit Simon Bréan : « Le futur anticipé par *1984* ne dépend pas de circonstances spécifiques, qui auraient été celles du Royaume-Uni à la fin des années quarante, mais il se trouve en germe dans l'impulsion du contrôle et de la sécurité. En ce sens, la fonction symbolique de mise en garde de *1984* atteint à une forme d'intemporalité, qui lui permet de se situer toujours dans notre

³² BRINER, Caroline. « La Chine veut noter tous ses habitants et installe 600 millions de caméras ». Dans : RTS, 14 mars 2020.

<https://www.rts.ch/info/monde/11137943-la-chine-veut-noter-tous-ses-habitants-et-installe-600-millions-de-cameras.html>

(Consulté le 29/10/2021).

avenir. »³³ On retrouve cette fonction symbolique de mise en garde dans chaque récit dystopique. Effectivement, l'auteur ne cherche pas à prédire, mais bien à susciter l'interprétation chez le lecteur. En se confrontant à une œuvre d'anticipation, le lecteur n'en tirera pas du savoir, il ne détiendra pas la vérité sur ce qu'il adviendra de notre monde dans le futur, mais il pourra aisément traduire la métaphore que l'auteur fait des dangers propres à notre société. Ce dernier ne cherche d'ailleurs pas à décrire une réalité. Puisqu'il s'agit de fiction et non de documents, son récit bénéficie de la « souveraineté ontologique »³⁴, c'est-à-dire que l'auteur n'a pas de compte à rendre quant à la véracité de ce qu'il y écrit. Ainsi, comme le décrit Bréan, les anticipations ne livrent pas de réelles prophéties, mais elles détiennent tout de même une fonction prophétique dépendante d'un contrat de lecture : « [...] l'attention du lecteur est tendue vers un espace-temps qu'il sait fictif, mais qu'il situe malgré tout dans une sorte d'avenir possible. »³⁵

Comme toute œuvre, le récit d'anticipation est toujours dépendant du contexte dans lequel il a été créé. Bien qu'il se dise futuriste, c'est d'abord le présent qu'il met en perspective. Dans *Brave New World*, Huxley fait référence à Henry Ford à qui la société imaginée dans ce roman voue un culte qui a fini par se substituer au christianisme (on compte les dates à partir de Ford et non plus de Jésus Christ). La référence utilisée par Huxley nous rappelle évidemment l'importance symbolique que représente cette personnalité dans les années vingt, époque qu'Huxley a vécue. La méthode industrielle lancée par Ford et basée sur un mode de production en série semble être devenue la norme dans la société futuriste imaginée par Huxley. Finalement, comme l'exprime Simon Bréan, les récits d'anticipation parlent du futur pour parler du présent. Ce sont d'ailleurs des éléments qui sont propres à son époque que l'auteur dystopique critique et met en porte-à-faux. Cette mise en perspective du présent permet notamment de créer une proximité avec le lecteur qui reconnaît dans cette proposition d'un monde futur des points d'accroche avec son propre espace-temps, comme la télévision dans *1984*. De cette manière, le lecteur vit alors la mise en garde de l'auteur encore plus intensément. Pour évoquer mon cas personnel : depuis que j'ai lu l'œuvre d'Orwell, je me sens beaucoup plus alerte face à toute démarche qui pourrait entraver mes libertés de citoyenne et /ou favoriser un contrôle abusif de la part de l'Etat sur ma personne. Sans recourir à la paranoïa pour autant, je me sais davantage critique face au monde qui m'entoure et je choisis de ne pas tout accepter, notamment parce que je ne veux pas voir advenir ce monde décrit par l'auteur, ni même un monde similaire. N'est-ce pas là la volonté de l'auteur ?

³³ BREAN, Simon. « Les récits d'anticipation, des prophéties fictionnelles ? ». Dans : ZIMMERMANN, Laurent (dir.) : *Textuel*. Paris : Hermann, 2014. P.113.

³⁴ *Ibid*, p.114.

³⁵ *Ibid*, p.112.

La dynamique de l'anticipation, sa fonction prophétique, incite le lecteur à appliquer son esprit critique aussi bien à la matière de la fiction, dont il s'agit d'éprouver la logique et la force d'évocation, qu'à la réalité concrète, qui cesse dès lors d'être perçue comme un ensemble statique de faits intouchables. Elle prend l'aspect d'un champ de forces, où la matière est modelée de façon transitoire suivant des lois et des structures régulées.³⁶

La fiction d'anticipation entend en définitive stimuler la réflexion du lecteur. Ainsi, comme le suggère Michel Prat, bien plutôt que des thèses, ce sont des problématiques qu'elle lui propose³⁷. Effectivement, il ne trouvera pas dans ces lectures des solutions toutes faites, mais elles lui ouvriront la voie du questionnement et il devra alors chercher ses propres réponses. D'après Laurent Bazin, notre époque étant imprégnée par le doute, la dystopie est devenue le mode par excellence du questionnement : « [...] on critique les lacunes et les tares d'une société donnée, on critique les utopies proposant remèdes et palliatifs à ces tares, on en viendrait même à critiquer les penseurs qui prétendraient expliquer les failles de la pensée. »³⁸

À propos de questionnement, je m'interroge sur un autre aspect de la prophétie fictionnelle. Nous avons vu que les auteurs d'anticipation étaient généralement clairvoyants quant à leur vision du futur, qu'ils sont parfois parvenus à nommer des réalités avant même qu'elles n'apparaissent. Mais s'agit-il réellement de prédictions de la part des auteurs ou se peut-il que ce soit la réalité qui se soit inspirée de la fiction dans certains cas ? Lorsqu'on pense aux avancées technologiques, aux progrès scientifiques, on peut se demander où les chercheurs et scientifiques vont parfois dénicher leurs idées. Pourquoi pas dans les œuvres de science-fiction et d'anticipation ? Une rumeur aurait circulé tout un temps selon laquelle le géant Google se serait inspiré de la série *Star Trek* et que l'ordinateur de l'équipage serait une référence pour les améliorations du moteur de recherche, notamment en ce qui concerne un projet de recherche essentiellement vocale. Même si cela ne peut tout à fait se confirmer, la question est légitime et tout à fait pertinente.

6. Les invariants de l'anticipation

On l'a vu : l'anticipation est complexe à définir et à classer tant les possibilités sont nombreuses. Il existe une grande variété d'œuvres dystopiques présentant des univers divers. Néanmoins, on remarque qu'au cours de l'histoire, des récurrences reviennent très souvent et démontrent ainsi que certains questionnements peuvent persister au cours du temps, malgré les différences de contexte.

³⁶ *Ibid*, p. 121-122.

³⁷ PRAT, Michel et SEBBAH, Alain. *Fictions d'anticipation politique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. (Eidolon ; 73), p.12.

³⁸ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op. cit.*, p.36-37.

Ces invariants relèvent parfois du recours à des thématiques bien précises, mais il peut également s'agir de certaines façons de traiter le récit. Voici les récurrences qui me paraissent les plus évidentes.

6.1. Temporalité et négativité

La grande spécificité de la dystopie est d'associer l'anticipation rationnelle à un procédé déceptif ou critique et, ainsi, de faire interagir entre elles une projection qui se voudrait vraisemblable et une vision négative. La temporalité et la négativité sont effectivement les deux grands facteurs qui orientent la réception de l'œuvre dystopique. En ce qui concerne la temporalité, nous avons vu que l'anticipation oscillait entre le présent et le futur, qu'elle s'efforçait de décrire un futur possible pour mieux éclairer le présent dont elle a du mal à s'affranchir. Cette difficulté à se défaire du présent, c'est ce que Richard Saint-Gelais (*L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*) appelle le « présent-centrisme »³⁹ qui est inhérent au genre science-fictionnel de manière générale. Le spécialiste de la science-fiction a tenté de démontrer que même si la fiction se situe dans le futur, l'énonciation reste ancrée dans la réalité de la conception de l'œuvre. Cette oscillation entre présent et futur est plus ou moins forte d'une œuvre anticipative à l'autre. Selon Saint-Gelais, en plus de la temporalité diégétique et de la temporalité de l'écriture, il faut aussi s'intéresser à la temporalité de la lecture qui, contrairement à l'écriture, a lieu en un point temporel indéterminé⁴⁰, ce qui implique des effets particuliers sur la façon dont l'œuvre sera perçue. Pour reprendre l'exemple de *1984*, le lecteur qui sera confronté au roman avant la date imaginée par Orwell vivra la réception de l'œuvre tout à fait différemment du lecteur qui en prendra connaissance après l'année 1984. Richard Saint-Gelais parle d'aberration temporelle pour décrire le désordre inhérent à la science-fiction et à l'anticipation en termes de temporalités.

Au sein du récit anticipatif, le désordre temporel est toujours accompagné d'un certain degré de négativité qui se rapporte à la critique qu'adresse l'auteur à la société de son temps. J'ai expliqué plus tôt que l'utopie et la dystopie se confondaient très souvent, non seulement parce les deux peuvent être présentes dans une même œuvre, mais également parce que le taux de négativité relève finalement de la réception du lecteur qui pourrait, lui, voir un monde idéal dans la description que l'auteur fait d'un monde qui selon lui serait à proscrire absolument. Pour cette raison, comme le soulignent Clément Dessy et Valérie Stiénon, le meilleur et le pire des mondes sont par essence

³⁹ DESSY, Clément et STIÉNON, Valérie (dir.). (*Bévue du futur : les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*). *Op. cit.*, p. 11-34.

⁴⁰ SAINT-GELAIS, Richard. « Temporalités de la science-fiction ». Dans : *ReS Futurae*, 2, 2013. <https://journals.openedition.org/resf/271> (Consulté le 2/11/2021).

identiques au sein de l'anticipation étant donné que l'interprétation dépend du regard que l'on porte sur l'organisation décrite⁴¹. Néanmoins, au cours de l'histoire le facteur dystopique s'est davantage développé au détriment de l'utopie, faisant presque désormais de la dystopie un mot équivalent pour désigner l'anticipation. Laurent Bazin s'est intéressé à ce tournant, se demandant comment expliquer une si grande fascination pour des univers de plus en plus sombres : « Comment comprendre que le Troisième Millénaire commençant se place sous le signe d'un regard angoissé plutôt que sous les auspices de l'espérance utopique ? »⁴² Peut-on en conclure que le temps a entraîné avec lui un désenchantement généralisé ? Selon Bazin, il serait incorrect de ne rapporter cette prégnance qu'au pessimisme et à la désillusion. Il conclut son ouvrage en arguant que cet intérêt grandissant pour la dystopie doit être vu comme une prise de conscience que l'utopie est par essence impossible. Bien qu'elle soit un rêve nécessaire pour maintenir les sociétés en mouvement, l'utopie doit rester consciente des dangers que sa mise en œuvre peut entraîner. Bazin attribue alors la fonction de garde-fou à la pensée dystopique qui se place en contre-pouvoir par rapport à l'imaginaire utopiste. D'après lui, la dystopie va bien au-delà du pessimisme puisqu'elle entend non seulement prendre acte du déclin des sociétés, mais surtout elle incite à se positionner par rapport à ce constat dans le but de construire autre chose, différemment. Qualifiant alors la dystopie d'outil plutôt que d'obstacle, Bazin attribue l'engouement planétaire dont elle fait l'objet à une certaine valeur émancipatrice :

Je consomme des fictions dystopiques et, ce faisant, je prends la mesure de ce que toute fiction (littéraire ou politique) est, par nature, exaltante et décevante – en fait, qu'elle est précisément le domaine même de l'ambivalence : lieu et non-lieu, droit autant que non-droit, jouissance et frustration, bien et mal. J'apprivoise alors le changement de perspective, j'apprends la diversité des points de vue, j'exerce mon regard critique – bref j'affirme mon identité : je dystopise, donc je suis.⁴³

6.2. L'individu en décalage par rapport à la communauté

L'un des principaux invariants de la dystopie est l'attention que l'on va porter à une communauté. Cette communauté peut tout aussi bien concerner un petit groupe de personnes comme la population entière de notre planète. Il s'agit de la question politique prise au sens étymologique du terme (*polis*, la cité), le vivre ensemble, ainsi que les fondements, le fonctionnement et la stabilité

⁴¹ DESSY, Clément et STIÉNON, Valérie (dir.). *(Bé)vués du futur : les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*. Op. cit., p. 11-34.

⁴² BAZIN, Laurent. *La Dystopie*. Op. cit., p.6.

⁴³ *Ibid*, p.61.

du lien social. Dans cette quête de vie collective, propre à tout récit d'anticipation depuis son origine, on retrouve la nature ambivalente de la dystopie qui, comme l'a démontré Laurent Bazin, présente à la fois une potentielle utopie et sa mise en cause. Au départ, la communauté s'organise autour de présupposés positifs qui ont pour but de bénéficier à chacun. Puis on se rend compte des risques compris dans le projet initial, on réalise que ce qui profite à l'un est acquis au détriment de l'autre. Bazin parle de vases communicants pour décrire cette tendance à faire valoir un idéal philosophique ou sociétal qui s'obtiendrait aux dépens d'autres idéaux. Dans certains cas, c'est la stabilité qui s'acquiert au prix de l'égalité, comme dans *Brave New World* où la société est divisée en castes hiérarchisées. Dans d'autres récits, la sécurité collective l'emporte sur la liberté individuelle (1984), mais on peut aussi voir l'imaginaire se réduire au néant pour céder la place à l'harmonie (*Fahrenheit 451* de Bradbury). De cette manière, la dystopie participe bien sûr à dénoncer les dégâts du totalitarisme et à remettre en scène les différents conflits existants entre dictature et démocratie, mais elle va beaucoup plus loin puisqu'elle nous montre que même au sein des systèmes démocratiques, les choses peuvent finir par mal tourner si l'on ne reste pas vigilant et que l'on perd notre bon sens critique. D'après Bazin, l'anticipation joue de cette façon sur la porosité des concepts : dans ces communautés a priori utopiques, petit à petit, « [...] l'organisation devient l'ordre et l'autorité se change en autoritarisme ; la sécurité se change en surveillance, la liberté se confond avec le libéralisme, l'égalité vire à l'égalitarisme, l'unité se métamorphose en uniformisation et ainsi de suite dans un mouvement perpétuel qui est aussi un jeu de massacre – celui-là même de l'histoire de l'humanité »⁴⁴

Au milieu de cette communauté, un individu est présenté comme étant en marge du système. Il s'appelle Winston Smith, Bernard Marx, Guy Montag... Il est seul dans un monde qu'il ne comprend pas ou plus, auquel la majorité de la population semble s'être résignée. Le récit d'anticipation fait alors intervenir le principe de l'autodétermination. La quête du héros consiste dès lors à s'abstraire de ce milieu qui le domine, d'exister, d'être lui-même malgré les contraintes et les pressions extérieures. Il comprend qu'il doit désobéir s'il veut modifier le cours de son destin. La désobéissance devient alors l'outil dystopique par excellence qui permettra, comme le souligne Bazin, la métamorphose du déterminisme en détermination. C'est une des grandes spécificités de la dystopie que d'insister sur le décalage entre le groupe et l'individu.

⁴⁴ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op cit.*, p.50.

6.3. Les sciences et techniques

Les sciences et techniques occupent une place importante au sein des récits d'anticipation. Elles sont considérées, au même titre que le politique, comme le thème dominant des fictions dystopiques qui mettent très régulièrement en scène ce besoin qu'a l'homme de vouloir tout faire évoluer, de dominer la nature, et cette volonté de créer des êtres parfaits, que ce soit via la génétique, le clonage, la robotique, ou encore la chirurgie esthétique. L'humanité est alors présentée comme menacée par cette toute-puissance de la science. Dans certains cas, cela s'apparente à la création d'intelligences artificielles visant à remplacer l'humain. Ces progrès techniques sont souvent présentés dans un premier temps comme le passage obligé pour une évolution positive de la population, une population parfaite, sans déviance. On cherche parfois à éliminer les sentiments qui représentent des entraves à la stabilité de la communauté. L'identité se montre moins importante, si bien que dans certaines de ces communautés l'homme n'est plus qu'un numéro. Cette confrontation entre humain et artificiel devient un outil pour dénoncer ces sociétés. À ce propos, Sandrine Bazile consacre un article dans le recueil d'études *Eidolon*. Elle y explique que la fragilité des rouages de ce genre de société apparaît précisément en raison de leur trop grande perfection et donc de leur manque de souplesse⁴⁵. Ainsi, la dystopie crée une nouvelle dualité, celle de l'humain et de la technologie et la quête du héros réside souvent dans ce détachement à la société déshumanisée qu'on lui impose.

7. L'anticipation en conclusion

Pour conclure cette première partie, retenons que l'anticipation est un genre difficilement classable, qu'elle peut parfois être assimilée à la science-fiction, qu'elle est plutôt utopique ou plutôt dystopique, mais que la dystopie a pris énormément de place en tant que sous-genre de l'anticipation faisant quasiment toujours de la fiction d'anticipation une fiction dystopique. Gardons également en tête que l'anticipation a pour fonction la mise en garde, qu'elle ne vise pas simplement à culpabiliser ou à désespérer le lecteur en lui présentant toutes les failles du monde, mais bien plutôt à lui tendre les outils nécessaires pour qu'il puisse exercer son regard critique et, éventuellement, œuvrer à la construction d'autre chose.

⁴⁵ BAZILE, Sandrine. « Humain trop humain : la place de l'homme dans quelques films d'anticipation politique – *Blade Runner*, *Brazil*, *Gattaca* (Bienvenue à *Gattaca*), *A.I. (Intelligence artificielle)* ». Dans : PRAT, Michel et SEBBAH, Alain, dir. *Eidolon : Fictions d'anticipation politique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, n°73, 2006. 357 p.171.

DEUXIÈME PARTIE

Le théâtre d'anticipation

1. SF et anticipation : des notions qui n'ont pas leur place dans l'univers théâtral ?

Au cours de la première partie de ce travail, j'ai tenté de dresser les grandes spécificités du genre anticipatif. Pour ce faire, je suis restée attachée aux aspects surtout romanesques, mais également cinématographiques que recouvrent le genre. Le roman, le cinéma, mais aussi les jeux vidéo sont effectivement les médias au sein desquels la science-fiction et ses sous-genres s'installent majoritairement. En revanche, on entend rarement parler de « théâtre de science-fiction ». Pourtant, il semblerait que cette inexistence ne relève pas d'un fait artistique, mais plutôt d'un fait discursif, comme a pu le démontrer Romain Bionda⁴⁶, chercheur en littérature et théâtre. Nous verrons en effet que les œuvres théâtrales qui s'attachent à la description de mondes futurs ne manquent pas. Cependant, on utilise très peu les termes « science-fiction » ou « anticipation » pour en parler. Ces termes sont délaissés tant par les artistes eux-mêmes, les critiques et historiens que par les spectateurs. Sur Internet, mais également dans les livres d'histoire du théâtre ou encore dans les revues spécialisées, on peine à dénicher des recherches sur ce type de propositions, ainsi que le constate également Catherine Bourassa Gaudreault :

Le théâtre de science-fiction est une bête difficile à traquer : dans le monde de la science-fiction, il vit dans l'ombre du cinéma et de la littérature ; dans celui du théâtre, il porte timidement son nom.⁴⁷

Dans un récent article, cette lacune scientifique est mise en exergue par le chercheur Colin Pahlisch qui l'attribue à une forme d'indifférence de la part des philosophes et spécialistes de la scène « pour

⁴⁶ BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». Dans : *Varia : revue d'histoire du théâtre*, n°282, 2019, p.120.

Document PDF

https://www.academia.edu/37278921/O%C3%B9_est_pass%C3%A9_le_th%C3%A9%C3%A2tre_de_science_fi_cion_Histoire_et_historiographie_dun_genre_inaper%C3%A7u

(Consulté le 3/11/2021).

⁴⁷ BOURASSA GAUDREULT, Catherine. « Le Théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham ». Dans : *Jeu*, n°144, 2012, p.104.

Document PDF

[Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willi... – Jeu – Érudit \(erudit.org\)](#)

(Consulté le 3/11/2021).

un genre littéraire longtemps considéré comme « mineur », ou trop « populaire », qui ne les a guère incités à tresser des liens avec leur objet d'étude. »⁴⁸ Or, d'après Romain Bionda, les théâtrologues ne s'intéressent pas uniquement au « théâtre d'art » puisque les théâtres de société, les revues de fin d'année, la pantomime, le théâtre de collège, etc. ont, entre autres « genres mineurs », déjà été les sujets de nombreuses recherches. L'une des rares sources scientifiques étudiant la question de la science-fiction au théâtre est le livre de Ralph Willingham intitulé *Science Fiction and the Theatre* dont la dualité du titre donne déjà une idée du difficile rapprochement de ces deux termes. Mais hormis cet écrit, qui vise essentiellement à encourager les metteurs en scène à monter des récits de la sorte, l'étude reste relativement réduite.

La féerie serait finalement le genre théâtral connu qui se rapprocherait le plus de la science-fiction et qui, lui, bénéficierait d'un bien meilleur intérêt de la part des historiens. Ce rapprochement a notamment été mis en avant par la chercheuse en histoire et théorie du théâtre Marianne Bouchardon selon qui le théâtre de science-fiction « s'impose[rait], de fait, comme une sorte d'équivalent contemporain du genre dix-neuviémiste de la féerie »⁴⁹. Néanmoins, si l'on peut le rapprocher de la science-fiction, c'est par son caractère « spectaculaire » et par son recours aux effets spéciaux, qui ne sont pas forcément des caractéristiques des pièces que je placerais sous l'étiquette de « théâtre d'anticipation », pour des raisons que j'ai évoquées dans la première partie de ce travail et qui sont relatives à la proposition d'un futur qui se voudrait vraisemblable.

En 1994, Ralph Willingham listait dans son livre 328 pièces de SF écrites entre 1830 et 1990. Son avis sur ces dernières semble plutôt sévère puisqu'il écrivait ceci : « *In fact, the only link missing between theatre and science fiction is good dramaturgy.* »⁵⁰ Autrement dit, selon lui, le futur n'aurait que très rarement été écrit ou mis en scène pour le théâtre de manière suffisamment remarquable pour que l'on y consacre des recherches. De son côté, 25 ans plus tard, Romain Bionda pose l'hypothèse que cette lacune de la recherche en ce qui concerne le théâtre de science-fiction serait due au fait « que la SF ne trouverait pas au théâtre son mode de réalisation privilégié »⁵¹, mais il tient néanmoins compte d'un important corpus de pièces que l'on pourrait classer dans la SF.

⁴⁸ PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». Dans : *Etudes de lettres*, n°1, 2018, p.113.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/edl/1088>

(Consulté le 3/11/2021).

⁴⁹ BOUCHARDON, Marianne. « De la scène interdite à la scène utopique : *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo ». Dans : *Revue d'histoire du théâtre*, n°267, 2015, p.412.

⁵⁰ WILLINGHAM, Ralph. *Science-fiction and the theatre*. Greenwood press, 1994. P.6.

⁵¹ BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». *Art. cit.*, p.125.

Romain Bionda propose alors une piste de réflexion. Cette dernière repose sur l'idée que la science-fiction demande de la part des spectateurs une adhésion au monde représenté que le théâtre n'aurait pas la capacité de fournir, contrairement au cinéma par exemple. Dans la même idée, la metteuse en scène française Tiphaine Raffier, qui créait en 2017 un spectacle qualifié de science-fictionnel par la presse, disait ceci :

Les armes de la littérature et du cinéma sont quinze fois plus puissantes. Dans la littérature, tout se passe dans la tête du lecteur. Il suffit d'énoncer les choses pour qu'elles existent. Un maximum d'effet avec un minimum de moyens. Quant au cinéma c'est la possibilité de traduire en image le réel et l'irréel, comme faire voler les voitures et les skateboards, par exemple. Ce qu'on ne peut pas faire au théâtre, en tous cas avec les moyens du théâtre public.⁵²

Il est clair que les techniques cinématographiques offrent des possibilités qui ne sont pas envisageables au théâtre. Romain Bionda insiste sur le fait que, pour autant, la science-fiction est tout à fait théâtralisable. Selon lui, les moyens artistiques dont dispose le théâtre suffisent à théâtraliser le futur. En termes d'effets spéciaux notamment, l'illusion théâtrale a déjà fait ses preuves depuis longtemps quant à sa capacité de représenter sur scène un autre monde, que l'on pense aux spectacles fantasmagoriques du 18^{ème} siècle ou aux féeries du 19^{ème}. En fait la question de la vraisemblance se pose, mais plutôt du côté de la réception du spectateur. Bionda remarque que le genre science-fictionnel est particulièrement intransigeant quant au type d'attention qu'il requiert de la part de ses auditeurs, lecteurs et spectateurs. Voici comment je comprends ce constat : le théâtre serait par essence condamné à fournir un effet de distance entre le spectateur et le monde imaginé qui soit généralement plus important qu'au cinéma ou dans la littérature. Cet effet de distance serait dû au dispositif théâtral : le spectateur de théâtre dispose d'un point de vue unique sur la scène de théâtre, tandis que le cinéma offre de nombreux points de vue qui seraient davantage enclins à laisser le spectateur s'oublier et rentrer complètement dans l'univers fictionnel. Autrement dit, l'adhésion du spectateur se montrerait bien plus intermittente dans la salle de théâtre. Quant au genre science-fictionnel, il demanderait un effet de réel considérable ou, comme le mentionne le chercheur Marc Atallah, « l'illusion que l'univers fictionnel est plausible »⁵³, sans pour autant que la réalisation de ce futur imaginé soit vraisemblable. Finalement, Romain Bionda écrit ceci :

L'(in)adéquation de la SF au théâtre est postulée (par celles et ceux qui croient la constater) en fonction

⁵² Citée dans : BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». *Art. cit.*, p.128.

⁵³ ATALLAH, Marc. *L'Art de la science-fiction*. Chambéry et Yverdon-les-Bains : ActusF et Maison d'Ailleurs, 2016. P.36.

de la manière dont on pense que la SF fonctionne d'une part, en fonction de la manière dont on pense que le théâtre fonctionne d'autre part.⁵⁴

Ce serait donc en fonction de la représentation mentale que l'on se fait tant de la science-fiction que du théâtre, de l'attente que l'on a généralement face à l'un et l'autre que la question du théâtralisable prendrait son sens car l'un et l'autre ne semblent pas compatibles dans un premier temps. Je pense que la science-fiction de manière générale, mais l'anticipation prise à part également, nous ont habitués à des chemins extrêmement techniques et détaillés, par le biais des possibilités cinématographiques, mais également de la description littéraire, si bien que notre imaginaire futuriste se limite désormais à des représentations relativement éloignées de la réalité. Pour le dire autrement, il semblerait que le théâtre ne permette pas d'accueillir les images déjà ancrées dans notre imaginaire en ce qui concerne des possibles représentations du futur. Si l'on poursuit dans ce sens, pourquoi un amateur de science-fiction se déplacerait-il aujourd'hui au théâtre alors qu'il a la possibilité, depuis son salon, de se laisser emporter par un imaginaire qui lui semblera plus plausible, par le biais de médias davantage accessibles pour lui et davantage accueillants pour la SF ? Or, si la représentation du futur sur une scène de théâtre peut paraître un défi d'envergure, elle n'en est pas pour autant irréalisable. Il faut simplement garder en tête que le récit d'anticipation et/ou de science-fiction se manifeste différemment selon l'art dans lequel il s'actualise. Et si certains artistes s'obstinent à reproduire sur scène les effets d'un récit anticipatif tel qu'on en tirerait parti sur un écran de cinéma, d'autres s'appliquent à trouver de quelles façons théâtre et anticipation peuvent se mettre au service l'un de l'autre, à exploiter en les assumant les particularités de l'art théâtral.

Si l'on se base sur la distinction que propose Natacha Vas Deyres entre les notions de science-fiction et d'anticipation⁵⁵, il semble évident que les fictions que l'on pourrait rapprocher davantage de l'univers anticipatif soient plus propices à être exploitées sur scène. C'est ce que défend Catherine Bourassa Gaudreault dans un article consacré à l'analyse de l'étude de Willingham⁵⁶. Le récit d'anticipation implique la proposition d'un monde qui soit vraisemblable avec la réalité du spectateur et c'est cette vraisemblance qui réduirait les difficultés à rendre compte de ce futur sur un plateau de théâtre : « Ainsi, le dramaturge peut situer partiellement son récit dans le futur, donc utiliser des référents provenant du monde du spectateur, des inquiétudes actuelles et les projeter

⁵⁴ BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». *Art. cit.*, p.129.

⁵⁵ Cf. *supra*, p.15.

⁵⁶ BOURASSA GAUDREULT, Catherine. « Le Théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham ». *Art. cit.*, p. 104-111.

dans le futur [...] »⁵⁷. Selon cette logique, l'anticipation impliquerait de manière beaucoup plus rare des transformations de type scientifique ou technologique, qui paraissent dessiner un obstacle pour le théâtre. Cette suggestion, aussi pertinente soit-elle, reste néanmoins relative puisque la limite entre les deux catégories n'est pas fixe et que sciences et techniques figurent parfois parmi les motifs principaux d'un récit dit anticipatif.

2. Une question de temporalités

Pour expliquer qu'on ne qualifie que rarement le théâtre de science-fiction comme tel, Romain Bionda souligne également que ce dernier relève d'un paradoxe considérable : « celui d'un art singularisé par un certain rapport au présent et à la présence (Gouhier), mais accueillant un genre ayant pour objet principal le futur – qui demanderait en somme de présenter demain *ici et maintenant*, voire de le *présentifier*. »⁵⁸ On peut effectivement s'accorder pour dire que le théâtre, tout au long du 20^{ème} siècle, s'est démarqué des autres arts (surtout du cinéma et de la littérature) par sa spécificité d'être un art du présent, un art qui prend place « en ce lieu et à cette heure ». C'est par « ce double rapport à l'existence et au temps »⁵⁹ que le philosophe et critique dramatique français Henri Gouhier définissait l'essence du théâtre dès la fin des années trente. Selon ce dernier, il existe deux temps au théâtre : celui du texte, donc de la création de la pièce écrite, et celui de la représentation que Gouhier appelle le temps de la « re-création »⁶⁰ et qui constitue selon lui le plus imposant des deux. Il le formulait de cette façon : « Ce que l'œuvre théâtrale écrite attend, c'est une représentation avec présence réelle des comédiens dans un lieu déterminé et dans le temps que mesurent les horloges »⁶¹. C'est donc d'après lui l'articulation de ces deux temps qui permet l'existence de l'art théâtral : le théâtre est cet art où l'on cherche à faire exister un drame (les paroles de l'auteur) à travers les mouvements du corps des acteurs. L'un des problèmes qui peut survenir selon Gouhier est que le temps de la représentation prenne un peu trop le dessus par rapport au temps de l'écriture, mais également au temps de la fiction. La présence de l'acteur, son corps prennent tellement d'importance qu'ils en effacent parfois le drame ou, comme l'écrit Thomas Dommange, l'acteur

⁵⁷ *Ibid*, p.104.

⁵⁸ BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». *Art. cit.*, p.133.

⁵⁹ *Ibid*, p.130.

⁶⁰ DOMMANGE, Thomas. « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier ». Dans : *L'annuaire théâtral*, n°40, 2006, p.159.

Document PDF

https://www.academia.edu/27483332/Pr%C3%A9sence_et_repr%C3%A9sentation_dans_la_philosophie_du_th%C3%A9%C3%A2tre_d_Henri_Gouhier

(Consulté le 5/11/2021).

⁶¹ GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion, 1989. P. 51.

est si présent « qu'on ne vient plus voir Hamlet mais Jovet dans Hamlet »⁶². Gouhier met en avant le don de la présence qui est toujours trop grand par rapport au reste, ce qui implique qu'inévitablement l'acteur efface le personnage quand il doit le faire exister car le corps existe d'abord pour lui-même avant de devoir faire exister le texte. Notons tout de même que depuis les réflexions de Gouhier, le théâtre performatif s'est énormément intéressé à ce corps en présence et que certains metteurs en scène, à l'instar de Pippo Delbono, en font désormais la base identitaire de leur théâtre, délaissant totalement un quelconque travail de psychologie du personnage. Finalement, ce « danger » (si on peut vraiment le qualifier ainsi) de l'influence du corps de l'acteur sur la réception du spectateur a partie liée avec la spécificité du spectacle vivant, celle de rassembler acteurs et spectateurs dans un même espace-temps, créant ainsi un rapport particulier axé sur la présence et le présent. Dans son ouvrage *L'École du spectateur* (1981), Anne Ubersfeld, historienne française du théâtre, accorde un chapitre au temps du théâtre. Elle relève un paradoxe relativement semblable à celui soulevé par Gouhier : selon elle, la contradiction réside dans le rapport entre le temps scénique qui est présent et le temps de la fiction qui relève généralement du passé : « Le jeu du comédien est une énonciation au présent qui oblige donc le spectateur à éprouver physiquement, comme au présent, le passé fictionnel. »⁶³ Dans cette considération, Anne Ubersfeld semble envisager que le temps fictionnel, celui de la diégèse, est toujours antérieur au temps de la représentation, ce qui voudrait dire que l'auteur de pièces imagine des histoires qu'il établit soit dans un espace-temps qui se situe dans le passé pour lui, soit dans un espace-temps qui lui serait contemporain (et qui appartient alors au passé une fois l'écriture aboutie). Bien qu'elle n'accorde pas d'intérêt à la possibilité de représenter une fiction située dans le futur – preuve à nouveau que cette possibilité du science-fictionnel au théâtre est très peu étudiée par les professionnels – Ubersfeld tient compte d'un intervalle inévitable entre le temps de la fiction et le temps de la représentation.

Si ces deux réflexions me paraissent pertinentes quant à une éventuelle difficulté à rapprocher art du présent et récit d'un autre temps (futuriste dans notre cas), elles m'obligent à revenir néanmoins sur l'une des caractéristiques de la science-fiction (qui est encore davantage liée à l'anticipation), à savoir que ce macro-genre est en grande partie et avant tout affaire de présent. Le récit d'anticipation a beau traiter du futur, ce sera toujours pour poser une réflexion sur le moment qui est contemporain à l'écriture. Et si, au théâtre, le présent en question est celui de l'auteur qui imagine l'histoire, il peut également se répercuter dans le présent de la représentation puisqu'une pièce qui

⁶² DOMMANGE, Thomas. « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier ». *Art. cit.*, p.160.

⁶³ UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*. Paris : Editions sociales, 1981. p.243.

serait mise en scène un certain temps après son écriture l'est souvent parce que son propos se montre toujours ou à nouveau actuel. C'est d'ailleurs un point sur lequel Patrice Pavis insiste lorsqu'il parle de la temporalité du théâtre en général : « [...] on notera, pour le théâtre, le caractère toujours présent de la représentation et la nécessité de ramener toute la fiction à l'énonciation présente de la représentation. »⁶⁴ Or, à partir du moment où le genre anticipatif constitue « un excellent prétexte pour parler du monde d'aujourd'hui »⁶⁵, sans doute subsiste-t-il moins d'obstacles dans nos esprits à ce que l'on reconnaisse l'existence sur nos scènes d'un théâtre de science-fiction, voire d'anticipation. De son côté, dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis envisage le rapport entre les temporalités scéniques et dramatiques et détermine que le spectateur tire justement du plaisir dans la confusion des deux : « [...] son plaisir consiste à ne plus savoir où il en est : il vit dans un présent, mais il oublie cette immédiateté pour pénétrer dans un autre univers du discours, une autre temporalité : celle de la fable qui m'est racontée [...] »⁶⁶

3. Les solutions de Ralph Willingham

Dans son étude écrite en 1994 sur les rapports épineux entre théâtre et science-fiction, l'américain Ralph Willingham propose de s'intéresser aux raisons pour lesquelles l'association des deux composantes manque de succès. Si l'auteur conçoit spécifiquement ses écrits en lien avec les récits science-fictionnels, nous verrons que ses réflexions peuvent également être applicables aux fictions d'anticipation.

La première raison que Willingham donne à ce manque d'intérêt a déjà été évoquée plus tôt et est relative aux préjugés que les professionnels du milieu théâtral portent sur le genre science-fictionnel, le considérant comme « un divertissement puéril »⁶⁷. Vient ensuite comme seconde explication la question de l'obstacle relatif aux moyens permis par le théâtre et ce que cela implique au niveau de la vraisemblance et de l'adhésion du spectateur. Cette idée rejoint en fait celle de Romain Bionda à propos des attentes du public. Willingham tente alors de déjouer ces aprioris et de démontrer que la science-fiction peut trouver place sur scène et capter le spectateur. Pour y parvenir, l'auteur plaide en faveur de ce qu'il appelle un « retour à Aristote » : « Dans sa *Poétique* [...] Aristote met perpétuellement en garde l'aspirant dramaturge contre une trop grande

⁶⁴ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4^{ème} éd. Paris : Armand Colin, 2019. P. 552.

⁶⁵ BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». *Art. cit.*, p.133.

⁶⁶ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. *Op. cit.*, p.551.

⁶⁷ PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». *Art. cit.*, p.119.

dépendance envers les « moyens spectaculaires » pour susciter l'émotion chez le public. »⁶⁸ Comme l'explique Colin Pahlisch, il s'agit pour Willingham de parvenir à un « renouvellement de confiance envers l'imagination du spectateur »⁶⁹. Dans cette optique, Willingham propose quatre méthodes pour envisager le futur au théâtre tout en écartant un divertissement passif et exorbitant, mais en privilégiant un appel aux « capacités intellectuelles [du public] et à son plaisir de reconstruire de manière simulée un monde neuf et vraisemblable »⁷⁰. À travers ses propositions, il tente de démontrer qu'il est impossible de faire l'impasse sur les questions de mise en scène lorsque l'on traite avec les temps futurs. Son étude consiste en une sorte d'encouragement envers les professionnels du théâtre, cherchant notamment à inciter les auteurs de talent à relever les défis posés par la science-fiction, assurant que « seule une écriture dramatique de qualité est susceptible de concilier théâtre et science-fiction »⁷¹.

Pour exciter l'imaginaire du spectateur, l'auteur de *Science Fiction and the Theatre* envisage comme première technique l'échantillonnage (*a token dose*) : tout comme la synecdoque en rhétorique, il s'agit de ne montrer qu'une partie pour évoquer un tout. C'est donc aux spectateurs d'imaginer ce qu'il manque. En exemple, il donne la pièce *R.U.R. Rossum Universal Robot* (1920) de Karel Capek dans laquelle pour représenter une révolte mondiale de robots, l'auteur et metteur en scène n'a fait intervenir que quelques acteurs en costume et a laissé l'imagination du spectateur faire le reste. À mon sens, cette technique pourrait très bien s'appliquer au récit d'anticipation qui évoque régulièrement la question de l'abondance, des excès, de la quantité... Rappelons-nous par exemple la récurrence de la thématique de la communauté ou collectivité. En second lieu, Willingham propose de se concentrer sur un décor évocateur (*evocative setting*), faisant usage d'une autre forme de métonymie donc puisque l'évocation consiste à montrer quelque chose pour désigner une idée distincte mais qui lui est associée. Il s'agirait ici de révéler sur scène une parcelle synthétisée de l'univers dans lequel repose la fiction afin de laisser à nouveau le spectateur compléter ces propositions matérielles pour imaginer un environnement achevé. Ainsi, plutôt que de se prêter au jeu de la fonctionnalité, la mise en scène invite le public à se représenter une infinité de possibilités. La troisième méthode suggérée par le chercheur américain est le recours à l'humour. En effet, selon Willingham, « puisque l'on sait qu'il est impossible de représenter fidèlement sur scène un ailleurs encore inconnu, aussi bien l'accepter et jouer la carte de la dérision »⁷². Cette fois-ci, il donne pour exemple une adaptation scénique du film *Star Wars* au sein de laquelle des figurants apparaissaient

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p.120.

⁷¹ *Ibid.*, p.122.

⁷² BOURASSA GAUDREAULT, Catherine. « Le Théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham ». *Art. cit.*, p.109.

sur le plateau, munis d'écriteaux précisant « Effets spéciaux » durant les scènes d'action. Bien que cette technique s'applique essentiellement, selon Willingham, aux spectacles à grand déploiement tels que les *space operas* par exemple, nous pourrions tout à fait l'imaginer prendre place au sein de spectacles dystopiques.

Enfin, la quatrième stratégie tire profit de la distanciation cognitive (*cognitive estrangement*). Celle-ci consiste à créer, à partir du texte ou des attitudes des personnages, un décalage entre ce qui se déroule sur scène et le monde de référence du spectateur, le monde représenté étant soumis à des coutumes et des lois différentes de celles du spectateur, mais qui lui sont rendues vraisemblables par la conjecture. Autrement dit, le spectateur capte des référents de son propre monde, mais la normalité qu'il perçoit est rendue étrange par le biais de subtiles variations. Willingham cite ici une pièce dystopique mettant en scène une société qui aurait évolué à une période où la végétation n'existe plus. Lorsque les personnages découvrent une pomme, leur attitude stupéfaite face à cet objet inconnu, qui paraît tout à fait banal aux yeux du spectateur, participe à peindre l'étrangeté du monde imaginé sur scène. En proposant de recourir à cette technique, Willingham fait bien sûr référence à une certaine pratique brechtienne.

4. Un théâtre brechtien ?

Darko Suvin, spécialiste de la science-fiction, a remarqué que le genre science-fictionnel procédait par distanciation cognitive :

Brecht voulait écrire des « pièces pour une ère scientifique » ; alors qu'il travaillait à une pièce sur Galilée, le prototype du savant, il a défini cette attitude (*Verfremdungseffekt*) dans son *Petit Organon pour le théâtre* (1748) comme une « reproduction qui permet certes de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps, le rend insolite » [...] En science-fiction, cet effet de distanciation – utilisé par Brecht différemment, dans un contexte à tendance « réaliste » - est devenu le cadre formel du genre.⁷³

Dans son récent article, Colin Pahlisch s'est également penché sur cette solution et s'est alors intéressé au rapprochement qui pouvait être établi entre la science-fiction et l'œuvre de Bertolt Brecht. Il remarque que l'œuvre de science-fiction écrite, qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un roman, joue un rôle important de bouleversement sur notre appréhension du réel. C'est effectivement le cas puisque la science-fiction, mais encore plus spécifiquement l'anticipation, entendent proposer des visions du futur – donc des univers qui contiennent des inconnues pour le lecteur et/ou le spectateur – tout en maintenant des points d'accroche avec le réel contemporain de la création de

⁷³ Cité dans : PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». *Art. cit.*, p.115.

l'œuvre. En ce sens, nous nous rapprochons donc bien du principe de distanciation défendu par le dramaturge allemand :

Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité.⁷⁴

Employer la distanciation au théâtre, c'est comme l'écrit Roland Barthes procéder dans le but que « le public ne [doive] s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à « connaître » ce qui y est montré, au lieu de le subir [...] »⁷⁵. On retrouve dans ce fonctionnement des similitudes avec certains principes propres à l'anticipation. Tant les œuvres de Bertolt Brecht que les textes affiliés au genre anticipatif peuvent être perçus comme ayant une fonction active puisque ce processus de distanciation induit un raisonnement heuristique. Il s'agit d'un processus qui incite à la comparaison, plaçant le lecteur ou le spectateur face à un « reflet conjecturé »⁷⁶ de son propre monde. Ainsi, celui-ci est appelé à poser un avis critique sur le monde réel auquel se réfère la fiction. La démarche de Brecht vise donc à faire du spectateur un « grand transformateur » :

Le profit, c'est que le spectateur prend au théâtre une attitude nouvelle. Face aux images du monde des hommes présentées sur la scène, il adopte l'attitude qu'en homme de notre siècle il a prise face à la nature. Le théâtre aussi l'accueille comme le grand transformateur, l'individu capable d'intervenir sur les processus de la nature et les processus sociaux, qui ne se contente plus de prendre le monde tel qu'il est mais s'en rend maître. Le théâtre n'essaie plus de le souler, de le pourvoir d'illusions, de lui faire oublier le monde, de le réconcilier avec son destin. Désormais le théâtre lui présente le monde pour qu'il s'en saisisse.⁷⁷

La fiction anticipative n'entend-elle pas également secouer celui qui réceptionne son récit ? L'auteur dystopique n'a-t-il pas pour ambition d'ouvrir les yeux du lecteur sur les failles du monde qui l'entoure, de le mettre en garde sur d'éventuelles répercussions à venir s'il ne participe pas à changer les choses ? Nous avons vu que les récits de ce genre, bien qu'ils soient d'abord perçus comme des tentatives de prédiction du futur, constituent avant tout des fenêtres ouvertes sur le présent, sur le contexte de création de l'œuvre. De son côté, Brecht défend l'idée que le théâtre doit intervenir dans la société de son temps, traiter de sujets d'actualité et donner les outils au spectateur pour lui permettre de devenir lui-même acteur du changement. La méthode du dramaturge s'oppose en cela au principe d'identification soutenu par un théâtre aristotélicien qui chercherait à provoquer l'empathie du spectateur envers les personnages sur scène. La distanciation consiste au contraire à

⁷⁴ BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre 1*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur. Paris : L'Arche, 1963. P.326.

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Points, 2002. P.134.

⁷⁶ PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». *Art. cit.*, p.116.

⁷⁷ BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre 1. Op. cit.*, p.327.

maintenir le spectateur en-dehors de la représentation, conscient de la place qu'il occupe dans la salle de spectacle, mais surtout de sa place en tant qu'individu capable d'esprit critique. Elle induit ainsi non pas de l'empathie pour les personnages, mais une confrontation avec ceux-ci. Pour s'y prendre, Brecht recourait à toutes sortes de moyens comme pousser ses comédiens à garder eux-mêmes une certaine distance avec leurs personnages, les faire s'adresser au public, faire intervenir des moments de choralité pour interrompre et commenter l'action, diviser ses spectacles en tableaux... L'exemple le plus courant est ce moment dans la pièce de Brecht intitulée *Mère Courage et ses enfants* où le personnage de Mère Courage entend que l'on fusille son fils. Elle exprime alors sa douleur par un cri inaudible qui lui fait renverser sa tête en arrière et transforme tout son corps. Son attitude change ensuite soudainement : elle se referme au monde extérieur, enfonce sa tête dans son cou et se tasse sur sa chaise. En analysant ce passage, Patrice Pavis insistait sur l'ambiguïté du personnage dont le spectateur doit pouvoir percevoir les changements rapides d'émotions, se sentant peut-être dans un premier temps ému puis immédiatement critique et distant face à tant d'ambiguïté. C'est en jouant « à contre-courant des conventions expressives »⁷⁸, que l'actrice crée ici la distanciation. Le spectateur, au lieu d'éprouver de l'empathie pour Mère Courage et de s'identifier à celle-ci, capte une forme d'étrangeté dans sa réaction, ce qui établit la distance critique.

Grâce à l'effet de distanciation critique, Brecht avait pour ambition de réunir enfin les deux grandes fonctions du théâtre, considérées généralement l'une sans l'autre, à savoir le divertissement et l'enseignement :

Pour avoir une signification sociale, les efforts entrepris devaient, en fin de compte, mettre le théâtre à même d'esquisser, avec les moyens de l'art, une image du monde, des « modèles » de la vie en commun des hommes, tel que le spectateur fût en mesure de comprendre son environnement social et de le maîtriser, intellectuellement et sentimentalement.⁷⁹

Comme le suggère Colin Pahlisch, on retrouve dans les deux formes poétiques que sont le théâtre brechtien et le récit science-fictionnel une expérimentation du lien social, ainsi qu'un questionnement sur l'implication politique des individus.⁸⁰ En ce sens, on peut encore davantage rapprocher le théâtre de Brecht à l'anticipation qui se démarque notamment de la science-fiction par son rôle de critique sociale. Ceci étant dit, si pris séparément anticipation et théâtre brechtien peuvent effectivement montrer de fortes similitudes, toute pièce d'anticipation ne verra pas forcément sa mise en scène envisagée dans les règles brechtiennes. Il me semble néanmoins que pour pouvoir être classée dans la catégorie anticipative, l'œuvre en question doit répondre à certains

⁷⁸ PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 2010. (fac. Arts du spectacle), p.213.

⁷⁹ BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p.320.

⁸⁰ PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». *Art. cit.*, p.117.

principes⁸¹ qui, volontairement ou non, engagent une forme de distanciation. Quoi qu'il en soit, ces rapprochements m'incitent à penser que l'artiste désireux de se risquer au théâtre dystopique, avec l'idée de rendre le spectateur transformateur, a tout intérêt à se pencher sur les méthodes de Brecht pour envisager sa mise en scène. Mais nous aurons l'occasion d'examiner ça plus tard, en confrontation avec le corpus déterminé.

5. Un art minoritaire comme support à la critique

Si l'on s'en tient aux éléments caractéristiques établis plus tôt à propos de la fiction d'anticipation, on peut considérer que cette dernière met systématiquement en avant une critique sociale. Selon que celle-ci occupe un rôle de moindre ou de grande importance dans le récit, on ira parfois jusqu'à parler de fiction d'anticipation politique. En m'intéressant à la place de ce genre au sein du monde théâtral, il me vient la réflexion suivante. Je me demande si à l'heure actuelle, alors que le numérique bat son plein, il est bien efficace de passer par le théâtre pour faire passer des messages et mettre en garde. Peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles on entend rarement parler de théâtre d'anticipation. Aujourd'hui, en tant que divertissement, le théâtre est classé sous l'étiquette d'art minoritaire, largement concurrencé par le cinéma ou encore la télévision. On peut se demander, dans ce cas, pourquoi ne pas laisser les nouveaux médias se charger de jouer le rôle d'éveilleur de conscience. La série télévisée, par sa popularité, a bien plus d'impact sur la société que le théâtre. J'ose imaginer que ce serait là la raison pour laquelle la fiction dystopique est davantage représentée sur la plateforme Netflix que dans nos théâtres.

6. L'émergence d'un genre ?

Lorsque j'ai commencé à m'interroger sur le genre anticipatif et sa représentation dans le domaine théâtral, j'avais d'abord pour désir de réaliser un mémoire de création. Je pensais effectuer des recherches théoriques autour de cette problématique, en tentant de déceler les meilleures façons de rendre le récit anticipatif théâtralisable, pour ensuite écrire moi-même une pièce d'anticipation et enfin proposer quelques choix de mise en scène à partir de ce texte. Si l'écriture d'une pièce dystopique reste un de mes futurs projets, j'ai préféré prendre une autre voie dans le cadre de mon travail de fin d'études. Néanmoins, cela a fait naître chez moi plusieurs réflexions. J'ai directement

⁸¹ Il s'agit notamment de la particularité de l'anticipation à traiter du temps futur qui est constitué d'inconnues pour le lecteur/spectateur, tout en se référant au temps présent, contemporain du lecteur/spectateur.

effectué un lien entre ce désir que j'avais et le contexte de crise que notre société était et est toujours en train de traverser. La pandémie, les périodes de confinement, la pression face au vaccin, la sensation de contrôle permanent sont autant de paramètres qui dirigent nos vies depuis bientôt deux ans. Dans mon cas, je vis tout ça comme un grand bouleversement. Bien sûr, c'est un bouleversement au sens mondial, mais le bouleversement se trouve aussi au plus profond de moi-même où il fait émerger un tas de questionnements, de l'incompréhension, le sentiment d'être perdue, de la peur. Je ne me suis jamais autant interrogée sur mon avenir que depuis que les expressions « Covid-19 », « vaccin » et « confinement » sont devenues aussi communes que « bonjour », « merci » ou « au revoir ». Tous les nouveaux fonctionnements de vie auxquels nous avons été confrontés ces derniers mois et qui sont relatifs au coronavirus sont générateurs d'inquiétudes quant à l'évolution qu'ils pourraient connaître. Je pense par exemple à cette crainte à propos de nouveaux variants de plus en plus dangereux. J'entends aussi souvent certains s'interroger sur les conséquences qui pourraient advenir dans le développement des plus jeunes suite aux différentes mesures qui ont été prises dans le domaine de l'enseignement. En fait, je trouve ce nouveau monde absolument effrayant et tellement inspirant à la fois. Il conduit à tant de questions sur le futur : Que serait le monde sans culture ? Comment serait-il si l'accès à l'école n'était plus une option ? Et si le vaccin nous transformait tous en zombies dans dix ans ? Comment les humains se comporteront-ils entre eux après plusieurs années de port du masque et de contrôle de pass sanitaire ? Je me suis rendu compte que ces inquiétudes étaient partagées par beaucoup de monde et j'entendais souvent des références à des œuvres d'anticipation dans les discours, comme figures de comparaison avec notre réalité. *1984* est encore souvent cité. Le confinement, le couvre-feu donnaient l'impression d'être dans un monde post-apocalyptique les rares fois où nous pouvions mettre le nez dehors.

Je me suis alors demandé comment cette crise pouvait influencer les œuvres artistiques et plus particulièrement le théâtre, persuadée qu'une création est toujours animée de manière plus ou moins importante par le contexte dans lequel elle a vu le jour. J'ai réalisé que les programmations comprenaient effectivement davantage de pièces traitant du futur qu'avant la crise sanitaire, que le genre anticipatif – auquel je n'avais encore jamais été confrontée au théâtre – commençait à se faire une place sur les scènes. Et mon impression a été renforcée lorsque j'ai assisté à la présentation de saison 2021-2022 du Théâtre de Liège. Serge Rangoni, le directeur du théâtre, en passant en revue les différents spectacles qui seraient proposés durant la saison, a lui-même très régulièrement utilisé les mots « anticipation », « dystopie », ou encore « utopie ». Ainsi, sur environ 25 pièces de théâtre au programme (sans compter les différents festivals), le Théâtre de Liège propose cette saison au moins quatre spectacles traitant des temps futurs. Parmi eux, *Kingdom*, une création d'Anne-Cécile

Vandalem (Das Fräulein (Kompanie)) est le dernier volet d'une trilogie dont la recherche repose sur l'échec temporel ou « comment le futur ne peut plus résonner avec la promesse d'un monde meilleur »⁸². Si le récit ne se situe pas explicitement dans une temporalité ultérieure, la thématique du futur est au centre de l'intrigue puisqu'il y est question de raconter un monde en train de disparaître aux yeux des enfants qui héritent de la destruction de ce monde. Y est dépeinte une utopie qui prendrait un tournant dystopique. Ensuite, sur une note absurde et délirante, *Zai Zai* du Collectif Mensuel décrit une société décervelée que la pression médiatique aurait dépourvue de toute pensée indépendante⁸³. À nouveau, ici, le récit ne se situe pas clairement dans le futur, mais la proximité du monde décrit avec notre réalité et la critique que le collectif fait de cette dernière renvoie à l'imagination d'un futur proche. Le récit a d'ailleurs été qualifié de dystopique lors de sa présentation. Le spectacle *Science-Fictions*⁸⁴ de Selma Alaoui, nous le verrons, est présenté comme une utopie et imagine le monde tel qu'il pourrait advenir dans cent ans. C'est une vision idéalisée qui marque une distance claire avec notre réalité dont certains aspects semblent critiqués par Selma Alaoui et son équipe. En décembre 2021, le Théâtre de Liège programme également *Fraternité, conte fantastique*⁸⁵, un spectacle mis en scène par Caroline Guiela Nguyen, avec la compagnie Les Hommes Approximatifs. Si elle est d'abord qualifiée de fantastique, cette pièce est empreinte d'un caractère dystopique puisqu'elle traite notamment de la question de demain, en imaginant comment réagiraient les membres d'une société qui auraient vu disparaître soudainement et sans explication un pan entier de la population. Enfin, dans le cadre de son Festival Scènes d'été, le Théâtre de Liège proposait plusieurs créations pour marquer la réouverture des lieux, vers la fin août 2021. Parmi elles, *La Dernière Nuit du monde*⁸⁶, mise en scène par Fabrice Murgia à partir d'un texte de Laurent Gaudé, examine la question du temps dont on dispose à travers un récit dystopique dans lequel la société serait en possession d'une pilule permettant de réduire le temps de sommeil dont l'être humain a normalement besoin. Cette pièce fera également partie du corpus d'analyse de ce travail.

⁸² Théâtre de Liège
<https://theatredeliège.be/evenement/kingdom/>
(Consulté le 17/11/2021).

⁸³ Théâtre de Liège
<https://theatredeliège.be/evenement/zai-zai/>
(Consulté le 17/11/2021).

⁸⁴ Théâtre de Liège
<https://theatredeliège.be/evenement/science-fictions/>
(Consulté le 17/11/2021).

⁸⁵ Théâtre de Liège
<https://theatredeliège.be/evenement/fraternite-conte-fantastique/>
(Consulté le 17/11/2021).

⁸⁶ Théâtre de Liège
<https://theatredeliège.be/evenement/la-derniere-nuit-du-monde/>
(Consulté le 17/11/2021).

Mais le futur n'intéresse pas uniquement le Théâtre de Liège, puisqu'on le retrouve dans d'autres lieux de la scène belge francophone, durant cette saison 2021-2022. Le Théâtre National, le Théâtre de Poche, le Théâtre de Namur ou encore le Théâtre de l'Ancre, à Charleroi, programment certains des spectacles que je viens de citer. En plus de ces derniers, on peut découvrir au Théâtre National la dernière création de Joël Pommerat, intitulée *Contes et Légendes*⁸⁷. Dans ce projet, on s'intéresse à l'enfance et au passage à l'adolescence en imaginant un univers futuriste dans lequel cohabiteraient des humains et des créatures artificielles. À Bruxelles également, le Théâtre Varia programme aussi plusieurs spectacles de ce type. Par exemple, *Ce qui restera*⁸⁸ de la Compagnie What's Up, est un huis clos interrogeant notre rapport à la possession. Y est présenté un groupe d'individus, derniers habitants d'une île qui, menacés par un déluge, quittent leurs habitations en prenant soin de préserver leurs affaires et se rassemblent dans un bâtiment géré par une intelligence artificielle. Ensuite, le Collectif Rien de Spécial proposera en janvier et février 2022 *Juste encore assez de lumière pour les plantes d'intérieur*. Il s'agit d'une dystopie créée à partir du constat que « depuis 1975, le Q.I. moyen de la population baisse de deux points par décennie »⁸⁹. Le collectif imagine alors un futur proche constitué d'abrutis, où la population ne parviendrait plus à se concentrer, ni même à imaginer, si bien que les spectacles devraient commencer par la fin et être précédés d'un débriefing, afin de s'assurer que tout le monde ait bien compris. Toujours dans la programmation du Varia, *Nous*⁹⁰ est une dystopie où l'on retrouve la thématique de l'intelligence artificielle. Le spectacle d'Olivier Boudon questionne notre droit à l'oubli et à la disparition en imaginant la commercialisation d'une invention technologique capable de reconstituer virtuellement des êtres disparus.

Ces propositions théâtrales ne pourraient peut-être pas toutes être qualifiées de pièces d'anticipation, mais plusieurs de leurs aspects les rapprochent néanmoins très fort du genre anticipatif. Notons aussi que certaines de ces pièces ont vu leur création débiter bien en amont de la crise sanitaire. Cette dernière aura alors sans doute influencé le cours du travail par la suite car les choix de création sont toujours animés par le contexte qui les voit évoluer. À ce propos, Héloïse

⁸⁷ Théâtre National

<https://www.theatrenational.be/fr/activities/1950-contes-et-legendes>

(Consulté le 17/11/2021).

⁸⁸ Varia

<https://varia.be/ce-qui-restera/>

(Consulté le 17/11/2021).

⁸⁹ Varia

<https://varia.be/juste-encore-assez-de-lumiere-pour-les-plantes-dinterieur/>

(Consulté le 17/11/2021).

⁹⁰ Varia

<https://varia.be/nous/>

(Consulté le 17/11/2021).

Meire la metteuse en scène du spectacle *Ce qui restera* expliquait dans le cadre d'une interview pour L'Echo : « L'actualité tourmentée de la crise sanitaire et les catastrophes naturelles à répétition ont donné un éclairage nouveau à notre travail. »⁹¹

Il est aussi arrivé qu'une pièce aux accents anticipatifs dont la création avait été achevée bien avant la crise soit (re)programmée dans le contexte de celle-ci. Ce n'est pas le cas parmi les spectacles que je viens de citer, mais ça l'était par exemple avec *2043* du Collectif Mensuel, une pièce créée en 2013 qui avait été reprogrammée en février 2021, au Théâtre de Liège. C'est alors la volonté de reprogrammer ces pièces à ce moment précis que l'on devrait interroger. On peut se demander si les thématiques qui avaient auparavant été imaginées dans le cadre de ce projet ne feraient pas aujourd'hui écho à notre réalité. Enfin, je voudrais insister sur le fait que ces propositions artistiques ne font pas forcément allusion directement à la pandémie du Covid-19. Elles traitent de problématiques que nous rencontrons effectivement dans le cadre de ce bouleversement mondial. Mais il s'agit de préoccupations variées qui se démarquent selon les créateurs et leurs questionnements personnels. Ces problématiques, si elles peuvent concerner la pandémie à proprement parler, sont généralement d'abord en lien avec les changements auxquels nous sommes confrontés et qui découlent de la crise sanitaire, comme nos rapports sociaux ou le développement d'un contrôle abusif dans notre société par exemple.

On aurait tendance à penser que le genre anticipatif est en train d'émerger sur scène, propulsé par le contexte actuel. Sans donner de suite immédiate à cette supposition, nous verrons en tous cas, au cours des prochaines pages, que ce contexte de crise que nous traversons a amplement influencé la programmation de nos théâtres.

⁹¹ DEBROCQ, Aliénor. « Au Varia, ce qui restera » nous confronte à notre rapport à la possession ». Dans : *L'Echo*, 20 oct. 2021.

<https://www.lecho.be/culture/scenes/au-varia-ce-qui-restera-nous-confronte-a-notre-rapport-a-la-possession/10340348.html>
(Consulté le 17/11/2021).

TROISIÈME PARTIE

Le théâtre d'anticipation sur la scène belge francophone – Étude de cas

Au cours des prochaines pages, je vais tenter de confronter les recherches développées précédemment à un corpus défini. Pour cela, je me suis concentrée sur le paysage théâtral belge francophone et ai sélectionné trois créations qui ont vu le jour dans le courant des dix dernières années, soit entre 2012 et 2022. Parmi les nombreux spectacles que j'aurais pu considérer comme appartenant à la catégorie anticipative, ceux que j'ai choisis m'ont particulièrement conquis en tant que spectatrice, que ce soit par leur mise en scène, le jeu des acteurs et/ou les différents questionnements qu'ils ont soulevé en moi. Créé en 2013 par le Collectif Mensuel, le premier spectacle auquel je vais m'intéresser est *2043*. Je me pencherai ensuite sur *Science-fictions* (2020), une création de Selma Alaoui et de son collectif Mariedl. En troisième lieu, j'examinerai la dernière production de la Cie Artara, *La Dernière nuit du monde*, écrite par Laurent Gaudé et mise en scène par Fabrice Murgia en 2021. L'idée est ici de souligner à partir d'exemples concrets les différents systématismes qu'implique le récit d'anticipation et d'examiner de quelles façons le genre anticipatif et l'art théâtral peuvent tirer profit l'un de l'autre.

Dans cette perspective, j'ai travaillé à partir des captations vidéo de ces spectacles, ce qui m'a permis de visionner autant de fois que voulu les passages qui m'intéressaient et donc de pousser l'analyse plus loin que si j'avais uniquement assisté à une représentation en présentiel. Néanmoins, je trouve important de mentionner que ce recours à la captation implique un tout autre regard sur l'objet théâtral. Les techniques cinématographiques utilisées dans la captation de spectacles ont tendance à orienter le regard du spectateur en recourant à des cadrages particuliers qui offrent parfois la sensation d'une plus grande « proximité » avec les personnages, mais ne permettent pas la même vue d'ensemble dont disposerait le spectateur assis dans la salle de théâtre. Cet aspect dénature quelque peu l'essence-même du théâtre puisque l'évènement de la représentation a pour particularité de rassembler acteurs et spectateurs dans un même espace-temps. Concernant les trois spectacles choisis, j'ai seulement eu la chance d'assister en présentiel à la représentation de *La Dernière nuit du monde* au Théâtre de Liège, avant même de savoir que je le compterais parmi mon corpus. Dans le contexte de pandémie, les théâtres ont fermé deux jours avant la représentation de

Science-fiction pour laquelle j'avais réservé une place. Et lorsque la pièce a été reprogrammée, il fallait, pour pouvoir poser le pied dans le théâtre, être en possession d'un certain pass que je n'avais pas. Quant à *2043*, j'ai seulement eu l'occasion de visionner une diffusion en direct et en ligne de sa (re)création dans le cadre des manifestations en faveur de la culture, en février 2021, avant d'avoir accès à la captation d'une représentation datant de 2013. Si mon approche de l'objet étudié a donc été quelque peu chamboulée, on peut cependant noter que cela coïncide finalement avec les bouleversements que le contexte actuel fait subir à notre société de manière générale, et encore plus particulièrement au monde culturel. Pour soutenir mon analyse, j'ai recouru à des documents que j'ai trouvés sur le net ou que les différentes équipes artistiques ont bien voulu me partager : des dossiers artistiques, des interviews des metteurs en scène, des critiques, des enregistrements de débats et/ou de conférences à propos des créations. J'ai généralement eu facilement accès aux informations dont j'avais besoin, sauf dans le cas de *2043* pour lequel il a fallu que j'organise un entretien⁹² téléphonique avec l'un des membres du Collectif Mensuel afin de solutionner certains de mes questionnements. Dans la partie annexée à ce travail se trouvent des photographies des trois spectacles.

1. Le pari d'une mise en scène évocatrice pour servir la dystopie : le cas de *2043* du Collectif Mensuel (2013)

1.1. Présentation de l'œuvre

En 2013, le collectif liégeois nommé Collectif Mensuel crée *2043*. Il s'agit de l'adaptation théâtrale de *Black out*, un roman écrit en 2010 par l'autrice américaine Sam Mills. À destination essentiellement d'un jeune public (à partir de 13 ans), l'adaptation regroupe sur scène trois comédiens : Sandrine Bergot, Renaud Riga et Vincent Van Laethem ; ainsi que deux musiciens : Quentin Halloy et Philippe Lecrenier. Le récit de ce spectacle se déroule à Londres en l'an 2043, à une époque où la liberté d'expression a disparu, où les livres sont soit interdits soit réécrits par des censeurs. On y suit Stefan, un jeune garçon qui, le jour de ses seize ans, insiste auprès de son père, libraire, pour assister à l'exécution par lapidation de Sadia Shakir, une romancière dont les écrits dérangent l'Etat. Sur place, Sadia profite d'un mouvement de foule pour s'échapper. Le lendemain, Stefan est fier de raconter l'évènement à ses camarades de classe qui n'y ont pas assisté. Ils le prennent pour un menteur car ses propos sont en contradiction avec ce que les journalistes ont

⁹² Le contenu de cet entretien figure en annexe.

raconté à la télévision. En rentrant chez lui, son père lui apprend qu'il cache Sadia Shakir chez eux. Partagé entre l'amour qu'il a pour son père et son sens du devoir, Stefan finit par avouer ce qui se passe chez lui à sa professeure. Le père est immédiatement arrêté et Stefan est placé à l'Institution. Là-bas, on le torture et on lui fait prendre des pilules de bonne conduite. Une fois que celles-ci font leur effet, il est placé dans une famille d'accueil où il retrouve une ancienne camarade de classe, elle-même accueillie par la famille. Stefan s'applique à s'intégrer et devient accro aux pilules de bonne conduite. Un jour où il n'en a plus, il décide d'aller fouiller dans les affaires de son père adoptif, gardien de livres interdits. Quand celui-ci le surprend, il l'accuse d'avoir voulu lire un livre interdit. Il lui propose un marché, celui de réaliser une expérience pour prouver à ses collègues censeurs un peu plus laxistes qu'il n'est pas bon de laisser lire les livres interdits : Stefan les lira et son tuteur analysera ses changements de comportements. Le jeune garçon prend énormément de plaisir à lire ces ouvrages, il se sent transformé, découvre le désir sexuel. Un jour qu'il se vante à l'école de posséder un de ces objets interdits, il déclenche une bagarre avec un camarade de classe, ce qui provoque son renvoi de l'école. Alors que le jeune garçon est à deux doigts d'être renvoyé à l'Institution, Sadia arrive chez les parents adoptifs de Stefan et l'aide à s'enfuir. Tous deux sont recherchés et considérés comme des terroristes. Ils parcourent la ville en tentant d'éviter de se faire remarquer jusqu'à ce qu'ils atteignent la planque des Mots, une organisation qui protège les écrivains persécutés par l'Etat. Là-bas, Stefan assiste à des débats sur la question de la non-violence, mais des policiers trouvent l'organisation et finissent par l'arrêter. Il est enfermé dans un bateau-prison où il retrouve son père, lui-même prisonnier. Quand l'organisation des Mots vient enfin à leur secours, Stefan parvient à dénicher une arme dans sa course-poursuite avec les policiers et tire sur un homme qui l'empêchait de partir. Choqué par son acte, il se retrouve alors face à un dilemme : suivre les révolutionnaires dans leur lutte ou tenter de se cacher avec son père dont les ambitions face à ce système qu'il n'accepte pas se veulent plutôt pacifiques.

1.2. Une fonction sociale de mise en garde à l'intention du jeune public

Sur son site Internet, le Collectif Mensuel définit les intentions de son geste artistique de la façon suivante :

Depuis sa création, le Collectif Mensuel s'est particulièrement investi dans un théâtre de sens, convaincu que la vocation de notre discipline est de traduire à la scène des thématiques propres à notre époque, de s'interroger sur la responsabilité citoyenne de la prise de parole publique, et plus précisément sur la fonction du théâtre de service public. Dans chacun de ses spectacles, notre collectif cherche à éveiller

L'attention sur ce qui définit notre monde, en utilisant la force de ce que l'on est, à savoir des hommes et des femmes de théâtre ancrés dans des réalités temporelles, sociales et géopolitiques.⁹³

Dans chacune de ses propositions artistiques, la compagnie se montre donc particulièrement attentive à la fonction du théâtre de service public, convaincue que le théâtre a un rôle majeur dans la mise à disposition au plus grand nombre de thématiques complexes mais nécessaires à la compréhension de notre monde. Le spectacle que j'ai décidé d'examiner dans le cadre de ce travail en est un bel exemple.

2043 a été créé à destination du jeune public (à partir de 13 ans) essentiellement. La volonté de la compagnie était de réfléchir avec les jeunes spectateurs sur les fonctions sociales de l'art et de la culture, tout comme le désirait l'auteur du roman *Black out*. Les deux œuvres envisagent un futur dans lequel les autorités craignent les répercussions que peuvent avoir les œuvres littéraires sur leurs lecteurs. Pour éradiquer toute forme de rébellion, le gouvernement interdit certains ouvrages ou procède à une censure, empêchant alors les citoyens de penser par eux-mêmes, de se faire leur propre opinion. La pièce propose également de s'interroger sur la liberté d'expression puisqu'ici, non seulement les auteurs sont censurés, mais personne n'a le droit de donner son avis si celui-ci ne va pas dans le même sens que celui imposé par le système. Nous avons affaire à une forme de mise en abîme puisqu'il s'agit bien d'une œuvre artistique, la pièce *2043*, qui, à travers son intrigue, invite le spectateur à user de son esprit critique face à la question de l'œuvre d'art en général et à sa capacité à chatouiller l'esprit critique de son récepteur. La pièce *2043* entend donc mettre en avant le rôle d'outil pédagogique que peut prendre une œuvre artistique. On remarque effectivement dans le spectacle que c'est la lecture des romans interdits qui permet à Stefan de se rendre compte du mensonge dans lequel il vit, de réaliser qu'il est manipulé par l'Etat, comme le reste de la population. Au fur et à mesure du récit (et de ses lectures), Stefan semble remettre en question tout ce qui l'entoure et qui avait jusque-là fait de lui un membre obéissant de la société. Il doute de la véracité des dires des médias, il s'étonne que les autorités aient le droit de lui faire mal physiquement (« Je n'ai que seize ans. Vous ne pouvez pas me torturer. C'est illégal ! »⁹⁴), puis en découvrant les Mots, il réalise que les lois établies devraient surtout protéger ses libertés plutôt que de l'en priver... L'art a donc joué sur lui le rôle d'éveilleur de conscience, tout comme le Collectif Mensuel aimerait que sa création puisse éveiller les consciences. Dans le cas du théâtre, le metteur en scène a le choix de concilier sur scène le développement de l'émotion et du savoir. Bertolt Brecht considérait d'ailleurs

⁹³ *Collectif Mensuel*
<https://www.collectifmensuel.be/le-collectif-mensuel>
(Consulté le 4/01/2022).

⁹⁴ Captation du spectacle *2043* du Collectif Mensuel (Captation réalisée par Passing Place). 24'55".

que si la fonction première du théâtre est de divertir, il possède également une fonction sociale et politique : celle de permettre au spectateur de comprendre et de connaître sa place au sein de la société afin qu'il se donne les moyens d'agir et de la modifier.

Cette fonction sociale, le Collectif Mensuel décide de la mettre au service d'un jeune public, un public adolescent plus particulièrement. À l'image de Stefan qui commence à se découvrir en tant qu'individu capable de penser par lui-même, *2043* tente de révéler leur rôle de « grand transformateur » à des spectateurs qui, à ce moment de leur vie, sont souvent en plein questionnement. Ainsi, la pièce a été plusieurs fois reprogrammée dans des contextes encore plus propices à favoriser le questionnement chez les adolescents, mais aussi chez les adultes finalement. C'était le cas en février 2015, à la Cité Miroir, un mois après l'attentat terroriste islamiste qui avait eu lieu contre le journal satirique Charlie Hebdo. Le temps de deux représentations, le spectacle du Collectif Mensuel était programmé par le Centre d'Action Laïque de la Province de Liège. Il s'agissait de proposer un moyen ludique pour réfléchir en groupe à cet événement et aux différentes questions qu'il soulève. Voici ce qu'on pouvait lire au sujet de ces représentations dans la revue *Salut et Fraternité* :

Lors des échanges avec le public organisés à l'issue des représentations, c'est en effet majoritairement vers la thématique de la liberté d'expression et la censure que se sont dirigés les débats. La pièce pose la question de la désobéissance : comment faire entendre sa voix, une fois nos valeurs attaquées et nos libertés anéanties ? La révolte pacifique, appuyée sur le pouvoir des mots, suffit-elle quand l'opresseur s'impose non seulement par la manipulation idéologique mais aussi par les armes ?⁹⁵

Dans la revue *Idées économiques et sociales*, Lucie Curdy⁹⁶ remarquait qu'il est d'autant plus essentiel de réaffirmer la fonction politique du théâtre dans un contexte de crise sociale et politique. C'est également le point de vue d'Olivier Py qui écrivait, dans son éditorial de l'avant-programme de la 70^{ème} édition du Festival d'Avignon : « Face au désespoir du politique, le théâtre invente un espoir politique qui n'est pas que symbolique mais exemplaire, emblématique, incarné, nécessaire. »⁹⁷

Il est important d'insister sur le fait que cette pièce n'oriente pas vers un point de vue unique, mais engage bien une multitude de réflexions auxquelles le spectateur est libre de trouver ses propres

⁹⁵ BLACH, Malika. « 2043 : Quand l'anticipation rencontre l'actualité ». Dans : *Salut et Fraternité*, n°89, 2015. <https://www.calliege.be/salut-fraternite/89/2043%E2%80%89-quand-lanticipation-rencontre-lactualite/> (Consulté le 27/11/2021).

⁹⁶ CURDY, Lucie. « Sciences sociales et théâtre : un mariage de raison ». Dans : *Idées économiques et sociales*, n°184, juin 2016, p.54.

Document PDF
<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8665-12623.pdf>
(Consulté le 27/11/2021).

⁹⁷ PY, Olivier. « L'amour des possibles ». Dans : *Avant-programme de la 70^{ème} édition du festival d'Avignon*, 2016.

réponses. Le Collectif Mensuel cherche à ce que son spectateur soit capable d'émettre une critique sur ce qu'il voit sur scène et de la transposer dans sa réalité sociale. Ainsi, aucun des personnages ne semble tout à fait bon ou mauvais. Tous sont construits comme des êtres complexes. Le spectateur se rend compte que si ces personnages agissent parfois de manière douteuse, c'est parce qu'ils ont été manipulés et/ou parce qu'ils craignent les répressions. Certains protagonistes, à l'instar de Stefan, sont dans le doute et n'arrivent jamais à se positionner tout à fait, que ce soit face à des convictions politiques ou éthiques. Si les motivations des révolutionnaires peuvent sembler tout à fait justifiées, leurs actes posent parfois question : on pourrait par exemple s'interroger sur leur recours à la violence. Alors que le père de Stefan paraissait vouloir changer le système et le rendre plus juste, on s'aperçoit, à la fin du récit, que ses principes constitueront un frein au changement. De plus, la pièce propose une fin ouverte. Stefan vient de tirer sur un homme et se questionne sur son acte ainsi que sur son avenir. Que va-t-il faire ? Suivre son père et se cacher ou suivre les Mots et poursuivre la lutte même si cela implique d'en venir aux armes ? Finir ainsi le spectacle implique d'emblée le questionnement et le spectateur sort de la salle en s'interrogeant sur la désobéissance : jusqu'où celle-ci peut-elle aller ? Est-elle suffisamment justifiée ? Quelles en seraient les conséquences ? Etc. Cette fin ouverte pose enfin au spectateur la question : Qu'est-ce que tu ferais, toi, si tu étais à sa place ?

1.3. Une ode à la littérature comme échappatoire à un monde trop conditionné

2043 fait ouvertement référence à trois ouvrages emblématiques de la littérature d'anticipation : *1984*, *Fahrenheit 451* et *Brave New World*. Le roman d'Orwell est clairement cité dans l'intrigue puisque le personnage de Stefan est confronté à sa version censurée dans le cadre d'un travail scolaire. Dans cette version, d'après les dires de la professeure « Big Brother symbolise une force divine qui imprègne [la] société dans le but d'apporter la paix à tous »⁹⁸. Autrement dit, les censeurs ont transformé la dystopie d'Orwell en une utopie, mettant en avant l'organisation sociale imposée par Big Brother comme un idéal de vie, tandis qu'Orwell l'exposait plutôt comme un fonctionnement cauchemardesque. Cette lecture marque pour Stefan une prise de conscience quant à l'autoritarisme dont fait preuve le système et cela va engendrer en lui un sentiment de rébellion. Il se fera aussitôt rabrouer lorsqu'il demande à sa professeure pour quelle raison la version originale de *1984* n'est pas valide : « Nous n'avons pas à parler de cela ! Vous avez la version du répertoire national et c'est sur celle-ci que vous serez notés ! »⁹⁹ La censure que connaissent les livres dans le

⁹⁸ Captation du spectacle *2043* du Collectif Mensuel (Captation réalisée par Passing Place). 14'30".

⁹⁹ *Ibid*, 14'50".

spectacle du Collectif Mensuel évoque le travail de Winston Smith, le personnage principal de *1984* : Winston est engagé au Ministère de la Vérité où il doit remanier la totalité des archives historiques de façon à ce qu'elles correspondent à la version officielle du Parti. L'œuvre est donc non seulement citée, mais elle imprègne également tout le spectacle. Ce dernier met en scène le même type de dérives que celles proposées par *1984* face à l'autoritarisme : privation de libertés, affaiblissement de la pensée critique... Certains passages bien précis semblent encore faire référence au roman et à la façon dont il envisage ces dérives. C'est le cas par exemple lorsque Sadia et Stefan tentent de fuir. Elle lui dit ceci : « [...] remonte ta capuche et, surtout, ne regarde jamais directement les caméras de surveillance [...]. Ils ont mis au point un programme qui analyse directement ton iris et qui le compare avec leur base de données. »¹⁰⁰ Plus tôt, comme un passage obligé pour marquer le cap de ses seize ans, Stefan avait dû aller se faire fiché en passant par un scan de l'iris et un prélèvement d'ADN : « Maintenant, nous avons toutes tes données [...] comme ça, si tu commets un crime, on te retrouvera tout de suite. »¹⁰¹ Cela n'est pas sans rappeler les systèmes de surveillance abusifs que l'on retrouve dans *1984*. On pourrait en plus mentionner la référence dans le titre du spectacle qui comme *1984* se réfère à une année, une année qui est située dans le futur par rapport à la création de l'œuvre. La référence au roman de Ray Bradbury, quant à elle, se retrouve évidemment dans la question de la lecture interdite : chez Bradbury, ce sont tous les livres qui sont interdits, il n'est même pas question de censure. Dans *2043*, Stefan brave l'interdit en dévorant les livres qu'il n'a pas le droit de lire, à l'image de Montag qui, poussé par la tentation, a fini par se saisir de plusieurs de ces objets auxquels il était censé mettre le feu. En ce qui concerne *Brave New World*, je lui trouve des similitudes dans *2043* au travers la prise de pilules de bonne conduite, imposées à Stefan pour qu'il arrête de se poser des questions et s'intègre comme le reste de la société. Cette pilule rappelle le soma que doivent prendre les citoyens de la société dystopique imaginée par Huxley, une substance qui participe à assurer la cohésion au sein de cette société. Ces trois romans d'anticipation posent le même genre d'interrogations que la pièce *2043*, mettant bien sûr en exergue les thématiques de la liberté d'expression, de la désobéissance, des régimes autoritaires, voire totalitaires, du pouvoir de l'imagination, etc.

Le Collectif Mensuel s'inspire de ces trois romans d'anticipation, mais il cite également d'autres œuvres littéraires tout au long du récit. C'est le cas par exemple de *L'Attrape-cœurs* de Sallinger, un roman publié en 1951 qui a fait polémique et a suscité énormément de critiques. Il a été banni de certaines bibliothèques et établissements scolaires qui considéraient qu'il pouvait avoir de mauvaises influences sur les adolescents notamment parce que l'assassin de John Lennon, Mark

¹⁰⁰ *Ibid*, 51'20".

¹⁰¹ *Ibid*, 3'40".

David Chapman, était en possession de ce bouquin lors du drame¹⁰². Le spectacle du Collectif Mensuel dénonce ce bannissement et plaide pour que la consommation d'œuvres artistiques puisse s'effectuer sans contrainte, assurant que l'être humain est capable d'esprit critique et qu'il est capable de se détacher de l'histoire qu'il a entre les mains pour se forger sa propre opinion.

2043 présente finalement une ode à la littérature. Alors qu'aujourd'hui l'adolescent a de plus en plus de possibilités en termes de divertissement, qu'il a été habitué dès son plus jeune âge à une culture de l'image, la littérature est de plus en plus laissée de côté et c'est là l'occasion pour le Collectif Mensuel de lui rappeler que la lecture aussi peut-être un moyen de s'échapper et/ou de s'ouvrir au monde en découvrant d'autres possibilités. La littérature ouvre la porte à de nouveaux questionnements.

1.4. L'individu face à la société – une thématique dystopique développée à son comble

Nous avons vu que l'une des grandes récurrences du récit anticipatif était la mise en évidence d'un décalage entre l'individu et la communauté. Dans *2043*, le personnage de Stefan est présenté comme un jeune garçon en grand questionnement, qui ne se sent jamais tout à fait à sa place. Malgré son appartenance à certains groupes, il ne semble jamais complètement en accord avec les idées des uns et des autres. Chez lui, il ne comprend pas les actes illégaux de son père. À l'école, il remet en question les valeurs qu'on lui enseigne. Une fois introduit dans le groupe de révolutionnaires, il reste influencé par le système auquel il a été habitué depuis toujours. Tout comme Winston Smith (*1984*), Bernard Marx (*Brave New World*) ou encore Guy Montag (*Fahrenheit 451*), Stefan est présenté comme étant en marge du système, seul dans un monde qu'il ne comprend plus. Le jeune garçon doit alors faire preuve d'autodétermination et s'abstraire des contraintes extérieures pour exister par lui-même. Cette solitude qui caractérise le personnage de Stefan est exploitée à son comble dans la mise en scène de ce spectacle.

D'un point de vue scénographique, le collectif a opté pour un dispositif soulignant le décalage entre Stefan et les autres personnages de la fiction. Au centre de la scène est posé un praticable de couleur blanche sur lequel deux acteurs et deux musiciens sont alignés derrière des micros, des consoles de mixage et des instruments de musique. Devant le praticable, dans la continuité de celui-ci mais à un niveau inférieur, se trouve une sorte de plancher blanc sur lequel se déplace l'acteur incarnant Stefan. Les quatre personnes qui se trouvent sur le praticable restent à cette même place durant

¹⁰² RIGA, Bernadette. Cahier pédagogique du spectacle *2043* du Collectif Mensuel. 2014. P. 9.

l'intégralité du spectacle, tandis que l'acteur incarnant Stefan (Vincent Van Laethem) ne quitte jamais son plancher blanc. Le fait qu'il soit placé en avant de la scène par rapport aux quatre autres artistes accentue déjà l'idée qu'il est au centre du récit, que son personnage se démarque des autres.

Par ailleurs, Vincent Van Laethem est le seul acteur sur scène qui ne joue qu'un seul et unique rôle durant la représentation. Au contraire, Sandrine Bergot et Renaud Riga prêtent leur voix à une série de personnages différents, en passant par le père de Stefan, Sadia Shakir, les parents adoptifs, les camarades de classe, la professeure, les forces de l'ordre, les membres des Mots, etc. Il arrive également que les deux musiciens interviennent en plaçant de brèves répliques, généralement moins audibles, comme des remarques de fond. Lorsque cela arrive, c'est très souvent pour donner une impression de masse ou de groupe. Une différence notable entre le personnage de Stefan et les autres personnages réside dans le jeu que les acteurs adoptent pour faire exister ceux-ci. Tandis que Vincent Van Laethem incarne le personnage de Stefan, Sandrine Bergot et Renaud Riga suggèrent seulement les autres protagonistes de l'histoire. La suggestion prend place par le biais d'un travail d'acteur essentiellement basé sur la voix, ainsi que par de faibles incarnations dans le corps. C'est-à-dire que les deux acteurs sur le praticable se montrent davantage au public comme des acteurs que comme des personnages. Toujours dans une position fixe, ils semblent n'être que les porte-paroles des différents protagonistes qui croisent le chemin de Stefan dans le récit. Ils donnent vie à ces figures simplement en adoptant une voix particulière. Leur corps sont alors parfois traversés par des attitudes ou des gestes minimes, mais ceux-ci semblent surtout aider les acteurs à poser la voix juste pour leurs personnages. Lorsque le récit n'envisage pas de personnages secondaires, Sandrine Bergot et Renaud Riga ne sont plus présents sur scène qu'en tant que Sandrine Bergot et Renaud Riga, participant au travail de bruitage avec les deux musiciens avant de devoir à nouveau prêter leur voix à de nouveaux personnages.

Ce décalage entre l'individu et la société, influencé par les techniques de jeu des acteurs et par la façon dont ceux-ci se partagent l'espace scénique, est encore accentué par les jeux de lumière. Si les quatre artistes sur le praticable sont de temps en temps éclairés par une douche, ils restent le plus souvent plongés dans l'obscurité et un écran de lumière placé derrière eux crée une sensation de contre-jour sur leurs corps, tandis que Vincent van Laethem est toujours davantage éclairé.

Notons également le choix des costumes des acteurs. Le personnage de Stefan est représenté dans un vêtement assez contemporain et neutre à la fois car il ne renvoie pas à une mode particulière : il porte un pantalon beige, une chemise et un sweat à capuche gris, ce qui illustre bien un style décontracté que pourrait tout à fait afficher un adolescent de notre époque. Les quatre artistes derrière lui portent quant à eux la même combinaison bleue marine (ou noire ?) qui, si on laisse

complètement aller notre imagination pourrait évoquer une tenue spatiale, ce qui collerait avec une idée un peu cliché des récits futuristes, mais pas du tout avec le récit de *2043*. J'imagine que le choix s'est plutôt porté sur cette dernière tenue car elle a la particularité de pouvoir être considérée comme unisexe, ce qui est moins le cas pour le costume de Stefan. Surtout, prises séparément, ces combinaisons ne renvoient pas d'indices sur la personnalité de personnages quelconques. Ainsi, le spectateur a moins de difficultés à accepter que ces artistes puissent prêter leurs voix à plusieurs personnages. Mais avant tout, le fait qu'ils portent tous les quatre la même combinaison donne l'impression qu'ils appartiennent à un même groupe et cela favorise le décalage entre l'individu (Stefan) et la communauté (les autres).

Toutes ces techniques participent donc effectivement à isoler le personnage de Stefan et à traduire sa solitude. Lors d'un entretien¹⁰³, Sandrine Bergot m'a confirmé cette volonté. L'idée était aussi de marquer un contraste entre les divers personnages évoqués et le personnage incarné de Stefan pour que les adolescents dans la salle puissent se référer à ce dernier, davantage concret. Il fallait que les jeunes puissent se retrouver dans ce personnage, sans pour autant qu'ils s'y identifient complètement.

1.5. Le recours à des choix artistiques évocateurs

Le Collectif Mensuel a décidé de recourir à une mise en scène très épurée. Le décor est extrêmement pauvre et n'évoque pas de lieu particulier. Seul le praticable est chargé de divers outils techniques, instruments et enceintes mais qui ne servent pas à planter le décor. L'unique objet présent dans l'espace de Stefan est une caisse de résonance (*cajòn*) dont l'emploi est double : il sert parfois de tabouret au personnage, mais est également utilisé en tant qu'instrument de musique. Derrière le praticable est tendue une toile d'écran sur laquelle différentes couleurs et luminosités participent à créer des atmosphères. En fait, dans ce spectacle, tout est pensé pour faire travailler l'imagination du public. Les indices qui sont fournis à ce dernier quant aux divers environnements de Stefan sont peu nombreux. C'est au spectateur de les visualiser mentalement à l'aide des ambiances sonores qui lui sont livrées. Effectivement, le Collectif Mensuel a l'habitude d'intégrer d'autres disciplines artistiques dans ses spectacles de théâtre. En particulier, la musique occupe une place considérable dans ses créations, mais c'est également le cas de la technique du bruitage. En me basant sur les pièces de la compagnie auxquelles j'ai eu l'occasion d'assister, je dirais que la technique du bruitage

¹⁰³ BERGOT, Sandrine (membre du Collectif Mensuel).
Entretien du 9/12/2021 (durée : 17 min.)
Voir annexe.

est ce qui singularise en grande partie le travail du Collectif Mensuel. Ici, l'accompagnement sonore prend énormément de place. Les deux musiciens présents sur scène, placés aux deux extrémités du praticable, usent parfois d'instruments de musique, mais également d'objets de tout genre pour créer, à l'aide de leurs tables de mixage et des micros, des sons particuliers et donc des ambiances particulières. De temps en temps, les deux acteurs qui les accompagnent sur le praticable participent aussi à ce travail de bruitage. L'accompagnement sonore est donc joué en *live*. Ce procédé implique une nouvelle forme d'attention de la part du spectateur. Les différentes sonorités produites sur scène sont pour lui les clés de la compréhension du récit, elles servent à lui faire reconnaître des situations. Elles le renseignent sur les endroits et les ambiances traversés par le personnage de Stefan. Certaines récurrences lui permettent parfois de se situer directement. C'est le cas de ce son qui rappelle un tintement de clochette et qui est utilisé lorsque le récit se déroule dans la librairie du père de Stefan, pour illustrer cet objet qui sert à avertir le commerçant de l'entrée d'un client dans son magasin. C'est un indice, parmi d'autres, qui peut facilement entraîner chez le spectateur une vision mentale de l'endroit dans lequel se situe Stefan. Les accompagnements sonores participent également à traduire les différentes émotions du personnage principal, ses états d'esprit. Le rythme de la musique accélère quand le garçon est en fuite, mais il se fait beaucoup plus lent lorsque le récit s'intéresse aux moments de tendresse entre Stefan et Sally, sa camarade de classe. Le Collectif Mensuel nous propose alors une sorte de théâtre suggestif, un théâtre sensoriel où la création sonore joue un rôle d'instigateur de l'émotion et de l'imagination chez le spectateur.

Le collectif théâtral a donc privilégié ce que Ralph Willingham définissait comme « un appel aux capacités intellectuelles [du public] et à son plaisir de reconstruire de manière simulée un monde neuf et vraisemblable »¹⁰⁴. On retrouve dans ce spectacle, de manière peut-être involontaire, un recours aux solutions proposées par Willingham pour représenter le futur sur scène. Nous venons de voir que le collectif avait effectivement recouru à une mise en scène évocatrice, bien que la suggestion soit ici plutôt provoquée par l'accompagnement musical et le travail des voix que par certains éléments de décor comme le suggérait l'auteur américain. De plus, la technique de l'échantillonnage semble ici exploitée, elle aussi. On le remarque notamment dans la représentation de la société de ce monde futur. Seuls quatre artistes s'attachent à évoquer toute une communauté, celle dans laquelle Stefan ne se retrouve pas. Il est donc bien question de ne montrer qu'une partie pour évoquer un tout. Et le fait que ces artistes assument plusieurs rôles renforce encore ce principe d'échantillonnage. Enfin, Willingham proposait de recourir à la distanciation cognitive afin que le spectateur se rappelle que l'univers représenté appartient à un ailleurs. En ce qui concerne *2043*,

¹⁰⁴ PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». *Art. cit.*, p.120.

on peut dire que ce spectacle répond à un principe de distanciation assez évident. Le personnage de Stefan représente pour le spectateur un point de repère avec sa propre réalité. Le fait qu'il soit incarné par l'acteur et non seulement suggéré, qu'il soit présenté comme un adolescent que l'on pourrait tout à fait croiser dans la rue aujourd'hui, cela favorise l'identification du spectateur (et encore davantage du spectateur adolescent) à ce personnage. Mais l'identification est atténuée par un tas de techniques visant à garder le spectateur conscient de son statut de spectateur. J'ai déjà eu l'occasion de citer plusieurs de ces techniques, comme par exemple le fait que certains comédiens interprètent plusieurs rôles en même temps, que les personnages soient construits de manière non manichéenne, que le décor ne représente rien qui puisse nous être familier, que la fixité des comédiens dans des espaces restreints n'ait rien de naturel... Notons également la présence d'un narrateur dont les mots sont portés tantôt par Sandrine Bergot, tantôt par Renaud Riga, ce qui relève d'un théâtre basé sur la narration, plutôt que sur l'action. Remarquons encore que les comédiens n'échangent jamais de regards entre eux. L'adresse est essentiellement dirigée vers le public, que ce soit de la part de l'acteur incarnant Stefan ou des deux autres, brisant ainsi le quatrième mur. Prenons comme exemple une discussion entre Stefan et son père : Vincent Van Laethem et Renaud Riga portent tous les deux leur discours vers le public, dans la même direction puisqu'ils se trouvent l'un derrière l'autre, alors que leurs paroles sont destinées à l'un et l'autre. Le spectateur s'attend à ce que l'on mette en scène une conversation en plaçant les deux comédiens l'un en face de l'autre, tandis que ceux-ci porteraient leurs regards l'un sur l'autre. Cette disposition crée un effet d'étrangeté puisqu'ainsi les protagonistes donnent l'impression de ne pas partager le même espace-temps.

Toutes ces techniques participent donc à créer une distance entre le spectateur et ce qui lui est présenté. Cette proposition artistique n'accorde que très peu d'importance à la mimésis et préfère rappeler au spectateur qu'il se trouve au théâtre, que ce qu'il voit est un simulacre, une image du monde et non le monde réel. Le fait que la musique et les techniques de bruitage soient effectuées en *live*, que la source de ces accompagnements sonores soit visible pour le spectateur, accentue encore cette idée puisque le Collectif Mensuel décide de montrer le spectacle en train de se faire. Le spectateur éprouve alors un certain recul par rapport à la scène, ce qui implique qu'il puisse garder tous ses sens en éveil et, ainsi, émettre un avis critique sur ce qu'il voit pour ensuite transposer cet avis dans sa réalité. Le principe de mise en garde que recouvre tout récit d'anticipation peut alors s'accomplir. Le spectateur comprend que le Collectif Mensuel dénonce dans cette fiction certaines failles qui sont propres à notre réalité sociale et il est désormais capable de se positionner par rapport à ces dernières. Il peut alors se demander s'il veut vraiment voir advenir ce monde futur ou s'il ne pourrait pas l'éviter en devenant acteur de son propre monde, un

individu conscient que rien n'est inévitable, qu'il est doté d'un pouvoir d'action et qu'il peut s'en servir. J'ai eu l'occasion d'échanger avec Sandrine Bergot¹⁰⁵ à propos de ce caractère engagé que recouvre *2043* et l'actrice me confirmait qu'elle a souvent eu l'occasion de se rendre compte de la prise de conscience que pouvait engendrer la pièce sur certains spectateurs. Au cours de débats organisés après les représentations, l'équipe a été heureuse de réaliser l'engouement que ces dernières suscitaient chez les jeunes. Dans les classes scolaires, de nombreux questionnements se sont révélés.

1.6. Une proposition futuriste ancrée dans le présent

Intéressons-nous maintenant à la façon dont le Collectif Mensuel est parvenu à rendre compte que le récit de son spectacle se situait dans une temporalité ultérieure par rapport au moment de la représentation. Tout d'abord, d'emblée, le spectateur est averti que le récit se passe dans le futur puisque la première réplique situe explicitement le récit dans le temps : « Comment ai-je pu en arriver là ? Moi, Stefan Miller, 16 ans 8 mois 2 jours. Le 2 mai 2043 [...] »¹⁰⁶. Notons d'ailleurs que le récit recourt à une prolepse, une figure de narratologie dont les principes sont fort semblables à l'anticipation puisqu'il s'agit de raconter en avance un événement qui devrait avoir lieu plus tard dans la diégèse. Effectivement, Stefan, dans cette première partie raconte la fin de l'histoire au public, lui explique qu'il vient de tuer un homme et qu'il s'inquiète pour son avenir. L'air grave, il semble mature et réfléchi. Après quelques minutes, il nous prévient : « Mais en ce qui me concerne, cette histoire a commencé le jour de mes seize ans. »¹⁰⁷ Le récit nous renvoie alors huit mois et deux jours plus tôt, à une époque où Stefan semble encore tout à fait endoctriné par le système. Il se poursuit ensuite dans une temporalité linéaire jusqu'à se clôturer sur la fin annoncée au début du spectacle, bouclant ainsi la boucle. Ensuite, on peut relever dans la proposition scénique plusieurs indices quant à la situation du récit dans le temps. Ceux-ci se situent par exemple dans les différents sons produits en *live* dont le caractère électronique nous plonge directement dans un univers futuriste. On les retrouve aussi dans les voix de certains personnages représentant l'autorité, comme cette personne qui invite Stefan à se faire fiché pour récolter toutes ses données : non seulement l'actrice articule de manière exagérée, mais en plus sa voix est soumise à des effets particuliers via le micro, ce qui lui donne un aspect très robotique, à se demander si ce personnage

¹⁰⁵ BERGOT, Sandrine (membre du Collectif Mensuel).

Entretien du 9/12/2021 (durée : 17 min.)

Voir annexe.

¹⁰⁶ Captation du spectacle *2043* du Collectif Mensuel (Captation réalisée par Passing Place). 00'30".

¹⁰⁷ *Ibid*, 2'50".

est bien un être humain. Ce sont à peu près les seuls signes qui puissent nous indiquer le caractère futuriste de cette pièce de théâtre.

Nous avons vu plus tôt que le décor n'évoquait pas d'univers particulier, que les costumes a priori ne renvoyaient pas à une temporalité précise. Ce choix d'habiller Stefan dans des vêtements relativement intemporels participe, il me semble, à composer une attache avec le présent de la représentation. Cela permet de donner de la crédibilité au récit et, donc, à la mise en garde de l'anticipation. Ainsi, le futur représenté nous semble plus plausible que si Stefan était représenté couvert d'aluminium, par exemple. Il en va de même avec la façon dont le collectif s'est saisi de la thématique des sciences et techniques qui est l'une des grandes récurrences du récit d'anticipation. L'histoire envisage effectivement des systèmes de surveillance élaborés, ainsi que la production de pilules dont la consommation aurait le pouvoir de changer totalement le comportement et la mentalité des individus. Mais *2043* ne s'étend pas sur ces questions techniques et scientifiques, se concentrant plutôt sur des problématiques sociales et politiques. Les sujets qui se rapportent à la science sont traités de sorte que l'on puisse croire à la possibilité de leur existence dans un futur proche. Finalement, ces pilules et ces systèmes de contrôle ne paraissent pas si éloignés de notre réalité. Notre société est déjà habituée à la présence de caméras dans les rues, à une surveillance de plus en plus généralisée. Les pilules en question convoquent des similitudes avec certaines substances et médicaments que nous connaissons à notre époque. À nouveau, on remarque que le futur imaginé est décrit de manière à passer pour crédible, ce qui d'après Natacha Vas Deyres¹⁰⁸, on l'a vu, marque la nuance entre l'anticipation et la science-fiction.

Rappelons que la dimension prospective, souvent sociale, de l'anticipation nécessite que celle-ci reste d'une certaine façon ancrée dans le réel. Ceci nous renvoie à ce que Richard Saint-Gelais appelle le « présentocentrisme », cette caractéristique de l'anticipation qui consiste à décrire un futur possible pour mieux éclairer le présent. Dans *2043*, on se rend compte que l'œuvre a beau s'intéresser à l'avenir, elle reste tout de même très ancrée dans le réel. Cet ancrage peut parfois simplement se situer dans des actions effectuées par les personnages et que nous, en tant que spectateurs, effectuons aussi dans notre vie quotidienne : prendre le train, devoir lire le roman *1984* pour l'école... Mais l'ancrage dans la réalité s'inscrit surtout dans les problématiques traitées par la pièce qui, quelque part, restent intemporelles : la question de l'adolescence et du développement de l'esprit critique par exemple sont des thématiques qui ne sont pas inhérentes à une époque, mais traversent le temps. Ensuite, les différentes questions que soulèvent l'autoritarisme, le terrorisme, la liberté d'expression..., si elles sont également intemporelles, peuvent se montrer davantage

¹⁰⁸ VAS-DEYRES, Natacha. *Ces Français qui ont écrit demain : Utopie, anticipation et science-fiction au XXI^e siècle*. Op. cit., p. 25.

pertinentes en fonction des évènements traversant l'actualité. En fonction de ce qu'il se passe dans le monde, le spectacle résonnera différemment pour le spectateur d'une période à l'autre. On l'a vu, la pièce a été plusieurs fois programmée à des moments où ces questions méritaient d'être soulevées, tel un outil pour sortir du silence dans des moments de troubles. *2043* reprend une caractéristique récurrente de l'anticipation consistant à envisager le futur pour émettre une critique sur le présent. L'intemporalité des sujets traités lui permet de garder cette caractéristique et c'est la raison pour laquelle le spectacle a régulièrement été reprogrammé ces huit dernières années.

1.7. Une organisation du travail de création qui favorise l'engagement des acteurs

J'aimerais augmenter mon travail d'une réflexion à propos de la façon dont a été construite la pièce de théâtre *2043* et de ce que ce travail de création a pu avoir comme impact sur la réception du spectacle fini. L'une des particularités du Collectif Mensuel est de constituer, comme son nom l'indique, un collectif, ce qui l'éloigne des compagnies classiques au sein desquelles les rapports entre les membres sont habituellement fort hiérarchisés. Dans de pareils cas, on retrouve en général un metteur en scène qui décide de travailler sur le texte d'un auteur particulier et pour cela, fait appel à des acteurs. Le metteur en scène tient alors le rôle de leader. C'est lui qui tire les ficelles, qui dirige les acteurs, ces derniers ayant tout de même un certain nombre de libertés dans la création du spectacle. En se présentant comme un collectif, organisation désormais de plus en plus courante, le Collectif Mensuel s'émancipe ainsi de ces principes que certains qualifieraient de conventionnels. Le collectif remet en question les fonctions d'acteur, de metteur en scène, mais aussi d'auteur pour valoriser celle d'acteur-créateur, un acteur qui ne serait plus simplement interprète ou exécutant. Ainsi, la création est collective¹⁰⁹, chaque membre participe aux choix artistiques. Créé en 2007 à partir de la fusion de plusieurs compagnies, le Collectif Mensuel est initialement composé de trois acteurs issus du Conservatoire Royal de Liège : Sandrine Bergot, Baptiste Isaïa et Renaud Riga. Sur leur site, les membres écrivent à ce propos :

Ce simple fait détermine considérablement la nature même de nos travaux et leur singularité. Si plusieurs personnes ont rejoint notre aventure et l'ont enrichie de leur expérience dans leurs pratiques distinctives, chacun de nos projets n'en demeure pas moins le fruit de désirs d'acteurs, et place l'acteur (de théâtre

¹⁰⁹ Lorraine Hébert donnait pour définition à la création collective : « Par création collective, il faut entendre toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que simples interprètes et où l'ensemble des participants ont contribué à l'élaboration du spectacle. »

HEBERT, Lorraine. « Pour une définition de la création collective ». Dans : *Jeu*, n°6, été – automne 1977, p.45.

Document PDF

<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1977-n6-jeu1063455/28584ac/>

(Consulté le 25/11/2021).

mais aussi de la société et de son temps, comme artiste conscient et responsable) au centre du processus de création.¹¹⁰

L'un des avantages d'un fonctionnement de la sorte réside dans la motivation de ces acteurs-créateurs face à l'objet théâtral. J'ai eu la chance, dans mon parcours d'étudiante, de suivre le travail d'un collectif de théâtre et cela m'a permis d'envisager quelques réflexions sur ces méthodes. Les acteurs sont réunis parce qu'ils ont l'envie de travailler ensemble, conscients de l'apport des uns et des autres, avec le désir de se pencher sur des préoccupations communes. Ce sont eux qui décident de tous les matériaux dont le projet sera constitué. Ce principe induit une forte appartenance au projet et au groupe de la part de chacun de ses membres. Ici, les membres du Collectif Mensuel élaborent ensemble leurs propres textes, parfois en collaboration avec l'auteur Nicolas Ancion, ou bien ils choisissent d'adapter des écrits déjà existants avec les intentions desquels ils se sentent relativement proches. Sandrine Bergot¹¹¹ a pu me confirmer la grande richesse qu'un tel fonctionnement implique, ajoutant que ce travail collectif est en parfaite adéquation avec les convictions éthiques du groupe. Dans le cas de *2043*, je remarque tout de même que la conception, la mise en scène et la direction d'acteurs sont attribuées sur le site de la compagnie au Collectif Mensuel et à Baptiste Isaïa. Interrogeant Sandrine Bergot sur cette mention, elle m'a affirmé que les choix d'écriture et de mise en scène se sont effectués en collectivité. Simplement, comme Baptiste Isaïa ne jouait pas dans ce spectacle et que le collectif avait dû accueillir un nouvel acteur pour le rôle de Stefan, il fallait qu'une personne en-dehors du plateau puisse diriger cette nouvelle venue. Avec du recul par rapport à la scène, Baptiste Isaïa avait alors la possibilité de remplir cette fonction.

Il existe d'ailleurs de nombreuses compagnies pour lesquelles la collectivité n'implique pas forcément la disparition de l'auteur ou du metteur en scène. À titre d'exemple, la metteuse en scène Ariane Mnouchkine privilégie un type de collectif où l'auteur, l'acteur et le metteur en scène voient leurs rôles repensés selon des modalités différentes que celles que l'on retrouve au sein d'une équipe de production traditionnelle :

Je crois que c'est une erreur de dire que le travail collectif, c'est la suppression de la place spécifique de chacun. Je ne parle pas de hiérarchie mais de fonction. Je pense que le rôle des comédiens reste toujours fondamentalement différent du mien. La seule chose – et elle est fondamentale – c'est que le dialogue devient de plus en plus riche, de plus en plus égal, mais il reste un dialogue entre deux personnes, qui

¹¹⁰ *Collectif Mensuel*

<https://www.collectifmensuel.be/le-collectif-mensuel>

(Consulté le 25/11/2021).

¹¹¹ BERGOT, Sandrine (membre du Collectif Mensuel).

Entretien du 9/12/2021 (durée : 17 min.)

Voir annexe.

remplissent deux fonctions différentes. Il y a peut-être un certain centralisme démocratique à trouver. Le vrai problème n'est pas que je diminue, mais que chacun augmente.¹¹²

Si j'ai décidé de relever cette particularité, c'est que je pense qu'elle joue un rôle considérable quant à la démarche du Collectif Mensuel : nous avons vu que ce dernier cherchait à proposer un théâtre de sens, un théâtre engagé dans l'éveil de conscience de ses spectateurs. Effectivement, le principe de collectif implique un engagement accru de la part de chaque membre, ce qui ne peut que participer à rendre le résultat artistique davantage percutant auprès du public. La pièce *2043* fait partie de ces spectacles qui, à mon sens, méritent qu'on s'y sente investis car elle se veut provocatrice de questionnements, tant dans la salle que sur la scène.

Par ailleurs, comme l'écrit Lorraine Hébert pour la revue de théâtre québécoise *Jem*, le principe de collectif implique d'emblée une fonction sociale : « C'est un théâtre [...] qui s'inspire volontiers de Brecht et de dimensions sociologiques. Contestataire et révolutionnaire, son but est de provoquer le changement. Sans renoncer à divertir, le principal moyen qu'il emploie est la sensibilisation du public par la représentation d'un problème vécu par ce public. »¹¹³ En fait, en se rapportant à ce qu'écrivait Alfred Simon pour la revue *Esprit*, si la création collective pose d'emblée ce problème de fonction sociale, c'est que ses principes d'organisation relèvent déjà d'un acte éminemment politique puisqu'ils remettent en question le système de distribution des rôles par lequel s'établissent les hiérarchies et les oppressions sociales : « du coup, réfléchir sur la création collective, c'est poser le problème de la fonction sociale, du rôle politique du théâtre en des termes nouveaux »¹¹⁴. Ainsi, nous pouvons avancer que cette organisation dans la création à laquelle recourt le Collectif Mensuel est en parfaite adéquation avec la fonction sociale qu'il cherche à produire dans ses spectacles.

1.8. Un spectacle intemporel

2043 se présente comme une pièce de théâtre dystopique, bien qu'a priori l'on pourrait voir une forme d'utopie dans ce projet de société visant à éradiquer toute forme de terrorisme au sein de la communauté. Ce sont les abus de pouvoir, la privation de libertés et le contrôle excessif qui participent à donner au récit ce caractère dystopique et que semblent dénoncer les acteurs-créateurs

¹¹² Citée dans : BABLET, Denis. « Rencontres avec le Théâtre Soleil ». Dans *Travail Théâtral*, La Cité, n°18-19, 1975, p.15.

¹¹³ HEBERT, Lorraine. « Pour une définition de la création collective ». *Art. cit.*, p. 42-43.

¹¹⁴ SIMON, Alfred. « La création collective et la fonction sociale du théâtre ». Dans : *Esprit*, Paris, n°447, juin 1975, p. 930.

<https://esprit.presse.fr/article/s-a/la-creation-collective-et-la-fonction-sociale-du-theatre-26344>
(Consulté le 29/11/2021).

du Collectif Mensuel. En proposant une telle création, le collectif tente notamment de mettre en garde face à la manipulation et insiste sur l'importance de la pensée critique. Pour cette raison, le spectacle est en parfaite résonance avec notre époque numérique où les adolescents – et parfois même les enfants – sont sans cesse livrés à eux-mêmes devant une multitude d'images ou de messages auxquels ils ne devraient pas toujours être confrontés. Dans un monde où l'information médiatique s'impose à nous sans que nous ayons à bouger le petit doigt, où la télé-réalité nous est présentée comme une fenêtre ouverte sur le monde réel, où les réseaux sociaux deviennent des outils de manipulation... ce spectacle rappelle aux jeunes (et aux moins jeunes aussi) qu'il est essentiel de réfléchir par soi-même, de se forger sa propre opinion et de ne pas croire ni accepter tout ce qui semble évident pour les autres.

C'est un spectacle qui a la possibilité d'être rejoué encore et encore parce qu'il se penche sur des problématiques intemporelles. Néanmoins, certaines périodes ou événements sont davantage propices à accueillir les questionnements qu'il soulève. C'est le cas de la période que nous traversons, liée à la pandémie du coronavirus. Le samedi 20 février 2021, *2043* était proposé par le Théâtre de Liège dans le cadre des actions Still Standing for Culture dont le but était de tirer la sonnette d'alarme face à une trop forte invisibilisation de la culture de la part du gouvernement dans sa gestion de la crise sanitaire. Pour l'occasion, le spectacle avait été adapté sous forme de « dramatique radio », une proposition essentiellement sonore donc : installés à l'intérieur de la cafétéria du théâtre, vitrée et visible depuis la rue, les travailleurs du collectif livraient cette proposition en *live*. Elle était alors retransmise simultanément sur la page Facebook du Théâtre de Liège ainsi que sur la Place du Vingt Août, via des diffuseurs. En cette période, *2043* sonnait encore davantage comme un acte politique étant donné qu'on pouvait facilement établir un lien entre la censure littéraire dans la fiction et le confinement de la culture dans la réalité. La présentation de cette création rappelait l'importance de la culture – de manière générale mais surtout en période de crise – à un gouvernement qui semblait l'avoir oublié en privilégiant d'autres secteurs dans sa gestion de cette crise. *2043* sonnait également comme une ode à la liberté à un moment où nos libertés étaient restreintes par des règles visant à freiner la propagation de l'épidémie, comme celle visant à imposer à l'ensemble de la société un couvre-feu dont il est aussi question dans la pièce de théâtre. Dans la fiction, le soir où aurait dû être lapidée Sadia Shakir, dans un mouvement de foule, Stefan est interpellé par un policier qui lui ordonne de rentrer chez lui avant le couvre-feu. Depuis la création du spectacle, je suis persuadée que cette réplique n'a jamais autant parlé aux spectateurs que lors de cette représentation en 2021. Bien sûr, il revient au spectateur, et c'est bien là la volonté de la pièce, d'effectuer une analyse critique de ce qu'il retire comme messages de cette présentation. Je pense que, plutôt qu'un appel à la révolution, le spectacle se voulait simplement éveilleur de

conscience. L'idée générale de cette diffusion sur la place publique à ce moment-là consistait surtout à démontrer que, même si nous avons effectivement des devoirs de citoyen, nous devons garder l'esprit ouvert et ne pas simplement nous laisser conditionner par des règles et des normes adoptées par le reste de la société sans nous interroger un minimum sur ces dernières.

2. Entre SF, utopie et dystopie : une vision du monde post-apocalyptique dans *Science-fictions* de Selma Alaoui (2020)

2.1. Présentation de l'œuvre

Le second spectacle que j'aimerais examiner est une création récente qui a été victime du confinement de la culture puisque sa tournée a été interrompue seulement après quelques représentations, à la suite des décisions du Comité de concertation d'octobre 2020. Il s'agit de *Science-fictions*, un spectacle d'anticipation que Selma Alaoui a créé avec sa compagnie Mariedl et qui s'inspire du livre de science-fiction *Les Dépossédés* de la romancière américaine Ursula K. Le Guin.

Dans le dossier artistique de *Science-fictions*, Selma Alaoui évoque la genèse du projet en la reliant à deux lectures particulières. La première, *Comment tout peut s'effondrer*, est un essai écrit par un duo de chercheurs indépendants qui s'intéressent aux processus d'effondrement des sociétés humaines au cours de l'Histoire : « Loin des fantasmes de fin du monde, les auteurs y démontrent simplement, point par point, que l'hypothèse d'un effondrement global est une possibilité à prendre en compte pour les générations présentes »¹¹⁵. Bouleversée par cette lecture, Selma Alaoui cherche à découvrir de quoi nos imaginaires pourraient se nourrir afin de nous permettre d'ériger notre futur sur de nouvelles bases. C'est alors qu'elle commence à s'intéresser au genre science-fictionnel, un genre qu'elle qualifie comme étant non seulement amusant, mais en plus hautement philosophique puisqu'il vient remettre en question notre réalité. L'œuvre d'Ursula K. Le Guin permet donc à la metteuse en scène de s'ouvrir à de nombreuses possibilités de recherches. Les mondes inventés par la romancière mettent en relief des questions sociologiques et anthropologiques essentielles qui figureront une inspiration pour la nouvelle création de la compagnie Mariedl :

La découverte de la SF m'a transmis beaucoup d'énergie et de courage. Parce que ce genre transmet un

¹¹⁵ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.12.

outil essentiel : le développement de nouveaux imaginaires, plus que jamais nécessaires à affronter les défis qui attendent l'humanité.¹¹⁶

Ainsi, l'ambition de Selma Alaoui se situe dans l'alliance d'une fiction aux échappées spirituelles, poétiques et d'une fable politique interrogeant le spectateur sur sa perception du monde et du changement. Pour mettre à bien ce projet, elle s'entoure de quatre autres comédiens : Olivier Bonnaud, Jessica Fanhan, Achille Ridolfi, Eline Schumacher. Le spectacle se crée en conjuguant le texte original des *Dépossédés* et une écriture de plateau. En plus de son rôle de metteuse en scène, Selma Alaoui participe également à ce spectacle en tant que comédienne. *Science-fictions* situe son récit en 2120. On y suit un groupe de quatre individus vivant en communauté. Les personnages sont réunis secrètement autour du désir de connaître les fonctionnements de vie de leurs ancêtres. Ensemble, ils visionnent les extraits retrouvés d'un film réalisé en 2020, puis ils débattent sur ce qu'ils ont vu et émettent des hypothèses quant au passé, conscients du caractère fictif de ces documents, mais non avertis du fait que cette fiction traite de temps futurs. Ces extraits sont en réalité des morceaux d'une œuvre de science-fiction qui n'a jamais été achevée. Par le biais de projections, on se rend compte que cette ébauche de film met en scène un univers très high tech, peuplé d'humanoïdes, qui ne correspond pas avec le futur effectif, ici celui de 2120. On assiste donc à deux visions erronées de temps non vécus : celui du futur pour les créateurs du film de SF et celui du passé pour les personnages de 2120.

2.2. Une superposition de temporalités

Dans ce spectacle, le collectif Mariedl a fait le choix d'assumer complètement son travail sur les temporalités puisqu'il fait alterner trois espace-temps différents. Si l'essentiel du récit se passe en 2120, il est entrecoupé de scènes ayant lieu à notre époque, en 2020, mais également de scènes qui semblent ne se situer nulle part ou, comme le propose le texte, dans une « nuit millénaire ». Notre époque, celle de la représentation, on la retrouve dans un premier temps au sein des extraits du film de fiction qui sont projetés sur un grand écran. Elles nous renvoient l'idée que nous pourrions nous faire, êtres humains du 21^{ème} siècle, de ce que deviendra le monde dans cent ans. On retrouve ensuite notre époque vers la moitié du spectacle, dans une succession de scènes délimitées les unes des autres par de brefs « noirs » où est mise en scène l'équipe du film de science-fiction en train de discuter budget, contrats et scènes coupées. Ces dernières séquences sont jouées à l'avant-scène, tandis que le décors « futuriste » est plongé dans le noir, comme inexistant. Ensuite, plusieurs

¹¹⁶ *Ibid*, p.13.

séquences de la « nuit millénaire » apparaissent à différents moments du spectacle et tendent à présenter un non-lieu qui ne serait peut-être relié à aucune temporalité, finalement. Ces moments sont introduits comme des parenthèses dans la fiction. Ce sont des propositions au caractère onirique, voire fantasmagorique. Plongée dans la pénombre, une femme y est mise en évidence, interprétée par Selma Alaoui. Soudainement, le temps de la fiction semble s'arrêter. Les acteurs qui incarnent les habitants du monde futur restent à leur place, sur scène, mais le dispositif d'éclairage cesse tout à coup de s'intéresser à eux et ne prend plus en considération que Selma Alaoui. On voit alors parfois défiler, sur l'écran derrière elle, des images de la Terre, de la nature, puis également des images représentant ce que nous avons fait de ce monde (grands buildings, voitures, etc.). Ces passages « hors du temps » sont souvent accompagnés de sonorités particulières, comme une musique méditative, très calme et légère. Ensuite, l'accompagnement musical prendra vers la fin de la pièce une tournure bien moins relaxante, avec une accélération du rythme et une augmentation du volume, créant une ambiance plutôt angoissante. L'actrice au centre de ces moments paraît incarner une forme de spectre, ou de déesse, un être surnaturel. Elle se déplace lentement sur scène, si lentement que cela ne semble presque pas naturel. Elle porte son regard sur le sol, devant elle, puis s'arrête parfois pour observer les images s'enchaîner sur l'écran. Elle porte une longue robe rouge, a les cheveux aplatis en arrière et la peau couverte de paillettes. Dans certaines de ces séquences, elle porte un masque qui recouvre l'entièreté de son visage, hormis ses yeux. Cet accessoire ne représente rien qui puisse nous être commun, sa présence semble simplement appuyer l'idée que le personnage n'est pas un être humain. Les images du monde qui défilent derrière elle, mais également ses paroles, participent à faire de cette figure un être omniscient. Très lentement, elle enchaîne des phrases sur l'état du monde, ses bouleversements, l'intérêt des êtres humains pour les temps passés et futurs. Elle aborde les choses de manière toujours très générale, sans donner de détails sur des événements concrets. Sans forcément les regarder, elle s'adresse aux spectateurs, mais surtout elle s'adresse à l'humanité tout entière. Elle nous interpelle comme pour nous mettre en garde sur le futur, mais de façon rassurante : « Vous voulez savoir si nous allons continuer ce monde ? Moi, je dis oui, nous allons survivre. C'est le message que je reçois. Mais avant ça il va y avoir de la douleur [...] mais nous passerons à travers les flammes, c'est ce que je reçois comme message. »¹¹⁷ Ainsi, l'actrice incarne un être qui vient nous partager le message qu'une force supérieure lui a porté, tel le messie qui serait envoyé par Dieu. Elle parle de sentiments, d'émotions, dénonce certains aspects négatifs de notre monde et propose de les remplacer par des composantes plus agréables :

¹¹⁷ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 1h19'30".

Dans nos yeux, je vois la solitude. Dans nos yeux, je vois la mort. Dans nos yeux, je vois la tristesse et l'intolérance. Dans nos yeux, je vois la peur, le racisme, le manque de confiance. Dans nos yeux, je vois la guerre, la solitude, la maladie, l'hôpital, la méchanceté, les blagues inappropriées, la malbouffe, la passivité, les régimes, l'agressivité. Dans nos yeux, je vois la solitude. Je nous donne l'amour. Je nous donne la tempérance. Je nous donne la confiance, la tolérance. Je nous donne le courage, la prise de risques, le plaisir d'être seul, le plaisir d'être ensemble. Je nous donne la tendresse, la bienveillance, la compassion. Je nous donne le partage, l'amitié, la légèreté. ¹¹⁸

Ces instants oniriques se présentent comme des apartés qui viendraient s'insérer pour créer du lien entre les scènes se déroulant à notre époque et celles qui ont lieu en 2120. Au milieu de ces parties fictives, ils marquent un décalage non seulement par leur côté surnaturel, mais également en prenant une tournure quelque peu documentaire. Le côté documentaire se dégage dans ces successions d'images de paysages et du monde en général, mais aussi dans les mots de l'actrice qui s'adresse à l'humanité en lui parlant de « notre monde » : « Notre sol, notre terre, celle avec laquelle nous fouillions avec les mains quand nous étions enfants pour y trouver des merveilles [...] la terre qui nous nourrit et que nous nourrirons en retour à notre mort. »¹¹⁹ Quelque part, nous pourrions interpréter ces passages comme des rappels à la réalité du spectateur. Le côté surnaturel permet à celui-ci de sortir du récit et de prendre de la distance par rapport à ce qui lui est montré et, en même temps, c'est bien de son monde que l'actrice est en train de lui parler. Cette forme de distanciation est bien sûr accentuée par le principe d'intervalle que constitue les interventions de Selma Alaoui puisqu'elles viennent bien couper le récit fictif. De cette façon, le public est rendu alerte et conscient que le spectacle pose finalement une critique sur son propre monde, sa propre réalité d'être humain. *Science-fictions* place alors le spectateur face à une multitude de questions, comme le souligne la metteuse en scène dans le dossier artistique du spectacle : « À quel système suis-je habitué ? Ai-je envie d'en sortir ? Est-ce que l'utopie a du sens pour moi ? Le changement est-il possible ? Le changement est-il souhaitable ? Qu'est-ce que je suis prêt à accepter pour changer ? »¹²⁰

2.3. Une critique par comparaison

La critique de notre monde se situe dans la comparaison que le spectacle introduit entre une certaine vision du présent et une proposition de ce que pourrait être notre avenir. *Science-fictions* est présenté comme une utopie, une vision positive du futur. Comme j'ai pu l'examiner dans les

¹¹⁸ *Ibid*, 1h20'30".

¹¹⁹ *Ibid*, 25'30".

¹²⁰ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.15.

premières pages de ce travail, l'utopie est très souvent développée dans le but de critiquer le fonctionnement social qui est contemporain à la création de l'œuvre. Elle agit comme une vision du monde dont les principes idéalisés viendraient directement décrédibiliser leurs équivalents à notre époque. La critique du présent est ici d'autant plus transparente que ce présent est également représenté sur scène. La comparaison n'est donc pas sous-entendue, elle est clairement énoncée.

Le futur représenté met en perspective une société qui aurait poursuivi naturellement un fonctionnement de vie initié par des êtres voulant se racheter des erreurs du passé, des êtres ayant vécu l'apocalypse. Effectivement, à plusieurs reprises, les personnages font référence à des catastrophes mondiales qui auraient eu lieu dans une temporalité intermédiaire (future par rapport à la représentation, mais passée par rapport à la réalité des personnages). C'est le cas, par exemple, lorsqu'ils tentent de décrypter un premier extrait du film de SF : « Regardez, on est bien avant la fonte des glaces ! – Du sel ? – C'est de la neige ! Un glacier ! – Ça veut dire qu'on est avant la grande sécheresse ! »¹²¹. Et un peu plus tard : « Mon interprétation, c'est qu'à travers le parcours de cette femme, on lit une conscience de la menace. Il y a déjà une conscience de la catastrophe qui va se produire à peine dix ans plus tard. Ça montre une humanité qui sait que la destruction est en marche. »¹²² L'idée du récit serait donc que les survivants de ces catastrophes (dont la pièce ne nous dit pas la nature) auraient tiré des leçons de ces événements et se seraient posé comme défi de rebâtir un nouveau monde sur de toutes nouvelles bases. Les personnages de 2120 semblent n'avoir connu que ces nouvelles bases et ont l'air peu renseignés sur le monde pré-catastrophe, hormis l'un deux dont on apprendra qu'il a en fait 140 ans. La façon dont les personnages semblent ainsi surpris dans leur découverte du passé accentue encore davantage le décalage entre les périodes 2020 et 2120.

L'endroit dans lequel évoluent les quatre personnages du futur n'est pas clairement identifiable. Certains indices matériels pourraient nous laisser penser que des humains ont occupé ces lieux bien avant l'arrivée de nos protagonistes. Mais la nature semble avoir repris ses droits et probablement personne n'y avait plus mis les pieds depuis longtemps. La scénographie envisage de nombreux endroits de verdure, des arbres, des fougères, un étang plein de vase. Sur la partie droite de la scène, on devine derrière les mauvaises herbes une sorte d'abribus qui aurait été sobrement aménagé pour abriter le groupe. Derrière lui, au fond du plateau, on aperçoit une glissière de sécurité, une espèce de barrière en acier qu'on retrouve normalement sur les bords d'autoroute. Et à sa gauche se trouve le mur sur lequel les quatre explorateurs projeteront les fragments du film de science-fiction. Ces différents matériaux, indices d'une forme de civilisation, sont en piteux état comme s'ils n'avaient

¹²¹ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 8'57".

¹²² *Ibid*, 9'44".

plus d'utilité dans ce temps nouveau. *Science-fictions* nous expose un monde postapocalyptique placé sous le signe du low-tech, un monde qui aurait connu l'épuisement des ressources terrestres et la saturation des innovations. La société qui y est mise en scène fonde son fonctionnement sur les principes de communauté et de permaculture de groupe. Dans le dossier artistique du spectacle, Selma Alaoui exprime s'être inspirée de la vision du groupe développée par la militante altermondialiste Starhawk, une vision basée sur « l'action collective, alliant engagement et spiritualité »¹²³. Cette position est en opposition totale avec le modèle du chacun pour soi, mais ne propose pas non plus une adulation naïve du collectif. « *Science-fictions* raconte donc le trajet de personnages qui essaient de renoncer à leurs réflexes individualistes pour faire appel aux ressources du groupe. »¹²⁴ Le simple fait qu'ils se réunissent autour de ces fragments de film avec l'idée d'allier leurs forces pour comprendre le passé traduit leur capacité à bâtir ensemble. On comprend que chacun provient initialement de communautés différentes, l'un vient des Pleines de l'Est, un autre du Grand Nord, etc. Et chacune de ces communautés se comporte en fonction de ce que lui offre la nature à l'endroit où elle est basée : le personnage féminin qui vient des Hautes Vallées explique aux autres que chez elle, ils se nourrissent une fois par jour, surtout du pain et des épices « parce qu'il y a très peu de ressources là-haut »¹²⁵. Une autre communauté se nourrit par intermittence dans le but de purifier l'organisme. Toutes ces communautés fonctionnent sur le principe de l'autosuffisance alimentaire et aucune ne consomme de viande. Les personnages se montrent offusqués lorsque l'un d'eux affirme qu'on mangeait les animaux en 2020. Ils ne connaissent pas la cruauté, l'abus de pouvoir, la violence gratuite. Les hommes et femmes de 2120 pratiquent le partage, le troc, ne connaissent pas la propriété privée. Ils rejettent le principe d'échanger des biens contre de l'argent.

Je pensais à une phrase qu'on disait il y a longtemps. Une phrase absurde. On disait : « Le temps, c'est de l'argent. » [...] Le temps, c'est de l'argent... Quoi de plus absurde.¹²⁶

Le progrès s'est poursuivi dans ce futur, mais pas forcément dans le sens technique du terme. Il se situe plutôt dans une évolution de l'esprit, de la pensée. Ces personnages se montrent très ouverts d'esprits sur des questions qui sont parfois taboues à notre époque, notamment les questions de sexualité, de binarité... Ils travaillent tous les jours à faire fonctionner leur imaginaire. Ils pratiquent même certains jeux en communiquant entre eux par la pensée.

¹²³ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.19.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 13'.

¹²⁶ *Ibid.*, 24'.

Pour marquer l'opposition avec ces fonctionnements de vie que semble défendre Selma Alaoui, nous sommes donc projetés vers la moitié du spectacle dans une autre temporalité. L'année 2020 est mise en scène le temps de quelques séquences très courtes entrecoupées par de brefs « noirs » et des sons de batterie très forts. Les comédiens qui interprétaient les personnages du futur incarnent ici, accompagnés de Selma Alaoui, une équipe de tournage. Cette équipe est composée d'un réalisateur et de quatre acteurs. On comprend qu'il s'agit des personnes qui ont créé le film de science-fiction et que nous sommes donc en 2020. Dans ce flashforward, les personnages se disputent sans arrêt, ils s'inquiètent de la façon dont ils seront payés, se lancent des compliments à des fins personnelles, couchent avec le réalisateur pour avoir des rôles qui ne nuiront pas à leur image, il est question de hiérarchie au sein du groupe, ça crée des tensions... En faisant le choix d'introduire ces séquences, la metteuse en scène rend la critique du présent bien plus évocatrice. Elle écrivait d'ailleurs ceci dans les notes dramaturgiques du projet : « Nous sommes ramenés brutalement à notre époque, pour avoir encore plus envie de retourner ensuite vers un futur plus désirable. »¹²⁷ Ce sont clairement les questions de l'individualisme, du consumérisme et de la compétition qui sont entre autres dénoncées par comparaison. Dans la deuxième partie du spectacle, alors que nous sommes de retour dans le futur, l'un des personnages change complètement de comportement autour d'une question de nourriture : alors qu'il semblait tout à fait heureux et détendu jusque-là, il devient tout à coup agressif car il considère qu'une pomme ne lui suffira pas pour se rassasier. Il s'emporte dans ses paroles et semble tout à fait hors de lui, comme s'il ne maîtrisait pas ce qu'il disait. Il hurle violemment une série de mots dont on peut supposer qu'ils se réfèrent à notre époque : « Putain ! Putain ! Putain ! [...] Supermarché ! Bande de grognasses ! Côte de bœuf ! Parking ! Ma bagnole ! Laissez-moi passer ! Aaaah ! Tiens prends ça toi ! Miam miam miam ! [...] Tout ça, c'est à moi ! Ça aussi ! Ça c'est à moi, à moi ! Mon jacuzzi ! Mon domaine ! Allumez la clim bordel ! »¹²⁸. Ensuite, alors que les deux personnages féminins sont parvenus à le calmer en lui jetant de l'eau au visage, il s'excuse : « Ce n'était pas moi... C'était quelque chose en moi ! Mon héritage ! »¹²⁹ Ce moment est l'occasion de souligner certaines habitudes de vie que nous avons au 21^{ème} siècle, mais qui sont à proscrire d'après le propos du spectacle.

La technique de la comparaison va encore plus loin puisqu'elle est aussi exploitée dans la projection de courtes capsules vidéo. Proposées juste avant et juste après le flashforward, ces dernières ne font partie ni de la diégèse située en 2020, ni de celle située en 2120. Elles s'insèrent dans le spectacle

¹²⁷ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.21.

¹²⁸ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 1h13'50".

¹²⁹ *Ibid*, 1h15'.

un peu dans le même esprit que les apparitions de Selma Alaoui en personnage omniscient. Ces capsules font intervenir à chaque fois une personne différente qui, face caméra, explique en quoi consistait un loisir, un objet, ou une habitude dont elle a vu la disparition au cours du temps. Ce sont des individus qu'on ne retrouve pas sur scène « en présentiel ». Les capsules vidéo indiquent à chaque fois une date différente, qui se situe toujours entre le présent de la représentation et 2120 (3/11/2074, 8/03/2091...). Ces dates sont bien sûr censées renseigner sur le moment où les vidéos ont été tournées. L'adresse à la caméra donne l'impression que le message est destiné aux spectateurs et participe à créer une forme d'aparté dans le récit. Les personnages ne citent pas le nom des choses qu'ils sont en train de décrire, mais étant contemporain de celles-ci, le spectateur n'a pas de mal à deviner de quoi il s'agit. On comprend notamment qu'il est question du théâtre, d'un livre, d'une douche, de la propriété privée... Tous ces éléments qui nous sont communs au 21^{ème} siècle ont disparu dans le futur et les personnages nous décrivent ce dont ils se rappellent à leur sujet ou ce qu'on leur en a dit. Certains en parlent avec envie et d'autres avec critique. Par exemple, un personnage féminin nous explique en quoi consistait l'action de prendre une douche et on ressent dans son propos que son avis est négatif relativement à cette pratique. Elle exprime que l'on se douchait tous les jours, que cela pouvait durer longtemps et qu'à force ça rendait vulnérable car, comme l'eau était souvent très chaude, on tombait plus facilement malade. Puis elle dit : « C'est difficile d'imaginer ça aujourd'hui. Dire qu'on peut plonger dans un lac ou dans un torrent de temps à autres et que c'est si simple, si amusant... »¹³⁰. Elle émet donc une comparaison avec son époque qui nous semble alors bien plus respectueuse de l'environnement et davantage favorable à notre immunité. De manière générale, ces capsules vidéo viennent poser un contraste avec notre présent qui est représenté sur scène. Tout comme les scènes qui se situent en 2120, elles émettent la possibilité que nous pourrions fonctionner autrement, à l'avenir. Le spectateur a alors l'occasion de se questionner sur la disparition de ces éléments : est-ce qu'ils me manqueraient vraiment, est-ce que ce ne serait pas réellement une solution pour un monde plus désirable ?

2.4. Recours à la dérision

L'une des forces de ce spectacle, selon moi, réside dans son recours à l'humour. Il s'insère subtilement tout au long de la pièce, mais il se traduit surtout de deux façons bien particulières. Le comique de situation se situe d'abord dans les idées fausses que chacune des deux époques se fait de l'autre. En 2020, l'équipe de tournage imagine un monde futur qui serait placé sous le signe du

¹³⁰ *Ibid*, 1h05'45".

high tech, peuplé d'humanoïdes, un monde ultra-technologique. Cette idée du futur, ils en font état dans un film de science-fiction, au sein d'une fiction qui ne se veut donc pas particulièrement prophétique comme le serait un film d'anticipation. Le spectateur prend alors du plaisir à comparer cette vision du futur dénaturée et le futur effectif, celui de 2120 qui semble finalement bien plus plausible et rationnel. De la même façon, le spectateur s'amuse des interprétations que les habitants du futur proposent en visionnant les extraits de ce fameux film de science-fiction retrouvé. On imagine que les archives et autres traces du passé ne doivent plus être très nombreuses en 2120 si ce nouveau monde est un monde post-apocalyptique. Dans ce cas, on comprend que ces fragments de film datant de 2020 soient vus par les personnages comme des documents qui reflèteraient fidèlement notre époque, celle de la représentation. Cela crée toute une série de quiproquos. Notamment, le film n'étant pas abouti, les effets spéciaux visuels n'ont jamais été achevés. On aperçoit alors durant ces projections les artifices du cinéma, les coulisses du décor, comme les green screens, les prothèses de tournage... Or, les personnages du futur interprètent ces derniers éléments comme faisant partie intégrante de la fiction. De plus, ils les traduisent évidemment à partir d'un regard influencé par leur époque dont les valeurs et les normes n'ont plus rien à voir avec la nôtre. Ainsi, dans une scène du film devant mettre en scène uniquement une femme enlaçant un chien loup sur le point de mourir, l'homme en combinaison qui est en train de manipuler la fausse tête de l'animal est vu par nos explorateurs comme un personnage appartenant à la fiction. Alors qu'il aurait dû être coupé au montage ou, en tous cas, remplacé par une image de synthèse, cet homme est vu par l'un des protagonistes comme un boucher qui prendrait du plaisir à exhiber des cadavres d'animaux au visage des gens : « Il y a cent ans, il n'y avait aucune amitié inter-espèce ! On n'avait aucun égard pour les animaux, on les mangeait. Beurk ! Regardez le visage de ce type ! Vous lisez son activité cérébrale ? Il n'y a rien ! Pas d'émotions, pas d'empathie pour l'animal mort ! On a clairement face à nous un boucher ! »¹³¹ Leur méconnaissance invite ici davantage à sourire étant donné qu'en tant qu'êtres humains du 21^{ème} siècle, nous, spectateurs, connaissons les réponses qu'ils ont du mal à trouver. Nous comprenons très bien que les grandes toiles bleues derrière les acteurs serviront à accueillir des effets spéciaux particuliers lors de la post-production, qu'il ne s'agit pas d'un décor censé symboliser quoi que ce soit qui puisse être représentatif d'une coutume propre à notre époque. Nous rions alors de leur naïveté. En créant ce genre de situations, la metteuse en scène s'amuse de l'intérêt que nous portons aux choses qui nous sont inconnues et particulièrement aux temps que nous n'avons pas vécus ou que nous ne vivrons pas.

¹³¹ *Ibid*, 33'17".

Ensuite, on retrouve une grande part d'humour dans les choix qui ont été pris pour représenter ces deux époques différentes côte à côte. Je fais notamment allusion au fait que les personnages de 2020 sont interprétés par les mêmes acteurs que ceux de 2120. Cette forme de recyclage, peut-être de manière involontaire, marque le fossé existant entre les moyens dont dispose le théâtre et ceux dont dispose le cinéma, un fossé qui explique parfois pourquoi le futur est rarement représenté sur scène. Dans tous les cas, cela participe à créer un tas de situations amusantes. Les spectateurs se rendent compte de cette réutilisation des acteurs, elle ne leur est pas cachée. On s'éloigne alors tout de suite d'une proposition qui se voudrait réaliste puisque l'idée de retrouver à deux époques distinctes des personnes différentes mais qui se ressemblent parfaitement est tout bonnement irréaliste. Un contrat de lecture invite alors le spectateur à accepter qu'un seul acteur interprète deux personnages différents. Le texte s'amuse ainsi de cette situation. Il fait parfois du spectateur un complice en lui rappelant que ce choix artistique ne sert pas le réalisme. En observant son semblable à l'écran, chaque personnage du futur voit en cette personne son ancêtre. À un moment donné, l'un des personnages se montrera particulièrement surpris de la ressemblance existante entre un de ses camarades et l'ancêtre de celui-ci. L'insistance avec laquelle il montrera sa stupéfaction invite bien sûr le rire du spectateur qui, à ce moment-là du spectacle, s'était déjà habitué à ce fameux contrat de lecture. Plus tard dans la représentation, le récit sort à nouveau le public de cette accoutumance de la double incarnation : l'un des quatre protagonistes apprend aux trois autres qu'il vit depuis 140 ans, que son semblable à l'écran n'est en fait pas son ancêtre, mais lui-même. C'est une façon de pratiquer l'autodérision sur des choix de mise en scène. Le spectacle se moque lui-même de l'économie d'acteurs pour laquelle il a opté. On se rapproche alors de l'une des solutions proposées par Ralph Willingham¹³² concernant les spectacles de théâtre s'intéressant au futur. Cette solution vise à accepter que le théâtre ne bénéficie pas des mêmes moyens que le cinéma pour accueillir un univers futuriste, et invite le metteur en scène à s'amuser de ce constat en recourant à l'autodérision. On pourrait d'ailleurs aussi rapprocher ce choix de distribution de la technique d'échantillonnage défendue par l'auteur américain. Enfin, notons que ces choix font intervenir une forme de distanciation qui est également une des techniques suggérées par Willingham. Ce sont ces incohérences, ces étrangetés et le fait que le spectacle empêche le public de s'y habituer qui parviennent à éradiquer toute forme d'identification. Le spectateur est alors capable de se positionner face à ce qu'il voit en tant qu'être humain du 21^{ème} siècle. Il a l'occasion de se poser toutes les questions que le récit suscite en lui et ainsi de répondre au souhait de Selma Alaoui qui est de réfléchir aux nouvelles bases que nous pourrions développer pour construire notre futur.

¹³² BOURASSA GAUDREAULT, Catherine. « Le Théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham ». *Art. cit.*, p. 104-111.

2.5. Science-fiction ou anticipation ?

L'équipe du projet semble attachée à l'idée d'attribuer l'étiquette « science-fictionnel » au spectacle. On le remarque évidemment dans le choix du titre, mais aussi dans la façon dont la pièce est présentée de manière générale, que ce soit au travers des interviews, des programmes de salle, ou même du dossier artistique. Toutefois, je remets cette catégorisation en question relativement au choix que j'ai fait plus tôt d'orienter mon travail sur base de la distinction que proposait Natacha Vas Deyres¹³³ entre la science-fiction et l'anticipation. Ainsi, selon moi, si l'on devait vraiment classer le spectacle dans l'une de ces deux catégories, je le situerais davantage dans la catégorie anticipative. Ce projet artistique entend explicitement émettre une critique sur le présent en proposant une vision du futur qui se voudrait prophétique, réaliste. Dans le dossier artistique, Selma Alaoui exprime clairement son désir de rendre les spectateurs conscients des changements nécessaires pour parvenir à un monde plus souhaitable. Cette critique de la société dont découle une part d'engagement politique est une des grandes caractéristiques de l'anticipation. La metteuse en scène a d'ailleurs pris le parti de s'éloigner d'une vision high-tech du futur à laquelle nous avons été habitués lorsqu'il s'agit de science-fiction. Pour autant, il est vrai que certains choix dans l'élaboration de cette pièce contribuent à offrir une place de marque à la science-fiction. Ainsi, bien qu'a priori nous pourrions tout à fait imaginer cette proposition de futur se concrétiser, quelques indications discrètes soulignent le caractère irréel, fantastique, onirique de cet univers. Ces indications, on les retrouve par exemple dans la faculté qu'ont les personnages à lire les pensées, dans la possibilité de prolonger sa durée de vie, dans les différents jeux et exercices auxquels les personnages se prêtent parfois. Mais à nouveau, ces ingrédients science-fictionnels sont utilisés avec grande parcimonie et l'anticipation de ce monde futur semble plutôt plausible.

2.6. Dystopie ou utopie

Nous avons vu que la distinction entre utopie et dystopie coulait rarement de source, que l'une et l'autre se complétaient souvent et que l'attribution de l'une ou de l'autre pouvait aussi très bien dépendre des points de vue. Ici, l'ambition de Selma Alaoui était de créer une utopie, de proposer une vision optimiste du futur en fonction de ce qu'elle se fait comme idée de la société idéale. On remarque qu'elle se montre néanmoins consciente de l'impossibilité d'une société parfaite. Dans le récit proposé, les personnages qui tentent de découvrir les us et coutumes de leurs ancêtres agissent

¹³³ VAS-DEYRES, Natacha. *Ces Français qui ont écrit demain : Utopie, anticipation et science-fiction au XXe siècle. Op. cit.*, p.25.

en secret, ils chuchotent, sont attentifs à ce que personne ne soit en train de les suivre. À un moment donné, alors qu'ils ne parviennent pas à se mettre d'accord quant à l'interprétation qu'ils font de l'extrait du film, un personnage fait remarquer qu'ils sont à la limite de la compétitivité agressive, ce qui ne colle pas avec les principes de leur système. Un camarade lui rétorque alors : « Oui, c'est parce que ce qu'on fait est interdit. Si c'était simple et sans danger, ce serait permis. »¹³⁴ Il semblerait que le cinéma, ainsi que le théâtre et la littérature soient devenus proscrits dans cette société futuriste. Pour le théâtre et la littérature, cela se confirme dans les capsules vidéo, datées « 2074 » et « 2080 », où des personnes expliquent avec nostalgie en quoi consistaient le théâtre et la littérature. Elles en parlent comme si elles avaient vécu la suppression de ces loisirs et s'adressaient à une nouvelle génération qui n'en aurait jamais entendu parler. L'attitude des quatre explorateurs donne l'impression que le simple fait de visionner un film de fiction est interdit. Peut-être ces interdictions sont-elles liées à un éventuel risque que les individus, confrontés à certaines images du passé, soient envieux de retourner à un fonctionnement individualiste, consumériste, compétitif... L'explication n'étant pas énoncée, c'est l'hypothèse que j'émettrais. Ceci expliquerait la mauvaise connaissance que les personnages du futur ont de notre époque et la curiosité que cela implique en eux. On peut alors comprendre que si les nouveaux principes de cette organisation sociale, basés sur l'idée de communauté, sont tout à fait louables, c'est au détriment de l'existence des arts, mais aussi au détriment de la connaissance de l'Histoire. Or, un monde sans ces deux composantes serait-il considéré comme idéal par tous ? Même au niveau de l'énonciation de cette « utopie », je ne pense pas que l'artiste à l'initiative de cette pièce de théâtre considère le monde qu'elle décrit comme étant un monde dans lequel elle se sentirait parfaitement bien. Les notes du dossier artistique soutiennent mon point de vue puisqu'on peut y lire que le choix de faire évoluer plusieurs époques est relatif à la volonté de « mettre en friction plusieurs modèles, avec leurs beautés et leurs imperfections respectives »¹³⁵. Ainsi, on peut y voir une manière d'éveiller chez le spectateur une série de questions, que ce soit sur ses impressions quant à notre système actuel, ses éventuels désirs de changement, ou encore sa propre idée de société idéale. Par ailleurs, le fait que soit ainsi insérée une composante dystopique au sein de cette utopie traduit un désir de relativiser les failles de notre monde actuel. C'est un peu comme si le spectacle voulait pointer du doigt un dysfonctionnement au sein de notre société, mais relativisait en nous montrant que si ce dysfonctionnement venait un jour à disparaître, ce pourrait être au détriment d'autres paramètres.

¹³⁴ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 34'10".

¹³⁵ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.15.

Ce spectacle constitue donc un bel exemple pour illustrer la tendance que Laurent Bazin attribue au récit anticipatif, celle de constamment balancer entre utopie et dystopie, en fonction des différents regards que l'on peut poser sur ce récit. Ici, il est clair que la balance pèse plutôt en faveur de l'utopie notamment parce que les personnages qui sont représentés dans ce monde futur paraissent tout à fait heureux et épanouis. Certes, la curiosité les pousse à braver l'interdit, mais le récit n'insiste pas sur cet aspect. La pièce ne nous dit d'ailleurs pas à quel point cette interdiction est contrôlée, ni si les personnages risquent gros. Lors d'une interview pour la chaîne RTC¹³⁶, Selma Alaoui exprime le désir qu'elle a eu de proposer une vision du futur qui soit positive. Elle y explique que le monde représenté est un monde qui a effectivement vécu des catastrophes, mais que ce qu'elle a voulu développer sur scène est surtout la tentative de reconstruction de ce monde. On peut lire dans le dossier artistique du spectacle que la metteuse en scène voulait proposer une version du futur qui soit lucide par rapport aux dysfonctionnements de notre société, mais sans que son récit s'apparente à une dystopie.

J'ai toujours voulu m'éloigner d'une représentation du futur qui n'est que ravage et désolation. Pour moi ce type de représentations embarrasse d'une angoisse dont on ne sait que faire.¹³⁷

Ainsi, *Science-fictions* cherche à attirer l'attention du spectateur sur des questions essentielles, mais en prenant soin de ne pas l'incriminer, ni de le décourager. À un moment donné du spectacle, le texte semble d'ailleurs faire directement référence à cette tendance optimiste du récit. Les personnages viennent d'explorer un extrait du film relativement violent et ils débattent à propos des notions de cruauté, de tristesse... Un des personnages affirme alors que, selon lui, nous avons intérêt à raconter des histoires qui soient porteuses d'espoir, des histoires positives. Il insiste en disant que les histoires qui donnent une vision trop négative du monde participent finalement à la destruction de ce monde. Ainsi, Selma Alaoui a pris le pari de composer un spectacle qui se voudrait éveilleur de conscience sur d'éventuelles menaces tout en donnant un accent optimiste à celui-ci.

¹³⁶ ALAOUI, Selma. *CultureL avec Selma Alaoui pour « Scienc-fictions », « Nanofictions » de Murielle Xhrouet et « Une petite cantate »*, interview. Émission télévisée (26 min.), diff. RTC Télé Liège, 2-12-2021. (En ligne).

<https://www.rtc.be/article/culture/culturel-avec-selma-alaoui-pour-quot-science-fictions-quot-quot-nanofictions-de-murielle-xhrouet-et-quot-une-petite-cantate-quot-1511111.html>

(Consulté le 14/12/2021).

¹³⁷ Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. P.22.

2.7. Quel impact aujourd'hui ?

Imaginé et élaboré durant l'été 2020, entre les deux premières vagues de la Covid-19, *Science-fictions* se montre particulièrement dépendant de son contexte de création. Bien sûr, le spectacle ne traite pas directement de la pandémie, mais il est clair qu'il y fait écho du début à la fin. Le principe d'écriture de plateau y est d'ailleurs pour quelque chose, comme l'explique la metteuse en scène dans cette interview¹³⁸ réalisée par RTC. Le spectacle s'est effectivement écrit petit à petit, sur scène avec les acteurs, sur base d'improvisations. Il a donc évolué en même temps que la pandémie, influencé par les craintes de chacun, dans une période où le milieu théâtral était en très mauvaise posture. Entre les risques que l'un des comédiens tombe malade et qu'il faille annuler les représentations, que les spectateurs désertent les salles de théâtre ou encore que les théâtres doivent fermer (ce qui s'est effectivement passé quelques jours après la Première), l'équipe s'est inspirée de l'œuvre d'Ursula K. Le Guin pour proposer une pièce de théâtre qui se situe pleinement en phase avec son temps. On retrouve bien sûr des petits clins d'œil évocateurs tout au long de la pièce, comme ce moment où les membres de l'équipe de tournage (en 2020 donc) veulent se prendre dans les bras, puis que le réalisateur les arrête net : « Attention aux distances. »¹³⁹ Mais de manière plus générale, le spectacle s'intéresse à l'après d'un énorme bouleversement, une catastrophe qui semble mondiale mais dont la nature n'est jamais vraiment évoquée. Si nous n'avons pas de confirmation que cette catastrophe dont nous parle la pièce pourrait être liée à la pandémie qui nous touche aujourd'hui, on peut supposer que celle-ci est sous-entendue au milieu d'autres possibilités. Beaucoup de thématiques sont abordées, comme l'environnement, l'individualisme... Il semblerait que l'équipe artistique ait été inspirée de la situation pandémique pour imaginer une multitude de catastrophes dont notre monde pourrait être victime s'il continue à tourner de cette façon. Dans tous les cas, ce spectacle s'intéresse au futur post-catastrophe, ce qui n'est pas sans rappeler les interrogations que nous nous posons aujourd'hui quant à notre avenir, relativement à la catastrophe mondiale que représente la pandémie. Le spectateur est invité à parcourir une page qui n'est pas encore écrite, il est appelé à se demander ce qu'il adviendrait si le monde connaissait des changements importants, si son fonctionnement venait à être perturbé... *Science-fictions* aborde d'ailleurs la question de la pérennité des arts puisque dans ce récit le théâtre, la littérature et le cinéma ont disparu. En cela, la pièce se rapproche d'ailleurs de *2043* du Collectif Mensuel. Comme

¹³⁸ ALAOUI, Selma. *CultureL avec Selma Alaoui pour « Science-fictions », « Nanofictions » de Murielle Xhrouet et « Une petite cantate »*, interview. Émission télévisée (26 min.), diff. RTC Télé Liège, 2-12-2021. (En ligne). <https://www.rtc.be/article/culture/culturel-avec-selma-alaoui-pour-quot-science-fictions-quot-quot-nanofictions-de-murielle-xhrouet-et-quot-une-petite-cantate-quot- 1511111.html> (Consulté le 14/12/2021).

¹³⁹ Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). 54'35".

toute œuvre d'anticipation, en proposant une vision particulière du futur, *Science-fictions* aborde de nombreuses problématiques qui résonnent très fort avec notre présent, celui de la représentation.

3. *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (2021) : métaphore d'une crise mondiale

3.1. Présentation de l'œuvre

La Dernière nuit du monde fait partie, comme *Science-fictions*, de ces spectacles à l'accent futuriste qui s'emparent de la scène belge francophone durant cette saison 2021-2022. Programmé l'été 2021 au Festival d'Avignon, il frôle ensuite les planches du Théâtre de Liège, du Théâtre National à Bruxelles, du Théâtre de l'Ancre à Charleroi, du Théâtre Central à La Louvière ou encore du Théâtre de Namur. Mais la pièce est également programmée en Flandre, en France et en Espagne. Écrite par Laurent Gaudé, Il s'agit d'une production de la Cie Artara, dont la mise en scène est signée par Fabrice Murgia.

Créée au Théâtre National, *La Dernière nuit du monde* est née du désir qu'avaient Laurent Gaudé et Fabrice Murgia de retravailler ensemble après une première association en 2014 à l'Opéra de Limoges. Ils se lancent dans ce projet suite à la lecture d'un essai de Jonathan Crary intitulé *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Naissent alors en eux les questions suivantes : « L'Homme peut-il vivre 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 ? Est-il sain, juste, souhaitable de maintenir l'éveil et l'activité sans discontinuité au détriment de la nuit ? »¹⁴⁰ Le spectacle fait intervenir deux acteurs sur scène, Fabrice Murgia lui-même et, en alternance, Nancy Nkusy et Nadine Baboy. Le récit se situe dans un futur proche, à une époque où les avancées de la science sont telles qu'elles parviennent à mettre fin aux besoins physiologiques de sommeil de l'être humain. Il est question de la mise en marché d'une pilule qui permettrait à l'Homme de ne dormir que quarante-cinq minutes et de se sentir en forme le reste du temps. On y suit Gabor qui tient un rôle essentiel dans le lancement de cette nouveauté. Il travaille dans la communication et est alors chargé d'inventer des slogans pour convaincre la société de consommer ces pilules. Sa femme Lou tente de le raisonner sur les méfaits de cette production. Mais rien n'y fait, il est convaincu que ce produit n'apportera que des solutions à la société et est totalement excité à l'idée de ce nouveau monde en construction. Alors que Gabor est en réunion d'affaires, il est appelé par l'hôpital qui lui apprend que Lou a été blessée lors d'une

¹⁴⁰ Dossier artistique du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia. P.2.

manifestation contre ce pour quoi il travaille. Mais Gabor doit partir à l'autre bout du monde pour continuer à faire la publicité de la pilule. La dernière nuit avant le lancement survient alors. L'hôpital le contacte et le prévient que Lou sera certainement morte avant le lever du soleil. Ne pouvant rien faire de plus d'où il est, il déambule dans les rues où les gens font la fête et célèbrent la dernière nuit. Depuis son téléphone, il partage une photo de Lou à toutes les personnes qu'il croise pour se donner l'impression qu'elle est là avec lui. Au petit matin, il appelle l'hôpital et découvre que Lou a disparu de sa chambre et que personne n'a d'explications à lui soumettre. Anéanti, Gabor commence alors une enquête pour la retrouver. Il perd pied, ne travaille plus, il commence à ressentir les effets néfastes de la pilule, il a terriblement mal aux yeux à force de les garder ouverts. Il se rend compte que l'obscurité lui manque, réalise que Lou avait raison. En parallèle, la pilule évolue, de nouvelles versions sont créées pour combattre les effets secondaires. Des gens militent pour rendre la pilule obligatoire ou réduire davantage le temps de sommeil nécessaire. Le monde part en vrille, l'espèce animale se détache de l'espèce humaine et part pour un grand exode vers le Nord. La patronne de Gabor, à l'initiative du projet, se sent aussi rattrapée par les méfaits de sa création. Des années après le début du cauchemar, cette dernière vient trouver Gabor et lui avoue qu'elle lui a caché quelque chose d'important sur Lou : elle a appris où se trouvait la jeune femme. Désespérée, elle espère en révélant cela que Gabor s'emporte et lui offre la mort. Il tue effectivement sa patronne, puis se laisse mourir également.

3.2. Une mise en garde anti-utopiste

On retrouve dans cette pièce une dénonciation assez évidente faite à l'égard de l'espèce humaine. Celle-ci semble dirigée envers le besoin permanent qu'a l'Homme de maîtriser son environnement. Dans le dossier artistique du spectacle, Fabrice Murgia fait référence à Karl Marx qui avait prédit que le capitalisme mettrait fin à tous les cycles naturels : « Aujourd'hui, tout est devenu valeur marchande : l'amour, l'amitié, la nourriture, la faim, la soif... »¹⁴¹ Le metteur en scène a alors voulu imaginer un futur dans lequel l'être humain tenterait de dompter l'un des seuls éléments naturels qui soit parvenu à lui tenir tête jusqu'ici : la nuit. Le récit pose en même temps un jugement sur cette nouvelle tendance du H24, une tendance consumériste visant la rentabilité, qui est en inadéquation totale avec notre besoin physiologique de sommeil. La dystopie se situe dans cette mise en perspective du présent, la dénonciation d'une culture de la proactivité où l'Homme se plaint sans arrêt de ne jamais avoir assez de temps, de voir passer le temps trop vite. Effectivement,

¹⁴¹ *Ibid.*

ce phénomène de domination sur le sommeil a déjà connu plusieurs tentatives dont certaines sont développées dans l'ouvrage de Jonathan Crary¹⁴². Entre autres, aux Etats-Unis, la recherche militaire se penche sur les capacités du Bruant. Capable de voler plusieurs jours sans dormir, cet oiseau migrateur est étudié par les scientifiques qui développent des substances neurochimiques et pratiquent des essais de stimulation magnétique sur les soldats dans le but de rendre ces derniers insomniaques. Pour expliquer la genèse de son spectacle, Fabrice Murgia exprime aussi s'être intéressé à un projet datant des années 1990 et qui concernait des satellites russes. Dotés de gigantesques ailes miroirs, ces satellites devraient pouvoir refléter le soleil en permanence sur des zones de Sibérie, afin qu'on puisse en exploiter le sol au maximum. Face à ces folles idées, mais aussi à l'étendue considérable et à la constance de la lumière artificielle, la sauvegarde de la nuit et sa protection deviennent des revendications nouvelles. Alors que la nuit, le sommeil, l'obscurité constituent des composantes des plus naturelles et des plus essentielles pour la propre survie de l'espèce humaine, elles deviennent de plus en plus objets de débats, objets politiques. Et cela est en parfaite adéquation avec une société toujours en quête de comprendre et de maîtriser ce qui la dépasse, une société qui ne sera jamais totalement satisfaite de ce qu'elle possède.

Pour mettre en perspective cette critique du présent, Fabrice Murgia et Laurent Gaudé imaginent un projet qui se voudrait tout à fait utopiste dans un premier temps. La façon dont le personnage de Gabor défend cette nouvelle conception des choses nous donnerait presque envie de le voir se concrétiser dans notre réalité. Cela peut bien sûr dépendre du point de vue, mais rares sont ceux qui ne rêvent pas de pouvoir bénéficier de deux fois plus de temps. Outre les possibilités en termes de production et de consommation, ce gain pourrait être l'occasion de s'octroyer davantage de moments de loisir, de moments en famille, entre amis... Dans notre société dont la norme colle au rythme de vie « métro, boulot, dodo », avoir le temps pour des activités qui ne soient pas relatives à la rentrée d'argent, est devenu complexe. Alors, si le « dodo » venait à disparaître, nous pourrions combler ce vide comme bon nous semble. Quand ils parlent de la pilule, Gabor et sa patronne mettent en avant le fait que sa consommation permettra davantage de libertés, qu'elle offrira des vacances à la société. Le message est relayé par les médias qui sont représentés sur scène via la projection vidéo d'une succession de séquences mettant en scène le journal télévisé de différentes chaînes : « Awaken entend désengorger le jour et démultiplier les possibilités temporelles des citoyens et des citoyennes de 51 pays qui ont signé le protocole de mise en circulation. »¹⁴³ Excepté quelques individus qui s'opposent à cette décision, à l'instar de Lou, la société semble ravie et

¹⁴² CRARY, Jonathan. *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Paris : La découverte, 2016. (Poche/Essais ; 433), 144 p.

¹⁴³ Captation du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (Ozango Productions). 10'10".

impatiente à l'idée du lancement de ce produit révolutionnaire. Le personnage de Lou est présent dès le début du spectacle pour atténuer l'utopie, attirer l'attention sur les possibles travers que ce projet pourrait engendrer. Et effectivement, dès la mise en circulation de la pilule, le récit prend une allure complètement dystopique. C'est bien sûr via le point de vue de Gabor que la dystopie fait son entrée, avec non seulement la tristesse qu'il éprouve face à la disparition de Lou, mais surtout, parallèlement, la conscientisation qu'il a participé à la création d'un véritable désastre pour l'humanité tout entière :

Ça fait longtemps que je tue. Aujourd'hui de mes mains. Mes propres mains. Mais hier avec les mots que j'écrivais, avec toute la force de ma conviction, j'ai détruit, j'ai saccagé et ça n'a fait aucun bruit. Ce qu'on tue parfois ne saigne pas. Nous avons profané le monde, ça je m'en souviens. Et c'est ce qui nous brûle les yeux encore aujourd'hui.¹⁴⁴

On peut dire que le spectacle répond à une fonction de mise en garde quant aux éventuelles dérives du progrès scientifique, ou encore quant à notre soif perpétuelle de contrôle. Pour rendre efficace cette mise en garde adressée au spectateur, plusieurs éléments sont exploités de façon à souligner la proximité existante entre ce monde représenté et le monde réel. Par exemple, Fabrice Murgia a recouru à un important travail de réalisation puisqu'il est à l'initiative des différentes séquences vidéo qui sont projetées sur scène. Souvent présentées comme des extraits du journal télévisé, elles mettent en scène à plusieurs reprises de réelles personnalités de la télévision belge. Ainsi, au début du spectacle, François de Brigode nous annonce le lancement de la pilule, puis à deux reprises Hadja Lahbib accueille la patronne de Gabor dans les studios de la RTBF. En faisant intervenir ces présentateurs, Fabrice Murgia donne de la crédibilité à l'anticipation, il rend vraisemblable la réalisation de ce futur proche parce qu'il compose ainsi une véritable connexion avec la réalité du spectateur belge. Le même procédé est utilisé lorsque le personnage de Gabor parle de Lou en disant « la disparue du CHU Saint-Pierre ». Il fait alors intervenir une institution qui existe réellement et qui est bien connue des Belges, ou en tous cas des Bruxellois. On comprend que les personnages de Lou et de Gabor évoluent à Bruxelles ou dans ses alentours. Ces clins d'œil participent à rendre concrète la mise en garde parce qu'ils interpellent le spectateur qui perçoit que ce qui lui est montré est en relation étroite avec sa propre réalité. Il est alors davantage disposé à accepter que ce type d'évènement puisse se reproduire dans un futur proche.

¹⁴⁴ *Ibid*, 735".

3.3. Désordre dans le récit

Dans une vidéo promotionnelle réalisée par le théâtre Mars – Mons Arts de la Scène, Fabrice Murgia utilise l'expression « monologue peuplé »¹⁴⁵ pour décrire son spectacle. Effectivement, bien que deux acteurs prennent place sur scène, la pièce semble nous propulser dans la tête de Gabor. C'est un peu comme si le personnage de Lou, ainsi que les quelques personnages qui apparaissent sur l'écran, n'étaient que des fantômes ou des souvenirs dont Gabor se remémorait. La scénographie – sur laquelle je reviendrai plus tard – souligne également cette idée. Ainsi, durant tout le spectacle, on a l'impression que Gabor, avant de mourir, se rappelle les événements des derniers mois de sa vie. La première réplique du spectacle est d'ailleurs : « Le sang s'échappe et les souvenirs reviennent : j'ai tué »¹⁴⁶. Il se souvient ensuite des derniers moments de tendresse passés avec Lou, des avertissements dont celle-ci lui a fait part, de l'excitation qu'il a ressentie face au nouveau monde en création, de toute la pression que cela a suscité en lui, du désenchantement... Or, on peut s'imaginer que nos pensées ne sont jamais organisées de manière linéaire, que nos souvenirs ne nous reviennent jamais tout à fait dans l'ordre. De la même manière, la façon dont les événements nous sont présentés dans ce spectacle ne respecte pas l'ordre chronologique dans lequel les événements de l'histoire se sont déroulés. Le récit est truffé d'anachronies. D'abord, à l'instar de la pièce *2043* du Collectif Mensuel, le spectacle commence par une prolepse, une anticipation sur un événement qui devra se passer à la fin de l'histoire. Gabor, tel le narrateur de sa propre histoire, raconte aux spectateurs qu'il vient de tuer quelqu'un. Il ne dit pas de qui il s'agit et, dans son désespoir, il émet des phrases dont le spectateur ne peut pas tout à fait saisir la signification à ce moment-là du spectacle. Il parle d'un message que la personne qu'il vient de tuer aurait dû lui transmettre bien plus tôt, il parle aussi sommairement de la disparition de Lou. Cela suscite la curiosité du spectateur qui ne peut s'empêcher de se demander qui le personnage a tué, pour quelles raisons et en quoi consiste ce fameux message dont il parle. Dans le même esprit que *2043*, la narration commence par la situation finale, puis se poursuit par la situation initiale puisque juste après que Gabor se soit lamenté sur le meurtre qu'on comprend qu'il a commis, le spectacle nous présente un moment beaucoup plus tendre entre Lou et Gabor. Forcément, le spectateur comprend que cette scène se passe bien avant la disparition de Lou, mais aussi avant la dernière nuit puisque le lancement de la pilule est le sujet de leur discussion. C'est cette scène qui plante le décor et donne le contexte de l'histoire. Ensuite, les souvenirs continuent à être suggérés dans le désordre tout au

¹⁴⁵ Mars – Mons Arts de la scène. *La dernière nuit du monde* – Laurent Gaudé et Fabrice Murgia. (Vidéo YouTube). 23 juin 2021. Durée : 2'11".

[La dernière nuit du monde - Laurent Gaudé et Fabrice Murgia - YouTube](#)

(Consultée le 16/12/2021).

¹⁴⁶ Captation du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (Ozango Productions). 5'15".

long du spectacle. Mais pour clôturer ce dernier, on rattrape la situation finale au moment où nous l'avons quittée, c'est-à-dire au moment où Gabor tue sa patronne. Et le cours normal de l'histoire se poursuit jusqu'à la mort de Gabor dont les dernières minutes sont vécues aux côtés du fantôme de Lou.

Ce désordre dans la narration traduit bien sûr l'état mental de Gabor, perturbé par la disparition de sa femme, par les répercussions de la pilule, et par le meurtre qu'il vient de commettre. Mais la confusion temporelle maintient en plus le spectateur conscient de son statut de spectateur et l'empêche alors de s'identifier complètement au personnage de Gabor puisqu'il doit rester attentif au fait que l'histoire lui est servie dans le désordre et que c'est à lui de recomposer le puzzle. Dans *Science-fictions*, la discontinuité servait également la distanciation, mais elle était présentée de manière beaucoup plus claire. Le spectateur était directement averti que l'on changeait de temporalité au moyen de « noirs », ou par l'insertion de scènes oniriques. Ici, le voyage dans la chronologie des événements n'est pas si évident, il n'est pas présenté sous forme de tableaux. Un changement de temporalité est parfois accompagné d'une variation dans la luminosité, mais cela reste très subtil notamment parce que les personnages de Lou et de Gabor sont toujours présents sur scène aux mêmes endroits. On percevra le passage d'une temporalité à l'autre si l'on s'intéresse particulièrement au jeu de l'acteur qui variera en fonction de l'état de son personnage. Dans les premières minutes du spectacle, on passe de la situation finale à la situation initiale de manière très fluide, sans coupure. Fabrice Murgia donne d'abord un ton très grave à son personnage, il s'adresse à Lou qui a disparu, lui dit qu'il aurait dû l'écouter. Puis, au cours d'une phrase, on glisse dans les souvenirs de Gabor et on se retrouve alors bien avant la dernière nuit, à un moment où Lou est toujours bien présente et tente de persuader Gabor des méfaits de la pilule. De façon très délicate, l'acteur change de ton au cours de sa phrase et prend un air agacé, mais tendre et beaucoup plus léger. Le passage est souligné par une légère augmentation de la luminosité dans l'espace où évolue le personnage de Lou, ce qui marque l'idée que l'on passe à une époque où Lou était toujours présente. Par la suite, l'actrice donnera la réplique à Fabrice Murgia de sorte que l'on puisse croire à une discussion qui aurait eu lieu avant la dernière nuit. Ces passages se montrent donc très retenus et la distanciation est alors davantage exploitée que dans le cas de *Science-fictions* étant donné que cela demande une attention bien plus accrue de la part du spectateur.

3.4. Forme épique

La forme que prend ce spectacle se rapproche très fort de la narration dans le sens où l'histoire semble ici racontée par le personnage de Gabor qui, en relatant ses souvenirs, occupe en quelque sorte le rôle de narrateur. Le spectacle est un entrelacement de scènes qui entreprennent de représenter les choses (comme c'est le cas par exemple pour les différentes illustrations des souvenirs de Gabor) et d'autres scènes qui sont davantage en train de raconter les événements. On se rapproche alors d'une forme de théâtre épique, une tendance longuement expérimentée par les deux metteurs en scène Erwin Piscator et Bertolt Brecht. Muriel Plana, Professeure d'études théâtrales à l'Université de Toulouse, donnait la définition suivante au théâtre épique :

[...] Un mode, à la différence d'un « genre » littéraire, est une tendance plutôt qu'un modèle ou une forme établie. « Épiciser » le théâtre ne consistera donc pas à le transformer en épopée (dont l'exemple le plus connu est l'œuvre d'Homère), ni en roman, mais à y incorporer des éléments « épiques » au même degré qu'on y intègre traditionnellement des éléments lyriques ou dramatiques. Ces éléments sont ceux qui concourent à l'idée que le théâtre ne représente pas, mais qu'il raconte, qu'il est, en fait, une narration. L'« épicisation » (ou épisation) consiste, par conséquent, à développer le récit dans la pièce de théâtre ou dans le spectacle, sans pour autant transformer complètement le drame (l'action au présent) en pure narration – ce qui reviendrait à l'adapter ou à opérer une transmodalisation.¹⁴⁷

Comme l'écrit l'auteure, il n'est pas question ici de considérer la forme de *La Dernière nuit du monde* comme purement narrative, mais on peut remarquer que plusieurs éléments ont été traités de sorte à apporter au drame une note épique. Le théoricien allemand Peter Szondi parle de « sujet épique »¹⁴⁸ pour définir le rôle de celui qui raconte l'histoire sur scène : « Ce sujet renvoie à la place de l'auteur dans la narration et indique que celle-ci est privilégiée par rapport à l'action ou, du moins, qu'elle la relaie au public. »¹⁴⁹ C'est bien sûr le rôle qu'occupe le personnage de Gabor dans notre cas. Comme a pu l'expliquer Muriel Plana, la narration implique un point de vue. Ici, le personnage de Gabor nous fait part de son propre point de vue par rapport à l'histoire, il sert de « médiation entre l'action présentée sur la scène et le spectateur de cette action. »¹⁵⁰ À nouveau, ce procédé remet en question l'illusion dramatique puisqu'il rappelle au spectateur qu'il n'est pas en présence des événements eux-mêmes, mais bien d'un récit qui les relate à partir d'un certain point de vue. Si la pièce s'était davantage concentrée sur la représentation, le spectateur aurait plus facilement oublié son statut de spectateur, il se serait peut-être oublié et aurait sans doute éprouvé

¹⁴⁷ PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. P.29. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2004. (Amphi Lettres), p.29.

¹⁴⁸ SZONDI, Peter. *La théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Belval : Circé, 2006. 163p.

¹⁴⁹ PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. *Op. Cit.*, p.30.

¹⁵⁰ *Ibid.*

plus d'empathie pour le personnage de Gabor. Mais dans ce cas-là, le spectacle n'aurait pas servi la fonction de mise en garde qui est représentative du genre anticipatif :

[...] pour raconter une histoire et la fixer dans nos mémoires afin qu'elle nous aide à vivre et à penser notre réalité, on a besoin d'un narrateur, sujet de ce récit qui nous sera fait sur une scène.¹⁵¹

La scénographie sert également l'épisation dans le cas du spectacle de Fabrice Murgia. Le décor proposé n'évoque absolument pas de lieu particulier. Le réalisme est ici complètement mis de côté. Très peu d'éléments de décors sont utilisés à part un tabouret, une chaise, une matière blanche au sol qui rappelle la neige dont Gabor parle dans l'épilogue, un écran et des néons. Durant l'entièreté de la représentation, le spectateur est face à une scène relativement sombre sur laquelle trois cadres lumineux orientent son regard. Deux de ceux-ci sont dessinés à même le sol, horizontalement, et délimitent les zones de jeu des deux acteurs. Celui qui est occupé par Fabrice Murgia se situe à l'avant de la scène et est légèrement décalé sur la gauche, tandis que le cadre dans lequel évolue l'actrice incarnant Lou est davantage en retrait sur la profondeur de la scène et légèrement décalé vers la droite. Le troisième cadre lumineux est placé verticalement par rapport à la scène et entoure l'écran sur lequel sont projetés des extraits vidéo, ainsi que des images filmées en direct. Les cadres s'illuminent les uns après les autres, parfois en même temps, pour indiquer l'endroit où doit regarder le spectateur. C'est une façon de cadrer les zones de parole, de passer le relais à l'un et puis à l'autre, comme l'indiquait Fabrice Murgia lors d'une rencontre¹⁵² avec le public après une représentation au Festival d'Avignon. Ce procédé insiste sur la forme, sur l'organisation de la parole, il agit presque à la manière de phylactères dans une bande dessinée. Il renforce donc l'idée que tout ce qui est montré sur scène est préparé, organisé puisqu'il annonce l'endroit où va se situer l'action ou, en tous cas, la prise de parole. Mais ces choix rappellent aussi le travail de l'espace auquel recourt le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier qui semble avoir influencé Fabrice Murgia. Effectivement, il y a dans ce spectacle un important travail sur le corps de l'acteur et la façon dont l'espace agit sur celui-ci. Les acteurs sont comme enfermés à l'intérieur des cadres lumineux. Ils ne les quitteront qu'une seule fois, à la fin de la représentation, lorsque le personnage de Gabor est sur le point de mourir. Alors, les deux acteurs sortiront de leurs zones et se rapprocheront enfin l'un de l'autre. Mais avant cela, les cadres lumineux jouent sur eux un effet d'enfermement. Ils

¹⁵¹ *Ibid*, p.29.

¹⁵² Théâtre-Contemporain.net. *Dialogue avec Fabrice Murgia et Nancy Nkusi pour « La Dernière nuit du monde »*. (Vidéo en ligne). 13-07-2021. Durée : 49'19".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net/les-vidéos-la-dernière-nuit-du-monde-laurent-gaudé-mise-en-scène-fabrice-murgia-theatre-contemporain-net)

(Consulté le 21/12/2021).

limitent leurs mouvements, leurs déplacements et orientent l'endroit où les acteurs dirigent leur jeu. Ces zones étant décalées l'une de l'autre sur la profondeur de la scène, on remarque en effet que les acteurs ne peuvent se faire face, à moins que Fabrice Murgia ne tourne le dos au public durant toute la représentation. L'adresse de ce dernier se porte alors sur le public, même lors des scènes semblant mettre en scène le souvenir d'une discussion entre Lou et Gabor. Par le biais de ce dernier personnage, le quatrième mur est donc aboli. Ce procédé se rapproche très fort de celui utilisé dans le spectacle *2043* du Collectif Mensuel puisque nous sommes face à des rapports très peu naturels où les personnages semblent se parler sans jamais échanger de regards. De son côté, l'actrice incarnant Lou ne regarde pas toujours directement le public. Il lui arrive de fixer le dos de son partenaire de jeu lorsque son personnage s'adresse à Gabor, mais le plus souvent, elle se tient de profil par rapport à la salle et a le regard porté sur l'objectif d'une caméra. Son visage est alors projeté en gros plan sur l'écran nous faisant face, donnant l'impression qu'elle s'adresse effectivement au public. L'adresse au spectateur semble d'ailleurs davantage soulignée de cette façon puisque les dimensions du visage de l'actrice sont amplifiées. Le retrait de l'actrice au fond de la scène et la projection de son visage sur grand écran renforcent l'idée de l'absence de son personnage ou de sa présence fantasmagorique, omnisciente. Présentée de cette façon, la scénographie participe à isoler les personnages l'un de l'autre, cela donne le sentiment qu'ils appartiennent à deux espace-temps différents. Le personnage de Gabor est bien présent, tandis que Lou n'est que le fruit de ses pensées, c'est un fantôme. En même temps, cette séparation sur scène pourrait suggérer la distance effective entre les deux personnages puisque Gabor n'est jamais auprès de Lou à cause de ses voyages d'affaire, que cette dernière lui reproche de ne pas être suffisamment à ses côtés. Ce serait une manière de traduire la douleur de Gabor quand il s'aperçoit que sa femme est blessée, qu'il est sur le point de la perdre, mais qu'il ne peut être auprès d'elle. Dans le même temps, cette distance pourrait évoquer la différence d'opinion de l'un et de l'autre, concernant la suppression de la nuit. Quoi qu'il en soit, ces choix scénographiques créent une forme d'étrangeté car les rapports entre les personnages ne sont pas naturels. Cela empêche alors l'identification chez le spectateur qui est davantage attentif à la mise en garde.

3.5. Outil plutôt que thématique – la place de la technologie dans l'œuvre de Fabrice Murgia

Fabrice Murgia fait partie de ces metteurs en scène qui travaillent énormément à l'exploration des possibilités technologiques au sein de leurs créations théâtrales. Comme à son habitude, il s'intéresse ici à découvrir de quelles manières les micros, mais également la vidéo, peuvent servir la

proposition théâtrale. De plus en plus généralisée au théâtre, l'utilisation du micro permet davantage de possibilités quant au jeu d'acteur. Elle favorise effectivement le réalisme puisque l'acteur n'a plus besoin de parler fort et en exagérant son articulation pour se faire entendre par les spectateurs du dernier rang. *La Dernière nuit du monde* propose de nombreuses variations quant au travail de la voix. En passant de moments très tendres mettant en scène le couple avant la disparition de Lou à des instants beaucoup plus durs où le personnage de Gabor s'énerve de la situation, le micro permet un travail sur les tonalités qui se veut beaucoup plus réaliste. Ainsi, les chuchotements sont envisageables, mais le spectateur peut également percevoir le souffle des personnages, ce qui crée une plus forte proximité avec ceux-ci. On retrouve donc une forme de jeu de l'acteur qui se voudrait naturel en ce qui concerne le travail de la voix. À nouveau, cela souligne l'équilibre dont nécessite l'anticipation dans sa fonction de mise en garde, puisque c'est bien à une suite de procédés impliquant la distanciation que cet effet réaliste est appliqué. Autrement dit, la mise en scène, notamment par le biais de l'utilisation du micro, offre au spectateur une proximité avec le monde représenté sur scène et, dans le même temps, crée chez lui l'impression d'une étrangeté par le biais d'autres techniques déjà citées (comme l'espace qui délimite le travail du corps). L'association de ces deux pôles implique alors que le spectateur reconnaisse au sein de la pièce une ressemblance avec sa propre réalité, mais qu'il soit capable de garder du recul par rapport à ce qui lui est montré de sorte à rester alerte et qu'il puisse ainsi percevoir la mise en garde dont le récit est imprégné.

Notons également l'emploi d'enregistrements audio au cours de la représentation. À plusieurs reprises, la voix de Fabrice Murgia semble être diffusée sur scène par un autre biais que l'acteur présent en chair et en os. La présence de cette voix préenregistrée, que le spectateur reconnaît être celle de l'acteur incarnant Gabor, accentue l'idée que nous avons accès aux pensées de ce personnage. Le spectateur se rend compte qu'il entend cette voix alors que l'acteur ne bouge pas les lèvres. Il arrive également que cet enregistrement se fasse entendre en même temps que l'acteur sur scène est en train d'émettre des phrases qui n'ont rien à voir avec le contenu de l'enregistrement en question. C'est notamment le cas au début de la représentation : Fabrice Murgia, sur scène, reste essentiellement muet pendant qu'un enregistrement nous laisse entendre sa voix qui relate brièvement le meurtre que son personnage vient de commettre. À quatre reprises et de plus en plus fort, l'acteur présent appelle « Lou ? »¹⁵³ en même temps que l'enregistrement est diffusé. La voix enregistrée émet une longue réplique qui est chuchotée, tandis que la voix qui est émise en temps réel est davantage criée et émet un contenu beaucoup moins chargé. Malgré la différence de

¹⁵³ Captation du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (Ozango Productions). 5'27''.

projection de la voix, le travail du son permet qu'elles soient toutes deux audibles de la même façon, sur le même volume. Le spectateur est alors perturbé par ces deux voix semblables aux tonalités différentes, d'autant plus que l'acteur se trouve dans un premier temps dans une certaine pénombre, une pénombre qui permet d'apercevoir la silhouette de celui-ci, mais pas de discerner s'il bouge les lèvres. Cette double diffusion de la voix de l'acteur apparaît donc comme étrange et souligne non seulement le trouble du personnage, mais également le principe qui voudrait que l'entièreté de la pièce soit comprise comme le contenu des pensées de ce même personnage.

Ensuite, je l'ai déjà mentionné, le spectacle de Fabrice Murgia recourt ici à un dispositif de projection. L'écran est placé sur scène de sorte qu'il semble presque considéré comme un personnage à part entière. Comme les deux acteurs, il possède son propre cadre lumineux qui s'illumine lorsque l'attention du spectateur doit se porter sur lui. Les images qui y sont projetées sont de types distincts. Il s'agit tantôt d'images enregistrées en direct, tantôt d'une série de séquences censées évoquer le journal télévisé, ou encore d'images venant illustrer brièvement certains des souvenirs de Gabor. La captation en direct concerne essentiellement le personnage de Lou puisqu'il est question de proposer un plan serré sur le visage de face de l'actrice alors que celle-ci se trouve de profil et légèrement en retrait sur la scène. Son visage apparaît sur l'écran lorsque le personnage de Gabor fait référence à sa femme. Parfois, elle est juste présente mais ne s'exprime pas oralement, comme si on insistait sur l'idée qu'il s'agit d'un fantôme. À d'autres moments, elle répond à Gabor et a de réelles discussions avec lui, renvoyant davantage à l'idée d'un souvenir que se remémorerait Gabor. Dans les deux cas, le jeu de l'actrice est ici passé à la loupe puisque les expressions de son visage sont extrêmement décryptables grâce au grand écran. Ce procédé la pousse à recourir à un jeu très réaliste, un jeu qui ferait presque croire au spectateur à la véracité de ce qu'il voit avant d'être rattrapé par d'autres procédés qui veillent à introduire une forme d'étrangeté. De plus, comme dit précédemment, la projection de ce visage permet de créer un contact entre le spectateur et l'actrice qui semble le regarder dans les yeux. À nouveau, nous sommes face à une technique visant à éviter l'identification aux personnages. En ce qui concerne la projection d'images évoquant l'émission du journal télévisé, la fonction de l'écran comme support médiatique est ici complètement assumée puisqu'on a la sensation d'être face à un écran de télévision. Cette impression est amplifiée par un effet de zapping : à certains moments, plusieurs images s'enchaînent mettant en scène différents présentateurs dans des décors variés, comme si quelqu'un était en train de changer de chaîne. Cette utilisation de la projection sert à rendre compte de l'ampleur que recouvre la vente de la pilule. Les présentateurs parlent d'ailleurs dans des langues différentes. Le spectateur est alors conscient de l'universalité de ce projet. Enfin, la vidéo permet parfois d'illustrer les souvenirs de Gabor. De courts extraits s'enchaînent alors très rapidement.

L'image est travaillée de sorte à brouiller quelque peu notre perception et à nous faire croire, ainsi, qu'il s'agit bien du contenu de la pensée brouillée du personnage. À plusieurs reprises l'acteur sur scène évoque le moment où il a tué sa patronne et ce moment est parfois illustré sur l'écran par un court extrait vidéo où l'on voit un homme, que l'on devine être Gabor, en train de brandir un tabouret au-dessus de sa tête avant de le frapper contre quelque chose qui se situe en hors-champ à ses pieds et que l'on devine être le corps de sa patronne. Pour insister sur l'idée qu'il s'agit bien des pensées de Gabor, certains éléments à peine perceptibles sont insérés dans ces courtes vidéos tels qu'une photo de Lou par exemple.

De manière générale, l'usage du cinéma sur la scène de théâtre est un procédé qui est longuement débattu car il remet en question l'une des valeurs fondamentales de l'art théâtral à savoir la coprésence physique de l'acteur et du spectateur dans la salle de spectacle au même moment, le partage d'un même espace-temps. Effectivement, les corps projetés sur l'écran ne forment finalement que des simulacres, même lorsqu'il s'agit de la projection du visage de l'actrice captée en direct. Quoi qu'il en soit et sans m'attarder sur cette question qui pourrait faire à elle seule un sujet de travail de fin d'études, je trouve personnellement que Fabrice Murgia recourt au cinéma de manière plutôt efficace dans ce spectacle. Cet usage n'est pas là sans raison, il occupe un rôle important tout en se mettant au service de la création théâtrale. Parmi d'autres personnages évoqués par Gabor, celui de sa patronne n'est pas interprété sur scène, mais apparaît uniquement dans de courts extraits qui sont projetés sur l'écran. Ce procédé permet d'accentuer l'aspect onirique de ces protagonistes. Le fait qu'ils ne soient pas présents sur scène, mais sur une toile en deux dimensions, appuie l'idée qu'ils ne sont plus à ce moment-là de l'histoire que le fruit de la pensée de Gabor. On pourrait dire, dans ce cas, que si Lou est présente sur l'écran et sur scène (bien qu'elle soit clairement placée en retrait par rapport à Fabrice Murgia), c'est pour souligner le refus de Gabor de la laisser partir, son acharnement à la retrouver, à ne jamais l'oublier. Il exprimera d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il continue à prendre la pilule malgré ses effets secondaires pour que Lou ne s'efface jamais. On comprend donc le rôle qu'occupe la projection. On remarque par ailleurs que la mise en scène a été pensée de sorte que l'écran n'écrase pas les acteurs présents sur scène. C'est d'ailleurs ce qu'expliquait le metteur en scène lors d'une rencontre¹⁵⁴ avec le public au festival d'Avignon : avec son équipe, ils ont choisi de cadrer les zones de parole avec des bandes lumineuses dans le but de marquer la situation des deux acteurs, de souligner leur présence. Ainsi, les corps des acteurs

¹⁵⁴ Théâtre-Contemporain.net. *Dialogue avec Fabrice Murgia et Nancy Nkusi pour « La Dernière nuit du monde »*. (Vidéo en ligne). 13-07-2021. Durée : 49'19".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net/les-vidéos-la-dernière-nuit-du-monde-laurent-gaudé-mise-en-scène-fabrice-murgia-theatre-contemporain-net)
(Consulté le 21/12/2021).

sont autant remarquables que ceux projetés sur la toile blanche. À ce même Festival, Fabrice Murgia soulignait cette volonté au cours d'une conférence : « On ne peut pas, au théâtre, se dire que les acteurs peuvent s'arrêter parce qu'on regarde un film. Il y a la question de la rythmique entre ces films et le plateau qui est très importante. C'est rythmé comme une partition. Pour que ça reste de l'ici et maintenant. C'est pour ça qu'on est rassemblés ici, pour voir des spectacles, évidemment. Ça doit rester quelque chose de vivant. »¹⁵⁵ Le risque encouru par le dispositif cinématographique aurait effectivement été que l'attention du spectateur ne se porte plus que sur l'écran, oubliant les corps présents sur scène, mais la mise en scène est ici parvenue à gérer cet aspect, notamment grâce à un important travail sur la lumière.

Pour un ouvrage collectif consacré à la rencontre du théâtre et des nouvelles technologies, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos se sont intéressées à l'apport que la technologie pouvait avoir sur le spectateur. Selon les auteures, c'est un tout autre regard que le spectateur doit désormais porter sur l'art théâtral. Elles soutiennent que l'essence du théâtre est complètement chamboulée, passant du jeu de l'acteur, au jeu des formes. Cette nouvelle donne change effectivement les habitudes perceptuelles du spectateur : « Ce faisant, il devient plus qu'un témoin de réalités ou un récepteur passif d'images mais un agent organisateur du voir. »¹⁵⁶. Dans le cas de *La Dernière Nuit du monde*, le regard du spectateur doit sans arrêt voyager entre les acteurs présents sur scène et l'écran, le regardant doit effectuer tout un travail mental pour comprendre ce qui lui est montré sur l'écran, comprendre quelle différence existe entre les personnages incarnés sur scène et ceux qui sont projetés en deux dimensions sur l'écran. Plus généralement, le spectateur devient désormais « specta(c)teur »¹⁵⁷ car c'est à lui de mettre de l'ordre parmi les différentes images qui lui sont proposées. C'est à nouveau un procédé visant à rendre le spectateur actif. Ainsi, ce dernier ne perd jamais de vue son statut de spectateur, assis dans une salle de spectacle et il est donc mieux disposé à accueillir la mise en garde servie par le spectacle.

Finalement, dans son spectacle d'anticipation, Fabrice Murgia a moins recours à la technologie en tant que thématique qu'en tant qu'outil de mise en scène. Dans le récit proposé par *La Dernière nuit du monde*, si la thématique anticipative des sciences et techniques est présente, ce n'est pas dans le sens technologique du terme. Le monde futur que nous présente le personnage de Gabor ne

¹⁵⁵ Théâtre-Contemporain.net. *Fabrice Murgia pour « La Dernière nuit du monde », conférence de presse du 9 juillet 2021.* (Vidéo en ligne). 9-07-2021. Durée : 14'12".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](#)

(Consulté le 21/12/2021).

¹⁵⁶ HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène. « Théâtre et (nouvelles) technologies : un espace d'interactions ». Dans : GARBAGNATI, Lucile et MORELLI, Pierre (dir.). *Thé@tre et nouvelles technologies*. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2006. (Ecritures), p.54.

¹⁵⁷ *Ibid.*

s'apparente pas à un univers ultra-technologique peuplé de robots, pour donner un exemple quelque peu cliché de l'imaginaire futuriste. Ici, nous sommes à nouveau face à une proposition réaliste d'un futur proche. Cette proposition ne s'éloigne tout compte fait que très légèrement de notre réalité, ce qui rend vraisemblable la prophétie fictionnelle. Dans ce récit, le progrès scientifique ne se situe que dans une seule et même découverte. De cette manière, le pronostic semble plus crédible que si ce monde inventé était trop artificiel. Laurent Gaudé et Fabrice Murgia ont imaginé cet exploit scientifique qui voudrait que, par la simple prise d'une pilule, l'Homme puisse s'émanciper de son besoin physiologique de sommeil. Avec l'introduction de cette pilule, on se rapproche très fort de ce que Laurent Bazin classait comme une récurrence de la dystopie en parlant d'une critique des dérives de la science. Comme l'auteur l'indique, cette critique porte en général sur « le rapport de l'humain à soi-même et la relation à son environnement. »¹⁵⁸ Il ajoute que cette récurrence thématique s'intéresse principalement au corps et à la capacité d'en modifier les données. Il s'agit bien de cela dans *La Dernière nuit du monde* : l'homme parvient à modifier les données de son corps pour maîtriser davantage le temps. Dans le même élan, la dystopie nous montre la volonté de domination sur la nature et la perte de repère qui en découle¹⁵⁹.

3.6. Une certaine conception des notions d'individu et de communauté

Nous avons vu que l'une des particularités que pouvait prendre le récit anticipatif était l'entretien d'un fort décalage entre le groupe et l'individu. Au sein du spectacle de Fabrice Murgia, le personnage principal peut être vu comme un personnage ambivalent relativement à cette distinction. Sa position change complètement dans le courant de l'histoire et c'est la disparition de Lou qui sera l'élément déclencheur de ce changement. Avant cet événement, Gabor est présenté comme l'un des membres d'une large communauté rassemblée autour du désir de voir disparaître la nuit. Il est confiant et porté par l'excitation d'une grande partie de la population. On comprend en effet que le lancement de cette pilule provoque un enthousiasme généralisé, notamment parce qu'il est question de toute sorte de réjouissances pour fêter la dernière nuit. Gabor occupe d'ailleurs un rôle considérable quant à cette excitation puisque c'est lui qui a fait la publicité du nouveau produit. À ce moment de l'histoire, ce serait plutôt le personnage de Lou que l'on devrait envisager comme l'individu incompris, en désaccord avec la société, qui cherche à tout prix à combattre les idées de ce nouveau monde. On apprend qu'elle appartient pourtant à certains groupes au sein desquels son opinion quant à la suppression de la nuit est partagée. Elle était dans une foule de

¹⁵⁸ BAZIN, Laurent. *La Dystopie. Op. cit.*, p.54.

¹⁵⁹ *Ibid.*

gens manifestant contre le lancement de la pilule lorsqu'elle a été blessée. Mais c'est bien sa solitude que le spectacle met en avant plutôt que son appartenance à une collectivité. Son personnage me rappelle les personnes qui, aujourd'hui, dans le cadre de la crise sanitaire, ne comprennent pas les décisions prises par le gouvernement, ni l'adhérence d'une partie importante de la population à des choix qui leur semblent à elles, injustes ou non-pertinentes. Dès lors que Lou disparaît, emportant alors avec elle la dernière nuit du monde, le personnage de Gabor commence à prendre conscience des méfaits de la pilule, il se sent perdu face à la nouvelle concernant Lou... Le récit met alors en avant cette situation de retrait où le personnage ne comprend pas pourquoi les gens continuent à plaider en faveur de la pilule alors que lui-même a enfin conscience qu'il s'agit d'un fléau. De la même façon, le récit insiste sur la solitude de Gabor durant cette fameuse dernière nuit où il se trouve à l'autre bout de la planète. Les gens dansent, font la fête dehors pour célébrer le commencement du nouveau monde et, au milieu de toute cette joie, il se sent malheureux, impuissant et ne veut qu'une seule chose : être auprès de Lou. Laurent Gaudé et Fabrice Murgia ont donc recouru à cette thématique de l'individu en désaccord avec la société, mais ils ont travaillé à la rendre davantage percutante en créant un changement de position chez le personnage principal. Ainsi, cela permet d'insister sur cette fameuse « perte de repère »¹⁶⁰, dont parle Laurent Bazin et qui découle de la volonté qu'a l'homme de dominer la nature. Celle-ci est développée en faisant intervenir une prise de conscience évolutive chez Gabor.

3.7. L'influence d'un contexte de crise

Fabrice Murgia et Laurent Gaudé ont débuté l'écriture du spectacle au printemps 2020, alors que la Belgique (Fabrice Murgia), ainsi que la France (Laurent Gaudé) étaient soumises à un premier confinement relatif à la crise sanitaire de la Covid-19. Comme l'indiquait le metteur en scène lors d'une conférence de presse à Avignon, ces circonstances ont considérablement influencé la création. Il explique que, dès le départ, il a été question de créer « une grande métaphore de cet événement mondial qu'on était en train de vivre »¹⁶¹. L'idée n'était pas de représenter la pandémie, mais de figurer un grand bouleversement au sein de l'humanité qui ait la même ampleur que cette pandémie. On remarque, dans *La Dernière nuit du monde*, que ce tournant prend un caractère mondial

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Théâtre-Contemporain.net. *Fabrice Murgia pour « La Dernière nuit du monde », conférence de presse du 9 juillet 2021.* (Vidéo en ligne). 9-07-2021. Durée : 14'12".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net/la-derriere-nuit-du-monde)
(Consulté le 21/12/2021).

également. Tout comme la Covid-19, il ne s'arrête pas aux frontières, mais concerne le monde entier. Plusieurs indices dans le spectacle soutiennent ce constat. Tout d'abord, les personnages qui apparaissent à l'écran et évoquent cette avancée scientifique parlent dans des langues différentes. Ensuite, le texte nous dit que Gabor était en train d'introduire la pilule à un endroit qui se trouve à l'autre bout de la planète par rapport à chez lui lorsque Lou disparaît. Enfin, l'une des journalistes apparaissant à l'écran nous signale que « 51 pays ont signé le protocole de mise en circulation »¹⁶² de la pilule. Rien que l'ampleur de l'évènement donne au spectateur le sentiment de déjà-vu. Par ailleurs, lorsque j'ai assisté à l'une des représentations de *La Dernière nuit du monde*, il m'a semblé que la pilule pouvait être assimilée au vaccin contre la Covid-19. Ce qui m'y a fait penser, c'est l'enthousiasme que l'introduction de cette pilule a suscité au sein de la population, le fait que certaines personnes s'y opposent, manifestent contre la généralisation de son utilisation... Surtout, vers la moitié du spectacle, une émission de télévision est projetée sur l'écran. Cette émission est diffusée quelques mois après le lancement de la pilule, dans le but de partager un compte rendu de son efficacité. Elle fait intervenir une dame qui a un discours très évocateur : elle exprime, face à la patronne de Gabor, qu'il serait temps de passer à l'étape suivante en rendant la pilule obligatoire. Pour argumenter son point de vue, elle explique se sentir mal à l'aise lorsqu'elle rencontre dans la rue des personnes qui ne consomment pas la pilule. Des gens dorment par terre et le fait de devoir assister à cela semble la dégouter. Ses réflexions ont directement fait écho chez moi aux tensions se manifestant entre vaccinés et non-vaccinés. Par ailleurs, dans le cadre d'un reportage¹⁶³ réalisé par de jeunes spectateurs au Festival d'Avignon, une demoiselle propose une remarque pertinente à propos de ce même extrait vidéo : elle établit un lien entre la demande de ce personnage concernant le fait de rendre la pilule obligatoire et le discours qu'Emmanuel Macron venait d'avoir le même soir où elle a assisté à la représentation. Le 12 juillet 2021, à 20h, le président français adressait effectivement à ses compatriotes un discours¹⁶⁴ dans lequel il envisageait de rendre le vaccin contre la covid-19 obligatoire. Deux heures plus tard, selon les dires de la jeune fille, les propos de ce personnage dans le spectacle de Fabrice Murgia ont suscité de fortes réactions au sein du public avignonnais. Pourtant, difficile d'imaginer que le metteur en scène ait recouru à une actualisation de son spectacle en si peu de temps, surtout qu'il s'agissait d'un enregistrement préétabli. Par cette métaphore, on peut donc dire que la prophétie s'est révélée en phase avec la

¹⁶² Captation du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (Ozango Productions). 10'10".

¹⁶³ Théâtre-Contemporain.net. *Jeunes reporters culture – obéis*. (Vidéo en ligne). 15-07-2021. Durée : 4'42".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](#)

(Consulté le 21/12/2021).

¹⁶⁴ « Adresse aux Français – 12 juillet 2021 ». Dans : *Elysée*.

<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2021/07/12/adresse-aux-francais-12-juillet-2021>

(Consulté le 9/01/2022).

réalité. De manière générale, l'auteur et le metteur en scène semblent bien adresser une critique à la gestion de la crise sanitaire. Si l'on pousse au plus loin les décodages de la métaphore, on pourrait en conclure que Fabrice Murgia et Laurent Gaudé mettent le spectateur en garde contre les éventuelles dérives auxquelles pourraient conduire la vaccination puisque le récit nous apprend bien que la pilule finira part amener le monde à sa perte. Mais cela n'est qu'une supposition.

Conclusion

Toute œuvre artistique, peu importe la discipline, est inévitablement dépendante de son contexte de création. Qu'il le veuille ou non, l'auteur fait partie d'une époque, appartient à une société. Ses questionnements, ses valeurs, les sujets auxquels il s'intéresse, sont forcément liés à une appartenance sociale et temporelle. Ces appartenances vont se retrouver au sein de l'imaginaire qu'il va développer dans ses créations, parfois de manière à peine perceptible ou d'autres fois de façon voulue et assumée. Parmi les genres littéraires, certains ont la volonté de porter leur fiction sur des temporalités autres que celle dans laquelle l'œuvre voit le jour. Le roman historique, par exemple, s'attache à reconstruire plus ou moins fidèlement un événement de l'histoire qui s'est déroulé dans le passé. Pourtant, les choix pris par l'auteur pour reconstruire cet épisode de l'histoire seront nécessairement tributaires du moment où il écrira son récit. Involontairement, en voulant parler du passé, il laissera transparaître des indices sur le temps dans lequel s'inscrit l'écriture de son roman. Au contraire, d'autres genres littéraires, bien qu'ils soient qualifiés comme s'intéressant à des temporalités autres que celle de l'écriture, ont en fait pour ambition première de parler du moment présent. Nous venons de voir que c'était le cas de la science-fiction, et encore davantage de l'anticipation. L'auteur d'anticipation prend finalement le futur comme un prétexte pour dépeindre la société de son temps. Le plaisir du lecteur/spectateur réside dans la découverte de cette métaphore que l'auteur propose de notre réalité. Comme l'écrit Bérénice Hamidi-Kim, l'anticipation constituant une forme d'allégorie, il importe de « décoder ce qui, dans le comparant [...] donne des clés non seulement de reconnaissance mais aussi de compréhension du comparé (notre monde). »¹⁶⁵

Mais si ce genre est avant tout affaire de présent, pourquoi ne l'associe-t-on que rarement au monde du spectacle vivant, qui est par-dessus tout en interdépendance avec le présent et la présence ? Nous avons vu que l'anticipation ne désertait pas nos scènes. Simplement, peu de recherches ont été effectuées au sujet de l'association théâtre - anticipation parce que, pris séparément, ces deux domaines présentent des aprioris selon lesquels leur compatibilité est impensable. Si certains artistes sont parvenus à passer outre ces préconceptions en cherchant à les mettre au service l'un de l'autre, c'est généralement pour pointer du doigt les failles de la société à laquelle ils appartiennent. Qu'il soit davantage utopique ou plutôt dystopique, le récit d'anticipation est totalement en prise sur les

¹⁶⁵ HAMIDI-KIM, Bérénice. « La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXIe siècle et Naître* ». *Art. cit.*, p.3.

enjeux de la société et cherche à tendre un miroir, certes déformé, sur ce qui pourrait advenir de notre monde. Le degré de pessimisme intrinsèque au genre anticipatif s'accompagne d'une volonté de donner au spectateur les clés pour qu'il puisse lui-même se positionner face à ce qui est critiqué au sein de l'œuvre. Comme l'écrit très bien François Rodriguez Nogueira dans sa thèse sur la représentation de la société totalitaire au sein du récit d'anticipation dystopique : « Il ne s'agit plus ici de conjecturer l'avenir, mais de le conjurer. »¹⁶⁶ La mise en garde est au centre de l'anticipation.

En parcourant les trois spectacles de mon corpus, j'ai pu remarquer certaines récurrences quant aux choix de mise en scène de ce type de récit. Tout d'abord, ces trois mises en scène laissent transparaître dans leur représentation du futur un très fort ancrage avec la réalité. L'un comme l'autre, les univers de ces spectacles se montrent tout à fait vraisemblables par rapport à une éventuelle prophétie sur l'avenir. Ensuite, les acteurs-créateurs du Collectif Mensuel, la metteuse en scène du Collectif Mariedel et le metteur en scène de la Cie Artara semblent attachés au principe de distanciation qui permet au spectateur de ne pas s'identifier aux personnages et, ainsi, de percevoir la mise en garde dont est imprégné le récit. Grâce à leurs choix artistiques, le spectateur est effectivement capable de se mettre en retrait par rapport à ce qui lui est montré sur scène pour alors saisir la métaphore que le spectacle adresse à sa propre réalité. Les trois créations parviennent donc à servir la fonction d'engagement que recouvre tout récit d'anticipation. Bien sûr, chacune est soumise à des exercices différents pour atteindre ce dessein. Pour la première, c'est un important travail de suggestion basé sur un accompagnement sonore impliquant musique jouée en *live* et techniques de bruitage. La deuxième se démarque en faisant alterner plusieurs espace-temps et en mettant l'accent sur le passage de l'un à l'autre. Enfin, la troisième création fait naître la mise en garde en recourant à l'épécisation, ainsi qu'à la technologie.

Bien sûr, il serait inconvenant de considérer que, sur base de seulement trois exemples concrets, un compte rendu a bien été effectué quant à la place occupée par le récit d'anticipation sur la scène belge francophone au cours des dix dernières années. En portant mon choix sur ces trois spectacles, j'ai inévitablement été influencée par certains critères comme l'affection que je ressentais déjà pour le travail d'une compagnie ou l'autre, l'engouement du public pour ces spectacles, la facilité à contacter les équipes et donc à me saisir de l'objet étudié... Cela vaudrait peut-être la peine d'élargir la recherche à davantage de créations puisque nous avons pu voir que ces dernières ne manquaient pas. Mais cela n'aurait pas été possible dans le cadre de ce travail pour lequel mon intention était d'examiner pleinement les différents spectacles.

¹⁶⁶ RODRIGUEZ NOGUEIRA, François. *La Société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique, de la première moitié du XXe siècle, et sa représentation au cinéma*. Nancy : Université Nancy 2, Littérature Comparée et Sciences de l'Information et de la Communication, p.453. Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université Nancy 2.

En ce qui concerne la question de l'émergence d'un genre, je dirais que non, le contexte de pandémie que nous traversons n'est pas la cause d'une apparition soudaine du genre anticipatif sur la scène de théâtre. En réalité, l'anticipation est présente depuis bien plus longtemps. Simplement, elle connaît des périodes de résurgence et cela tout aussi bien au théâtre que dans la littérature, au cinéma, etc. De manière générale, puisque le genre anticipatif est en interdépendance avec son contexte de création et la position du créateur par rapport à ce contexte, il est évident que certaines périodes ou évènements sont davantage disposés à voir advenir un regain d'intérêt pour l'anticipation. La crise actuelle en fait partie, avec les peurs, l'insécurité et toutes les angoisses qu'elle génère. Et si ce regain d'intérêt m'a semblé considérable dans ce contexte précis, c'est certainement parce que cette crise est d'une envergure incomparable, qu'elle concerne le monde entier, que personne n'est indifférent au grand bouleversement qu'elle implique. Peut-être est-ce aussi parce que, au cours de ma vie, c'est la première fois que je me suis autant sentie impactée par un tel contexte. En tant qu'individu appartenant à une société en crise, mais aussi en tant que future travailleuse dans le domaine des arts de la scène, cet évènement a suscité chez moi énormément d'appréhensions sur l'avenir. Sans doute, dans un autre contexte, aurais-je moins eu tendance à me rendre compte de cette résurgence du genre anticipatif.

Enfin, les spectacles choisis se sont montrés particulièrement actuels avec le contexte pandémique. Pourtant, l'un d'eux avait été créé bien en amont de l'apparition du virus. Sa reprogrammation en février 2021 et sa résonance avec l'actualité sont la preuve que le récit anticipatif dépend de la réception du spectateur et que cette dernière peut varier d'une personne à l'autre. Le fait que la mise en garde ne soit pas clairement énoncée, mais dissimulée sous une fiction futuriste, implique que l'allusion à la réalité puisse être comprise de différentes façons. Ainsi, le spectateur de 2015 assistant au spectacle *2043* sortira de la salle avec des réflexions différentes de celui ayant assisté à la diffusion du spectacle en février 2021. Ces réflexions dépendront évidemment du contexte dans lequel s'inscrit la représentation.

Si, depuis le début de la crise sanitaire, on peut lire un peu partout que « Le roman de George Orwell n'a jamais autant été d'actualité », on oublie que cette réflexion était déjà proclamée en 2013 suite aux révélations sur les programmes de surveillance de la NSA, mais aussi en 2017 avec l'investiture de Donald Trump.

Bibliographie

Les genres littéraires, l'anticipation et la science-fiction

ATALLAH, Marc. *L'Art de la science-fiction*. Chambéry et Yverdon-les-Bains : ActusF et Maison d'Ailleurs, 2016. P.36.

BAZIN, Laurent. *La Dystopie*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2019. (L'Opportune), 63 p.

DESSY, Clément et STIÉNON, Valérie (dir.). *(Bé)vue du futur : les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2015. (Littératures), 306 p.

« George Orwell et la Novlangue ». Dans : *Le Magazine littéraire*, Paris, n°411, 16-29 fév. 1984, p.6.

JAMESON, Fredric. *Archéologies du futur*, Tome 1, *Le désir nommé utopie*, traduit de l'américain par Nicola Vieillescazes et Fabien Ollier. Paris : Max Milo, 2007. (L'Inconnu), p. 336-337.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1936>

(Consulté le 28/10/2021).

Larousse

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anticipation/3984>

(Consulté le 25/09/2021).

LESSAY, Franck. « Utopia de Thomas More : l'utopie comme remède à l'utopie ». Dans : *Cercles*. 2002. P.2.

Document PDF

<http://www.cercles.com/n4/lessay.pdf>

(Consulté le 3/10/2021).

Orwell... « Orwell – Huxley : Pourquoi ils avaient raison : Polices de la pensée, contrôle de la pensée, manipulation du vivant... ». Dans : *Le Nouveau Magazine littéraire*, Paris, n°22, octobre 2019, p. 22-37.

PRAT, Michel et SEBBAH, Alain, dir. *Eidolon : Fictions d'anticipation politique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, n°73, 2006. 357 p.

SAINT-GELAIS, Richard. « Temporalités de la science-fiction ». Dans : *ReS Futuræ*, 2, 2013.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/resf/271>

(Consulté le 2/11/2021).

SIMON, Alfred. « La création collective et la fonction sociale du théâtre ». Dans : *Esprit*, Paris, n°447, juin 1975, p. 930.

<https://esprit.presse.fr/article/s-a/la-creation-collective-et-la-fonction-sociale-du-theatre-26344>

(Consulté le 29/11/2021).

STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires*. 3^{ème} éd. Paris : Armand Colin, 2019. (Cursus), 160 p.

VAS-DEYRES, Natacha. *Ces Français qui ont écrit demain : Utopie, anticipation et science-fiction au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2013. (Bibliothèque de Littérature générale et comparée ; 103), 525 p.

ZIMMERMANN, Laurent (dir.) : *Textuel : L'Anticipation*. Paris : Hermann, 2014. 205 p.

RODRIGUEZ NOGUEIRA, François. *La Société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique, de la première moitié du XX^e siècle, et sa représentation au cinéma*. Nancy : Université Nancy 2, Littérature Comparée et Sciences de l'Information et de la Communication, 601 p. Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université Nancy 2.

Le théâtre

BABLET, Denis. « Rencontres avec le Théâtre Soleil ». Dans *Travail Théâtral*, La Cité, n°18-19, 1975, p.15.

BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Points, 2002. P.134.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre 1*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur. Paris : L'Arche, 1963. 664 p.

CURDY, Lucie. « Sciences sociales et théâtre : un mariage de raison ». Dans : *Idées économiques et sociales*, n°184, juin 2016, p.54.

Document PDF

<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8665-12623.pdf>

(Consulté le 27/11/2021).

DOMMANGE, Thomas. « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier ». Dans : *L'annuaire théâtral*, n°40, 2006, p. 158-168.

Document PDF

https://www.academia.edu/27483332/Pr%C3%A9sence_et_repr%C3%A9sentation_dans_la_philosophie_du_th%C3%A9%C3%A2tre_d_Henri_Gouhier

(Consulté le 5/11/2021).

GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion, 1989. P. 51.

HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène. « Théâtre et (nouvelles) technologies : un espace d'interactions ». Dans : GARBAGNATI, Lucile et MORELLI, Pierre (dir.). *Théâtre et nouvelles technologies*. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2006. (Ecritures), p. 47-55.

HEBERT, Lorraine. « Pour une définition de la création collective ». Dans : *Jeu*, n°6, été – automne 1977, p.45.

Document PDF

<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1977-n6-jeu1063455/28584ac/>

(Consulté le 25/11/2021).

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 4^{ème} éd. Paris : Armand Colin, 2019. 704 p.

PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2004. (Amphi Lettres), p.29-30.

PY, Olivier. « L'amour des possibles ». Dans : *Avant-programme de la 70^{ème} édition du festival d'Avignon*, 2016.

SZONDI, Peter. *La théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Belval : Circé, 2006. 163p.

UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*. Paris : Editions sociales, 1981. p.243.

Le théâtre d'anticipation/science-fiction

BIONDA, Romain. « Où est passé le théâtre de science-fiction : histoire et historiographie d'un genre inaperçu ». Dans : *Varia : revue d'histoire du théâtre*, n°282, 2019, p. 119-138.

Document PDF

https://www.academia.edu/37278921/O%C3%B9_est_pass%C3%A9_le_th%C3%A9%C3%A2tre_de_science_fiction_Histoire_et_historiographie_dun_genre_inaper%C3%A7u

(Consulté le 3/11/2021).

BOUCHARDON, Marianne. « De la scène interdite à la scène utopique : *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo ». Dans : *Revue d'histoire du théâtre*, n°267, 2015, p.412.

BOURASSA GAUDREAULT, Catherine. « Le Théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham ». Dans : *Jeu*, n°144, 2012, p.104.

Document PDF

[Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willi... – Jeu – Érudit \(erudit.org\)](#)

(Consulté le 3/11/2021).

HAMIDI-KIM, Bérénice. « La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXI^e siècle et Naître* ». Dans : *Agôn : Revue des arts de la scène*, n°3, 2010, p. 3.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/agon/1366>

(Consulté le 28/10/2021).

PAHLISCH, Colin. « Un complexe de Galilée ? Penser la scène avec la science-fiction ». Dans : *Etudes de lettres*, n°1, 2018, p.113-128.

Document PDF

<https://journals.openedition.org/edl/1088>

(Consulté le 3/11/2021).

WILLINGHAM, Ralph. *Science-fiction and the theatre*. Westport CT : Greenwood press, 1994. 213 p.

Faits d'actualité

« Adresse aux Français – 12 juillet 2021 ». Dans : *Elysée*.

<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2021/07/12/adresse-aux-francais-12-juillet-2021>

(Consulté le 9/01/2022).

BRINER, Caroline. « La Chine veut noter tous ses habitants et installe 600 millions de caméras ». Dans : *RTS*, 14 mars 2020.

<https://www.rts.ch/info/monde/11137943-la-chine-veut-noter-tous-ses-habitants-et-installe-600-millions-de-cameras.html>

(Consulté le 29/10/2021).

JOIGNOT, Frédéric. « Grand entretien avec Henri Atlan. “ La grossesse artificielle devient possible. Une femme pourra ne plus porter son enfant ” ». Dans : *Le Monde*, 8 sept. 2007.

<https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2007/09/08/henri-atlan-la-grossesse-artificielle-devient-possible-une-femme-pourra-ne-plus-porter-son-enfant/>

(Consulté le 18/10/2021).

MORIN, Violaine. « 1984 de George Orwell est en tête des ventes aux Etats-Unis ». Dans : *Le Monde*, 27 janvier 2017.

https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/01/26/1984-de-george-orwell-est-en-tete-des-ventes-aux-etats-unis_5069648_4832693.html

(Consulté le 21/10/2021).

« Regain d'intérêt pour 1984 de George Orwell ». Dans : *La Presse*, 11 juin 2013.

<https://www.lapresse.ca/arts/livres/2013/06/11/01-4660101-regain-dinteret-pour-1984-de-george-orwell.php>

(Consulté le 21/10/2021).

Le théâtre d'anticipation sur la scène belge francophone entre 2012 et 2022

DEBROCQ, Aliénor. « Au Varia, ce qui restera » nous confronte à notre rapport à la possession ». Dans : *L'Echo*, 20 oct. 2021.

<https://www.lecho.be/culture/scenes/au-varia-ce-qui-restera-nous-confronte-a-notre-rapport-a-la-possession/10340348.html>

(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre National

<https://www.theatrenational.be/fr/activities/1950-contes-et-legendes>

(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre de Liège

<https://theatredeliege.be/evenement/kingdom/>
(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre de Liège
<https://theatredeliege.be/evenement/zai-zai/>
(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre de Liège
<https://theatredeliege.be/evenement/science-fictions/>
(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre de Liège
<https://theatredeliege.be/evenement/2043-3/>
(Consulté le 25/11/2021).

Théâtre de Liège
<https://theatredeliege.be/evenement/fraternite-conte-fantastique/>
(Consulté le 17/11/2021).

Théâtre de Liège
<https://theatredeliege.be/evenement/la-derniere-nuit-du-monde/>
(Consulté le 17/11/2021).

Varia
<https://varia.be/ce-qui-restera/>
(Consulté le 17/11/2021).

Varia
<https://varia.be/juste-encore-assez-de-lumiere-pour-les-plantes-dinterieur/>
(Consulté le 17/11/2021).

Varia
<https://varia.be/nous/>
(Consulté le 17/11/2021).

- **À propos de 2043**

BLACH, Malika. « 2043 : Quand l'anticipation rencontre l'actualité ». Dans : *Salut et Fraternité*, n°89, 2015.
<https://www.calliege.be/salut-fraternite/89/2043%E2%80%89-quand-lanticipation-rencontre-lactualite/>
(Consulté le 27/11/2021).

Captation du spectacle *2043* du Collectif Mensuel (Captation réalisée par Passing Place). Durée : 1h15'.

Collectif Mensuel
<https://www.collectifmensuel.be/le-collectif-mensuel>
(Consulté le 4/01/2022).

RIGA, Bernadette. Cahier pédagogique du spectacle *2043* du Collectif Mensuel. 2014. 18 p.

- **À propos de Science-fictions**

ALAOUI, Selma. *CultureL avec Selma Alaoui pour « Scienc-fictions », « Nanofictions » de Murielle Xhrouet et « Une petite cantate »*, interview. Émission télévisée (26 min.), diff. RTC Télé Liège, 2-12-2021. (En ligne).
<https://www.rtc.be/article/culture/culturel-avec-selma-alaoui-pour-quot-science-fictions-quot-quot-nanofictions-de-murielle-xhrouet-et-quot-une-petite-cantate-quot-1511111.html>
(Consulté le 14/12/2021).

Captation du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui/Collectif Mariedl (production vidéo Things to come). Durée : 1h19'.

Dossier artistique du spectacle *Science-fictions* de Selma Alaoui. 24 p.

- **À propos de *La Dernière nuit du monde***

Captation du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia (Ozango Productions). Durée : 1h31'.

CRARY, Jonathan. *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Paris : La découverte, 2016. (Poche/Essais ; 433), 144 p.

Dossier artistique du spectacle *La Dernière nuit du monde* de Fabrice Murgia. 7p.

Mars – Mons Arts de la scène. *La dernière nuit du monde – Laurent Gaudé et Fabrice Murgia*. (Vidéo YouTube). 23 juin 2021. Durée : 2'11".

[La dernière nuit du monde - Laurent Gaudé et Fabrice Murgia - YouTube](#)

(Consultée le 16/12/2021).

Théâtre-Contemporain.net. *Dialogue avec Fabrice Murgia et Nancy Nkusi pour « La Dernière nuit du monde »*. (Vidéo en ligne). 13-07-2021. Durée : 49'19".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](#)

(Consulté le 21/12/2021).

Théâtre-Contemporain.net. *Fabrice Murgia pour « La Dernière nuit du monde », conférence de presse du 9 juillet 2021*. (Vidéo en ligne). 9-07-2021. Durée : 14'12".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](#)

(Consulté le 21/12/2021).

Théâtre-Contemporain.net. *Jeunes reporters culture – obéis*. (Vidéo en ligne). 15-07-2021. Durée : 4'42".

[Les vidéos - La Dernière nuit du monde - Laurent Gaudé, - mise en scène Fabrice Murgia, - theatre-contemporain.net](#)

(Consulté le 21/12/2021).

Table des matières

Remerciements	1
Introduction.....	3
PREMIÈRE PARTIE L'anticipation	6
1. L'anticipation comme genre	6
2. Brève histoire de l'anticipation.....	8
3. L'anticipation aujourd'hui.....	12
4. Retour sur quelques notions	16
5. Fonction prophétique de la dystopie.....	20
6. Les invariants de l'anticipation.....	22
6.1. Temporalité et négativité	23
6.2. L'individu en décalage par rapport à la communauté.....	24
6.3. Les sciences et techniques.....	26
7. L'anticipation en conclusion	26
DEUXIÈME PARTIE Le théâtre d'anticipation	27
1. SF et anticipation : des notions qui n'ont pas leur place dans l'univers théâtral ?	27
2. Une question de temporalités	31
3. Les solutions de Ralph Willingham	33
4. Un théâtre brechtien ?	35
5. Un art minoritaire comme support à la critique.....	38
6. L'émergence d'un genre ?	38
TROISIÈME PARTIE Le théâtre d'anticipation sur la scène belge francophone – Étude de cas	43
1. Le pari d'une mise en scène évocatrice pour servir la dystopie : le cas de <i>2043</i> du Collectif Mensuel (2013)	44
1.1. Présentation de l'œuvre	44
1.2. Une fonction sociale de mise en garde à l'intention du jeune public	45
1.3. Une ode à la littérature comme échappatoire à un monde trop conditionné	48
1.4. L'individu face à la société – une thématique dystopique développée à son comble	50
1.5. Le recours à des choix artistiques évocateurs	52
1.6. Une proposition futuriste ancrée dans le présent.....	55
1.7. Une organisation du travail de création qui favorise l'engagement des acteurs	57
1.8. Un spectacle intemporel	59
2. Entre SF, utopie et dystopie : une vision du monde post-apocalyptique dans <i>Science-fictions</i> de Selma Alaoui (2020)	61
2.1. Présentation de l'œuvre	61
2.2. Une superposition de temporalités.....	62
2.3. Une critique par comparaison	64

2.4.	Recours à la dérision.....	68
2.5.	Science-fiction ou anticipation ?.....	71
2.6.	Dystopie ou utopie	71
2.7.	Quel impact aujourd’hui ?.....	74
3.	<i>La Dernière nuit du monde</i> de Fabrice Murgia (2021) : métaphore d’une crise mondiale	75
3.1.	Présentation de l’œuvre	75
3.2.	Une mise en garde anti-utopiste.....	76
3.3.	Désordre dans le récit.....	79
3.4.	Forme épique	81
3.5.	Outil plutôt que thématique – la place de la technologie dans l’œuvre de Fabrice Murgia	83
3.6.	Une certaine conception des notions d’individu et de communauté	88
3.7.	L’influence d’un contexte de crise	89
	Conclusion	92
	Bibliographie.....	95