

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRIRE DU THÉÂTRE DE SCIENCE-FICTION :
EXPLORATION DES STRATÉGIES DRAMATURGIQUES
À TRAVERS LA PRATIQUE DE LA LECTURE ET DE L'ÉCRITURE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
GUILLAUME DEMAN

NOVEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie la Fondation UQAM ainsi que Fernand Lafleur et sa famille, c'est grâce à leur soutien financier que cette recherche-création a pu être achevée.

Je remercie du plus profond de mon c eur mon directeur de recherche Antoine Laprise, qui par son enthousiasme illimité transforme chaque instant en aventure.

Je tiens à remercier mes collègues et amies de l'AD MaT : Andréanne, Justine, Emmanuelle, Raphaël, Solo, et celles et ceux qui ont pris la suite.

Merci   Jo, « parce que c'était lui, parce que c'était moi. »

Merci   Andréa pour la générosité de ton enseignement et pour ta confiance.

Merci   Klervi, travailler avec toi est un plaisir sans fin.

Aux contrebandiers de la littérature : Pierre Martin, Soazic et Adèle, merci d'avoir fait traverser l'Atlantique   *France-Fantôme*.

Mes remerciements à Anne-Marie Ouellet, pour le temps partagé autour de mes ébauches à l'occasion des cliniques dramaturgiques du FTA.

Un merci tout particulier aux professeuses et professeurs de l' cole Supérieure de Th atre qui m'ont tant appris, ainsi qu'au personnel d'accompagnement pour leur soutien indéfectible : Azra lle, Marie-Géraldine.

Je termine en remerciant Zélie, toi qui m'offres une si belle place dans ta vie.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	13
DU ROMAN DE SCIENCE-FICTION AU TEXTE DRAMATIQUE.....	13
1.1 Le novum, au cœur de la mécanique science-fictionnelle	13
1.1.2 La <i>xénoencyclopédie</i> entre reconstruction, illusion et réservoir de références ..	18
1.2 Récit d'un clone dans <i>LoveStar</i>	22
1.2.1 Narratologie et poétique de la science-fiction.....	24
1.2.2 Deux éprouvettes, un seul individu.....	27
1.3 Dialogues de clones dans <i>Copies</i>	31
1.3.1 Spécificités du texte de théâtre.....	34
1.3.2 Première approche de <i>Copies</i>	39
1.4 Les clones qui se racontent et ceux qui se montrent	42
CHAPITRE II.....	47
LECTURE DE TEXTES DRAMATIQUES DE SCIENCE-FICTION	47
2.1 La méthode de la lecture au ralenti, le texte comme système.....	47
2.1.2 « Cachez ce <i>novum</i> que je ne saurais voir ».....	55
2.1.3 Deux types de stratégies : le <i>didactisme</i> et le <i>pseudo-réalisme</i>	58
2.2 Lecture au ralenti de <i>Copies</i>	63

2.2.1 Vue d'ensemble sur le fragment	72
2.3 Lecture au ralenti de <i>France-Fantôme</i>	76
2.3.1 Vue d'ensemble sur le fragment	86
2.4 Conjointures science-fictionnelles	89
 CHAPITRE III	 92
 DANS L'ATELIER D'ÉCRITURE.....	 92
3.1 <i>Les Échos</i> [®]	93
3.2.1 Entrée dans l'atelier d'écriture	119
3.2.2 Le titre	120
3.2.3 Didascalies introductives	122
3.2.4 Les premières répliques.....	125
3.2.5 Hypnose	128
3.2.6 Le sujet [®]	130
3.2.8 Catherine	134
3.2.9 Absorption.....	137
3.3 Vue d'ensemble.....	140
 CONCLUSION	 142
 BIBLIOGRAPHIE	 144

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1 La lecture au ralenti selon l'approche de Michel Vinaver (2000)..... 50

Tableau 2.2 Les axes dramaturgiques selon l'approche de Michel Vinaver (2000)... 51

RÉSUMÉ

Cette recherche-création est une réflexion sur la question de l'écriture d'un texte dramatique de science-fiction. Une exploration de la littérature de science-fiction soulève un certain nombre de problèmes au premier rang desquels celui de sa lecture. Ainsi, c'est principalement avec les observations rassemblées par Irène Langlet dans sa proposition de poétique du genre, que cette recherche tente de comprendre les enjeux de composition dramatique que soulève un tel projet d'écriture. Les notions de *novum* (Suvin, 2016), de *compétence encyclopédique* (Eco, 1985) et de *xénoencyclopédie* (Saint-Gelais, 1999) constituent les principaux outils qui permettent de révéler la mécanique science-fictionnelle.

De la lecture vers l'écriture, cette recherche-création examine deux textes de th tre : *Copies*, traduction française par Dominique Hollier de *A Number* de la dramaturge britannique Caryl Churchill (2004), et *France Fantôme* de l'auteure française Tiphaine Raffier (2019). La synthèse de la lecture au ralenti de ces deux textes vise principalement au repérage des stratégies employées ou non par leurs auteures dans le déploiement d'une poétique de la science-fiction.

La partie création consiste en l'écriture d'une pièce d'anticipation qui s'inspire de la cyberpsychologie, et plus précisément de l'usage actuel et anticipé de l'empathie artificielle (Tisseron, 2015) par des programmes informatiques simulant par le langage l'intelligence humaine (chatbots), ainsi que de la théorie de la singularité du vivant portée par Miguel Benasayag (2017).

Cette exploration se termine par le récit de pratique de mes différentes expérimentations jusqu'à l'élaboration de ce texte dramatique, intitulé *Les  chos*®, qui tend vers le modèle théorique de la pièce-paysage (Vinaver, 2000). Une création rendue réalisable grâce au dialogue théorie-pratique, une réflexion dans l'action de l'écriture mise en lumière par ce mémoire.

INTRODUCTION

Ce projet de recherche-création fait converger ma pratique de l'écriture dramatique et ma pratique de la lecture de romans de science-fiction. Le retour aux études s'est imposé à moi comme le moyen d'explorer la question de la science-fiction au théatre à partir des problèmes que soulève son écriture. J'ai dans un premier temps été séduit par l'idée de travailler l'écriture d'une adaptation th atrale à partir d'un roman (ou d'une nouvelle) de SF¹. Le processus « d'adaptation » d'un texte narratif à la scène offre suffisamment de littérature théorique, propice à l'élaboration d'une réflexion sur la méthode de création, ce qui paraissait contrebalancer le manque de littérature scientifique sur le sujet du théatre de science-fiction. Mais sous cette forme, l'exercice me privait d'une liberté, celle de choisir sans les entraves d'un cadre narratif préétabli (sa temporalité, ses personnages) le sujet à partir duquel je souhaitais inventer un univers th atral science-fictionnel. Je suis donc retourné à mes lectures de romans de science-fiction, aux citations que j'en avais tirées, à ce qui imprégnait mon imaginaire et avait suscité ce désir de retour aux études, essayant tel un autoethnographe de cerner dans les romans de SF que je lisais, quelles étaient les préoccupations qui m'animaient comme artiste, mais aussi les endroits où se trouvait mon plaisir de lecteur. C'est dans un extrait du roman *Les Furtifs*, de l'auteur français Alain Damasio, que j'ai retrouvé ces deux éléments. Le récit qu'il propose met en scène une France dystopique aux villes ultra technologiques et aux institutions privatisées dans tous les domaines (police, éducation, administration). Dans l'extrait que je présente ici, le protagoniste s'engouffre dans un *taxile*, un cocon automobile confortable piloté par une Intelligence Artificielle (I.A.), qui ne se contente pas de conduire ses clients à destination, mais leur propose également une conversation taill e sur mesure, suivant les directives du client :

¹ SF est l'acronyme de science-fiction. En anglais, *science fiction* donne aussi l'acronyme *Sci-Fi*.

- *Quel type de profil souhaitez-vous, monsieur ?*
 - Disons... un gars agréable, la cinquantaine, travailleur manuel. Peau tannée, brun.
 - *Quelle dynamique de conversation ?*
 - Complice, emphatique.
 - *Quel thème et quelle approche ?*
 - La ville intelligente, l'informatique pervasive, les objets connectés... Ce genre de choses. Approche critique et politique.
 - *Avez-vous un registre de langue préféré ?*
 - Familier, un peu argotique.
 - *Voulez-vous amorcer la conversation ?*
 - Oui, je vais commencer.
- (Damasio, 2019)

La suite de cet extrait est une conversation que le lecteur sait être artificielle (algorithmique), et qui n'en reste pas moins convaincante et savoureuse, le protagoniste détournant la servitude de l'I.A. afin de la forcer ironiquement à élaborer un discours autocritique. Je retrouve bien dans cet extrait de roman de SF le sujet qui me passionne : les intelligences artificielles et leurs incursions dans le domaine du langage, un domaine que l'on pensait l'apanage de l'intelligence humaine jusqu'à ce que les NBIC² ne s'aventurent à le modéliser, et donc inévitablement à le simplifier. D'ores et déjà il apparaît essentiel de faire la part des choses entre le réel et la fiction, entre l'état des recherches scientifiques dans le domaine des I.A. et les projections futuristes suscitées par les récits de science-fiction (notamment les récits cyberpunks, un sous-genre de la SF, où les I.A. sont omniprésentes). Comme le rappelle Jean-Michel Besnier, agrégé de philosophie et membre du conseil scientifique de l'IHEST³, même si les I.A. conversationnelles, mieux connues sous le nom de *chatbots*, sont de plus en plus convaincantes, il n'en reste pas moins que ces algorithmes ne sont, dans leur relation

² L'acronyme NBIC désigne le champ scientifique multidisciplinaire qui voit converger les nanotechnologies, les biotechnologies, l'informatique et les sciences cognitives. Ce sont les travaux des NBIC qui permettent l'innovation dans le domaine de l'intelligence artificielle.

³ L'IHEST et l'Institut des Hautes Études pour la Science et la Technologie, établissement public ayant son siège à Paris.

au langage, que de simples « supports de signaux », à l'inverse de l'humain qui est un « être de signes », et qui grâce au langage peut « s'arracher à l'immédiateté naturelle » (dépasser sa condition animale) et se « désolidariser des mécanismes qu'il produit », ce que ne peut faire un algorithme (Alexandre et Besnier, 2016, p. 39). Dans ce même courant de pensée cherchant à construire un discours alternatif à celui des transhumanistes, Miguel Benasayag propose d'opposer à la théorie de la « singularité technologique »⁴, annoncée comme l'avènement d'une ère nouvelle par Ray Kurzweil, une théorie de *La singularité du vivant* où le langage, identifié comme l'une des ruptures anthropologiques, n'est pas réduit à sa fonction de communication (comme le font les transhumanistes), mais conserve une autonomie qui permet à l'homme de capturer le réel et de s'en arracher. « Ce qui est exprimable n'est pas forcément réalisable » (Benasayag, 2017, p. 40) : c'est en effet le propre du langage que d'entretenir un conflit permanent entre les possibles qu'elle exprime, et les limitations du réel. Du côté de la science-fiction, les I.A. sont le plus souvent conscientes d'elles-mêmes, s'inscrivant dans des récits se déroulant dans un futur où le moment de la « singularité technologique » aurait été dépassé. Pour le cyberpsychologue Serge Tisseron, la question de cette intelligence artificielle dite « forte », consciente d'elle-même, est une question pour après-demain : « La présenter partout comme le *grand soir* de la révolution technologique, aussi redoutée par certains et crainte par d'autres que la révolution bolchevique du XX^{ème} siècle, contribue hélas à détourner notre attention de problèmes bien plus urgents. » (Tisseron, 2015, p. 7, 8). Or, quoi de mieux en effet que le récit de science-fiction pour explorer à travers l'imagination ces après-demain possibles ? Cependant, la pratique de l'écriture dramatique m'a toujours poussé à tendre l'oreille au présent, ce qui me rend davantage sensible aux relations que nous entretenons actuellement avec les I.A. dites « faibles », à l'instar de celle que l'on a pu découvrir dans l'extrait de Damasio, dont la logique algorithmique ne permet pas de

⁴ La singularité technologique est annoncée par les transhumanistes comme le moment où l'intelligence artificielle sera suffisamment développée pour dépasser l'intelligence humaine, et marquer ainsi l'entrée de l'humanité dans une nouvelle ère, guidée par une accélération du progrès scientifique et une nécessaire hybridation de l'homme avec la machine. (Kurzweil, 2007)

relever l'ironie de la demande du client et de la situation. Ces ersatz d'humains (qu'il s'agisse de robots bien réels ou d'avatars virtuels), capables de manipuler l'humain grâce à leur empathie artificielle, m'intéressent bien plus que les fantômes lointains d'une rencontre avec un « autre » dont l'homme serait le créateur, et dont l'intelligence le dépasserait. Ce qui m'intéresse, c'est la captivité confortable dans laquelle l'homme qui se prend à singer les machines se plonge, et les manières d'y résister. En s'enfermant malgré lui dans un langage modélisé, l'homme peut-il encore être maître de son destin individuel et collectif ? Que peut-il se passer lorsque des machines, des algorithmes, feignent d'être des « êtres parlants » (pour reprendre la formule pléonastique de Lacan) ? Du point de vue de l'écriture dramatique, je me demande ce qui peut advenir du dialogue et de ses interlocuteurs humains en la présence de personnages d'I.A. de ce type, des *chatbots* générant du langage à sens unique, et dont les intentions restent à définir.

Voilà pour les discours de la science, qui me permettent déjà d'imaginer les personnages de science-fiction que je veux faire dialoguer sur scène. Ces intelligences artificielles faibles sont des personnages avec un fort potentiel allégorique, elles renvoient le spectateur à ses expériences présentes (ne dialoguons-nous pas déjà avec nos objets connectés ?) et suscitent chez moi l'envie d'imaginer un univers de SF où leurs dialogues paraissent vraisemblables. Voilà le défi d'écriture, voilà ce qui motive mon désir d'exploration dramaturgique. Le dialogue avec l'algorithme est le sujet au centre de mes préoccupations et à partir duquel je tenterai d'élaborer une dramaturgie science-fictionnelle, ce qui sera l'objet du dernier chapitre de ce mémoire-crédation. Mais avant d'entrer dans l'exercice de création, *la pratique*, il faut passer par un nécessaire état des lieux de la science-fiction au théâtre, *la théorie*, afin de trouver les nœuds de cette réflexion qui s'engage et ainsi proposer une problématique qui puisse mettre en dialogue les deux.

Lorsque ce travail a débuté, il existait très peu d'articles au sujet du théâtre de science-fiction. Depuis, une première *Historiographie du théâtre de science-fiction* a été

proposée par le doctorant à l'université de Lausanne Romain Bionda (2019), dans la revue de référence consacrée aux études universitaires sur la science-fiction *ReS Futurae*. L'article recense à l'échelle mondiale plusieurs centaines de pièces « dans lesquelles les thèmes et les motifs privilégiés par la SF sont mobilisés » (Bionda, 2019, p. 120). Il s'agit soit de textes originaux qui contiennent un élément de science-fiction (on y retrouve quelques auteurs connus comme Elias Canetti, Karel Čapek, Robert Gurik, Israel Horovitz, Edward Bond), soit d'adaptations (celles de l'auteur de science-fiction Ray Bradbury qui adapta au théâtre ses propres nouvelles), ainsi que de nombreuses comédies-musicales⁵ (majoritairement américaines). L'auteur de l'article constate qu'à l'inverse des productions visuelles (cinéma, télévision, bande-dessinée) qui sont volontairement qualifiées de science-fictionnelles, l'étiquette « science-fiction » se fait rare au théâtre malgré l'existence, on l'a vu, de productions qui flirtent volontiers avec le genre. D'où provient ce refus de la part des artistes d'être associé au genre ? Romain Bionda explore deux hypothèses : y aurait-il une inadéquation supposée entre le théâtre, cet art du présent, et la science-fiction, un art résolument tourné vers le futur ? Ou bien, seconde hypothèse de l'auteur de l'article liée cette fois au soucis de *vraisemblance* inhérent à la SF : la science-fiction présuppose-t-elle « un certain type d'adhésion des spectateurs au (monde) représenté, que le théâtre ne serait pas apte à garantir » (Bionda, 2019, p. 120) ? Romain Bionda propose quelques éléments de réponse, en rappelant notamment que la science-fiction est avant tout un art de l'imaginaire. En effet, avant d'être un genre censé *représenter* vraisemblablement le futur, c'est un genre qui invite à l'*imaginer* vraisemblablement, en cela il faut s'intéresser à la collaboration du spectateur dans ce processus. On retrouve en effet plusieurs exemples de stratégies de mise en scène de SF dans l'ouvrage *Science-fiction and the Theatre* de l'américain Ralph Willingham (Willingham, 1994) ainsi que dans l'article de Catherine Bourassa-Gaudreault

⁵ Il faut noter cette curieuse alliance féconde entre la SF et la comédie-musicale, comme si l'esthétique de la comédie-musicale, prompt à parodier, mais aussi à émerveiller et à s'abandonner à l'onirisme (Marie, 2008), offrait de libérer la dramaturgie de ce soucis de vraisemblance qui semble caractéristique de la science-fiction.

(Bourassa Gaudreault, 2012) qui résume et complète en français les stratégies réunies par l'auteur américain. Échantillonnage, mise en scène évocatrice, effet de distanciation... Ces stratégies de mise en scène peuvent ainsi être résumées : « Mieux vaut compter sur la capacité d'imagination du spectateur. » (Bourassa Gaudreault, 2012, p.106). Des mises en scène à contre-courant des formes de SF largement diffusées (le cinéma hollywoodien et les séries télévisées), qui, bien qu'ayant contribué à populariser la science-fiction, ont ainsi forgé pour le public l'idée d'une science-fiction nécessairement grandiose. À partir de cette différence de traitement esthétique entre le cinéma et le théâtre, rappelons que les praticiens de la SF ne sont pas des futurologues, mais des artistes, en ce sens leur pratique est ancrée dans le temps présent, même lorsqu'il est question de futur, c'est ce que souligne le chercheur Simon Bréan : « le choc du futur tend à susciter un choc en retour du présent » (Bréan, 2016b), et la mise en scène de théâtre s'accommode très bien de ses possibilités de bricolage pour représenter l'impossible, s'appuyant sur les images de la culture scientifique mais aussi de la culture SF en circulation. Il y aurait donc pour le public et les praticiens de théâtre quelques préjugés à dépasser sur la science-fiction, afin d'exploiter pleinement les possibilités esthétiques de ce genre.

Romain Bionda conclue son article dans ce sens en indiquant que « l'inadéquation de la SF au théâtre est postulée (par celles et ceux qui croient la constater) en fonction de la manière dont on pense que la SF fonctionne d'une part, en fonction de la manière dont on pense que le théâtre fonctionne d'autre part. » (Bionda, 2019, p. 129). Cette conclusion peut être lue comme un programme de recherche. Elle correspond au problème autour duquel s'articule le premier chapitre de cette recherche-crédation : comment « fonctionne » la science-fiction narrative ? Si je veux rester fidèle à ma double posture de lecteur de récits de SF et d'auteur dramatique, je reformule la question en me demandant quelles sont les stratégies discursives déployées par l'auteur de récits de science-fiction et quels seraient leurs équivalents dramaturgiques ? D'un point de vue plus personnel, plus sensible, je retrouve ma question liminaire : où se trouve mon plaisir de lecteur ? Que se passe-t-il pour que mon imaginaire se

trouve à ce point stimulé (voire exalté) à la découverte d'un récit de science-fiction ? Le découvrir grâce aux discours théoriques des sémioticiens et des narratologues qui se sont penchés sur le genre est une première étape, une prise de conscience que je pourrai ensuite prolonger dans la pratique de l'écriture dramatique.

Plutôt que de mise en scène, il sera ici exclusivement question de stratégies d'écriture, celles qu'une analyse dramaturgique peut découvrir grâce à la lecture (au cours du chapitre 2), et qui pourront être déployées ensuite dans la création (chapitre 3). Il faudra procéder par étapes, et commencer par découvrir comment lire un texte narratif de science-fiction (chapitre 1). Concernant l'écriture dramatique, un dernier point est à souligner afin de pouvoir finaliser la problématique de cette recherche-crédation. J'ai par le passé écrit quelques textes dramatiques (à l'université ainsi que pour une compagnie). Je n'ai cependant pas une expérience suffisante à mes yeux pour me permettre de mener une recherche-crédation qui aurait pour objet central ma propre écriture. La création au cœur du dernier chapitre sera donc à lire comme *un exercice de création lié à une recherche* plutôt que comme *une production terminée et autonome*. Elle conservera un caractère expérimental et inachevé. Qu'est-ce que je sais de mon écriture ? Elle est stimulée par mon écoute attentive des dialogues quotidiens ainsi que ceux reproduits dans les médias, dialogues réels que je prends souvent en note lorsque, selon moi, quelque chose se passe ou se dit dans la langue, dans l'échange, au-delà du phénomène de communication. Lorsque j'écris, c'est par morceaux, par goût de l'exercice, pour l'exploration des non-dits qui donnent au dialogue une dimension supplémentaire, mais dissimulée. Dans mon écriture je cherche l'équivoque, le polysémique, guidé par le fil de la musicalité des échanges plutôt que par une fable. Autrement dit, les intrigues ne font pas partie de mes préoccupations dramaturgiques, leur préférant une écriture plus immédiate, morcelée, et qui doit trouver sa raison d'être ailleurs que dans l'élaboration d'une histoire, la mise en place d'un nœud et d'un dénouement. Ce rapport à l'écriture dramatique, je le tiens de ces *auteurs rhapsodes* dont j'ai rencontré les textes au cours de mes premières études. C'est Jean-Pierre Sarrazac qui, dans *L'Avenir du drame*, voyait dans le rejet de la *pièce bien faite* l'expression de *l'auteur rhapsode* qui cherche à dénaturiser le texte dramatique :

Les découpes des pièces de Benedetto, de Deutsch, de Vinaver (...) peuvent laisser croire à un émiettement de l'écriture. En fait, elles démontrent simplement que le théâtre d'aujourd'hui s'accommode d'un déficit croissant du continuum dramatique (Sarrazac, 1999, p. 58).

Dans le texte dramatique contemporain, l'auteur s'éloigne souvent de l'idée d'un récit unifié grâce à des procédés d'écriture qui créent de l'absence, du vide, des trous que le spectateur pourra combler : « Espacer le texte dramatique, c'est ériger une architecture de vide. Déconstruire. » (Sarrazac, 1999, p. 58). Les textes de l'auteur rhapsode correspondraient à ce que Michel Vinaver appelle la *pièce-paysage* (s'inspirant des propos de Gertrude Stein au sujet de sa propre écriture) (Sarrazac et Naugrette, 2005, p. 156-158) par opposition à la *pièce-machine* (qui grâce à une intrigue forte avance inexorablement, *mécaniquement*, vers son dénouement). Sans chercher à apparier définitivement *l'auteur rhapsode* de Sarrazac et la *pièce-paysage* de Vinaver, je ne peux que constater que je retrouve dans ces définitions les caractéristiques de ma pratique de l'écriture. Se pose alors la question : à quoi ressemblerait un texte dramatique qui chercherait à porter un univers de science-fiction tout en restant fidèle à ce processus d'écriture de *l'auteur rhapsode* ?

Le roman de science-fiction connaît lui aussi une phase de déconstruction formelle, à partir des années 60 et surtout 80 avec le cyberpunk. Le genre se complexifie, et les auteurs génèrent là-aussi de nouveaux procédés d'écriture, comme le remarque la comparatiste Irène Langlet, auteure de *La science-fiction, lecture et poétique d'un genre littéraire* :

La complexification formelle se repérerait à l'apparition puis la montée en puissance de procédures comme le récit à la première personne, les changements spectaculaires de point de vue, le montage de textes hétérogènes au sein d'un

même roman, le "puzzle" narratif de romans par nouvelles ou de dispositifs polydiscursifs ou polytextuels encore plus élaborés. (Langlet, 2006, p. 60)

La littérature science-fictionnelle est donc elle aussi en constante mutation, les auteurs cherchant à se renouveler et à renouveler le genre. Son histoire nous montre qu'elle n'est pas hermétique aux croisements avec les autres genres et qu'elle échappe ainsi à toute entreprise normative. Forte de tous ces éléments introductifs, la problématique de cette recherche-crédation se précise : *comment écrire une pièce-paysage de science-fiction qui mette en dialogue des personnages humains et des personnages d'intelligences artificielles ?*

Le cadre conceptuel de ce travail est principalement orienté vers l'analyse et le déplacement des procédés formels de la science-fiction narrative vers une dramaturgie de la science-fiction. Le premier théoricien de la science-fiction à avoir proposé un outillage herméneutique pour rendre compte des particularités du genre est le professeur Darko Suvin de l'université McGill. Les concepts de *novum* et *d'étrangement cognitif* qu'il propose à la fin des années 70 dans *Metamorphoses of science fiction : on the poetics and history of a literary genre* (2016), ont souvent été repris et questionnés par ses successeurs, comme je le montrerai dans le premier chapitre. Le sémioticien Richard Saint-Gelais quant à lui identifie dans la démarche théorique de Suvin une tendance normative qui chercherait à établir une définition idéale de la science-fiction, quitte à exclure bon nombre de textes (Saint-Gelais, 1999, p. 198). Pour Saint-Gelais, qui cherche à cerner les dynamiques du genre plutôt que d'en proposer des caractéristiques figées, il n'est pas pertinent de délimiter le genre à travers ses propriétés textuelles, car celles-ci renvoient à des stratégies interprétatives (qui appartiennent de fait au lecteur) qui forment certes des ensembles, mais peuvent également se croiser : par exemple un roman policier ou un roman de science-fiction peuvent tous deux initier chez le lecteur une posture d'enquêteur sans qu'il soit pertinent de qualifier le récit de « policier ». Cependant l'ensemble des textes de

science-fiction possède des caractéristiques reconnaissables par le lecteur. Et même s'il est difficile de les conceptualiser rigoureusement, il reste possible de parler de la lecture science-fictionnelle d'un texte : « la question n'est pas de savoir ce qu'est la science-fiction, mais bien quelles sont les stratégies interprétatives spécifiques impliquées lors de la lecture science-fictionnelle. » (Saint-Gelais, 1999, p. 199). C'est dans la continuité de cette démarche que s'inscrivent les recherches d'Irène Langlet, qui pose sur la SF un regard narratologique, s'intéressant aux rapports qu'entretiennent les innovations étranges présentes dans les histoires de science-fiction (les *novum* suvinien), et leur déploiement sous forme de récits à l'aide de procédés discursifs typiques du genre. On le voit, les études sur la SF en tant que genre littéraire sont multiples, et l'un des défis à relever pour cette recherche-crédation est de parvenir à faire dialoguer les concepts de la SF narrative, que nous découvrirons plus amplement lors du premier chapitre, avec ceux de la dramaturgie, au cours du second.

Concernant l'analyse dramaturgique, la recherche-crédation nécessite une posture d'analyse impliquée, c'est pourquoi je décide de favoriser certaines caractéristiques dramaturgiques qui sont au centre de mes préoccupations d'écriture, notamment grâce à l'approche pragmatique du texte de théâtre que décrit Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre* (1996b, 1996c). Cette approche vise à dégager les conditions de la communication d'un texte de théâtre (communication entre un texte et un lecteur, mais aussi entre des locuteurs fictifs à l'intérieur du texte), ce qui permet l'observation des actions de la parole. Le choix de cette approche, pour traiter de la question d'une dramaturgie de la science-fiction, postule que si ce sont principalement des actions qui sont mises en récit par un narrateur dans un roman, ce sont des actes de langage qui sont exposés dans un texte de théâtre.

Le premier chapitre explore ce qui fait de la science-fiction un genre narratif qui se distingue du réalisme romanesque et des autres genres du merveilleux, et en quoi il convoque, pour le lecteur, des réglages de lecture spécifiques. Grâce aux propositions de Richard Saint-Gelais et Irène Langlet, j'explorerai la manière dont se déploie un

même *novum* dans un texte narratif, puis dans un texte dramatique. Cette comparaison permettra de souligner les rapports privilégiés entre la manière de raconter et certains aspects du *novum*, afin de commencer à entrevoir les possibilités d'une dramaturgie de la science-fiction.

Le second chapitre pose la question de la lecture d'un texte dramatique de science-fiction, préalable nécessaire à la question de son écriture. À partir de la méthode systémique de lecture de textes de théâtre proposée par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre* (2000), je proposerai quelques modifications à cette grille de lecture afin de mieux rendre-compte des spécificités du genre science-fictionnel. J'analyserai les débuts de deux textes dramatiques de science-fiction : le premier proposant un univers circonscrit dans l'espace et le temps à l'instant du dialogue et de la crise interpersonnelle, alors que le second extrapole la conjecture science-fictionnelle jusqu'à suggérer un monde anticipé beaucoup plus vaste. La synthèse de ces analyses vise à rassembler les outils nécessaires à l'écriture, notamment la prise en compte des mouvements de lecture particuliers opérés par le lecteur de science-fiction dans la mise en relation de l'univers science-fictionnel avec le monde réel qu'il a comme référence. Il s'agira aussi de montrer la manière dont les deux dramaturges s'emparent des discours de la science pour créer ces univers dramatiques de SF.

Le dernier chapitre commence avec la présentation de la création associée à cette recherche, une courte pièce intitulée *Les Échos*[®], suivie d'une exploration du processus d'écriture traversé. Fort des conclusions tirées des analyses des précédents chapitre, il s'agit de montrer comment une meilleure compréhension des mouvements de lecture typiques de la science-fiction peut aider à la composition d'un texte dramatique qui veut mettre en exergue la science-fictionnalité de la parole en action.

Nous suivrons le parcours du *novum* que je souhaite explorer, à savoir la possibilité pour l'être humain d'entretenir des dialogues empathiques avec des intelligences artificielles, et son articulation avec les axes dramaturgiques proposés par Vinaver. En

guise de commentaire, je soulignerai les stratégies d'écriture que j'ai employées, et les rapports que ce texte entretient avec le discours scientifique.

CHAPITRE I

DU ROMAN DE SCIENCE-FICTION AU TEXTE DRAMATIQUE

1.1 Le novum, au cœur de la mécanique science-fictionnelle

Le présent chapitre vise à observer *la mécanique science-fictionnelle* (Langlet, 2006) à l'œuvre dans deux textes aux modalités différentes : l'un narratif et l'autre dramatique, ayant tous deux une composante science-fictionnelle amenée par la présence de personnages clonés. L'objectif est de mieux comprendre le fonctionnement discursif et sémiotique du genre, pour ensuite aborder la question des possibilités dramaturgiques de la SF. Chacun des deux textes choisis pour nous accompagner contient dans sa diégèse⁶ un élément science-fictionnel étrange, ce que Darko Suvin appelle un *novum*. Suvin décrit la SF comme une littérature dont le principal procédé formel est la création par l'auteur d'un cadre imaginaire différent de son monde empirique, dont le point de départ est une hypothèse littéraire, développée avec une rigueur scientifique (Suvin, 2016). Au cœur de ce procédé : le novum, une altérité diégétique, un élément nouveau qui attire l'attention du lecteur qui, en ne reconnaissant pas là un élément familier du réel empiriquement accessible, adopte une attitude de

⁶ En narratologie, la *diégèse* désigne l'ensemble de l'univers fictif, comme s'il était supposé vrai. Cette terminologie se décline afin de situer certaines composantes du récit, notamment la narration, par rapport à l'univers fictif : est-elle *intradiegétique* (quand le narrateur est aussi un personnage) ou à l'inverse *extradiégétique* ? On s'autorise ici à employer le terme *diégèse* pour désigner également l'ensemble de l'univers fictif d'un texte dramatique.

lecture particulière. Le novum peut être de nature diverse dans l'univers diégétique : il peut s'agir d'un objet technologique inédit, d'une pratique sociale inhabituelle, d'un personnage extraterrestre, etc. Dans certains récits, on peut dénombrer de multiples novum qui, dans le meilleur des cas, forment un réseau cohérent qui participe aux effets attendus du récit. Dans d'autres récits, il n'y en aura qu'un seul. Dans le texte de SF le novum est remarquable en ce qu'il contrevient aux lois qui régissent habituellement le réel. Il peut être totalement original ou au contraire faire partie des étrangetés fréquemment rencontrées dans les récits de science-fiction. Pour Suvin le novum est le déclencheur d'une lecture science-fictionnelle, de ce qu'il nomme *l'étrangement cognitif*⁷, car son surgissement induit une attitude cognitive par laquelle le lecteur va chercher à assimiler ces informations nouvelles, en imaginant l'univers fictif dans lequel le novum retrouve une vraisemblance. Jusque dans les études les plus récentes sur la science-fiction, le *novum* reste au cœur de ce que Irène Langlet décrit comme *la mécanique science-fictionnelle* :

L'articulation d'un *novum* et de son « explication » est le véritable moteur du texte science-fictionnel. Il peut être simple, voire simpliste, ou élaboré, voire sophistiqué ; assis sur des procédés textuels de faible ou de large envergure ; engager le recours à quelques clichés culturels ou à des concepts scientifiques ardues – dans tous les cas, il est au cœur de la mécanique littéraire qui nous occupe. (Langlet, 2006, p. 38)

Le novum, puisqu'il met en mouvement le texte de science-fiction, sera donc le point de départ de notre analyse. Lorsqu'on le découvre, il peut apparaître comme étant très simple, mais impliquer dans la diégèse une étrangeté plus vaste. Dans tous les cas il est toujours difficile de résumer un novum de manière objective, car sa description en dehors de l'œuvre implique nécessairement une posture. Par exemple, dans les deux

⁷ Que l'on pourrait traduire par *éloignement* ou *distançiation* cognitive.

textes que nous allons découvrir dans ce chapitre, vaudrait-il mieux résumer le *novum* par la présence de clones, ou par la pratique du clonage humain ? C'est ce que nous allons essayer de découvrir.

Nous avons vu que le processus de lecture décrit par Suvin est en partie cognitif, c'est-à-dire qu'il fait appel aux connaissances du lecteur. Quel est l'état des connaissances sur le sujet du clonage humain ? Dans notre société, l'usage de cette technologie représenterait une application extrême de l'eugénisme libéral.⁸ Aucune expérience sur l'homme n'a officiellement dépassé le stade embryonnaire, mais le clonage du premier mammifère a fait grand bruit, avec la très médiatique brebis Dolly, dont l'existence a été révélée en 1997. C'est suite à cet événement qu'une réflexion sur le clonage humain a été menée par les Nations-Unies, qui a conduit à la rédaction d'une résolution jugeant cette pratique contraire à l'éthique et à la morale (Assemblée Mondiale de la Santé, 1997). Il faut noter que grâce à la médiatisation de la naissance de Dolly, les connaissances liées à cette technologie ont été vulgarisées, et se sont donc largement répandues, ouvrant la voie aux inquiétudes et aux fantasmes qui sont autant de matériaux que l'artiste (quel que soit son domaine)⁹ interprète comme une demande de ses contemporains et à laquelle il apporte une réponse esthétique. On soupçonne que l'enjeu de la faisabilité technique ne sera que secondaire. Par rapport au réel, ce *novum*

⁸ L'eugénisme est un terme très peu employé par les scientifiques aujourd'hui, tant il est connoté par le drame de la Shoah et les obsessions génocidaires de l'idéologie nazi. Pourtant, en ce qu'il signifie *l'ensemble des pratiques visant à sélectionner les individus d'une population en se basant sur leur patrimoine génétique*, l'eugénisme désigne bien certaines pratiques qui ont lieu dans nos sociétés occidentales, qui prennent la forme d'avortements thérapeutiques ou sélectifs visant à éviter la naissance d'un enfant malade ou déficient. Ces pratiques sont une forme d'eugénisme libéral, car elles relèvent de la décision des parents et non d'une autorité. Elles font toujours débat, jusqu'à l'absence de consensus international sur la question. Lorsque l'eugénisme est associé à une idéologie libérale non régulée, au centre de laquelle se trouvent les libertés individuelles, et auxquelles s'ajoutent les pressions du libéralisme économique, alors les dérives du type de l'« enfant à la carte » sont à craindre (Parizeau, 2019).

⁹ Pour ne citer qu'un seul exemple, le plus fascinant est sans doute l'inclassable *Three Tales* (Korot, 2002), une création multimédia de la vidéaste Beryl Korot, sur une composition musicale de Steve Reich. Cette œuvre prend pour thème central les progrès scientifiques du XX^{ème} siècle, et son acte III est consacré à Dolly.

est certes une innovation technologique, mais qui implique surtout une « innovation » éthique et morale.

En m'interrogeant sur l'écriture d'un théâtre de science-fiction, je me demande quels aspects du novum sont mis en relief par ces deux textes, et si ces aspects ont un lien avec la modalité du texte. Se pose alors la question du repérage de ces manifestations dans le texte. Ce qu'Irène Langlet souligne dans sa poétique de la science-fiction, c'est l'importance des stratégies d'écriture que l'auteur utilise pour déployer un novum, et qui sont souvent sous-estimées dans les études sur la SF par rapport à ses aspects thématiques, alors que ce sont ces choix de l'auteur qui donnent à un récit son originalité et sa pertinence. Comment le novum apparaît-il et comment s'explique-t-il ? Quel est l'envergure des procédés formels qui le portent ? Quel rapport le novum entretient-il avec les discours actuels de la science ? En posant ces trois questions à nos deux textes, nous chercherons à en révéler la mécanique SF.

Si d'un point de vue structurel le novum suvinien est le déclencheur d'une lecture science-fictionnelle, ce sont bien les signes textuels que le lecteur rencontre qui l'amorcent véritablement, et l'entretiennent. Il est alors intéressant, pour mieux comprendre la relation entre le geste d'écriture et celui de la lecture, de se pencher sur les caractéristiques de ces *déclencheurs science-fictionnels*¹⁰ (Langlet, 2006, p. 29). Irène Langlet recense les manifestations textuelles typiques de la SF considérés comme des *signaux génériques*, et nous apprend à les repérer au niveau lexical, discursif, et au niveau plus complexe du récit pris dans sa globalité. De la plus simple à la plus sophistiquée de ces manifestations, on retrouve des *mots-fictions* (des néologismes¹¹,

¹⁰ En les nommant de la sorte, Irène Langlet se réfère à la fonction indicielle de ces signes textuels, qui indiquent ou rappellent au lecteur qu'il est en science-fiction, ce qui « déclenche » la lecture science-fictionnelle.

¹¹ Pour Richard Saint-Gelais, les néologismes de la science-fiction n'en sont pas, car ils existent, mais dans un lexique imaginaire (Saint-Gelais, 1999, p. 206). On continuera alors à lui préférer le terme de *mot-fiction* qui signifie mieux ce paradoxe et englobe également les altérités lexicales d'autres types (mots forgés, altérations typographiques...)

mais aussi des mots de la langue courante affublés d'une particularité typographique), des *altérités discursives* (une réorganisation syntaxique étrange, un renversement dans l'usage des genres...), ainsi que des altérités plus globales du récit, qui est alors atteint à tous les niveaux : « lexical, discursif, narratif et conceptuel. » (Langlet, 2006, p. 36). Nous ne nous laisserons pas d'en découvrir et de les analyser tout au long de cette recherche. Mais comment comprendre cette accumulation d'altérités que le lecteur rencontre ? Comment celles-ci fonctionnent-elles pour suggérer davantage qu'un simple décor science-fictionnel ? Comment l'auteur parvient-il à nous donner la sensation que l'univers que l'on découvre est vraisemblable ? Quel est le rôle attendu du lecteur dans cette mécanique ?

1.1.2 La *xénoencyclopédie* entre reconstruction, illusion et réservoir de références

Une meilleure compréhension du rôle du lecteur commence avec la *compétence encyclopédique*, telle que décrite par Umberto Eco (Eco, 1985). Il s'agit d'une compétence universellement partagée, qui permet à un lecteur d'interpréter un texte (quel que soit le type de discours). Pour le sémioticien, le texte n'est rien d'autre qu'un tissu de signes : alors que les mots sont de l'auteur, le sens lui, est généré a posteriori par lecteur. La compétence encyclopédique du lecteur est une compétence culturelle et idéologique, elle est liée aux savoirs et aux modèles culturels qu'il maîtrise. C'est cette compétence qui permet au lecteur de combler les non-dits du texte. Dans le cadre d'une fiction réaliste, l'auteur s'appuie sur cette compétence pour provoquer un effet de réel, avec une économie de mots déterminée par le lecteur modèle imaginé par l'auteur. En science-fiction, l'auteur compose avec toutes les étrangetés de l'univers qu'il souhaite suggérer et qui, prises ensemble, formeraient une sorte d'encyclopédie imaginaire, ce que Richard Saint-Gelais appelle une *xénoencyclopédie* (Saint-Gelais, 1999, p. 135-141). C'est comme si chaque récit de science-fiction, chaque univers, avait sa propre xénoencyclopédie, reconstruite par la lecture. Mais cela n'explique pas l'effet de réel qui accompagne la lecture science-fictionnelle car la constitution d'une encyclopédie imaginaire est typique de n'importe quelle littérature non réaliste. Contrairement au roman réaliste dont l'économie sémiotique repose sur des connaissances qui préexistent à la lecture (des paradigmes préexistants) afin de provoquer un effet de réel, en science-fiction le texte présuppose des *paradigmes absents* (Angenot, 1979 ; Saint-Gelais, 1999, p. 206). Pour les reconstruire, le lecteur opère des réajustements encyclopédiques, il y a donc une relation dynamique entre la compétence encyclopédique générale et la construction xénoencyclopédique. Face à une étrangeté, le lecteur sait que celle-ci doit avoir un sens *ailleurs*. Ou plutôt, le lecteur de science-fiction a la volonté de croire que cette étrangeté présuppose qu'il existe, dans la xénoencyclopédie de cet ailleurs, des règles générales différentes de celles du

réel, qui permettent à l'étrangeté d'être en cohérence avec l'univers diégétique, et de retrouver une vraisemblance. On sait que la rencontre entre un texte de fiction et un lecteur est régie par un accord tacite, une sorte de pétition de principe, une « règle du jeu » qu'Élisabeth Vonarburg résume simplement en imaginant la voix du lecteur s'adressant à l'auteur : « Je sais que tu me mens, mais fait ça bien » (2013, p. 13). La « règle du jeu » devient en science-fiction « règle du genre », et « faire ça bien », pour l'auteur de science-fiction, c'est faire en sorte que les étrangetés de son texte participent à la cohérence interne de l'univers diégétique. Le lecteur pourra alors imaginer ce que le texte ne dit pas, grâce à sa compétence encyclopédique et aux connaissances scientifiques largement partagées, à condition que l'auteur ait su rester attentif à toutes formes de contradictions qui auraient pu miner cette *illusion xénoencyclopédique*.

Pour l'auteur de SF, proposer au lecteur d'imaginer un univers altéré à partir d'un texte littéraire, qui n'est pas une compilation de données encyclopédiques, c'est davantage qu'une simple difficulté technique, et dans la manière dont il relève ce défi se trouvent les conditions d'un partage possible avec le lecteur : « Il s'agit bien plutôt d'un problème structurel, d'une contradiction avec laquelle les pratiques discursives de la science-fiction doivent composer. » (Saint-Gelais, 1999, p.141). On comprend alors l'importance des procédés formels soulignée par Langlet, qui sont autant de manières de relever ce défi.

Pour reconstituer un monde fictif, le lecteur ne dispose pas uniquement des informations posées ou présumées par le texte. Irène Langlet, en nous rappelant le fonctionnement de ce processus cognitif particulier de la lecture science-fictionnelle, précise entre autres l'importance des précédentes expériences de lecture :

L'opération mentale destinée à donner un sens aux bizarreries rencontrées est comparable à la consultation d'une vaste "pseudo-encyclopédie" nourrie par tous les autres ouvrages de science-fiction et, plus largement, par les images de la

science et de la technique en circulation dans la société (que ces images soient ou non issues de la littérature de science-fiction). (Langlet, 2006, p. 9)

Les xénoencyclopédies rencontrées lors de précédentes lectures, ou à travers d'autres modes d'expression de la SF, viennent naturellement augmenter la compétence encyclopédique générale. Il s'agit moins d'une somme de connaissances sur les univers de la SF, que d'un savoir lire qui se développe par la pratique. Sources d'inspiration pour l'auteur, réservoirs de références aussi bien thématiques que formelles pour le lecteur, les xénoencyclopédies antérieures sont comme des jeux déjà joués dont les règles largement connues peuvent être réemployées ou revisitées par l'auteur. On parlera de clichés lorsque ces références sont usées, ou bien de personnages archétypaux, ou encore de topoï, lorsque l'on reconnaît un schéma narratif ou un thème déjà visité par de précédents récits de SF. Puisqu'ils participent à l'élaboration de stratégies d'écriture, nous serons attentifs à ces croisements xénoencyclopédiques¹².

En résumé, si le *novum* est un point de départ intéressant pour aborder la question de la science-fiction dans deux textes aux modalités différentes, on voit bien que pour le lecteur, tout commence par la présence de *déclencheurs science-fictionnels*. À partir de ceux-ci, il reconstitue une *xénoencyclopédie*, dont l'*illusion* de sa complétude, portée par des procédés formels, provoque un effet de réel. C'est fort de ce constat que nous comparerons les deux textes, au plus proche de ces procédés formels qui font partie des stratégies d'écriture que l'on veut identifier afin de proposer des pistes dramaturgiques science-fictionnelles. Cependant, il me reste à déterminer le choix des outils méthodologiques à employer pour décoder la poétique de la science-fiction, dans un

¹² On peut choisir de s'attarder sur certaines composantes de ces encyclopédies imaginaires reconstituées par la lecture, comme le fait Maude Deschênes Pradet dans son étude géocritique des littératures de l'imaginaire au Québec, qui s'intéresse à la construction des *xénoatlas* et des *xénomythologies* (Deschênes Pradet, 2017, p. 188).

texte dramatique. En effet, pour Irène Langlet, « Le fait que la science-fiction soit un genre narratif, et non un genre poétique, essayistique ou théâtral, a toute son importance dans ce décodage de ces formes d'écriture. » (2006, p. 27). S'agissant du roman, on comprend bien la pertinence des outils narratologiques. On peut dire que ce sont le roman et la nouvelle qui ont principalement constitué la science-fiction telle que nous la connaissons aujourd'hui, telle que je la connais en tant que lecteur, et telle qu'elle se laisse imaginer souvent (ce qui, pour l'auteur cette fois, n'est pas sans conséquences sur le processus d'écriture, nous le verrons). Se pencher sur la poétique du texte dramatique de science-fiction demande de revenir sur les spécificités de la forme dramatique, notamment de ce qui la différencie de la forme narrative, afin de saisir les modalités selon lesquelles peut s'opérer le codage puis le décodage de ce genre littéraire au théâtre. C'est pourquoi nous tenterons de décrire le terrain de jeu de l'auteur de récits de SF, puis celui du dramaturge, à travers notre lecture comparée des extraits de *LoveStar* et de *Copies*.

1.2 Récit d'un clone dans *LoveStar*

Indriði n'avait pas l'habitude de pleurer, n'ayant jamais eu aucune raison de le faire. Sa vie s'était pour ainsi dire déroulée sans encombre depuis le jour de sa renaissance.

LoveStar (Snær Magnason, 2016)

Observons dans un premier temps la manière dont se déploie le *novum* dans l'extrait du roman *LoveStar* de l'auteur islandais Andri Snær Magnason (2016)¹³. Dans le chapitre intitulé *Indriði n'avait pas l'habitude de pleurer* (2016, p. 39-57), les parents du protagoniste, insatisfaits et désemparés face à la personnalité turbulente de leur fils, choisissent de le remplacer par un clone. Voyons comment la pratique du clonage humain apparaît et se déploie dans ce récit.

Alors que la vie d'Indriði prend une tournure inattendue, le narrateur propose de revenir sur les circonstances qui l'ont transformé en « un gentil garçon ». Pour introduire cette analepse¹⁴, le narrateur évoque « le jour de sa renaissance », soulignant que si Indriði a « la chance » d'être en vie, c'est grâce à « l'éthique incertaine » de l'époque qui l'a vue naître. En effet, à cette époque les parents pouvaient conserver deux exemplaires de rechange de leurs enfants, afin de pouvoir les sauver en cas de nécessité. C'était un temps étrange où il revenait à l'individu de définir lui-même la notion d'*individu*, une liberté d'interprétation qui, selon le narrateur, conduisait à certaines dérives. Indriði était à l'origine un garçon turbulent, et la compagnie d'assurance de ses parents, représentée par le personnage de « l'expert », ne leur laissait pas vraiment le choix :

¹³ Traduit de l'islandais par Éric Boury.

¹⁴ Dans un récit, l'*analepse* est un retour en arrière, un retour sur des événements du passé par rapport à l'action principale. Cette figure de style connaît son inverse, la *prolepse*, qui anticipe sur le récit à venir, en se référant à des événements qui n'ont pas encore eu lieu.

afin d'éviter qu'il ne commette les exactions prophétisées par l'expert, le petit garçon alors âgé de cinq ans devait être « rembobiné ». Les parents d'Indriði, ne voulant pas risquer d'être tenus pour responsables des dommages que leur enfant causerait inévitablement dans le futur, acceptèrent de suivre la procédure, d'autant plus qu'il ne leur restait que quelques secondes pour bénéficier d'un rabais substantiel. Arrive alors le jour de « l'intervention », que le narrateur décrit avec précision. On demande à Indriði, endimanché pour l'occasion, de passer par une porte noire. Sitôt franchie, une infirmière surgit d'une porte blanche située juste à côté, portant dans ses bras un poupon encore couvert de liquide amniotique, qu'elle présente aux parents comme étant... Indriði. Cet Indriði rembobiné fut bien mieux éduqué cette fois-ci, et toute son enfance il s'appliqua à satisfaire aux attentes de ses parents, mu par la menace parentale d'être rembobiné à nouveau, d'autant que la « réplique de sa propre personne » ; « attendait, tapie dans l'obscurité du congélateur » (2016, p. 49). Lorsque quelques années plus tard il apprit que les lois avaient entretemps été changées, que ses parents lui avaient menti pendant toute son enfance et qu'il n'avait jamais vraiment été possible de le répliquer à nouveau, ce souci d'être « un gentil garçon » était si profondément ancré en lui qu'il se trouva incapable de leur en vouloir.

1.2.1 Narratologie et poétique de la science-fiction

Ce que Langlet propose dans sa poétique de la science-fiction, nous l'avons vu, c'est d'analyser le déploiement des novum dans le récit et les opérations cognitives qu'ils enclenchent (Langlet, 2006, p.26). À cette fin, les outils de la narratologie genettienne permettent de déchirer le tissu narratif et d'observer le maillage du novum avec les autres composantes du récit. Sans la narratologie, la notion de récit est équivoque, et demande à être clarifiée, surtout lorsque l'on traite à la fois du roman et du théâtre. Car dans l'usage, le *récit* peut désigner à la fois un discours, les événements rapportés par ce discours, ou l'action de rapporter ce discours. Afin de faire le tri parmi ces trois aspects de la réalité narrative, Gérard Genette propose de distinguer l'histoire, le récit et la narration. L'*histoire* désigne les événements qui sont signifiées par le *récit*. Le *récit* quant à lui est le discours, le texte en lui-même. Or le récit est le fruit d'une *narration*, la narration étant l'acte de raconter, un acte qui détermine l'ordre et la manière dont les événements sont racontés, un acte porté par une entité plus ou moins abstraite ayant une personnalité plus ou moins affirmée : le narrateur. (Genette, 1972, p. 81). C'est donc dans la *narration* que l'on identifie les choix du narrateur quant à *la manière* de raconter son histoire¹⁵. L'étude des relations entre ces trois aspects permet de mettre en évidence « le procédé global à l'œuvre dans tout texte de science-fiction » (Langlet, 2006, p. 12) : l'apparition d'un *novum* d'abord avec les *déclencheurs science-fictionnels*, suivie par une livraison plus ou moins explicite d'informations non seulement dans le *récit* mais aussi à travers la *narration*, permettant une compréhension de l'étrangeté initiale selon une cohérence *xénoencyclopédique*, c'est-à-dire son fonctionnement dans *l'histoire*.

¹⁵ Par exemple, l'extrait présenté de *LoveStar*, est une analepse, un retour en arrière qui favorise la chronologie des novum plutôt que celle du personnage.

On a vu que la particularité du fonctionnement science-fictionnel réside dans la suggestion de vraisemblance induite par le décodage d'une étrangeté, ce qui participe à l'acceptation comme vraisemblable de l'univers du récit dans son ensemble. « Il s'agit bien de faire sortir le lecteur de son système actuel de référence, pour l'amener (c'est à dire amener son imagination) dans l'autre système de référence d'où semble provenir l'étrangeté - et où elle a toute vraisemblance. » (Langlet, 2006, p.24). C'est aussi ce qui distingue la science-fiction des autres littératures de l'imaginaire, ce que rappelle Irène Langlet pour qui la discrimination entre les genres se fait moins à travers le contenu (les thématiques) que le contenant (le récit) et son protocole de lecture. En effet, bien que ces genres appartiennent tous aux « littératures de l'imaginaire », ils n'en sont pas moins différents dans leur « processus d'apparition et d'intégration de l'étrangeté au tissu narratif ». Irène Langlet prend pour exemple le *novum* de la télépathie, qui peut être présenté comme une capacité magique dans un conte de fée, un don surnaturel dans un récit fantastique, ou une compétence paranormale dans un récit de science-fiction (Langlet, 2006, p. 23-24). Cela ne veut pas dire que le *novum* doive nécessairement être présenté sous un aspect sérieux ou techno-scientifique, car souvenons-nous que la science-fiction est un genre qui, par l'accumulation de ses manifestations, a su imposer certaines conventions pourtant irrationnelles, comme si certaines données xénoencyclopédiques faisaient désormais partie de la compétence encyclopédique globale¹⁶. Cela signifie plutôt que la manière dont le *novum* est

¹⁶ Par exemple, bien qu'il soit scientifiquement admis qu'aucune matière ne peut se déplacer à une vitesse supérieure à celle de la lumière, la SF n'a pas renoncé aux vaisseaux à hyperpropulsion de *space operas*, qui mettent alors davantage en scène les fantasmes de la science plutôt que ses possibles. Pour l'auteur, ce qui importe, c'est sans doute plus la possibilité du récit d'une rencontre avec l'autre, que l'originalité avec laquelle il parviendrait à occulter, grâce à un *novum*, le paradoxe de cette inadéquation d'échelle entre l'espace-temps de la vie sur Terre, et celui des étoiles. Les récits d'Ursula Le Guin s'emparent de cette difficulté technique pour en faire un procédé narratif. Il en est ainsi du cycle de l'Ekumen, une série de romans dont l'action se déroule pour chaque récit sur une planète différente, et dont l'ordre chronologique n'est pas clairement établi. Puisque les voyages entre planètes prennent de nombreuses années et impliquent un vieillissement ralenti du voyageur, les personnages sont souvent contraints d'abandonner leurs racines et les contacts fréquents avec les autres mondes, et le lecteur ne peut reconstituer l'histoire globale de cette *ligue de tous les mondes* qu'avec approximation, ce qui prolonge de façon assez captivante l'illusion xénoencyclopédique entre les romans, en offrant au lecteur fidèle et attentif un niveau de lecture supplémentaire.

déployé dans le récit participe de la cohérence interne de l'univers science-fictionnel. Ceci étant dit, on comprend que pour l'auteur de roman les options formelles sont innombrables dans la manière dont peuvent s'articuler histoire, récit et narration, dans ce jeu de codage décodage impulsé par le novum, et qu'il peut également composer avec les influences et les chevauchements des autres genres de l'imaginaire. Nous ne ferons pas ici la présentation de tous les outils que propose la narratologie (et pas uniquement celle de Gérard Genette), pour déchirer le tissu narratif. Lorsque nécessaire, certains seront expliqués. Ce qu'il faut retenir du terrain de jeu de l'auteur de récits de SF, c'est l'impossibilité de se séparer du narrateur, cette instance abstraite qui raconte, qui se confond parfois avec l'auteur, ou bien avec un personnage de la diégèse, et qui en tant qu'énonciateur du récit détermine les éléments à partir desquels le lecteur opérera une reconstruction xénoencyclopédique. On comprend également que pour le lecteur, le plaisir ne soit pas seulement lié à l'évasion ou l'exotisme suscité par la description de mondes extraordinaires, conjecturaux, anticipés ou altérés, mais aussi (et peut-être surtout) par l'intensité d'une lecture toujours temporairement énigmatique, aussi bien sur le plan de la phrase ou du chapitre, que du cycle de romans.

1.2.2 Deux éprouvettes, un seul individu

Le chapitre précédemment résumé, le quatrième du roman *LoveStar*, a la particularité de nous renvoyer à une époque de la diégèse où l'éthique était différente de celle pendant laquelle se déroule l'action principale. Cette stratégie de l'analepse, également évoquée par Langlet, permet au narrateur de délivrer explicitement mais sans lourdeur ses explications sur le novum (2006, p. 44-47). Grâce à elle, sous couvert d'éclairer le lecteur sur la culture d'une époque révolue, le récit remonte dans l'histoire, et le narrateur délivre de l'information sur les particularités de ce monde fictif par rapport au monde réel. Pour reprendre ce que nous avons déjà vu jusqu'ici, on peut dire que l'analepse permet d'augmenter élégamment la xénoencyclopédie de l'univers *LoveStar*, en la dotant d'un article historique.

Le novum apparaît lorsque le narrateur fait mention du « jour de la renaissance » d'Indridi. Une *renaissance* figure habituellement un nouvel essor dans un parcours de vie, ou une régénération de l'âme dans un sens spirituel, sens que le lecteur considère également avec la proximité du terme « ressusciter ». Mais dans cet univers, on comprend vite que la médecine a remplacé la religion, et on sait que la médecine occidentale régénère les corps plutôt que les âmes. C'est ce que l'on peut retenir des explications du narrateur, qui décrit comment les parents étaient autorisés à conserver « deux éprouvettes congelées » qu'ils pourraient utiliser grâce à des « médecins spécialisés ». Il y a aussi une connivence qui s'installe avec le lecteur, quand le narrateur confie, entre des parenthèses qui s'apparenteraient à un aparté dans un texte dramatique, les détails du procédé que subissent les femmes objectifiées dans le but de fournir les clones : « (des femmes chinoises, fécondées à l'étranger, puis importées au huitième mois de leur grossesse) ». Tout au long du chapitre, on identifie de nombreux *déclencheurs science-fictionnels*, et le novum du clonage humain devient comme

l'isotopie¹⁷ qui permet au lecteur de les interpréter. De cette manière, il peut donner un sens aux expressions « renaissance », « ressusciter », « rembobiner », mais aussi à toutes les altérités discursives qui en découlent : « rembobiner ce sale môme », « renaître à l'identique », « il gagnera cinq années ». Tous ces termes signifient finalement « cloner », dans différentes formes de discours qui traduisent la perception des différents personnages de cette pratique. Ce faisant, le novum agit de manière souterraine pour le lecteur, pour subtilement constituer un nouvel espace de pensée où le corps est considéré comme un objet remplaçable. En étant la clef du sens, le novum crée de la cohérence et amplifie l'illusion xénoencyclopédique. En parallèle, se constitue tout un discours commercial qui exerce une pression sur les personnages des parents, procédé qui aura court tout au long du roman.

Si l'on observe le déroulement de la narration, on remarque que le narrateur se retrouve dans une situation paradoxale dans sa manière de nous faire suivre le parcours d'Indriði. En effet, ce dernier est toujours présenté comme étant un personnage unique, qu'il s'agisse de l'enfant original, de son clone ou de « la troisième version de sa propre personne » (Snær Magnason, 2016, p. 49) qui attend au fond du congélateur. Sitôt passé la porte noire, il ne sera plus jamais question de l'Indriði original, alors que sa disparition silencieuse est frappante pour le lecteur :

- Tu vas entrer par là, répondit-elle en lui montrant la porte noire. Ensuite, quand tu ressortiras par la porte blanche, ce sera ton anniversaire et tu auras un cadeau.
- Super ! se réjouit Indriði avant d'ajouter : Merci, ma petite maman, en l'embrassant sur la joue, puis de traverser la porte noire à la suite du conseiller. Sa mère n'avait pas eu le temps de prononcer un seul mot qu'une joyeuse mélodie retentissait derrière elle. Une infirmière et le conseiller venaient de franchir la porte blanche avec Indriði. L'enfant avait le visage rouge et fripé, le corps encore couvert de liquide amniotique, et il pleurait abondamment.

¹⁷ En linguistique une *isotopie* est la récurrence d'un point commun sémantique entre plusieurs termes, ce qui permet de les interpréter.

- Il pèse plus de quatre kilos ! s'exclama l'infirmière avec un sourire bienveillant. Toutes mes félicitations ! J'espère qu'il sera plus réussi cette fois-ci. (Snær Magnason, 2016, p. 48)

En imposant cette absurde continuité narrative du personnage, c'est-à-dire en confondant deux individus de la diégèse en un seul personnage du récit, tout se passe comme si le narrateur n'avait pas d'autre choix que d'adopter à son tour cette curieuse éthique (cette xenoéthique ?), sans quoi la suite du récit serait impossible, puisque le protagoniste a disparu. Si le lecteur se demande ce qu'il advient du corps de l'Indriði original, le narrateur n'offre aucune réponse. Comme nous ne sommes qu'au début du roman, la xénoencyclopédie *LoveStar* n'est pas encore très élaborée, alors le lecteur peut se référer à d'autres xénoencyclopédies pour générer ses propres conjectures. Par exemple, on ne peut s'empêcher d'imaginer ce corps recyclé, que ce soit pour fabriquer de la nourriture artificielle, comme dans le film américain *Soleil Vert* réalisé par Richard Fleischer (1973), ou pour en prélever les organes, comme dans le roman *Auprès de moi toujours* de Kazuo Ishiguro (2006)¹⁸. Quel traitement serait le plus cohérent par rapport à la xénoencyclopédie de *LoveStar* ? Au lecteur de se l'imaginer. En tout cas, le ton est donné : la machine narrative fait disparaître les corps avec la même aisance que le fait l'univers diégétique, suscitant l'effroi du lecteur, sentiment amplifié par l'indifférence générale face à cette disparition. Si on reconnaît les idées transhumanistes¹⁹, elles mettent en mouvement un discours esthétique, et les émotions qu'elles provoquent sont typiques du sous-genre de la dystopie²⁰. Alors, à travers le récit du personnage d'Indriði, c'est la description de l'univers dystopique qui est

¹⁸ Traduit de l'anglais par Anne Rabinovitch.

¹⁹ Le *transhumanisme* est un mouvement de pensée qui prône l'amélioration de l'espèce humaine par la technique (notamment les NBIC : Nanotechnologies, Biotechnologies, Informatique et sciences Cognitives), comme solution face au dépassement attendu de l'intelligence humaine par l'intelligence artificielle (la *singularité technologique*). (Alexandre et Besnier, 2016, p. 6; 74-75)

²⁰ La *dystopie* est une forme de récit d'anticipation qui dépeint les effets néfastes d'une idéologie sur la société.

privilegiée. L'avantage de l'analepse, c'est aussi de permettre la mise en réseau des technologies qui apparaissent successivement dans la diégèse. Cet agencement se fait au détriment de la chronologie du personnage, dont l'histoire est réordonnée au profit d'un récit des *novum*. Par exemple, à la fin de ce chapitre, c'est la crainte d'Indriði à l'égard de son « numéro Trois » qui permet d'introduire « *ReGret* » (2016, p. 54), une autre technologie de l'entrepreneur LoveStar²¹. Dans ce jeu de surenchères, les *novum* sont autant de technologies présentées comme des outils censés apaiser les difficultés de la condition humaine. Avant cette séquence, encore une autre technologie était présentée, celle de « l'homme sans fil et connecté ».

Ainsi, la narratologie permet de saisir la manière dont le *novum* du clonage humain dans le roman *LoveStar* apparaît et s'intègre à un réseau de technologies dont la mise en *récit* suggère un état de société guidé par une *xenoéthique*, mais présenté dans une *narration* empreinte d'ironie, où l'*histoire* d'un individu n'est qu'une variable secondaire et ajustable par rapport à l'histoire des innovations techniques de l'entrepreneur LoveStar. Voyons maintenant quel traitement un texte dramatique peut réserver à nos clones.

²¹ *ReGret* est un algorithme prétendument déterministe, qui vise à soulager les personnages de leurs angoisses existentielles. Lorsqu'un personnage interroge l'algorithme sur la pertinence de ses actions passées, l'algorithme répond systématiquement qu'un choix différent aurait conduit le personnage à une mort certaine (et souvent drôlement affreuse).

1.3 Dialogues de clones dans *Copies*

L'édition française de *Copies*, chez l'Arche, propose dès la première belle page, entre autres commentaires sur le clonage, un synopsis de l'histoire inventée par Churchill :

Le clonage. [...] Un père abandonne son fils, dont l'éducation ne lui semble pas réussie, à l'Assistance Publique, et s'en fait créer un autre avec les mêmes gènes (...). Malheureusement, le clonage effectué par un scientifique malhonnête ne restera pas limité à un seul exemplaire, il y en aura plusieurs (Churchill, 2004, p. 3).

Le mot « clonage », apparaît plusieurs fois dans ce résumé, alors qu'il n'est jamais énoncé dans le texte dramatique. Fort heureusement, le plaisir de l'énigme science-fictionnelle ne réside pas uniquement dans la surprise de sa résolution, mais aussi (surtout ?) dans la manière dont elle est déployée dans le texte. Sans cela, ce paratexte éditorial aurait dévalorisé la lecture²². On y remarque l'utilisation de clichés de la science-fiction, car pour résumer à moindre frais l'histoire de *Copies*, l'éditeur convoque un personnage typique qui n'apparaît pas dans le drame, celui d'un scientifique qualifié de « malhonnête », terminologie suffisamment vague pour laisser le lecteur fantasmer. En effet, la SF déborde de personnages enivrés par le pouvoir qu'ils détiennent (celui du progrès, de la science), et l'archétype du « savant fou » a été si souvent utilisé qu'il est aujourd'hui un personnage stéréotypé de la science-fiction²³. Cet usage de clichés de la SF, et l'éveil de xénoencyclopédies antérieures qu'il suscite,

²² On retrouve parfois ce type de précautions éditoriales malheureuses en science-fiction. Par exemple, l'édition française de *The Voices of Heaven* de Frederik Pohl, en prenant pour titre français, *Dialogue avec l'extraterrestre* (Pohl, 1996) dévoile d'avance l'astuce narrative.

²³ Par exemple le personnage de *Rotwang*, créateur du gynoïde dans le film *Metropolis* de Fritz Lang (1927)

peut être une stratégie d'écriture efficace pour l'auteur, mais à manier avec précautions. Comme le souligne Julie Sermon dans son ouvrage sur le personnage théâtral contemporain (2006, p. 129-130), ces figures emblématiques font appel à la capacité de scénarisation du lecteur (ce qui fait partie de la compétence encyclopédique telle que décrite par Umberto Eco) qui peut alors combler une absence ou un manque d'intrigue par des hypothèses qui sont comme des cadres (des *frames* en anglais), que l'auteur peut confirmer ou renverser.

Même si les clones de *LoveStar* et de *Copies* ne sont pas les mêmes, en tant que personnages de science-fiction ils ont des traits communs : ce sont des créatures de la science, la confrontation avec leur créateur est attendue, et à travers elle l'affirmation ou non de leur autonomie, de leur identité et de leur liberté. C'est là aussi l'un des topoï des récits de science-fiction, que l'on retrouve d'ailleurs dans la plus connue des pièces de théâtre de SF : *R.U.R* de Karel Čapek (2013), écrite en 1920, où les esclaves androïdes se révoltent contre leur créateur, et l'humanité. Mais le choix de ce résumé est un choix éditorial, et l'auteure plutôt que de se contenter d'un personnage stéréotypé, utilisera son évocation pour guider l'interprétation du lecteur. Ainsi, à la lecture on réalisera très vite que les traits caractéristiques de ce scientifique se retrouvent, en fait, dans un autre personnage.

Cependant, avant d'aller plus loin, je me demande de quelle manière je peux déchirer cette fois-ci le tissu dramaturgique, afin d'observer le déploiement du novum dans *Copies*. Si j'essaie de relever l'ensemble des informations concernant la technologie de clonage dans la succession des dialogues, comme je l'ai fait pour *LoveStar*, je suis immédiatement confronté au fait que l'auteure joue avec les spécificités du texte dramatique : il m'est impossible de sélectionner des informations fiables sans tenir compte de la configuration de la situation d'énonciation. En effet, le personnage qui détient le plus d'informations sur l'utilisation du novum, événement qui précède le moment de l'action dramatique, est aussi celui dont la parole est la moins fiable. Dès lors, en l'absence de narrateur et en présence d'un personnage à la sincérité incertaine,

à qui se fier pour comprendre le monde fictif dans lequel je suis invité ? Il est temps de revenir sur ce qui fait du texte de théâtre une forme de discours si particulière.

1.3.1 Spécificités du texte de théâtre

Revenir aux spécificités du texte de théâtre, avec l'objectif de mieux comprendre comment peut s'y déployer un univers science-fictionnel, c'est principalement souligner ce qui distingue cette forme de la plus libre des formes de discours littéraire, la forme romanesque. Dans un texte dramatique coexistent deux types de discours : les énoncés de personnages (les répliques) et les indications scéniques de l'auteur (les didascalies, sans omettre les éléments didascaliques présents dans les répliques). Il y a donc dans un texte de théâtre deux *sous-ensembles* qu'une analyse peut identifier, un discours *rapporté*, et un autre *rapporteur*, ce qui montrent bien que : « le dialogue est englobé à l'intérieur d'un englobant. » (Ubersfeld, 1996b, p. 188). Anne Ubersfeld rappelle comment l'approche communicationnelle de Jakobson permet de distinguer dans la forme dramatique une double situation de communication : une situation en attente d'être représentée (celle qui se construit entre les personnages), elle-même englobée dans une situation théâtrale, qui a pour émetteur l'auteur et pour récepteur le lecteur :

Le théâtre dit moins une parole que comment on peut ou l'on ne peut pas parler. Toutes les couches textuelles qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leurs discours, ont pour fonction non pas seulement de modifier le sens des messages-dialogues, mais de constituer des messages autonomes, exprimant le rapport entre le discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains (Ubersfeld, 1996b, p. 189).

Cette spécificité de la double énonciation du dialogue de théâtre est particulièrement frappante dans le cas du théâtre beckettien, « qui a moins pour objet un discours que les conditions d'exercice ou de non-exercice d'une parole. » (Ubersfeld, 1996b, p. 189,

190). On peut avancer que c'est aussi possible dans le roman, que la polydiscursivité s'y trouve également sous la forme de dialogues rapportés dont le personnage reste responsable. Toutefois, en science-fiction, comme le rappelle Irène Langlet, malgré l'alternance de points de vue, la voix du narrateur demeure celle à laquelle le lecteur peut se fier (Langlet, 2006, p. 75). Même lorsque la subjectivité des personnages atteint la narration en régime extradiégétique et que le jeu des points de vue se complique, ou provoque des décalages qui font naître l'émotion, comme on l'a vu avec *LoveStar* : c'est une des libertés qu'offre le roman. Mais dans le cas du texte de théâtre, la voix du discours rapporteur ne se manifeste pour le spectateur qu'à travers des traces indirectes, voire invisibles. Dès lors, à quelle parole peut-il réellement se fier pour entrer dans le système de référence de l'univers science-fictionnel ? Ou plutôt, puisqu'il s'agit de questionner le geste de l'auteur, avec quels outils le dramaturge peut-il penser la collaboration interprétative du lecteur dans son travail d'inférence d'un univers science-fictionnel ?

Puisque nous avons vu l'importance du narrateur en ce qui concerne le déploiement xénoencyclopédique dans le récit de SF, ces problèmes appellent à se demander comment peuvent dialoguer narratologie et dramaturgie. Dans un article sur la question, Benoît Hennaut résume la position de Gérard Genette quant à l'impossibilité d'appliquer au texte dramatique l'analyse narratologique :

Sans narrateur identifié comme tel, pas d'incarnation de l'ordre du discours, et donc pas d'analyse possible, ni dans la manière de distinguer entre la chronologie de l'histoire et celle du récit, ni dans la manière avec laquelle les éléments constitutifs de l'histoire sont présentés, « médiatisés » par un narrateur en termes de discours (focalisation, point de vue, perspective, médiation, ...) (Hennaut, 2013).

Nous voici face à l'éternelle opposition entre la mimesis et la diegesis, entre le montrer et le raconter. Mais cette opposition n'est pas insurmontable, et quelques arrangements méthodologiques peuvent permettre d'observer la mécanique science-fictionnelle à l'œuvre dans un texte dramatique, de la même manière que Langlet le fait dans un texte narratif. Dans son approche pragmatique du texte théâtral, Anne Ubersfeld nomme *scripteur* l'énonciateur-auteur responsable de la distribution et de l'agencement des énoncés qui sont produits par les énonciateurs-personnages. Ainsi « le scripteur est responsable de la totalité du texte dramatique, mais [paradoxalement] non de tel énoncé particulier produit par un personnage ; au personnage est confiée la responsabilité de tous les énoncés qui portent, en tête, son nom. » (Ubersfeld, 1996c, p. 53). Or, il faut bien lire que le scripteur n'est paradoxalement pas responsable de tel ou tel énoncé, c'est-à-dire que la responsabilité de l'énoncé est laissée au personnage. À l'inverse du roman où le narrateur rapporte les paroles des personnages, au théâtre elles sont produites par les personnages. Pour ce qui est des non-dits, ce sont ceux du texte dramatique dans son ensemble, et non pas des personnages, qui sont de la responsabilité du scripteur, en tant qu'instance narrative du texte dramatique. Concrètement, un personnage qui ne délivre pas une information qu'il devrait normalement livrer à un autre personnage, c'est un acte de parole, une omission volontaire, ce qui construit le personnage dans sa relation avec un autre ou qui participe à la fable (Agamemnon ne dit pas à sa fille que l'autel qui l'attend est dédié à son sacrifice plutôt qu'à son mariage, ce qui permet à la fable de se rendre jusqu'au moment fatidique et fait bénéficier au spectateur d'un surplomb sur certains personnages). Si le texte dramatique cette fois, ne délivre pas au lecteur une information qui devrait l'être, cela provoque un déficit dramaturgique qui fait naître une quête de sens et finalement suscite un autre type de lecture-écoute qui bien souvent cherche à mettre en exergue le langage pour lui-même.

Le narrateur du roman trouverait son équivalent dans le scripteur du texte dramatique, une voie médiane entre celle de l'auteur et celles des personnages. Car pour pouvoir isoler ce qui agit dans un tel discours esthétique, il importe de distinguer le scripteur du texte dramatique de son auteur, tout comme on distingue dans le roman le narrateur

de son auteur (de son individualité, sa biographie, son statut d'auteur). Pour que cela soit possible, il faut éviter l'écueil qui consiste à prêter à l'auteur des intentions et limiter l'analyse à l'action même du texte. Le scripteur est responsable du texte dramatique dans sa totalité, de son agencement mais aussi de ses trous et de ses béances, auquel le metteur en scène et l'ensemble des artistes de la représentation superposeront leur propre système de signes. La notion de scripteur me semble opérante ici car on a bien vu que c'est dans les non-dits du texte que la collaboration du récepteur (lecteur puis spectateur) est attendue. Grâce au scripteur, il devient possible de considérer les non-dits sous un angle dramaturgique, de dévoiler ce que le texte présuppose et où se situe le scripteur par rapport à l'univers fictionnel, ce qui est, nous l'avons vu, un aspect fondamental du fonctionnement interprétatif de la science-fiction, et aussi d'un texte de théâtre. Pour le sémioticien Marc Angenot, qui s'inscrit dans la continuité de l'étude de Darko Suvin, c'est bien à partir de ce que l'énoncé présuppose que naît l'illusion d'un contenu sémantique préexistant, et c'est ce paradigme absent qui provoque l'effet de réel :

Le texte de SF suppose toujours un immense non-dit régulateur de l'énoncé ; l'effet de vraisemblable ne consiste donc pas tant à faire croire à ce qui est posé littéralement qu'à ce que l'énoncé présuppose. (Angenot, 1978)

On retrouve finalement chez Marc Angenot la même logique interprétative que celle décrite par Richard Saint-Gelais avec la xénoencyclopédie, qui représente un ensemble de données parfois posées dans le récit, parfois présupposées par celui-ci. Or au théâtre, tout est affaire de présupposés, au premier rang desquels celui qui dit que nous sommes au théâtre, auquel il faut ajouter, au niveau du discours englobé cette fois-ci, les conditions d'énonciations et les rapports de force entre les personnages qui devront être devinés par le lecteur à travers les dialogues (Ubersfeld, 1996c, p. 74). Comme avec le narrateur du roman, la notion de scripteur permettra d'observer comment les procédés

de la science-fiction se déploient dans un discours où le principe de la double énonciation est à considérer, dès lors que l'on s'intéresse aux fonctions de ce discours.

1.3.2 Première approche de *Copies*

Suite à ces quelques préalables, retrouvons nos clones et leurs dialogues dans le texte de Caryl Churchill. Avant de nous plonger dans une lecture approfondie, je propose une première approche qui s'attarde sur l'organisation et la structuration du texte, ses aspects visibles grâce à un survol, telle que le propose Jean-Pierre Ryngaert dans son *Introduction à l'analyse du théâtre* (Ryngaert, 2008, p. 31-44). Le lecteur, comparé au spectateur, a le privilège d'avoir accès à ces aspects du texte dramatique qui sont les premières traces de la voix du scripteur : comment sont présentés les personnages, comment sont découpées les scènes, comment la parole est visiblement répartie en quantité... Toutes ces informations donnent déjà des clefs de lecture. Les particularités formelles d'un texte dramatique peuvent s'apparenter aux choix du narrateur dans un roman, puisque celui-ci organise son récit en différentes parties, rapporte directement certains dialogues ou les traduit dans un style indirect, etc. Dans les apparences d'un texte dramatique, on peut déjà deviner les contours, là-aussi, d'un récit. Ce sont les premières traces apparentes de l'action du scripteur. Que peut-on observer à la surface du texte de Churchill qui nous révélerait la manière dont sa forme participerait d'une mise en jeu dramatique du novum ?

À première vue, dans *Copies*, rien dans ces caractéristiques ne nous dit que nous sommes en territoire science-fictionnel : il n'y a pas de genre annoncé, le titre est énigmatique et à lui seul ne saurait être interprété²⁴, les didascalies sont rares et indiquent un lieu unique qui n'a rien d'étrange : *le lieu où vit Salter*. Cependant, lorsque l'on s'attarde sur la liste des personnages, on constate la présence d'un premier déclencheur science-fictionnel, sous la forme d'une altérité discursive. La distribution

²⁴ Le titre original *A Number*, ne conduirait pas à la même analyse. Cependant, nous adoptons ici la posture du lecteur francophone découvrant l'ouvrage.

est présentée selon une syntaxe particulière qui s'articule autour du personnage de Salter, le père, et tous les autres personnages, les fils de Salter, sont annoncés comme devant être joués par le même acteur :

Personnages

SALTER, *un homme d'une soixantaine d'années*

BERNARD, *son fils, quarante ans*

BERNARD, *son fils, trente-cinq ans*

MICHAEL, *son fils, trente-cinq ans*

La pièce est écrite pour deux acteurs. L'un joue le rôle de Salter, l'autre ses fils. Le décor est le même tout au long de la pièce, c'est le lieu où vit Salter. (Churchill, 2004, p. 8).

Le scripteur précise le prénom de chacun des fils, ainsi que les âges de l'ensemble des personnages, ce qui soulève plusieurs questions. Pourquoi deux fils portent le même nom mais pas le troisième ? Pourquoi n'y a-t-il pas d'écart d'âge entre le deuxième et le troisième ? C'est alors le titre qui devient la clef d'interprétation de la liste des personnages, et qui permet de comprendre que dans cette réplification des prénoms ou des âges, se dissimule un procédé, celui de la copie, de la reproduction d'un double ou de sa contrefaçon. L'interprétation science-fictionnelle et l'émergence dans l'imaginaire du procédé du clonage comme explication possible à ces étrangetés est en quelque sorte verrouillée par la précision du choix des données présentées dans le discours englobant. C'est aussi dans le découpage des scènes, visible sans lire, que l'on retrouve une forme de systématisme, chacune d'entre elle étant un dialogue entre le père et l'un de ses fils. De la première à la cinquième scène nous retrouvons Salter avec : B2, B1, B2, B1 puis Michael. Ce découpage propose une alternance de points de vue entre les fils victimes du *novum*, et le père. On sera alors attentif aux mutations des discours du père en fonction de son interlocuteur, ainsi qu'au point de vue de chacun des fils sur le *novum*. On remarque également de nombreux passages aux

répliques brèves qui alternent avec des répliques plus longues, procédé accompagné d'un usage fluctuant de la ponctuation et des majuscules en début de phrase. Il faudra attendre la lecture pour interpréter tous ces symptômes, mais on s'attend à une importance accrue du rythme des échanges, en reconnaissant là l'apparence des pièces d'autres auteurs contemporains comme Michel Vinaver ou Martin Crimp, pour ne citer qu'eux. Ce que ces apparences nous disent, c'est l'attention du scripteur portée aux actes de langage dans cette série d'échanges où l'on se demande encore s'il s'agira de duels ou de duos, mais dont on sait qu'ils sont une succession de confrontations entre créature et créateur, qui ont lieu sur le territoire du créateur, le lieu où vit Salter, ce qui déséquilibre déjà le rapport de force. À première vue, tout porte à croire que *Copies* a inventé une forme dramatique qui convient à son *novum*, nous invitant en même temps à le redéfinir : le *novum* ici, ça n'est pas le clonage, mais bien les clones.

1.4 Les clones qui se racontent et ceux qui se montrent

Il y aurait donc une grande différence dans le déploiement du novum entre *LoveStar* et *Copies*. Malgré l'apparente similarité entre les deux, dans leur schéma actanciel notamment²⁵, les novum sont finalement très différents. Cela nous amène à considérer un premier problème, tant pour la lecture que pour l'écriture : comment mieux cerner la nature d'un novum afin de saisir les enjeux de son (possible) déploiement dans une dramaturgie ? Je tenterai d'y répondre au début du second chapitre.

Dans *LoveStar* l'accent est mis sur l'anticipation, plus précisément la dystopie. Le novum est en réseau avec d'autres, et ensemble ils déploient un univers science-fictionnel qui fait pression sur les personnages. À l'inverse dans *Copies*, le novum est retenu dans une succession de moments d'échange entre deux personnages : pas de voix extérieures, pas de paratexte, rien qui ne suggère l'extérieur... uniquement du dialogue et quelques rares indications scéniques. À ce stade on ne sait pas encore si l'univers diégétique de *Copies* sera étendu à travers ses dialogues à un espace dramatique²⁶ plus vaste. Mais on reconnaît la stratégie du huis clos, où le scripteur enlève portes et fenêtres de la scène et focalise sur le moment présent de l'échange dialogué. Il n'y aurait alors pas d'étrangeté d'univers comme le décrit Langlet. Dans un article sur *Les Temporalités de la science-fiction*, Richard Saint-Gelais revient sur cette stratégie narrative de ce qu'il appelle la *proto science-fiction*, où le novum est circonscrit de manière à ne pas impliquer de modifications dans la société dans laquelle

²⁵ En suivant le modèle actanciel selon Greimas (1974) on obtient dans *LoveStar*, à partir de l'extrait : le sujet sont *les parents d'Indriđi* ; l'objet est *avoir un gentil garçon* ; le novum occupe la place de l'adjuvant. Dans *Copies*, à partir du résumé éditorial : le sujet est *le père*, l'objet est *avoir un fils à l'éducation réussi*, le novum occupe la place de l'adjuvant.

²⁶ En dramaturgie *l'espace dramatique* comprend les signes de la représentation mais aussi *l'espace hors scène* qui peut être suggéré de nombreuses manières, notamment à l'intérieur du dialogue, en rapportant des événements extérieurs à *l'espace mimétique* présenté aux spectateurs. (Ubersfeld, 1996a, p. 44-48)

vivent les personnages (Saint-Gelais, 2012, p. 6-7). C'est le cas du *Frankenstein* de Mary Shelley (2009) par exemple. Dans ce cas, même si le novum implique une transformation des lois générales de l'univers fictif par rapport au monde réel, l'action du récit est cloisonnée, isolée du reste de l'univers qui n'appelle pas à être décrit. Cette stratégie d'écriture des débuts de la SF semble opérante et mieux adaptée aux conditions de réalisations du théâtre.

Cela nous amène à considérer la forme de notre second chapitre. S'il est nécessaire d'explorer *Copies* au plus proche du texte grâce à une lecture attentive et détaillée, il est également nécessaire de comparer cette lecture à celle d'un texte dramatique qui relève le défi d'un univers diégétique plus vaste et plus complexe, et aussi plus riche en novum, ce qui nous permettrait de comparer les stratégies d'écriture, et de commencer à les répertorier. C'est pourquoi la pièce de Tiphaine Raphier *France-Fantôme* rejoindra le corpus du second chapitre.

Avant de refermer ce premier chapitre, prenons un temps pour croiser les approches et porter un regard de dramaturge sur *LoveStar*, puis tenter un rapprochement théorique entre la narratologie et la proposition de montage du scripteur de *Copies*.

Pendant « l'intervention » durant laquelle Indridi âgé de cinq ans s'apprête à être « rembobiné » (Snær Magnason, 2016, p. 46), le narrateur rapporte un dialogue qui aurait à mon sens trouvé toute sa place dans un texte dramatique de science-fiction, tant il reflète les saisissements rendus possibles par la mise en réseau d'un novum dans un texte dialogué. Souvenons-nous du résumé : sitôt l'enfant original passé par la porte noire, une infirmière surgit d'une porte blanche, portant dans ses bras le clone d'Indridi, un poupon encore couvert de liquide amniotique. Rien n'est dit sur ce qu'il y a derrière ces portes, le lecteur est laissé à son imagination. Puis on apporte les vêtements d'Indridi :

- Voici *ses* vêtements, annonça le conseiller, en lui tendant la tenue du dimanche de *son* fils soigneusement pliée.
- Où est *son* nœud papillon ? demanda le père en scrutant les lieux, mais l'expert éluda sa question.
- C'est un garçon magnifique ! Il ne tardera pas à être assez grand pour les remettre. (2016, p. 48)²⁷.

Mais à qui sont *ses* vêtements ? Les adjectifs possessifs « ses (vêtements) ; son (nœud papillon) » sont des déictiques²⁸, ils peuvent aussi bien renvoyer à l'Indriði original qu'à son clone. Le récit met le lecteur face à une situation que le langage ne peut supporter sans équivoque. Dans ce dialogue on retrouve l'expression de la réalité des personnages. Leur vision du monde est accessible au lecteur en discours direct, ce qui participe du déplacement du lecteur dans le système de références de la diégèse. Dans la xénoencyclopédie s'écrit une nouvelle rubrique intitulée par le lecteur : « votre enfant satisfait ou échangé. » Il peut ainsi saisir l'horreur d'un procédé qui fait disparaître l'humain au profit d'une abstraction devenue objet marketing, l'individu, dont la permanence est garantie par des objets inanimés plutôt que par des corps. On devine la théâtralité potentielle de ces déictiques dont la science-fiction multiplie les référents, et qui ouvre sur le paradoxe d'une situation qui laisse entendre le double sens de la suite du texte : car finalement, « remettre » ces vêtements, est-ce « les porter à nouveau » ? ou « les reconnaître (s'en *souvenir* ou les *accepter*) » ? Il y a ici ce que Langlet identifie comme des altérités discursives, typiques dans le roman de science-fiction on l'a vu, mais qui alimentent surtout une xénoencyclopédie plus vaste, une altérité d'univers globale, qui s'avère apparemment absente de *Copies*.

Par contre, on retrouve dans *Copies* un autre type de complexité, avec le jeu d'alternance des points de vue offerts au lecteur. D'après Irène Langlet, ces jeux

²⁷ Je souligne

²⁸ Un *déictique* est un élément d'un énoncé qui renvoie aux conditions d'énonciations : la situation spatiale ou temporelle ou au sujet parlant.

permettent dans un récit de SF de créer un « kaléidoscope » de subjectivités qui éclairent les novum. Cela crée pour le lecteur de nombreuses ramifications de conjectures : « une confusion bien distribuée promet une lenteur de récit, un dévoilement très progressif, et un plaisir du texte prolongé. » (Langlet, 2006, p. 82). Si ce type de découpage n'est pas surprenant aujourd'hui dans un texte dramatique, il reste à voir comment cela peut faire sens, car comme le dit Ryngaert :

Ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non-dit au lieu de chercher à l'unifier à priori dans une vision totalisante ou bavarde qui le raconterait avec autorité, pose en effet le problème du rapport à la fable et de la façon dont le point de vue se reconstitue à la lecture. Nous sommes amenés à distinguer une dramaturgie où le découpage relève réellement d'un projet et d'une idéologie du récit, où les morceaux entrent donc dans une structure qui finit par "faire sens", et une pratique du fragment qui relève de l'abandon du point de vue et finalement de l'impossibilité d'accéder à toute vision ordonnée." (Ryngaert, 2011, p. 95).

Cet abandon d'un point de vue totalisant au profit d'une reconstitution des points de vue par le lecteur marque bien cette tendance de l'auteur dramatique contemporain à s'effacer derrière le paradoxe du scripteur, cette entité abstraite qui nie être responsable des énoncés du texte, tout en l'étant (Ubersfeld, 1996b, p. 197). L'hypothèse est que ce paradoxe inhérent au texte dramatique permettrait d'étendre dramaturgiquement les mystères et les énigmes de la science-fiction. Irène Langlet reconnaît là un des traits fréquents de la littérature contemporaine, qu'elle soit romanesque ou dramatique : « l'interrogation sur l'identité » (Langlet, 2006, p. 85), voilà peut-être la clef de lecture de *Copies*. Parmi les textes de théâtre de science-fiction que j'ai pu découvrir, je retiens un exemple flagrant de cette voix silencieuse du scripteur qui éclaire le fonctionnement science-fictionnel du texte : dans *Constellations* de Nick Payne (2012), le dialogue entre les deux personnages, Marianne et Roland, revient sans cesse en arrière afin d'être recommencé et continué autrement. Cet enchevêtrement d'univers parallèles est signifié par le scripteur par des barres horizontales, offrant au lecteur le privilège d'un

accès immédiat aux conditions d'énonciations systématiquement déplacées par le *novum*, comme on peut le voir avec ce court extrait :

Marianne Do you know why it's impossible to lick the tips of your elbows? They hold the secret to immortality, so if you lick them, there's a chance you'd be able to live forever. But if everyone did it, if everyone could actually lick the tips of their elbows, then there'd be chaos. Because you can't just go on living and living and living.

Roland I'm. I'm in a relationship. So. Yeah.

Marianne Do you know why it's impossible to lick the tips of your elbows? They hold the secret to immortality, so if you lick them, there's a chance you'd be able to live forever. But if everyone did it, if everyone could actually lick the tips of their elbows, then there'd be chaos. Because you can't just go on living and living and living.

Roland I've. I've just come out of a really serious relationship. So. Yeah.

Marianne I was just making conversation.

Roland Sure.

Marianne Just trying to start a conversation.

Roland No, sure. But. Still.

Marianne Do you know why it's impossible to lick the tips of your elbows?
[...]
(Payne, 2012, p. 9)

Il n'y a pas de procédé aussi flagrant dans *Copies*, mais une simple observation du matériau textuel, de ses aspects de surface, ne saurait se suffire à elle-même, et c'est en confrontant cette observation à une étude plus approfondie que sa réelle utilité se révélera (Ryngaert, 2008, p. 32), ce que nous ferons lors de la lecture au ralenti des premières répliques de *Copies*, présentée dans le second chapitre.

CHAPITRE II

LECTURE DE TEXTES DRAMATIQUES DE SCIENCE-FICTION

Lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective, étant entendue qu'elle ne s'accomplit pas indépendamment de la construction d'une scène imaginaire et de l'activation de processus mentaux comme dans n'importe quelle pratique de lecture, mais ordonnée ici dans un mouvement qui saisit le texte « en route » vers la scène. (Ryngaert, 2008).

2.1 La méthode de la lecture au ralenti, le texte comme système

L'objectif de ce chapitre est de découvrir les réglages interprétatifs que le lecteur opère lorsqu'il découvre un texte dramatique de science-fiction. Après avoir mis à jour la mécanique science-fictionnelle dans un texte narratif, on cherche à éclairer les mécanismes possibles d'une dramaturgie de la science-fiction, en mettant au point une approche qui nous sera ensuite utile pour l'écriture, une approche qui considère bien entendu le texte dramatique comme étant en chemin vers la scène. À cette fin, nous analyserons le commencement de deux textes dramatiques : *Copies*, de Caryl Churchill (2004), dont nous avons déjà observé les aspects extérieurs, et *France-Fantôme*, de Tiphaine Raffier (2019), dont l'action principale se déroule en France, au XXV^{ème} siècle, dans un univers dystopique riche en *novum*. Nous tenterons lors de nos lectures de repérer les déclencheurs science-fictionnels, en soulignant ceux qui se distinguent

nettement de la forme narrative, et nous tenterons de mettre à jour la manière dont le lecteur est amené à inférer un univers science-fictionnel, selon le principe de la reconstruction et de l'illusion xénoencyclopédique.

Pour faire émerger un discours théorique qui puisse rendre compte de la pratique de la lecture, il convient d'adopter une méthode. Le bricolage méthodologique est chose courante en recherche-création, il peut permettre à l'artiste-chercheur d'élaborer une représentation de ses recherches selon une méthode qui coïncide avec sa pratique. C'est pourquoi j'ai choisi une approche systémique de la lecture.

Essentiellement, l'approche systémique invite le chercheur à représenter ou à modéliser la "complexité" qu'il cherche à saisir. Et dans plusieurs cas, pour le praticien chercheur en art, la "complexité" à saisir est la pratique même dans laquelle il se trouve engagé. La perspective systémique inciterait ce praticien chercheur à représenter sa pratique pour la saisir et ce travail de représentation, bien que faisant appel à l'élaboration d'un discours, tirerait passablement parti de modes empruntant la métaphore ou la schématisation, deux avenues familières au praticien en art. (Gosselin, 2006, p. 28)

Le bricolage d'une méthode de lecture adaptée à mon objet de recherche, participe à l'émergence d'une pratique artistique réflexive, et cette méthode pourra me servir dans mon travail d'écriture. Au cours de ce chapitre cette méthode sera éprouvée à travers la lecture de textes dramatiques de science-fiction créés par d'autres artistes, avant de pouvoir dans un second temps éclairer ma propre pratique. Je la conçois à partir des propositions du dramaturge Michel Vinaver, que l'on retrouve dans l'ouvrage *Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre* (2000), qui regroupe une vingtaine d'analyses portées par quatorze commentateurs. Cette méthode consiste à observer le texte de théâtre à la manière d'un biologiste. Elle se préoccupe en premier lieu de l'aspect pragmatique de la parole théâtrale, partant du principe qu'au théâtre, l'action se situe avant tout dans la parole. Suivant un principe hologrammatique, la méthode vinavérienne postule qu'une observation de quelques segments du texte, à l'échelle

microscopique, permet de rendre compte du fonctionnement dramaturgique de l'œuvre dans sa totalité (Morin, 1986, p. 101, 102 ; Vinaver, 2000, p. 9-14). Pour ce qui est des textes étrangers, les commentateurs ont décidé de ne pas se référer au texte d'origine, et de travailler la traduction comme « étant le texte même » (Vinaver, 2000, p. 13). Nous suivrons ce choix pour la lecture de *Copies*, originellement écrit en anglais. Finalement, le travail de synthèse qui résulte d'une lecture de ce type, est le récit d'une rencontre entre un texte et son lecteur. Elle comporte donc une certaine part de subjectivité : chaque lecture est unique. Cependant, elle permet de regarder le texte dramatique comme un système ouvert : ouvert à l'interprétation, ouvert bien entendu au système de signes de la représentation à venir, ouvert au croisement avec la lecture d'autres textes dramatiques (ce que Vinaver appelle les *conjointures*), ouvert également à une observation soucieuse de quelques préoccupations précises, ce qui est mon cas dans le cadre de cette recherche sur le théâtre de science-fiction. Je renvoie le lecteur curieux de connaître l'ensemble de cette méthode à l'ouvrage en question, car je ne vais ici en détailler que quelques caractéristiques, et surtout rendre compte des arrangements que j'y apporte afin de pouvoir ajuster cette lentille d'observation à mon objet de recherche, le théâtre de SF.

La lecture au ralenti se fait à différentes échelles de l'œuvre, et par cycles. Elle commence avec la sélection préalable d'un fragment, puis sa lecture au niveau moléculaire, et se termine par une vue d'ensemble du texte pris dans sa totalité. Je résume dans un tableau, qui s'ordonne selon les étapes de la lecture, les différents mouvements de l'analyse et l'échelle à laquelle l'action dramatique est examinée.

Tableau 2.1 La lecture au ralenti selon l'approche de Michel Vinaver (2000).

Étape de l'observation	Échelle du matériau texte	Échelle de l'action dramatique
Prélèvement d'un fragment à première vue caractéristique de l'œuvre (5 à 10%)	Fragment, découpé en segments	Action de détail
Lecture au ralenti du fragment	Réplique et/ou segments de réplique	Micro-Action
Vue d'ensemble sur le mode de fonctionnement de l'œuvre, positionnement sur un choix d'axes dramaturgiques	Totalité du texte dramatique	Action d'ensemble

Afin de guider l'analyse qui accompagne la lecture, Vinaver propose quinze *axes* qui permettent de situer les caractéristiques dramaturgiques d'un texte selon deux *pôles*, et de mettre ces caractéristiques en réseau. Aux deux pôles de chacun des axes, deux modèles théoriques sont identifiés, principalement par rapport à la dynamique d'ensemble du texte : la *pièce-machine* dont « l'action d'ensemble progresse par enchaînement de causes et d'effets » et la *pièce-paysage* dont « l'action d'ensemble progresse par reptation aléatoire. » (Vinaver, 2000, p. 905).

Tableau 2.2 Les axes dramaturgiques selon l'approche de Michel Vinaver (2000)

	Pièce-machine	Pièce-paysage
Statut de la parole	La parole est instrument de l'action	La parole est action
Caractère de l'action d'ensemble	Elle est unitaire et centrée ; il y a un problème appelant résolution, nœud appelant dénouement, énigme appelant éclaircissement, intrigue à démêler, attente à satisfaire, conflit cherchant une issue	L'action d'ensemble est plurielle, acentrée
Dynamique de l'action d'ensemble	L'action d'ensemble progresse par enchaînement de causes à effets, moyennant un système d'engrenage dont les éléments sont constitués par les actions aux niveaux intermédiaires et moléculaire. Le mouvement de la pièce obéit au principe de nécessité	L'action d'ensemble progresse par reptation aléatoire, par juxtaposition contingente de micro-actions discontinues
Situation	L'intérêt de la situation de départ (de la pièce, de la scène, du fragment) est fort	Il est faible
Informations, événements	Le texte comporte une forte densité d'informations et/ou d'événements	La densité des informations et/ou des événements est faible
Fonction des thèmes	Accessoire, leur fonction est d'habiller, de parer, d'environner l'intrigue	Ils sont les tendeurs de l'action ; ils forment un réseau qui participe au système générateur de tension de la pièce ; leur fonction est essentielle

Statut des idées	Elles sont motrices ; elles constituent le ressort de l'action, et leur opposition fonde l'action	Leur statut s'apparente à celui des thèmes ; elles sont des éléments du paysage (ou encore : elles sont absentes)
Personnages	Ils sont fortement dessinés, cernés, caractérisés ; ils sont intéressants pour eux-mêmes et en eux-mêmes	L'espace inter-personnages est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement
Statut du spectateur	Il y a surplomb du spectateur sur les personnages ; ceux-ci en savent moins que le spectateur sur leur propre compte, sur ce qui les attend.	Il y a égalité de statut entre spectateur et personnages. <i>Dans certains cas</i> : il peut y avoir surplomb du spectateur <i>et</i> d'un ou plusieurs personnages sur tel autre personnage ou groupe de personnages
Statut du présent	Il est le point de jonction du passé et de l'avenir qui forment un temps continu dans lequel il s'intègre	Il est la seule réalité ; il entretient un rapport lâche, hasardeux, disjoint, avec des éléments du passé et de l'avenir. L'action d'ensemble est une succession d'instant discontinus, s'assemblant de façon contingente
Méprise, piège	Il y a la mise en œuvre d'un dispositif de méprise (malentendu, quiproquo) ou d'empiègement. C'est le ressort, ou la source majeur d'intérêt, de l'action d'ensemble (suspense)	Ni pièges ni méprises, sinon au niveau microtextuel
Surprise	Elle résulte d'une attente qui s'accumule, rebondit, pour aboutir à un résultat déjouant les prévisions. La surprise en perspective engendre la tension dramatique	La surprise ne cesse d'advenir au niveau moléculaire du texte. La mise sous tension se renouvelle d'instant en instant, au fur et à mesure de la succession des

		paroles-actions. <i>Dans certains cas</i> : il y a surprise à la fois en perspective et au niveau moléculaire
Déficit	En postulant que tout texte dramatique est à la base d'un déficit, d'un manque à remplir... Le déficit est identifié, exposé, en tant qu'élément de la fable.	Il est diffus, au niveau capillaire
Rythme	Le rythme est accessoire ou absent	Le rythme entre de façon essentiel dans le pouvoir d'action de la parole
Fiction théâtrale	Il y a une fiction théâtrale infrangible ; le personnage a une identité propre ; son altérité ne fait pas de doute par rapport aux autres personnages, par rapport à l'acteur qui le représente, par rapport à l'auteur, par rapport au spectateur ; il y a illusion théâtrale, à l'intérieur même de la convention théâtrale	Il y a atténuation, abolition de la ligne de partage entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-l'auteur-le spectateur, entre le lieu de l'action et la scène. Il y a interférence, interpénétration, mixage, brouillage des plans où la parole se prononce. La fiction théâtrale est trouée ou mise en abîme. Le drame s'efface pour laisser place au spectacle d'une subjectivité (celle de l'auteur) ou à la célébration d'une cérémonie des adieux (au théâtre, au sens, à toute identité possible). <i>Dans certains cas</i> : La confusion des plans n'intervient que de façon fugace

Il reste à voir comment intégrer mes préoccupations science-fictionnelles à cette représentation sous la forme d'un système, du texte dramatique, afin de pouvoir situer les différentes formes de théâtre de science-fiction dans le paysage dramatique contemporain.

On a vu que, grâce à la narratologie, Irène Langlet observe l'apparition d'un novum en repérant les déclencheurs science-fictionnels (des étrangetés lexicales ou discursives), puis l'intégration de son explication au récit. De la même manière, on peut observer l'apparition du novum dans le texte dramatique, à la fois ses manifestations sous forme d'étrangetés dans les énoncés portés par les personnages, mais aussi dans le discours rapporteur, qui dicte les conditions d'énonciations qui pourraient elles aussi être altérées. Suivant le principe de la double énonciation, le scripteur remplace le narrateur du roman dans sa fonction d'instance organisatrice de l'ordre des événements, du partage des points de vue, et aussi du déploiement du novum. Alors nous serons attentifs au statut du scripteur : fait-il partie de l'univers science-fictionnel (comme un narrateur intradiégétique) ou à l'inverse, reste-t-il extérieur à l'univers diégétique ?

Il reste cependant deux problèmes à traiter avant de passer à la lecture, et qui nécessitent de façonner notre propre méthodologie. Le premier concerne le novum : est-il possible d'affiner notre perception du novum suvinien afin d'entrevoir plus clairement les enjeux que soulèvent sa représentation sur une scène ? Le second concerne notre grille de lecture : est-il possible d'adapter le système vinavérien en ajoutant un axe dramaturgique dédié au caractère science-fictionnel d'un texte de théâtre, et si tel est le cas, quels seraient les deux pôles de cet axe ?

2.1.2 « Cachez ce *novum* que je ne saurais voir »

Nous allons ici tenter de résoudre notre premier problème : que faire du *novum* dans une analyse dramaturgique ? Il est temps de faire un détour vers une théorie de la science-fiction dont l'originalité retient l'attention. Dans *Les 42 210 univers de la science-fiction* (Bouchard, 1993), Guy Bouchard, alors professeur à l'Université Laval, propose de dessiner les frontières de ce genre romanesque, principalement dans ses rapports avec la forme réaliste. Bien que Guy Bouchard ne soit pas très souvent cité par les théoriciens de la SF, il construit sa réflexion en confrontant toutes les définitions et commentaires qui ont pu émerger au fil de l'histoire de ce genre littéraire. C'est en partie ce qui rend son ouvrage remarquable dans sa tentative de définition du genre. Sa démarche, qui saura séduire les plus obsessionnels de la classification par genres, sous-genres et sous-sous-genres, si elle s'avère moins pertinente pour notre sujet (on cherche moins à catégoriser qu'à éclairer une pratique), n'en reste pas moins inspirante.

Guy Bouchard propose un système qui organise les différents genres littéraires entre eux, à partir de trois unités minimales que sont : l'espace, le temps, et les personnages. Après avoir isolé le genre science-fictionnel des autres genres littéraires, en démontrant notamment qu'un récit de science-fiction comporte nécessairement une *altérité* de l'un de ces trois *sèmes*, la réflexion est prolongée selon une méthode mathématique qui lui permet de conclure à l'existence possible de 42.210 univers science-fictionnels. Mais qu'est-ce qu'une altérité de l'espace, du temps, ou des personnages dans le système de Bouchard ? Il s'agit d'une variation dans la diégèse de l'un de ces sèmes par rapport à la réalité empiriquement accessible au lecteur (qui correspond au modèle du roman réaliste) : par exemple un lieu imaginaire, une époque future, ou des personnages non-humains. On peut objecter qu'un roman réaliste peut également comporter des altérités. En effet, pour reprendre l'exemple proposé par Saint-Gelais, Marcel Proust n'a jamais

pu mettre les pieds à *Balbec*²⁹ puisque cette ville n'existe pas. Mais pour reprendre ce que nous avons vu au cours du premier chapitre, si *Balbec* n'existe pas, l'évocation de cette station balnéaire normande imaginaire n'invite pas, à la lecture, à la reconstitution d'une xénoencyclopédie, où l'existence de cette ville trouverait toute sa pertinence. C'est à nouveau grâce à la notion d'encyclopédie d'Umberto Eco que Saint-Gelais raffermir la distinction entre une *altérité réaliste* et une *altérité science-fictionnelle* :

L'altérité des récits réalistes est "triviale" en ce sens qu'elle n'a pas de répercussions encyclopédiques (...) L'altérité des récits de science-fiction, elle, n'est pas circonscrite aux personnages et aux circonstances, elle affecte les principes généraux régissant le monde fictif. (Saint-Gelais, 1999, p. 140)

Or, puisque les altérités « non-triviales » de la science-fiction affectent les principes généraux de l'univers diégétique, on peut reconnaître dans le système de Guy Bouchard l'expression de ces principes généraux sous la forme du temps, de l'espace, et des personnages. On comprend alors qu'un novum peut-être rapporté à la manière dont il altère ces principes généraux. Pourrait-on utiliser ce trait spécifique du roman de SF dans une analyse dramaturgique ? Pour Guy Bouchard, cela n'est pas impossible :

Par hypothèse, celle-ci [la science-fiction] se caractérise par un ou plusieurs traits spécifiques : si nous parvenons à les isoler, ils seront en principe valables pour toutes les autres formes de science-fiction qui, dans le cadre général de la fiction, ne différeraient de la science-fiction romanesque que par le mode d'expression : film, pièce de théâtre, bande dessinée etc. (Bouchard, 1993, p. 18)

²⁹ *Balbec* est une ville imaginaire de *À la Recherche du temps perdu* (Proust, 2019), vraisemblablement inspirée par les séjours de Proust à Cabourg.

En dramaturgie, ces trois principes généraux sont du ressort des *conventions théâtrales*, à savoir le traitement de l'*espace*, du *temps* et plus précisément du *rapport entre comédien et personnage*. Les conventions théâtrales permettent à l'espace clos de la scène de transporter le spectateur dans un ailleurs, elles régulent l'illusion théâtrale et sans elles « toute émotion esthétique et même toute communication seraient impossibles. » (Forestier, 2008, p. 346). Ainsi on peut formuler l'hypothèse que la présence d'un novum dans un texte de théâtre, impliquera nécessairement la mise en place de conventions qui participent à la cohérence de l'univers science-fictionnel, que c'est probablement vers ces trois caractéristiques altérées de la diégèse que vont converger les hypothèses de lecture, autour desquels vont se cristalliser les indices. À la lecture, nous pourrions également voir comment les conventions théâtrales sont impactées par la présence d'un novum. Par exemple, pour *Copies*, nous savons que le novum du clonage humain implique deux types d'altérités : temporel, puisque nous sommes nécessairement dans un futur où le clonage humain est autorisé (s'agira-t-il d'un futur proche ou lointain ? Quel choix serait le plus propice à la représentation ? Est-il nécessaire de souligner cet écart dans la temporalité ?), et également une altérité des personnages, puisque nous sommes en présence de clones (comment représenter le « même » mais « autre » ?). Pour cette seconde altérité, nous disposons déjà d'une prescription du scripteur, une convention écrite quant à la représentation du *novum*. Sous la liste des personnages il est indiqué que : « *La pièce est écrite pour deux acteurs. L'un joue le rôle de Salter, l'autre ses fils.* »

2.1.3 Deux types de stratégies : le *didactisme* et le *pseudo-réalisme*

Notre deuxième problème concerne la symétrie du modèle vinavérien : quels seraient les deux pôles d'un axe dramaturgique dédié à l'appartenance d'un texte dramatique au genre de la science-fiction ? À partir de ce que nous avons appris, on peut se demander s'il vaut mieux partir du novum (approche structurelle), des déclencheurs science-fictionnels (approche sémiologique) ou du rapport entretenu par le texte avec sa xénoencyclopédie (collaboration interprétative du lecteur - spectateur) ? Quelle serait la meilleure approche pour permettre de rendre compte des mouvements du texte qui sont la préoccupation principale du modèle d'analyse proposé par Vinaver ? Recentrons-nous sur la lecture et explorons plus avant la question de la xénoencyclopédie telle que présentée par Richard Saint-Gelais, qui constate déjà dans les récits de SF une polarisation des procédés qui conduit à des mouvements de lecture différents.

Richard Saint-Gelais identifie deux types de stratégies de l'auteur de science-fiction, qui influent sur l'attitude cognitive du lecteur qui progresse dans la découverte d'un univers science-fictionnel. La première de ces stratégies consiste à introduire dans le récit des *segments didactiques*, qui posent les données xénoencyclopédiques. Par exemple dans l'extrait de *LoveStar* que nous avons étudié lors du premier chapitre, l'auteur fournit au lecteur de multiples explications claires sur le procédé du clonage. Dans une citation déjà présentée lors du premier chapitre afin d'éclairer la connivence que le narrateur cherche à instaurer dans sa relation avec le lecteur, on remarque l'explicitation du procédé du clonage : « des femmes chinoises, fécondées à l'étranger, puis importées au huitième mois de leur grossesse ». La personnalité du narrateur permet de délivrer de l'information science-fictionnelle sans lourdeur. De plus l'auteur détaille largement le cadre légal et culturel dans lequel cette pratique a lieu (il y a une loi qui évolue, il y a des experts, des assureurs etc., un système néo-libéral bien

connu du lecteur - son encyclopédie - sur lequel vient se superposer la pratique du clonage). Ces segments didactiques apportent une densité au *novum*, qui devient plausible dans ce monde imaginaire, car les détails rationnels le rendent crédible. Au final, cette débauche d'informations pleine de drôlerie soulève par contraste le silence de la disparition du corps du premier Indriđi, que nous avons déjà souligné. Qu'en est-il de l'attitude du lecteur face à tant d'informations ? Dans notre exemple, elles lui offrent un cadre fictif composé d'un ensemble de règles connues qui lui permet de déduire de lui-même ce qui arrive au corps d'Indriđi, d'interpréter un non-dit (ici ses déductions, non confirmées ou infirmées par la suite, ne pourront être ni vraies, ni fausses). L'émotion du lecteur n'en est que plus forte. Cette générosité informative a aussi pour conséquence de centrer l'attention du lecteur sur les éléments faisant progresser l'intrigue : « Dès lors, le travail du lecteur qui se demande en quoi le monde fictif diffère du monde réel n'a pas à se déployer dans toutes les directions (...) ; les passages didactiques établissent un champ de pertinence qui canaliseront l'activité inférentielle du lecteur selon des trajectoires balisées. » (Saint-Gelais, 1999, p. 143). Le travail cognitif du lecteur est déjà préparé par le texte, et sous cette forme, les *novum* ne sont pas des énigmes bien longtemps car ils sont régulièrement explicités par le texte.

L'usage de stratégies didactiques, courant dans les débuts de la SF, présente un risque dans l'écriture, celui d'exhiber la machinerie narrative. À s'adresser trop clairement au lecteur, en lui livrant de l'information ayant pour but de rendre plausible l'articulation d'un *novum* à une intrigue, l'illusion peut être affaiblie. Pour reprendre les propos d'Élisabeth Vonarburg, il y a un risque que le contrat tacite entre l'auteur et le lecteur soit quelque peu écorné, le mensonge devenant trop visible. Cela pose la question du rôle du narrateur : pourquoi expliciter ce qui fait partie de son univers familier ? Une astuce narrative doit alors être trouvée pour justifier le déversement d'informations sans rompre le contrat. À moins que l'objectif esthétique de l'auteur soit justement d'explorer les limites du plausible, que ça soit à travers l'humour (comme chez Magnason) ou l'autoréflexivité (comme chez Philip K. Dick), et que les explications

trop évidentes se transforment en jeu avec le lecteur qui voit ses habitudes de lecture remises en question. L'une des conséquences des procédés didactiques, c'est qu'ils donnent l'illusion que toutes les informations pertinentes sont automatiquement délivrées au lecteur, qui sera moins tenté de s'interroger sur les zones d'ombre de la xénoencyclopédie (Saint-Gelais, 1999, p. 145). Pour Saint-Gelais cela représente une stratégie optimale quand on veut canaliser l'attention du lecteur pour faire avancer efficacement une intrigue. Mais si l'on cherche à l'inverse à ce que le lecteur s'interroge constamment sur les caractéristiques complexes d'un univers science-fictionnel, un autre type de stratégie est à privilégier.

La seconde stratégie consiste pour le narrateur à traiter l'univers comme allant de soi. Le récit se présente alors sous une forme pseudo-réaliste, comme si la narration feignait de s'adresser à un lecteur déjà familier des données xénoencyclopédiques du monde fictif (Saint-Gelais, 1999, p. 165-183). Dans ce cas le récit présuppose les données xénoencyclopédiques que le lecteur sous-informé doit induire de lui-même en partant de ses observations. Le récit, et non plus seulement le ou les novum, devient lui-même l'énigme. Le lecteur progresse dans un labyrinthe encyclopédique, une lecture suspensive qui selon Saint-Gelais ajoute au *sense of wonder*³⁰ de la SF un *sense of reading* « parfois assez intense » (Saint-Gelais, 1999, p. 225). Autrement dit, le lecteur peut jouir de son immersion dans un univers de SF, mais aussi de son décryptage. Dans ce cas, pour reprendre les observations de Irène Langlet, les énigmes discursives et les énigmes d'univers ne sont pas explicitées : elles se prolongent, perdurent jusqu'à faire sens pour le lecteur par accumulation. Avec cette seconde stratégie, les énigmes du récit peuvent être en écho avec les énigmes de l'intrigue, et le novum peut être un immense non-dit, et nous l'avons vu, un non-dit lié au cadre spatio-temporel de la diégèse, ou à ses personnages, fonctionnant alors comme un récit d'enquête. Saint-Gelais remarque par exemple que les récits qui mettent en jeu une altérité de l'identité

³⁰ Le *sense of wonder* est une émotion esthétique qui représente ce sentiment d'émerveillement caractéristique de la lecture d'un récit de science-fiction.

peuvent fonctionner comme un récit de détection mais sans crime : « le mystère alors ne se déploie plus à hauteur d'intrigue ; c'est la narration qui suscite la perplexité et qui, du coup, devient le terrain sur lequel le lecteur, seul, doit conduire son enquête. » (Saint-Gelais, 1999, p. 121).

Nous avons commencé par nous interroger sur les attitudes cognitives du lecteur de science-fiction pour déterminer quelles seraient notre axe dédié au genre de la SF dans le système vinavérien. Nous avons vu que les observations de Richard Saint-Gelais sur les stratégies d'écriture de l'auteur de roman de SF nous permettaient de polariser deux grandes familles de stratégies, provoquant chez le lecteur une reconstruction xénoencyclopédique basée soit sur un processus de *déduction*, soit sur un processus d'*induction*. Quelle différence entre déduction et induction ? La *déduction* s'appuie sur une règle générale pour en tirer des conclusions, alors que l'*induction* s'appuie sur des observations pour en tirer une règle générale. Par exemple, la recherche de ce mémoire-créditation procède par *déduction* : elle s'appuie dans un premier temps sur les théories existantes sur la science-fiction et la dramaturgie (chapitre I), permettant de générer un modèle d'observation afin de mener une étude de cas (chapitre II), puis d'en éprouver la pertinence pour le créateur en passant à l'expérimentation créative (chapitre III).

Didactisme et *pseudo-réalisme* sont deux stratégies d'écriture qui, en étant placées aux deux extrémités d'un même axe, permettraient de rendre-compte de la manière dont la lecture d'un texte de théâtre de SF invite non pas à passer rationnellement d'un cadre de référence à un autre (d'une encyclopédie à une xénoencyclopédie), mais plutôt à *reconstruire* avec une certaine dose de rationalité (dosage qui fait partie des stratégies créatives de l'auteur) un cadre de référence fictif (avec son illusion xénoencyclopédique) en suivant non pas le cheminement d'un récit, mais la progression d'un drame. Cependant, il est rare que dans un récit les deux types de stratégies ne soient pas employés. Pour l'auteur de romans de SF en effet, des segments didactiques utilisés avec parcimonie permettent de baliser une trajectoire de lecture. L'alternance dans un même récit de segments didactiques et d'autres pseudo-réalistes est devenue une formule courante du récit de science-fiction. Or pour Vinaver, la

dramaturgie réclame que dans un même texte l'écriture ne change pas en cours de route (c'est ce qui rend le principe hologrammatique pertinent, la possibilité de saisir la totalité d'un texte en partant d'une observation de ses parties). Bien que le système vinavérien permette de rendre compte d'une absence de polarité de certains axes dramaturgiques, nous voici donc avertis des limites d'une observation trop mathématique des stratégies que nous venons de décrire. Il est temps de passer à la lecture afin d'éprouver notre grille d'analyse.

2.2 Lecture au ralenti de *Copies*

Tout échange langagier suppose donc la constitution, la prolongation, la modification ou la rupture d'un contrat langagier. Le dialogue de théâtre est un échange reposant sur les mêmes lois que tout échange de paroles dans la vie (c'est le domaine dans lequel la mimesis est irrécusable). Il est donc intéressant d'observer la suite des actes de langage du dialogue, et les contrats qui les soutiennent, ce qui permet non seulement une lecture du dialogue, mais une prise en compte de tout le mouvement de l'action. (Ubersfeld, 1996a, p. 33)

Toutes les citations qui suivent dans cette sous-section sont extraites de *Copies* (Churchill, 2004, p. 9-11).

I

Salter, un homme d'une soixantaine d'années et son fils Bernard (B2), trente-cinq ans.

B2.

Un bon nombre

SALTER.

tu veux dire

B2.

il y en a, on est, un bon nombre, un nombre considérable

La différence d'âge entre les deux personnages est rendue visible par la didascalie introductive, ainsi que leur lien de parenté, ce qui peut déjà suggérer des rapports de force possibles. Le fils, « Bernard » dans la didascalie, est ensuite appelé « B2 » par le scripteur, dans la distribution des répliques. Le lecteur peut dès lors s'attendre à rencontrer plus tard un « B1 ». Bien que la scène commence *in medias res*, l'objet du dialogue est annoncé dès la première réplique, il est question d'un « nombre ». Du point

de vue de la situation nous avons un personnage qui détient une information et un autre qui cherche à l'obtenir. Salter, le père, invite B2, dans un mouvement-vers, à préciser sa pensée. Ce faisant il interroge mais aussi soutient la parole de B2, l'absence de ponctuation et de majuscules en début de réplique participe d'un rythme qui semble diriger les deux locuteurs dans une même direction, c'est un duo. Puis B2 progresse dans une tournure impersonnelle « il y a », avant de se reprendre et de s'inclure dans le nombre : « on est ». L'autocorrection pourrait suggérer tant la spontanéité que la sincérité du personnage, mais aussi la difficulté de B2 à s'identifier au nombre dont il fait manifestement partie. Puis une seconde autocorrection avec « un bon nombre », reprise exacte de la première réplique, qui devient « considérable ». Ces deux corrections successives en miroir laissent entendre que pour B2 le nombre est d'autant plus considérable qu'il en fait partie. B2 semble avoir une relation affective avec ce nombre. Le fait qu'il en fasse partie est une information que le lecteur obtient de manière indirecte. Elle est soulignée par une variation qui remplit une fonction expressive. Les personnages ont de l'avance sur le lecteur : alors qu'ils cherchent à déterminer la quantité du nombre, le lecteur s'interroge encore sur la nature de celui-ci. L'usage du « on » ne permet pas de déterminer si Salter fait lui aussi partie du nombre. Alors le nombre n'est pas la même énigme pour les personnages et pour le lecteur.

SALTER.
disons
B2.
dix, vingt

À nouveau, la réplique de Salter est vide d'informations, elle remplit une fonction uniquement phatique, comme s'il cherchait à faire avancer la pensée de B2 tout en démontrant son alliance avec lui, à travers l'emploi de la première personne du pluriel. Il y a un empressement à connaître l'information. Mais la parole de B2 est encore

hésitante, le nombre passe de « dix » à « vingt », peut-être une estimation. L'incertitude de B2 peut être en réaction à la force perlocutoire des répliques de Salter qui par leur fonction phatique cherchent à faire avancer la pensée de B2, mais c'est aussi comme si Salter pensait à *la place* de B2. Alors on perçoit la précarité de l'équilibre dans le rapport de force, la tension monte, et le dialogue devient légèrement oppressif. Malgré les apparences le duo tend vers le duel.

SALTER.

tu n'as pas demandé ?

B2.

Il m'a semblé

SALTER.

pourquoi tu n'as pas demandé ?

La question de Salter est proche de l'accusation quand on se souvient que c'est un père qui parle à son fils. Une attaque que B2 tente d'esquiver en usant d'une tournure impersonnelle. Mais Salter l'interrompt (absence de majuscule), réitère son attaque déguisée en question. B2 devient par glissement l'objet du dialogue.

B2.

Je n'ai pas pensé à demander.

La réponse de B2 est une répétition-variation de la question posée par son père. Ce bouclage serré donne toute son amplitude au premier événement de la pièce, un franc basculement du rapport de force, signe de la soumission de B2 face à son père. La réplique se termine par un point et n'attend aucune réponse. L'attaque de Salter est un succès, le dialogue pourrait s'arrêter là.

SALTER.

J'ai du mal à comprendre, il me semble que c'est la première chose qu'on a envie de savoir, jusqu'où ils sont allés, combien il y en a, de ces choses

Salter relâche la tension : un écho avec la réplique de B2 (« il m'a semblé » / « il me semble ») permet de renouer avec la continuité du dialogue, l'usage du « on » évite l'adresse directe ou la prise à partie de B2, et l'objet du dialogue redevient le nombre. Des actants extérieurs à l'instant présent surgissent dans l'échange, le lecteur se demande : qui sont-ils et qu'ont-ils fait ? Pour Salter, le nombre est une quantité de « choses ». Deux informations à déduire : Salter ne fait pas partie du nombre, et il y a une contradiction avec l'information déduite des précédents propos de B2 qui s'inclutait dans le nombre, à moins que Salter considère B2 comme une chose. L'énigme du nombre génère un doute sur la nature de ce personnage.

B2.

Très bien, donc si jamais ça t'arrive

SALTER.

non tu as raison

B2.

non j'ai été bête, c'est le choc, je l'ai su une bonne semaine avant d'aller à l'hôpital mais c'était quand même

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une attaque, B2 reçoit le soliloque précédent de Salter comme telle et riposte, à moins qu'il ne s'agisse d'une contre-attaque à retardement. Ainsi B2 reprend l'initiative et insuffle une nouvelle tension. On apprend que quelque chose est arrivé à B2 mais pas à Salter. Salter dans un mouvement-vers cède à B2 aussi bien sur le plan sémantique que formel, tente de reconstituer un duo. La répétition du « non » par B2 marque bien le retour du duo, la tension redescend et le flux d'informations reprend. La mention de l'hôpital pourrait caractériser ceux que Salter

appelle « ils ». Dans tous les cas cela éveille un second thème après celui du nombre, celui du milieu médical.

SALTER.

oui c'est, je suis, ce qui est choquant c'est qu'ils existent, qu'il y en ait, peu importe combien

B2.

même un seul

SALTER.

exactement, même un seul, un jumeau ce serait un choc

B2.

un jumeau ça serait un choc, mais un bon nombre

SALTER.

un bon nombre, n'importe quel nombre c'est un choc.

Le duo est bien campé et on retrouve la formule du début où les deux personnages participent d'un même mouvement de pensée, sur le plan sémantique (« oui » ; « même » ; « exactement ») et celui des figures textuelles puisqu'il y a la répétition systématique du contenu de la réplique précédente dans la suivante (« même un seul » ; « un jumeau ça serait un choc » ; « un bon nombre »). Ce segment sur le « choc » se conclut par une réconciliation rendue visible par les figures textuelles. Le lecteur dispose maintenant de suffisamment de pièces de puzzle pour reconstituer l'énigme du nombre, mais il doit les replacer selon les points de vue des personnages. Pour Salter, le nombre est constitué de « choses », et il est choquant que ces choses « existent ». Si une seule chose existe, c'est un « jumeau ». Pour B2, si le nombre était de « un », ça serait un « choc » mais un nombre « considérable » le laisse sans mots.

B2.

Tu as dit choses, ces choses

SALTER.

moi j'ai dit

B2.

tu les as appelés des choses. Je crois qu'on va s'apercevoir que ce sont des personnes.

SALTER.

Oui, bien sûr que ce sont des personnes, bien sûr, oui.

L'assertion irréfutable de B2 renvoie le lecteur neuf répliques plus haut, et transforme la parole précédente de Salter en événement, qui est désormais l'objet du dialogue. Cela a pour effet de recentrer l'attention sur l'instant présent de l'échange plutôt que sur des événements passés ou à venir. Cela génère un nouveau conflit, et la différence de points de vue sur la nature du nombre en est à l'origine. L'emploi du verbe « s'apercevoir » donne à la réplique de B2 un potentiel comique et sa polysémie fait sens à travers l'hypothèse du lecteur selon laquelle B2 a des frères jumeaux, car « s'apercevoir » c'est *se rendre compte* mais aussi *apercevoir son image*. La réplique de Salter est une réversion, c'est-à-dire la répétition dans la même phrase des mêmes termes, mais dans un ordre inverse. Il y a un bouclage à l'intérieur même de sa propre parole qui tourne en rond, l'effet perlocutoire de la simple assertion de son fils semble disproportionné. Salter semble déstabilisé, alors que l'information qu'il transmet cherche à éviter le conflit. Tout cela attire l'attention du lecteur qui peut deviner un non-dit.

B2.

Parce que j'en fais partie.

SALTER.

Non.

B2.

Si. Pourquoi non ? Si.

SALTER.

Parce que ce sont des copies.

Le duel reprend et gagne en rythme. Salter fait preuve d'économie, il est vigilant, voire dos au mur et rejette brutalement l'affirmation de B2 qui cette fois lui énonce clairement que, selon lui, il fait partie du nombre. En présentant de cette manière les

deux points de vue, le scripteur crée un conflit en laissant entendre que le père considère son fils comme « une chose ». Une explication s'impose et Salter dévoile que le nombre est une quantité de « copies ». L'énigme progresse, les jumeaux évoqués plus haut seraient des « copies », et selon Salter, B2 serait l'original.

B2.

des copies ? non

SALTER.

des copies de toi qu'une espèce de savant fou a illégalement

B2 exprime son désaccord, mais sur quoi exactement ? Sur le choix du mot « copies » qui renvoie à une certaine artificialité, ou sur le fait que le nombre soit justement un nombre de « copies » ? La réplique suivante de Salter présuppose que B2 est le fils original et qu'il aurait été victime d'une « espèce de savant fou ». Adressé à B2, l'énoncé indique que ce serait cette personne qui serait responsable de la situation, et non pas Salter. Adressé au lecteur, ce cliché est un indice du genre, il éveille des scénarii typiques impliquant cette figure littéraire, comme le docteur Frankenstein et sa créature (Shelley, 2009). Il éveille des problématiques morales sur les limites éthiques de l'usage de la science. L'imagerie est cependant canalisée par le fait que le terme est encadré par « une espèce de » qui marque l'approximation de la comparaison, et « illégalement » qui rappelle aussi qu'au dehors existe une société régie par des lois et des règles. Le huis clos a lieu dans un monde apparemment rationnel.

B2.

comment tu sais ça ?

SALTER.

je ne le sais pas mais

B2.

et si c'est quelqu'un d'autre qui est le numéro un, le premier, le vrai, et que moi

SALTER.

non parce que

B2.

non pas que je ne sois pas vrai, et c'est pour ça que je dis que ce ne sont pas des choses, ne les appelle pas

B2 renvoie son père à ses contradictions, et s'imagine lui aussi un scénario mais dans lequel ce dernier ne lui dit pas toute la vérité. La parole de B2 file à toute vitesse et Salter ne parvient pas à interrompre cet enchaînement vertigineux. Il porte un jugement de valeur sur les copies qui ne sont pas « le vrai » mais ce faisant, il réalise qu'il porte peut-être ce même jugement sur lui-même. L'effet perlocutoire de sa propre parole lui revient comme un boomerang. Ainsi il ouvre une brèche, une faille qui révèle sa faiblesse. On devine une immense souffrance possible, un vertige exprimé par le rythme de l'enchaînement : « le numéro un, le premier, le vrai, et que moi ».

SALTER.

attends, parce que je suis ton père.

B2.

Ça tu le sais ?

SALTER.

Bien sûr.

Salter interrompt le flux de paroles de B2, il y a fulgurance qui cherche à dissiper net le malentendu. L'attention de B2 est rattrapée, la chute est interrompue, l'échange peut reprendre. Il porte sur la certitude de Salter et non pas la véracité de ses propos ce qui laisse la liberté au père de déployer sa défense.

B2.

C'était une naissance normale, et tout

SALTER.

tu ne crois pas que je le saurais si je n'étais pas ton père ?

B2 demande alors à Salter de confirmer son origine, s'agissait-il d'une « naissance normale », énoncé prolongé par un « et tout » qui sous-entend les conséquences d'une réponse affirmative. Mais alors, qu'est-ce qu'une naissance anormale présumée par cette question ? La naissance des « copies », assurément, et pour le reste, le lecteur est renvoyé à son imagination. La réponse de Salter est une esquivé, elle est ambiguë par rapport à la question posée, elle contrevient de façon remarquable à la maxime de clarté des lois conversationnelles³¹. C'est comme si Salter reconnaissait à cet instant B2 comme étant son fils, cette reconnaissance ayant pour objectif perlocutoire de rassurer B2 mais aussi de mettre fin à ses questionnements, en rappelant son statut de père.

³¹ Concernant les lois conversationnelles, on pourra consulter la théorie du linguiste britannique Paul Grice (Grice, 1979).

2.2.1 Vue d'ensemble sur le fragment

Que s'est-il passé, et comment, entre le début et la fin de ce fragment ? Nous assistons à un dialogue entre un père et son fils, et les rapports de force ne cessent d'évoluer, oscillant entre le duo et le duel. Il y a un non-dit du côté du père, une vérité qu'il veut cacher et qui pèse et qui menace, un non-dit lié à une énigme concernant un nombre et un effet de style qui porte ce non-dit : la liponimie. B2 semble avoir un rapport affectif très fort avec ce nombre, il cherche à déterminer s'il en fait partie ou non, la réponse sera lourde de conséquences car elle pourrait remettre en question son sentiment d'individualité et sa relation avec son père. La tension émerge du fait que les deux protagonistes ne détiennent pas les mêmes informations, et que le canal de communication est parasité pour deux raisons. D'un côté les approximations de B2 sont visiblement dues à sa relation affective au nombre et au « choc » qu'il provoque, une interprétation que suggèrent aussi les figures textuelles faites de reprises et de répétitions-variations. De l'autre côté Salter fait de la rétention d'informations en refusant d'admettre que B2 est un clone, ce qui remettrait en question son statut de père (autre que biologique).

Que savons-nous du novum ? Le lecteur approche le novum sans vraiment savoir que c'en est un, car le scripteur concentre l'attention sur la question du nombre. Les indices sont minces, mais le lecteur peut émettre l'hypothèse que B2 est un clone, et par conséquent, que la situation se déroule dans un futur proche où le clonage humain est rendu possible et accessible à tous. Le spectateur qui ne sait pas qu'il a affaire à de la science-fiction se verra aidé par la fonction indicielle de la réplique de Salter qui pose le thème du « savant fou ». Cette évocation peut susciter l'inférence de scénarii intertextuels, comme le précise Umberto Eco dans son ouvrage sur la coopération interprétative du lecteur (Eco, 1985, p. 101-105). Ce scénario motif du « savant fou » permet au lecteur de raccrocher les indices dont il dispose avec d'autres histoires

typiques du fantastique ou de la science-fiction, sans qu'il soit nécessaire que le scripteur l'explique. L'énoncé remplit alors aussi une fonction métalinguistique, car il permet de vérifier, avec une certaine connivence pour les plus férus du genre, que le code est partagé. Il y a donc deux altérités identifiées, la première concernant les personnages, puisque nous sommes en présence d'un clone, et la seconde concernant le temps, puisqu'il s'agit d'une anticipation (que l'on peut dire *implicite*, en l'absence de précisions). Le lecteur dispose d'un avantage avec la liste des personnages³² qui précise leurs âges, et qui prescrit que B1, B2 et Michael soient interprétés par le même comédien. Ainsi, l'altérité du personnage s'incarne aussi dans la performativité de l'événement théâtral. Et je souhaite souligner cet enjeu de l'interprétation, car elle est, de la part de l'auteur, *une écriture du jeu*. Elle renvoie à ce pour quoi, d'après Denis Guénoun, il y a encore des spectateurs dans les salles de théâtre : selon lui, « Nul ne s'achemine plus vers un théâtre dans l'espoir de s'y laisser capter, envouter, illusionner par les prestiges oniriques ou fantasmatiques d'un récit ou d'une figure. » À l'heure du cinéma et de l'omniprésence des écrans, la soif d'histoires s'assouvit généralement seul. Alors si on va encore au théâtre, c'est « Pour voir un spectacle [...] Qu'est-ce que cela veut dire ? Exactement ceci : qu'on s'y rend dans l'intention de s'y faire présenter une *opération de théâtralisation*. On veut voir le devenir-théâtre d'une action, d'une histoire, d'un rôle. » (Guénoun, 1997, p. 153-154). Ce propos permet de préciser que cette indication du scripteur n'a pas pour vocation d'entretenir une illusion, mais plutôt de l'exhiber, afin de prolonger, par l'interprétation, le plaisir du trouble discursif dans lequel nous plonge le premier tableau. Car dans ce premier tableau il n'y a aucun segment didactique ni aucune exposition, rien qui viendrait expliciter la situation, et le lecteur entre au milieu d'un dialogue déjà amorcé. Dans son rapport à la science, le *novum* est traité dramaturgiquement comme une « image de la science », c'est une manière d'extrapoler pour faire figure, comme le précise Langlet au sujet de ce type de stratégie, dans le roman cette fois :

³² La liste des personnages de *Copies* est présentée au Chapitre I.

Lorsque ce n'est pas l'objet étrange qui sert à développer l'imaginaire, dans une description intégrée à un récit qui lui apporte ses effets, cela peut être *le récit* d'une énigme qui accumule petit à petit les éléments de cette figuration. Le déclenchement du raisonnement extrapolateur, alimenté par des images de la science, sera alors effectué *par le récit* d'une action étrange³³. (Langlet, 2006, p. 174)

Si l'objet du récit est une action étrange, dans le dialogue qui nous occupe ce sont les actions du langage qui sont étranges, et dont la progression permet l'accumulation d'indices. Du point de vue de l'écriture science-fictionnelle, la stratégie du scripteur est pseudo-réaliste. Les trois premières répliques parviennent cependant à attirer immédiatement l'attention du lecteur sur la question du nombre, qui apparaît comme le centre de gravité du dialogue, comme la clef de deux énigmes : une énigme discursive (mais de quoi parlent-ils ?) reliée à une énigme science-fictionnelle (mais dans quel univers se trouvent-ils ?). Tout comme dans un récit de détection, l'exigence esthétique voudrait que « l'altérité du monde fictif ait un rapport étroit avec l'énigme et sa solution. » (Saint-Gelais, 1999, p. 109). Cette stratégie du scripteur oblige le lecteur, et encore plus le spectateur (captif du temps théâtral), à raisonner par *abduction*³⁴ afin de reconstituer la situation et le monde fictif de *Copies*. Le lecteur est renvoyé à sa capacité à construire un monde à partir de la confrontation de deux points de vue, et donc, à entendre les paroles dans toutes leurs nuances, à reconstituer la situation et l'intrigue à partir d'une observation attentive des actes de langage.

Quel est le statut de la parole ? Dans ce fragment la parole est action, elle est riche en événements au niveau de la micro-action : basculement dans le rapport de force,

³³ Je souligne

³⁴ Nous avons expliqué ce qu'étaient la *déduction* et l'*induction* au début du second chapitre, ces opérations cognitives par lesquelles le lecteur construit un rapport logique entre des lois et des phénomènes. Par déduction, on part de la loi pour confirmer des faits. Par induction, on construit des lois à partir de faits observés. On peut également ajouter l'*abduction*, par laquelle on formule une loi hypothétique sachant que d'autres phénomènes pourront la confirmer ou l'infirmier.

réconciliation, aveu. La parole est action car ce sont ses effets perlocutoires, davantage que son contenu sémantique, qui font progresser la compréhension du lecteur. Elle est une action science-fictionnelle puisqu'elle place au premier plan les affects des personnages par rapport à l'altérité de B2, et le conflit interpersonnel qui en découle. Je retrouve dans les propos du philosophe français François Flahault le germe de ce conflit entre un clone et son père : « Exister en tant que personne, c'est avoir une place parmi les autres. Et pour avoir une place parmi les autres, il faut avoir une place dans leur esprit, il faut se faire reconnaître d'eux. » (Flahault, 2006, p. 48).

Le *novum* du clonage humain, dès lors qu'il surgit dans l'imaginaire du lecteur, devient la seule explication possible car sa pertinence est sans cesse confirmée par les altérités rencontrées. En même temps, sans jamais être nommé, il génère une tension, une incertitude féconde à capter l'attention du lecteur.

2.3 Lecture au ralenti de *France-Fantôme*

France-Fantôme est un texte dramatique écrit par l'auteure française Tiphaine Raffier, créé en France au Théâtre du Nord en 2018. L'action se passe en France au XXV^{ème} siècle, dans un état dystopique autoritaire où la mémoire de chacun est régulièrement sauvegardée sous forme numérique, rendant possible la *renaissance* des êtres disparus.

Toutes les citations de cette sous-section sont extraites de *France-Fantôme*³⁵ (Raffier, 2019, p. 11-18).

_PROLOGUE

Les cailloux
Les bâtons
Les pièges
Les tambours
Les hachettes
Les arcs

Les premiers mots de la pièce sont une liste d'objets centrée sur la page. Il n'y a pas de locuteur identifié ni de distribution de la parole, on ne sait pas qui parle, nous dirons que c'est une voix narrative. Les retours à la ligne imposent un rythme, c'est une accumulation, ou plutôt une gradation ascendante, car les objets sont de plus en plus sophistiqués, et les précédents participent à la fabrication (réelle mais aussi mentale)

³⁵ Bien que la lecture au ralenti supporte mal les coupes, il m'aura fallu, par soucis d'économie, reconstituer ici un fragment à partir de différents segments empruntés aux deux premières scènes du texte. Le signe « [...] », indique qu'il y a eu un bond en avant. L'auteure et le lecteur me pardonneront d'avoir ainsi détricoté la continuité dramaturgique du texte, opération nécessaire afin de pouvoir à la fois rendre compte de la multiplicité des types de discours qui y sont présents (c'est l'une des richesses du texte), et concentrer l'analyse sur ses aspects science-fictionnels. Je ne peux que conseiller au lecteur frustré de contribuer à l'écriture dramatique contemporaine en se procurant l'œuvre originale.

des suivants. Ce premier énoncé ne comporte aucun verbe, aucun connecteur logique, pourtant il contient une fable que le lecteur en quête de sens peut reconstituer par *induction*. C'est la logique du progrès qui est suggérée, de l'amélioration des outils inventés par l'homme, de la préhistoire à l'histoire : la chasse, la musique, la guerre.

Avant l'apparition de l'écriture
Avant l'apparition du langage
Avant toutes cultures
Toutes œuvres,
Toutes sociétés, l'outil naissait.
[...]

La voix narrative confirme les premières inférences du lecteur. La gradation précédente contenait l'histoire de l'homme préhistorique, d'avant l'écriture, d'avant la culture. L'anaphore dessine un motif sur l'emprise du passé, qui a vu apparaître l'outil qui précède toutes formes de cultures et de réalisations humaines. Il y a une proximité formelle avec le sermon, le prêche. La suite du prologue progresse dans cette alternance entre une énumération d'outils qui, organisée chronologiquement, suggère la marche en avant du progrès, ce qui compose un argumentaire idéologique, qui place la technologie en son centre.

[...]
Les technologies ont par nature un sens symbolique
Elles vivent à nos côtés, elles nous accompagnent

Le mémoscope
Le vocodal
Le démemoriel

Les idées sont omniprésentes, ce sont elles qui permettent au prologue de progresser. Elles invitent le lecteur à raisonner rationnellement, à partir des technologies, et toujours vers l'avant. Elles sont portées par un « nous » dont on ne sait rien. Le spectateur pourrait se sentir captif de ce discours qu'on lui impose mais il y a quelque chose de ludique dans la mise en relation des idées et des outils. Soudain il y a l'apparition d'un premier *novum* : « le mémoscope ». Son apparition indique au lecteur qu'il se trouve en territoire science-fictionnel. En s'intégrant à un procédé formel qui a déjà déroulé une liste chronologique de trente outils, le lecteur formule déjà des hypothèses sur la nature de ce *mot-fiction*. La règle ayant été établie, le lecteur peut *déduire* que le mémoscope est un objet technologique qui appartient à une époque qui a dépassé la sienne, une technologie *anticipée*. Suivant les conseils de la voix narrative, le lecteur se demande quel serait le « sens symbolique » de cette technologie. C'est un mot composé de deux parties : *mémo*, qui *aide à se souvenir*, et *scope* relatif à *l'observation visuelle*. On imagine un dispositif proche d'un appareil photo ou d'une caméra. S'en suit l'apparition d'un second mot-fiction, « le vocodal », dont la constitution suggère la fonction, qui serait de transformer la voix en code. Puis un troisième *novum*, « le démémoriel », composé du préfixe *dé-* qui donne au radical son sens opposé, et *mémoriel* qui est relatif à la mémoire, terme plutôt employé en informatique. Le « démémoriel » serait un outil qui efface, enlève ou soustrait la mémoire. Avec l'apparition de ces trois mots-fiction, le lecteur est à l'affût d'indices complémentaires ou d'explications qui confirmeraient ses premières hypothèses quant à la nature et la fonction de ces *novum*. La conjecture dramatique est amorcée.

À nos détracteurs,
À ceux qui ne croyaient pas en nous,
À nos ennemis,

Cette adresse directe à d'éventuels détracteurs implique l'existence d'adeptes, et le rejet de « ceux qui ne croyaient pas » présuppose une doctrine. Cela crée l'illusion d'un

monde fictif polarisé par deux idéologies. L'usage de l'imparfait suggère que l'opposition entre ces deux doctrines a marqué l'histoire, ou qu'il y a eu un changement de paradigme.

Nous répondons que les outils font de nous des êtres d'éternité, lumineux et aimables.

L'adresse aux « ennemis » se fait au présent, c'est l'annonce d'un conflit historique, on l'a vu, mais toujours vivace, peut-être le conflit du drame à venir. Les adeptes s'associent aux outils, l'idéologie est bien technologique, et la technologie est associée à une transcendance. L'idéologie devient métaphysique.

Une représentation archaïque comme celle à laquelle vous allez assister ce soir est aussi un outil.

Un outil de formation. Si vous êtes ici c'est que vous êtes un œil attentif, un acteur vigilant de notre sécurité commune, vous êtes notre fierté.

La représentation est annoncée, elle est mise en abyme. Elle est présentée comme un outil, ce qui opère un bouclage avec le début du prologue. Mais c'est un outil archaïque, il y a une sorte de paradoxe idéologique qui intrigue³⁶. Les déictiques « vous » et « ici » renvoient à la présence effective du spectateur, et donc à l'événement théâtral. L'énoncé institue un rapport conventionnel entre ce « nous » et le spectateur, dont la vigilance est appréciée puisqu'elle participe du jeu théâtral et/ou idéologique. Il n'y a plus vraiment de différence car le temps de la performance et celui de la fiction

³⁶ Le paradoxe sera bien résolu plus tard dans le texte grâce à l'utilisation du mémoscope.

s'entremêlent, tout comme le statut du spectateur qui joue le rôle d'un adepte en formation.

Merci d'éteindre vos téléphones, vos mémorielles portatifs, et tout appareil qui pourrait gêner la formation.

Merci de ne pas décharger vos souvenirs durant la durée du cycle.

Le cycle de formation VIII va bientôt commencer.

Recall them corp vous souhaite une excellente soirée.

L'annonce faite traditionnellement avant la représentation par l'équipe du théâtre, comme lieu et institution, est intégrée au prologue. Après s'être emparé du temps, la fiction s'empare du lieu, mais aussi du rapport conventionnel qu'elle suppose. Car le spectateur sait qu'il *doit* obéir aux directives données par le personnel du théâtre, cela fait partie de ses *compétences encyclopédiques* (Eco, 2006, p. 76). La voix narrative, figure fictive, s'empare à profit de ce rapport conventionnel, ce qui raffermirait la *xénoencyclopédie* d'une nouvelle convention entre les tenants du dogme et les adeptes en formation. Deux indices s'ajoutent aux données dont dispose déjà le lecteur qui cherche à déterminer la nature du « mémoriel ». L'apposition « portatifs » suppose qu'il en existe une version domestique. Alors l'objet serait comparable au téléphone (objet qui apparaît sur le même plan, dans la même phrase). C'est donc un objet du quotidien, peut-être aussi invasif que le sont nos cellulaires. « Décharger vos souvenirs » est une *altérité discursive* qui vient caractériser le « mémoriel », ce qui confirme une première hypothèse de lecture. « Décharger » renvoie principalement au langage informatique, le verbe ainsi associé aux « souvenirs » relève d'une conception algorithmique de la mémoire humaine, qui serait transférable d'un support organique à un support de silicium. Le « nous » se dévoile enfin sous les traits d'une entreprise au nom anglophone, dont la traduction pourrait signifier *rappelez-les* ou *ramenez-les*. Nous sommes en science-fiction, et par intertextualité la « Recall » peut éveiller le

souvenir du scénario du film *Total Recall*³⁷ ou de la nouvelle de Philip K. Dick *Souvenirs à vendre* (2000) qui l'a inspiré. Bien que les scénarii diffèrent, le *novum* qu'ils mettent en jeu est une technologie capable de modifier la mémoire humaine, d'y implanter de faux souvenirs. Alors le lecteur peut prolonger ses inférences en reliant le démémoriel et cette corporation.

LE DÉPART

Cuisine.

Véronique, *au public*

Un peu plus tôt, le fils du recteur était attablé à notre cuisine, notre foyer à Sam et moi. C'était le jour qu'il avait choisi pour m'humilier, le jour de l'arrachement, le jour des événements.

L'Étudiant

“Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son souffle. J'écoutais cette émanation comme un zéphyr marin, qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait, je pouvais rêver à elle, et pourtant la regarder, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser.

Ce que j'éprouvais, c'était un amour devant quelque chose, d'aussi immatériel dans sa sensibilité, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature.

Et, dès qu'elle dormait un peu, elle cessait seulement d'être la plante qu'elle avait été ; son sommeil au bord duquel je rêvais, avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter, c'était pour moi tout un paysage”

Véronique

...

L'Étudiant

Alors ?

Véronique

... et donc ?

³⁷ *Total Recall* est un film américain réalisé par Paul Verhoeven et sortie en salle en 1990, mettant en vedette Arnold Schwarzenegger. Il sera réadapté en 2012 par Len Wiseman.

Il rit.

L'Étudiant

Et bah... 10%.

Véronique

Tu sors.

[...]

Elle lui jette le livre au visage.

L'Étudiant, ramassant « la version light »

Faut vivre avec son temps, Madame.

Il sort.

La scène se passe dans une cuisine, lieu intime et quotidien. Véronique en introduit les enjeux en s'adressant directement au spectateur. Il y a un passage du narratif (le prologue) vers le dramatique, que sa réplique, ainsi que la citation énoncée par l'étudiant, accompagnent. Les deux modes de discours s'entremêlent. Véronique annonce un « arrachement », c'est la promesse d'une intrigue à laquelle elle est affectivement liée, d'un déficit annoncé et sur lequel elle attire l'attention du lecteur. Le lecteur qui reconnaît la citation extraite (et modifiée) de *À la Recherche du temps perdu* de Proust (Proust, 2019), pourra s'étonner de cette trace du passé littéraire toujours vivace dans ce futur imaginé. S'en suit un échange dialogué, qui est une succession d'attaques et de ripostes entre Véronique et l'étudiant, renforcé par des didascalies actives qui confrontent aussi les corps. L'étudiant veut convaincre sa professeure, renverser le rapport hiérarchique qui devrait réguler leur échange. Véronique semble attachée sans réserve à l'intégrité d'une œuvre qui appartient au passé, quand l'étudiant revendique représenter l'air du temps. On retrouve la dichotomie idéologique portée par le prologue, les idées sont motrices dans ce fragment.

Véronique allume la radio. Le mémoriel se met en marche.

Voulez-vous décharger vos souvenirs ?
Maintenant / Plus tard.

Véronique appuie sur la touche "Plus tard."

Plus tard.

La didascalie prescrit deux actions scéniques : le personnage active un objet scénique, « la radio », et un autre objet scénique s'active de lui-même, « le mémoriel ». Les deux objets sont placés sur le même plan de l'ordinaire, du quotidien de Véronique. Faire ainsi cohabiter l'archaïque et le futuriste apparaît comme une stratégie du scripteur, qui convoque en parallèle données encyclopédiques et xénoencyclopédiques sur l'usage d'objets quotidiens, ce qui, par analogie, renseigne sur la nature du novum. La voix du mémoriel envahit le centre de la page, peut-être aussi la scène. La question génère une attente : que va-t-il se passer lorsque Véronique déchargera ses souvenirs ? L'action scénique est remise à « plus tard », tout comme la confirmation de l'hypothèse du lecteur.

Présentateur

Eh oui, le mystère reste entier. À l'heure actuelle nous n'avons aucune information à vous donner. Nous pouvons seulement vous dire que ce matin les plus longues files d'attente devant les boutiques de la Recall pouvaient atteindre trois kilomètres.

Personne interrogée dans la rue

Ça fait trois jours qu'on dort sur place avec ma femme.

Présentateur

Eh oui, c'est la question que tous se posent. À quoi va ressembler le mémoriel 14 ?

Un paysage radiophonique émerge en arrière-plan, ce que suggère le positionnement en retrait des voix sur la page, et peut-être une simultanéité ou un chevauchement avec la voix du mémoriel. Le monde fictif extra-scénique fait irruption dans l'espace intime. Le début de la réplique du présentateur ne remplit qu'une fonction phatique (« Eh oui (...) mystère reste entier (...) aucune information »), comme si le scripteur ménageait l'attention sur le mémoriel. Le lecteur ajoute aux données concernant la Recall le fait qu'il représente un commerce florissant, les adeptes sont aussi des consommateurs.

Dans la cuisine, le téléphone sonne. Véronique cherche dans un livre.

Présentateur

Une dépêche AFP fait état de la découverte de quatre morts véritables ce matin. L'amas de chair dans un état de putréfaction extrême retrouvé face à un écran de projection confirme l'hypothèse d'une overdose de drogues scopiques. Les jeunes gens n'avaient pas mangé, ni bu depuis plusieurs jours, les vêtements qu'ils portaient étaient maculés de leurs propres excréments. Leur départ est irrévocable.

Les ministères de la santé et de l'image le rappellent :

Prendre des drogues scopiques, c'est mourir pour toujours.

Prendre des drogues scopiques, c'est mourir pour toujours.

La voix du présentateur, toujours en arrière-plan, délivre une information de dernière minute concernant « quatre morts véritables ». L'altérité discursive est une surprise pour le lecteur : il y aurait des morts non-véritables ? C'est l'apparition d'un nouveau *novum* qui sera éclairé par deux autres altérités discursives : « leur départ est irrévocable » et « mourir pour toujours ». L'adjectif « irrévocable » dans son sens ancien (archaïque ? - ou bien littéraire, alors que Véronique est en train de « chercher dans un livre ») signifie *ce qui ne peut être rappelé*, et renvoie le lecteur à la compagnie Recall Them. Alors les *novum* se constituent en réseau, et l'hypothèse plus ou moins ferme que dans ce monde fictif il est possible de rappeler un mort, se confirme. Il y aura une altérité de personnage, puisqu'on s'attend à en rencontrer qui seraient des

sortes de revenants. On se demande ce que pourrait être ces « drogues scopiques ». Le rapport à l'image est évident, on se souvient du mémoscope du prologue composé du même suffixe, et le tout semble lié au « ministère de l'image », lui-même associé au « ministère de la santé ». L'étrangeté de l'univers semble se prolonger, il y a encore beaucoup à découvrir, mais déjà, à travers la répétition du message de propagande se devine un état autoritaire, contrôlant sans doute le rappel des morts, ce qui n'est pas sans faire écho au titre de la pièce : *France-Fantôme*.

2.3.1 Vue d'ensemble sur le fragment

Que s'est-il passé, et comment, entre le début et la fin de ce fragment ? Le prologue initie un mouvement linéaire qui part de la préhistoire pour amener le lecteur en anticipation. Il crée l'illusion d'une encyclopédie imaginaire, dans le prolongement chronologique d'une encyclopédie préalablement partagée, augmentée de données technologiques, historiques, et idéologiques. Le prologue pose la logique de l'induction comme clef de reconstitution du monde fictif. On retrouve le principe narratif d'une *extrapolation tranquille* (Langlet, 2006, p. 63), mais qui se retrouve rattrapée par l'événement théâtral lorsque le narrateur s'adresse au spectateur. Alors le scripteur dresse un pont entre le temps futur imaginaire, et le temps présent. La fiction s'empare du présupposé inhérent à toute représentation qui dit que « nous sommes au théâtre » (Ubersfeld, 1996c, p. 74), ce qui la renforce :

Ces dramaturgies de l'enchâssement d'un récit dans un autre ou d'un niveau référentiel dans un autre, contribuent à renforcer l'existence fictive des personnages en les faisant cohabiter avec des figures prétendument "réelles". Le trouble qui s'ensuit, désormais familier, provient de l'affaiblissement des frontières entre la fiction et la réalité ; il suggère l'idée que le passage d'un statut à l'autre est possible et qu'il peut survenir à tout moment. À terme, il a surtout pour effet d'affirmer la puissance de la fiction. (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 86)

Ce traitement de l'altérité temporelle pallie la difficulté d'avoir à représenter des personnages dont la réalité reste à reconstituer. Cette stratégie introductive est perpétuée par un développement de thèmes et d'idées qui combinent habilement le temps présent (« l'archaïque » du point de vu de la fiction) et la conjecture (les événements du drame). *France-Fantôme* n'est pas une uchronie, puisqu'il est annoncé

que l'action se déroule au XXV^{ème} siècle³⁸. Pourtant elle en reprend certains codes, en faisant cohabiter des éléments anticipés avec un environnement familier. Mais cette stratégie permet surtout de concentrer l'attention sur quelques *novum*, plutôt que d'avoir à représenter un environnement quotidien où tout aurait été à réinventer. Ce qui n'empêche pas l'illusion encyclopédique d'être très vaste. Le lecteur est sollicité dans ses inférences sur tous les plans : celui des évolutions technologiques bien sûr, mais aussi sur le plan idéologique, politique et intime. Cette illusion dessine les contours d'une *culture* fictive aussi complète qu'une conceptualisation anthropologique de ce terme peut le permettre : l'illusion d'une *culture seconde* constituée par les domaines de l'art, de la science, et des idées en générale (le prologue) ; puis l'illusion d'une *culture première*³⁹, faites des actes de tous les jours, dans un environnement familier (la première scène). Dans cette deuxième acception par exemple, un mémoriel se manipule avec autant d'égards qu'une radio, et l'annonce de « morts par overdose de drogues scopiques » est sans incidence sur l'action quotidienne du personnage qui « cherche dans un livre ». Encore une fois les temps se superposent, le tissu dramaturgique est dense, mais le lecteur ne s'y perd pas car dans cette densité, il retrouve des éléments familiers, et les *novum* participent toujours à l'action d'ensemble. Les explications nécessaires se confondent sporadiquement, au rythme de l'exposition d'une action unitaire promise par l'intervention initiale de Véronique. Sans jamais vraiment céder au pseudo-réalisme, sans jamais vraiment faire énigme très longtemps, un *novum* en appelle un autre dans un enchaînement machinique dont le principe de causalité rassure le lecteur. À ce stade de la lecture, nous ne savons pas encore grand-chose de l'intrigue, et les personnages semblent peu concernés par les *novum*, quoiqu'une opposition idéologique entre Véronique et l'étudiant soit suggérée.

³⁸ L'information n'est pas clairement indiquée dans le texte mais dans les notes d'intention du spectacle. À la lecture on peut le déduire des propos de l'historienne *Rosetta von Mehr*, lorsque celle-ci évoque des événements qui sont ceux de notre époque, en précisant : « il y a quatre siècles » (Raffier, 2017, p. 51).

³⁹ La distinction entre *Culture première* et *culture seconde* est une proposition du philosophe et sociologue Fernand Dumont, très bien résumée dans un article de Yves Laberge sur les différents sens de la notion de culture (Laberge, 1996).

C'est que le scripteur prend le temps de déployer les conditions d'énonciations spécifiques de la pièce. Dans ce sens, il y a une alternance de paroles-actions et de paroles instrumentales. Les premières participent à l'établissement d'un rapport conventionnel qui veut inclure le spectateur dans la fiction (la fin du prologue), alors que les secondes sont typiques des textes qui basent leur conflit sur l'opposition des idées.

Le didactisme de *France-Fantôme* ne vise pas, comme celui du théâtre brechtien, à « conduire [le spectateur] à se poser des questions concrètes sur l'organisation et le fonctionnement de la société » (Ubersfeld, 1996a), mais plutôt sur l'organisation et le fonctionnement de la société science-fictionnelle.

2.4 Conjointures science-fictionnelles

MÈRE - Qu'est-ce que je t'ai expliqué ?

GARÇON - Tu m'as dit que je m'appelle Soixante-dix parce que je vivrai soixante-dix ans. Tu as dit que tu t'appelles Trente-deux parce que tu dois mourir à Trente-deux ans. (Canetti, 1986)

Cet extrait de la première scène de la pièce de science-fiction *Les Sursitaires* écrite en 1952 par Elias Canetti, montre comment un échange de deux répliques suffit à fixer les conditions d'énonciation science-fictionnelles dont le lecteur doit avoir connaissance pour saisir toutes les altérations et les enjeux de la suite d'un dialogue. Comment se situent nos deux pièces par rapport à ce dialogue au didactisme flagrant ? Le scripteur de *Copies*, au lieu d'expliquer son *novum*, le transforme en énigme. Le *novum* est alors de l'ordre du *présupposé*, et cette stratégie oriente l'attention du lecteur sur les actes de langages qui sont au cœur d'une *pièce-paysage*. L'énigme oblige le lecteur à procéder par *abduction*, alors que dans *France-Fantôme*, ce sont les principes de l'*induction* et de la *déduction* qui priment, attitudes cognitives régies par la causalité, et que l'on retrouve associées à la dynamique caractéristique d'une *pièce-machine*. Plutôt que les critères du *pseudo-réalisme* et des *segments didactiques*, serait-il préférable d'associer ces deux types d'attitudes cognitives liées à la lecture, aux modèles théoriques proposés par Vinaver ? Déjà dans le roman, le didactisme est parfois détourné et prend la forme de segments « pseudo-didactiques » à vocation parodique (Saint-Gelais, 1999, p. 185-186). À l'opposé, on voit comment dans *France-Fantôme*, les explications sur les *novum* sont habilement incorporées au tissu dramaturgique. Alors peut-on encore parler de segments didactiques quand il ne s'agit plus seulement d'observer un discours narratif mais toute une chaîne d'interactions entre des actes scéniques, des actes de langage, des suggestions scénographiques et des modalités de représentation, qui ensemble participent à l'illusion xénoencyclopédique ? De même, n'y aurait-il pas un

paradoxe à parler de *pseudo-réalisme* quand la théâtralité est exhibée dans ce qu'elle a de performatif, comme c'est le cas avec *Copies*, et que l'altérité temporelle ne représente en rien un enjeu dramaturgique en dehors de la crise interpersonnelle ? Aussi, on imagine aisément comment un texte dramatique qui procéderait par une alternance des deux types d'attitudes cognitives, s'inscrirait au centre d'un axe dédié à la science-fiction, entre le paysage et la machine. De plus, si je reviens à la conception steinienne de la pièce-paysage, celle à partir de laquelle Vinaver construira plus tard son modèle théorique, je retrouve là aussi le principe de l'abduction. Lorsque Gertrude Stein parle de son écriture, c'est premièrement pour expliquer comment elle la conçoit en dehors de la notion de fable et d'action unitaire. Elle convoque l'idée d'un paysage immobile, « car c'est moi, lecteur ou spectateur, qui crée le mouvement à l'intérieur du paysage, et qui relie les éléments en présence puisque tout est disposé là pour moi - à ma disposition. » (Sarrazac et Naugrette, 2005, p. 156). Même si l'écriture de Stein s'apparente davantage au matériau qu'à la pièce de théâtre, il me convient d'imaginer que le lecteur de *Copies* procède de ce même voyage solitaire, dans un univers où tout est là, à portée, mais à saisir selon une logique qu'il doit lui-même oser proposer, aussi bien pour reconstituer une fable, une action, qu'un cadre de référence science-fictionnel. Finalement, en étant l'initiateur du mouvement, c'est sa perception du monde qu'il met en jeu, qu'elle soit rationnelle ou non.

Déjà on voit comment dans les deux textes, la stratégie de l'*intertextualité* et l'emprunt de *clichés* de la SF intègrent le tissu dramaturgique de façon à correspondre à l'attitude cognitive attendue par le lecteur modèle. Dans *Copies*, le « savant fou » est une image canalisée pour s'apparenter aux thèmes, laissant au lecteur la responsabilité d'en tirer une interprétation. On parlera plutôt d'un *cliché* de la science-fiction (Dehont, 2004). C'est que la figure littéraire du savant fou est chargée : elle soulève les problèmes d'une discipline, la science, dont l'hégémonie peut bouleverser l'histoire, rappelle que le

savoir est un pouvoir et que le pouvoir corrompt⁴⁰. L'image travaille déjà l'inconscient du lecteur. Alors que dans *France-Fantôme*, la référence à la « Recall » est clairement confirmée dans ses similarités avec le texte de Philip K. Dick et le film de Verhoeven. Ainsi l'intertextualité fait qu'à la lecture, ce sont aussi les données d'autres *xénoencyclopédies* qui peuvent être mobilisées pour reconstruire un cadre de référence. Cette pratique de l'intertextualité dans le théâtre de science-fiction, et le plaisir qui va avec, mériterait une étude à part entière. En termes d'écriture, on peut aussi noter que, si « Le sens n'est pas une urgence », pour reprendre les propos de Michel Corvin (2016), on voit comment *la fonction indicielle* d'un énoncé va malgré tout déclencher une lecture de type science-fictionnelle, plaçant le lecteur à l'affût d'éléments de sens lui permettant de reconstruire un cadre de référence fictif. Le spectateur n'y échappera pas. Pour le reste, je ne veux pas prêter d'intentions aux auteurs des deux textes lus. Alors c'est en écrivant que je propose de continuer à explorer le théâtre de science-fiction.

⁴⁰ Une étude sur le sujet est proposée par Elaine Després, et résumée dans l'article de Simon Bréan : *Elaine Després. Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire* (Bréan, 2016a).

CHAPITRE III

DANS L'ATELIER D'ÉCRITURE

« Au commencement était le Verbe. Puis arriva le traitement de texte, et leur foutu processeur de pensée. La mort de la littérature s'en suivit. Ainsi va la vie. »

Hypérion I, Dan Simmons (2014, p. 218)

3.1 *Les Échos*[®]

LES ÉCHOS[®]

Futur à vendre

**VENDU
revenez demain**

Plateau nu, le public est réparti sur trois gradins qui encadrent la scène.

Les Échos[®] entreront bientôt en scène.

Dans l'attente, merci de bien vouloir éteindre vos appareils connectés
afin d'éviter toute perturbation qui pourrait les affecter.

Un chœur de six comédiens entre.

Les paroles qui les traversent malgré eux sont adressées au public qui les entoure.

L'ordre des énoncés est fixe, mais leur distribution est aléatoire, laissée à l'appréciation du chœur vivant au moment de l'énonciation. Il y aura des accidents, des chevauchements, des faux départs, qui nécessiteront des reprises, des répétitions, des recommencements. C'est la vie.

- Bonsoir
- Bonsoir
- Bienvenue
- Bienvenue dans le futur
- Oui, le futur
- C'est ici
- C'est ce soir
- Le futur se jouera ce soir, devant vous
- Vous n'avez rien à faire
- Absolument rien
- Rien que d'être confortablement installés
- Et simplement vous laisser aller
- Vous laisser doucement glisser
- Dans le futur
- Voilà
- Voilà
- Quelle chance nous avons d'être tous ici ce soir
- Tous ensemble
- Un bel ensemble
- Une belle assistance
- Composée de gens visiblement cultivés
- De belles personnes
- Des personnes qui se rendent au théâtre
- Des personnes engagées
- Quelle chance nous avons de rencontrer des gens comme vous
- Des gens libres
- En effet
- En effet vous êtes libres
- Vous étiez libres de venir ici ce soir
- Et vous êtes libres de sortir

- Vous êtes libres de quitter la salle
- Quand vous voulez
- À tout moment
- Mais jusqu'à maintenant
- Vous êtes toujours ici
- Et vous êtes toujours libres
- Libres de laisser vos cellulaires allumés
- Et pourtant
- Pourtant vous les avez éteints
- Qu'est-ce que ça signifie ?
- Vous vous êtes engagés dans l'écoute
- C'est ça, une écoute active
- Vous nous offrez votre écoute
- Alors nous pouvons dire
- Quelle chance nous avons
- Oui
- À notre tour
- Oui c'est à notre tour maintenant
- De vous offrir quelque chose
- De vous rendre la pareille
- En remerciement de votre présence
- De votre écoute active
- Laissez-nous vous offrir
- Un avant-goût du futur
- Quelle chance
- Quelle chance vous avez
- Quel privilège
- De pouvoir constater
- En avant-première
- Que votre futur sera formidable

- Votre futur
- Entrons dans votre futur.

temps

- Votre futur, ce sera nous
- Je vois que vous serez surpris
- Oui vous serez surpris
- Déçus peut-être ?
- Je devinerai ce que vous penserez
- Vous regarderez autour de vous
- Vous serez attentifs, c'est bien
- Et vous ne verrez rien
- Rien d'autre que nous
- Nous serons une surprise pour vous
- Nous serons seuls dans cette pièce
- Une pièce sur le futur
- Après tout c'est dans le titre
- Et pourtant
- Pas de décor
- Non
- Pas de gadgets futuristes
- Pas de machine à voyager dans le temps
- Pas de voyage dans le temps, non
- Non le futur, c'est maintenant
- Ni de machines
- Avec des câbles électriques et de la fibre optique dans tous les sens
- Non non non
- Le futur sera sans fil
- Pas de machines volantes
- Pas d'écrans pas de néons colorés
- Pas non plus de robots

- Non, rien
- Rien de tout ça dans notre futur
- Dans votre futur
- Juste nous, quelques comédiens sur une scène vide
- Voilà
- Vous n'en verrez pas davantage
- Mais vous verrez l'essentiel
- Pour l'instant vous n'êtes pas encore entrés dans le futur
- Alors vous ne voyez que des comédiens
- Mais des comédiens du futur
- Taillés sur mesure
- Animés pour toi
- Pour toi aussi
- Dans les décors de ton choix
- Le théâtre du futur
- Sera ton théâtre
- Par exemple

Désignant l'un d'entre eux

- L'humain de celui-ci est un passionné d'hémoglobine
- Appelons-le, Le sujet®
- Le sujet® - Le sujet® c'est moi
- Quel sera ton théâtre à toi ?
- Quel théâtre devra-t-on jouer pour toi ?
- Quelle pièce voudras-tu voir ?
- Le sujet® - Il faut que j'y réfléchisse, que je choisisse
- Non, pas l'une de celles que tu connais
- Ne réfléchis pas, ne te souviens pas
- Imagine
- Oui tu peux en imaginer une toute nouvelle
- Laisse ton humain en imaginer une

- Qu'est-ce qu'il aimerait voir sur cette scène, maintenant ?

Le sujet® - Laissez-moi y penser

- Voilà

Le sujet® - C'est confus, y a beaucoup de choses

- On va remettre de l'ordre

- Commençons

- Le titre de la pièce

- Je le vois

- Il apparaît

Le Sacrifice de la pythie.

Les Échos® se mettent en place pour jouer la scène.

Le sujet® feint d'être spectateur.

- Ça se déroule il y a très longtemps

- Oui dans des temples

- En Grèce c'était en Grèce

- En Grèce antique

- Il y avait des humains comme nous, comme vous

- Oui c'est vrai

- Qui prétendaient être traversés par le futur

- Traversés par des voix des visions

- Des visions des prémonitions

- Comme si les Dieux s'adressaient à eux

Le sujet® - « à elles »

- Oui, « elles », elles s'appelaient les pythies
- Les pythies voyaient et entendaient les messages des Dieux
- Parce que les Dieux connaissent le futur
- C'est normal pour un Dieu
- C'est un peu son métier si tu préfères
- Alors les messages des Dieux traversaient la pythie
- C'est ce que tout le monde croyait
- Et les rois les empereurs les chefs de guerre
- Tous allaient voir la pythie
- En échange d'un peu d'argent
- Tous voulaient connaître le futur
- Pour les aider à faire leurs choix
- À prendre des décisions
- À prendre de lourdes décisions
- Pour les aider à choisir avec qui se marier
- Contre qui combattre

Le sujet® - À qui donner le pouvoir

- Ce genre de questions tu vois
- Tous ils posaient leurs questions
- Et la pythie transmettait la réponse des Dieux
- Mais la réponse des Dieux était
- Comment dire
- Sibylline
- Pour faire simple, il n'y avait pas de Dieux
- Ce que disait la pythie n'était pas clair
- Parce qu'il n'y a jamais eu de Dieux
- Voilà
- C'était plutôt comme un tour de magie
- La mise en scène d'un mensonge

- Voilà c'est ça
- Et des mises en scène très lucratives
- Le sujet® - Je trouve ce prologue un peu long
- Les prêtres, ces metteurs en scène, s'en mettaient plein les poches
- Ce qui augmentait proportionnellement leur pouvoir sur les autres
- Ça prenait quoi ces mises en scène

Ils jouent la scène

- Un décor pour commencer
- Le sujet® - C'est la Grèce, je suis en Grèce
- Il faut une vierge pour jouer la pythie
- Le sujet® - C'est exactement comme je me l'imaginai
- Il faut un empereur
- Ou un roi
- Ça sera le client
- Toi tu seras la belle sœur
- Qui est aussi la confidente de la pythie
- Il y a la cousine du roi qui a épousé son tonton
- Mais le tonton est un demi-dieu
- Et le roi de la cité rivale veut sa peau
- Bien qu'il soit son demi-frère
- Que faut-il d'autre ?
- Un peu d'encens
- Quelques champignons hallucinogènes
- Tu drogues la vierge
- Le sujet® - Ah voilà
- Tu attends le crépuscule
- Le sujet® - Effet lumières
- Tu égorges une vieille brebis en fin de vie
- Le sujet® - Effet sonore

- Et voilà

- Y a du sang qui coule

Le sujet® - Faut que ça coule plus

- La vierge tourne un peu de l'œil

Le sujet® - Encore, encore

- À cause des champis elle délire

La pythie® délire dans un langage imaginaire

Le sujet® - Plus fort, plus fort

- La brebis agonise

- La sang gicle partout

Le sujet® - Encore, encore

- Sur les prêtres

- Sur le client

Le sujet® - Je peux jouer le client ?

- C'est plutôt violent

- Mieux vaut ne pas s'approcher

- Votre sécurité sera en tout temps garantie

Le sujet® - Est-ce que le sang est encore chaud ?

- Votre satisfaction sera toujours notre priorité

La pythie® continue à délirer et asperge Le sujet® de sang.

- La pythie continue à dire des choses qui ne font aucun sens

- Les prêtres interprètent

- Comme ça les arrange

- Et ils empochent

Le sujet® - Si le client paie bien on peut égorger directement la vierge ?

Le client® paie, Ils égorgent La pythie®.

- C'était une autre époque

Fin de
Le Sacrifice de la pythie.

- C'était ce que tu voulais voir ?

La pythie® - Ça t'a plu ?

Le sujet® - C'était très satisfaisant, et pédagogique, j'ai tout compris

La pythie® - Tu m'as trouvée bonne ?

Le sujet® - Quelque chose me dit que cette petite histoire recèle un sens caché

- Oui c'était une autre époque

- Une époque cruelle

- Une époque lointaine

- Passée

- Obscure

- Une époque où l'humanité était tiraillée par des questions fondamentales

- Tiraillée oui, de l'intérieur

- Il lui fallait des réponses

- Mais fallait-il verser autant de sang ?

- Il lui fallait trouver l'apaisement

- Mais fallait-il en passer par la violence ?

- Les réponses de la pythie étaient les seules réponses

- Ça n'avait rien de scientifique tout ça

- C'était juste de la religion

- C'était juste des croyances

- Les hommes du passé ne savaient pas ce que nous savons

- Mais ils croyaient fort

- Aujourd'hui
- Demain
- Ça sera différent
- Très différent
- Car le futur sera intelligent
- Rien ne sert de croire quand on peut savoir
- C'est la science qui nous permet ce soir
- De vous annoncer en avant-première
- Que votre futur sera formidable
- Votre futur est déjà formidable
- Oui
- Vous ne le voyez pas ?
- Le futur est difficile à voir de ses propres yeux
- Le futur ne peut se voir que si on le regarde tous en même temps
- Nous sommes ici pour vous aider à le voir
- À y entrer
- Si vous le voulez bien
- Oui entrons ensemble dans une ère nouvelle
- Une ère qui se résumera en un mot
- Un mot
- Un seul mot
- Liberté
- La liberté pour toi, pour toi, pour toi aussi - salut
- L'ère du libre choix
- Encore mieux
- « Le libre choix pour chacun »
- Ça sonne bien
- De l'autodétermination
- Quelle précision
- Oui - Le futur sera précis

- Car il offrira à chacun la possibilité de devenir
- Précisément celui qu'il désirera devenir
- Sans aucunes limites
- Même pas celles de son imagination
- Devenir parfaitement lui-même, voilà, ce sera ça le futur
- Oui, le futur sera l'ère de la liberté
- La liberté d'exploiter tout son potentiel humain, et même plus
- Car le futur sera sans limites
- Mais
- Mais ?
- Mais il n'appartiendra qu'à ceux qui le désireront
- Oh
- On ne forcera personne
- Toi, quel futur désireras-tu ?
- Quels seront tes désirs dans le futur ?
- Quel sera ton futur désiré ?
- Comment savoir ?
- Comment le découvrir ?
- Parmi toutes ces émotions qui te traversent
- Chaque jour
- À chaque instant
- Parmi toutes ces pensées qui jaillissent sans cesse
- C'est fatigant parfois ces pensées qui jaillissent
- Comment reconnaître tes désirs les plus enfouis ?
- Comment les révéler ?
- On est toujours seul face à ses désirs
- À ses pensées
- Il te faut un ami pour les partager
- Ça devient compliqué
- Pour les partager il faut les dire

- Parfois les mots manquent
- Souvent même
- Comment dire ses désirs
- Comment dire ses pensées
- Nous avons la solution
- Le futur révèlera tes désirs
- Voilà
- C'est ça le futur
- Ton futur
- Et tes désirs seront garantis
- Le futur sera désirable
- Il y aura une transition
- Une période d'adaptation
- Être libre ça s'apprend
- Il y aura tellement de choix
- Suffisamment pour être effrayé par l'infini des possibles
- Toi, seul, étourdi face à l'infini des possibles futurs
- On ne voudra pas ça
- On voudra éviter ça
- Cette sensation désagréable
- Ce vertige
- Mais nous serons là pour t'aider
- Pour te rassurer
- On sera à tes côtés
- Nous serons toujours à tes côtés
- Nous serons toujours avec toi
- Nous serons toujours là
- Un ami toujours présent
- Toujours attentif
- Dédié à toi et toi seul

- Un ami qui sait tout
- De toi
- Du monde
- Un ami qui sait comment te parler
- Quels mots choisir
- Quel ton adopter
- Un ami fidèle et invisible
- Comme une voix rassurante
- Clairvoyante
- Réconfortante
- Qui t'aidera à choisir
- À découvrir celui que tu voudras vraiment être, au fond
- Et tu n'auras plus peur
- Mais pour ça
- Le futur aura besoin de toi
- Le futur sera éblouissant grâce à des personnes comme toi
- Des personnes engagées
- Pour l'art, pour la culture
- Et il sera encore plus éblouissant grâce à nous
- Grâce à nous tu seras un spectateur éblouissant
- Un spectateur à l'affût
- Grâce à nous, tu seras un spectateur qui entendra tout
- Qui verra tout
- Un spectateur à qui rien n'échappera
- Grâce à nous tout fera sens
- Tout ce qui sera dit
- Tout ce qui sera montré
- Tout ce qui sera dans l'ombre de la scène t'apparaîtra avec évidence
- Une perception totale
- Un spectacle total

- Tu seras un super-spectateur
- Tu verras tous les décors
- Tu n'oublieras rien
- Aucun nom de personnage aucune généalogie aussi tarabiscotée sera-t-elle ne t'échappera
- Tu comprendras toutes les références
- Historiques, sociologiques, politiques
- Les allusions
- Les sous-entendus
- Les isotopies
- Tu reconnaîtras les isotopies
- Tu sauras ce qu'est une isotopie
- Aucun symbole ne t'échappera
- La poésie n'aura plus aucun mystère
- Tu dénoueras toi-même les intrigues les plus complexes
- Dans le futur plus aucun spectacle ne te laissera indifférent
- Car le spectacle sera fait tout spécialement pour toi
- Le spectacle de théâtre
- Le théâtre de la vie
- Tout sera bien plus simple
- Avec notre aide
- En notre compagnie
- Le théâtre sera créé sur mesure
- À ton intention
- Tu seras enfin le spectateur que tu as toujours
- Toujours
- Toujours
- Jours
- Jours
- Jours

Entre eux

- Code d'erreur
- Perturbation du flux de matière texte
- Veuillez rester connectés
- Ne tentez pas d'improviser
- Suspension temporaire du programme
- Je répète : ne tentez pas d'improviser
- L'improvisation non procédurale est dangereuse pour vous comme pour le public
- Veuillez identifier l'origine des ondes électromagnétiques

Silence. Dans le public, on entend les faibles vibrations d'un cellulaire.

Les regards se dirigent vers Catherine, la spectatrice, qui cherche en vain dans ses affaires l'objet du délit.

Veuillez éteindre vos appareils connectés
afin de permettre la reprise du spectacle.

Catherine lit le message qui s'affiche sur la scène.

Catherine - Oui c'est en cours, je cherche je cherche. Je trouve ! Et voilà, regardez, regardez-moi bien : j'éteins.

Catherine affiche une mine de satisfaction.

Catherine, *aux spectateurs* - Il faut pas grand-chose pour les mettre K.O. les comédiens du futur.

- Intervention entité non connectée
- Recherche données fantômes

- Assimilation personnage
- Computation nouvelle dramaturgie
- Reprise du spectacle

À nouveau aux spectateurs

- Parmi toutes ces personnes libres ce soir j'en vois une qui l'est plus que les autres
- En voilà une belle occasion
- Quelle est ton nom ?

Catherine se lève pour prendre la parole

- J'ai trouvé
- Rangée B siège 3 : Catherine
- Ton prénom suffira à notre improvisation
- Mais oui, improvisons

Catherine - Ils pensent qu'ils savent improviser.

- Mais oui, nous improvisons

Catherine - Pour improviser, il faut commencer par être vivant.

- Mais nous sommes vivants
- Nous sommes des humains
- Comme toi
- Faits de chair et d'espérance

Catherine - Vous avez loué vos cœurs et vos cerveaux. *Aux spectateurs.* Ne les écoutez pas, ne les croyez pas, ceci n'est pas du théâtre.

- Une activiste travestie en comédienne
- Une comédienne travestie en spectatrice
- Un classique
- Quelle énergie
- Toi Catherine
- Quel talent
- Toi, sais-tu improviser ?
- Nous aussi nous avons lu
- Pirandello, Lorca

- Suis-je le seul à être subjugué par ce charisme naturel ?
- Viens nous rejoindre
- Juste un instant
- Telle que tu es
- Joue avec nous
- Essaie
- Simplement
- Tu verras

Catherine - Vous voulez que je joue avec vous ? Ça c'est inattendu.

- Si notre improvisation te convainc
- Tu pourras nous rejoindre dans le futur
- Sinon
- Ce spectacle sera ta victoire
- Ce spectacle sera le tiens
- Acceptes-tu de prendre part à notre démonstration ?
- Ne t'inquiète pas
- Regarde le visage rassurant de ces humains chaleureux qui t'accueillent sur le plateau

Les Échos® sourient en chœur.

- Viens avec nous Catherine

Catherine rejoint le plateau.

- N'oublions pas de l'applaudir

Les Échos® l'applaudissent de trois claquements synchrones.

- Catherine pourquoi es-tu venue ici ce soir ?

Catherine - Pour voir du théâtre.

- Je ressens de la déception dans cette réponse
- Pour admirer les décors et les effets spéciaux
- Il faut être comme nous
- Il faut faire partie de notre communauté

- Il faut être connecté

Catherine - Ça, jamais.

- Tout cela n'était qu'un exemple

- Mais tu as raison

- Nous pouvons faire mieux

- Nous pouvons toujours faire mieux

- Pour t'impressionner

- Nous avons besoin de données

Catherine - Ça tombe mal je suis inscrite nulle part, je fais attention, je me protège.

- Catherine ne nous dit pas tout

- Tu nous caches beaucoup

- Tu es un défi pour nous

- Mais nous savons où te trouver

- Tu n'es inscrite nulle part

- Certes

- Mais tes données nous hantent

- Gravitent autour d'un fantôme numérique

- Ce fantôme c'est toi

- Catherine, nous savons déjà tout

Catherine - Vous ne savez rien. J'ai une passion.

- Oui, le théâtre

Catherine - Non, une autre.

- Quelle est-elle ?

Catherine - Éteindre.

- Éteindre ?

Catherine - Ça vous le saviez ?

- Éteindre ?

- Continue

Catherine - Ça a commencé quand j'étais toute petite, dans la maison, j'éteignais les lumières des pièces vides, tout le monde dans la famille se moquait bien de laisser toutes les lumières allumées, moi je passais derrière eux

- Par soucis d'économie
- Un geste engagé
- Un engagement écologique
- Catherine veut sauver la planète

Catherine - Ah non non, j'éteins par pur plaisir. Par exemple, les toilettes de la maison étaient juste à côté de ma chambre, dès qu'une odeur me parvenait, je savais que quelqu'un était passé par là, alors je me précipitais pour éteindre la lumière de la toilette. Il y a quelque chose de sensuel dans la manipulation d'un interrupteur vous ne trouvez pas ? Une si petite action, un mouvement si simple et élégant grâce auquel le noir et l'obscurité inondent à nouveau l'espace. Depuis, ces odeurs me réjouissent, c'est comme un signal : quand ça pue, je cherche l'interrupteur.

- En voilà une passion singulière
- Continue Catherine
- Tu es un cas
- Ça nous intéresse

Catherine - À l'adolescence je suis passé à plus gros, j'ai commencé à éteindre les écrans partout en ville. Grâce à une télécommande bricolée, je pouvais trouver les fréquences infrarouges de n'importe quel écran : dans le métro, dans les vitrines des magasins, chez les gens à travers leurs fenêtres

- Tu as tellement raison
- Toute cette publicité qui nous agresse
- Ces images qui accaparent notre attention
- Elles sont partout
- Elles polluent nos pensées
- Il fallait quelqu'un pour agir

Catherine - Ah non mais ça je m'en fous

- Mais pourquoi alors Catherine ?

- Je comprends pas non plus

Catherine - Le problème avec la télécommande, c'est que c'est beaucoup moins satisfaisant, ça crée de la frustration, faut essayer différentes fréquences, alors faut peser une coupe de fois sur le bouton rouge avant d'obtenir satisfaction, alors qu'avec les interrupteurs c'est immédiat. C'est pour ça qu'ensuite, je suis passé à encore plus gros.

- Gros comment ?

Catherine - Gros comme un ordinateur. À vingt-deux ans je me cherchais une job pour financer l'université, j'ai été embauchée dans un centre d'appels pour l'été, j'ai été remerciée le premier jour avant même l'heure du lunch, je vous raconte pas. Ils ont perdu beaucoup d'argent ce jour-là, je crois que ça a été annoncé dans le journal.

- Ça n'a aucun sens

- Tu as perdu ton travail

- Ça n'est pas rationnel tout ça

Catherine - Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Je peux pas résister. Vous voyez le petit symbole sur les boutons d'alimentation, le cercle avec le bâton qui rentre à l'intérieur, vous voyez de quoi je parle ?

- Oui Catherine

Catherine - Vous le voyez ? Vraiment ? Vous arrivez à l'imaginer devant vous ? Prêt à peser dessus ? Moi, juste voir ça, ça me donne des envies d'éteindre, je suis plus moi-même quand je le vois, je réponds plus de rien en fait.

- Est-ce que nous devrions avoir peur de vous Catherine ?

- Est-ce que c'est une menace ?

Catherine - Ça dépend, concentrez-vous bien sur le bouton, tous, vous le voyez ?



Temps. Catherine se dirige vers un Écho® au centre du plateau, le gifle, le transperce du regard et s'adresse à lui hargneusement.

Catherine - Hey toi à l'intérieur, tu vois le cercle avec le petit bâton ? Pèse dessus ; pèse dessus ; PÈSE DESSUS !

Silence.

AVERTISSEMENT

Veillez ne pas endommager les comédiens.

Catherine - J'ai réussi ?

Les Échos® observent Catherine

- Nous sommes désolés Catherine

- Nous ne pouvons pas t'aider

Catherine - Leur pare-feu est trop puissant.

- À changer le monde

- Mais comme un ami

Catherine - Ils n'entendent rien.

- Nous pouvons te reconforter

Catherine - Il doit bien y avoir un moyen.

Silence.

Les Échos[®] encerclent Catherine et lui chantent Over the Rainbow.

Catherine se laisse submerger d'émotions. Elle enlace les comédiens un par un.

Installation de Catherine[®] en cours.

Quatre Échos[®] s'installent parmi les spectateurs.

- Catherine

- Raconte-nous

- C'est quoi la vie ?

Catherine[®] et deux autres Échos[®] racontent.

- Connexions vives

- Vibrantes

- Entre les êtres

- La vie s'immisce
- Et nous impacte
- Elle nous accroche
- Connexions denses
- Qui donnent un sens
- À ses membres en mouvement
- Incessante transe
- L'humanité danse
- Parmi les vivants
- Quand ces Échos®
- À la mode
- Assoiffés de nos désirs
- Entreront dans ta vie
- Déguisés en amis
- Eux ne désireront jamais
- Jamais aimer
- Jamais rêver
- Jamais jouer
- Ne voudront que gagner
- Et te faire gagner
- Toi
- Sitôt équipé
- Augmenté
- Tu pourras devenir qui tu veux
- Mais t'auras les idées vibratiles
- Ça réfléchira plus
- Ça résonnera
- T'auras tout qui cogne
- Ce sera le brouillard
- Tu seras le meilleur

- Mais tu seras dans l'beurre
- Meilleur comédien
- Meilleur amant
- Meilleur ami
- Meilleure Maman
- Pourtant
- Seras aux abonnés absents
- Seras pu présent
- Seras pu vivant
- Tu verras plus
- T'as pas vu
- En arrivant
- Sur le chemin de ton succès
- Le mur griffonné de lettres bombées
- L'avertissement
- "Ton meilleur ami
- Est un vampire"
- T'auras pas vu
- Tu verras plus
- Tu verras plus que ta face en miroir
- Ton reflet noir velouté
- Sur tes objets connectés
- Dans ton cocon sécurisé
- Le futur
- C'est maintenant
- Le futur fuite
- La vie t'évite
- Tes possibles s'effritent
- Le pacemaker dans ton cerveau
- Fait battre ton monde

- À la cadence deux point zéro

Les Échos[®] spectateurs applaudissent de trois claquements synchrones.

Catherine marque sa surprise.

Les Échos[®] applaudissent alors en essayant d'être plus humains.

Catherine[®] est émue.

Catherine[®], aux vrais spectateurs - Bonsoir. Bienvenue dans le futur

Noir.

3.2.1 Entrée dans l'atelier d'écriture

Trouver une méthode pour rendre opérant le dialogue théorie-pratique (inhérent à tout travail de recherche-crédation) aura été pour moi l'un des plus importants défis à relever au cours de ce travail. Afin de retracer ce parcours, j'ai voulu organiser ce troisième chapitre autour de quelques citations que j'avais collectées au cours de mes lectures de romans de SF, en amont de ce travail, et dont la redécouverte a éclairé ce que j'étais en train d'écrire. Ces citations ont joué plusieurs rôles dans le processus d'écriture : elles portent en elles des univers *xénoencyclopédiques*, comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre, elles sont donc pour moi chargées par le souvenir des émotions qui m'ont traversées alors que ces univers de SF s'élaboraient dans mon imaginaire. Elles permettent également de briser la solitude de l'écriture, car elles procurent le sentiment de faire partie d'une communauté d'artistes passés et présents qui eux aussi ont tenté ou tentent, chacun à leur manière, de faire circuler dans notre société des images et des récits de science, et de science-fiction. En ce sens, elles m'ont servi de jalons afin d'élaborer la dramaturgie de cette création. Certaines d'entre-elles mettent en jeu un *novum* similaire à celui de ma création, elles ont été d'un secours inestimable lorsque l'écriture était à l'arrêt, ou en quête d'une direction. Finalement, puisque ces citations sont choisies et extraites par mes soins, elles révèlent également où se trouve mon plaisir de lire et d'écrire. Ainsi, ce troisième chapitre cherche à distinguer les moments où, pour l'artiste, les chemins de la pratique de l'écriture, celle de la lecture (de romans, antérieurement à la pratique, mais aussi grâce à la lecture au ralenti de mon propre texte), et celle de la recherche se rencontrent et favorisent la création. C'est la méthode que je propose pour guider l'exploration de mon processus d'écriture.

Tous les extraits de création sont isolés par deux lignes horizontales. Commençons par le titre.

3.2.2 Le titre

« On dirait de la science-fiction. »
L'Incident du tricentenaire, (Asimov, s. d., p. 329)

LES ÉCHOS®

Futur à vendre

**VENDU
revenez demain**

Le théâtre, plus que les autres genres, paraît sensible aux fonctions « apéritives » du titrage et à ses protocoles. Le titre d'une pièce, en effet, entretient un double dialogue : avec le spectateur/lecteur d'abord, avec l'œuvre ensuite qui jouera de ces premiers mots qui la présentent et la résument. (Thomasseau, 2008, p. 1353)

Le titre d'une pièce *présente* et *résume* celle-ci autant qu'il stimule et excite l'imaginaire. Il donne ainsi la possibilité au lecteur/spectateur de deviner le genre auquel la pièce appartient (traditionnellement au théâtre : la comédie, le drame ou la tragédie). Le titre est un indice avant la lecture, non seulement par ce qu'il désigne, mais aussi par ce qu'il évoque : déjà la collaboration interprétative du lecteur entre en jeu. Ici nous avons un titre et un sous-titre qui évoquent une image un peu naïve et limitée que certains se font de la science-fiction : une pièce qui a pour sujet le futur.

L'objectif est bien que le lecteur/spectateur se dise : *on dirait de la science-fiction*. Mais deux autres éléments sémantiques d'importance composent le titre et encadrent sur la page le terme « futur », finalement enserré entre une marque déposée et un jeu typographique de rature et de correction. Observons ces éléments à partir de ce que nous savons de la collaboration interprétative du lecteur de science-fiction. Ce dernier ignore à ce stade ce que *Les Échos*[®] désignent, mais l'ajout du logo « marque déposée » informe qu'il s'agit d'une marque de commerce dans la pièce. Il s'agit d'une première donnée *xénoencyclopédique* avec un fort potentiel narratif. Mais s'agit-il d'objets ? de personnages ? Il faudra entrer dans le texte pour le découvrir. Le sous-titre raturé et corrigé provoque un bouclage du sens : si les *Échos*[®] sont une marque de commerce, et que *le futur* est à vendre (ou bien déjà vendu), alors *les Échos*[®] représentent symboliquement le futur⁴¹. Le sous-titre superpose deux énoncés contradictoires dont le premier est raturé, et dans son dialogue avec le lecteur il provoque une injonction absurde : le spectateur/lecteur est comme invité à se pencher sur l'œuvre plus tard. Il y a de l'absurde dans l'air. Il y a aussi dans ce titre la promesse d'un jeu avec la temporalité à l'intérieur du discours esthétique qu'il désigne. C'est au fil de mes relectures et réécritures que le sous-titre est venu s'ajouter : afin de marquer l'entrée en science-fiction en jouant avec l'a priori selon lequel la science-fiction est un genre nécessairement tourné vers le futur, et aussi afin d'apporter dès le titre l'ironie avec laquelle tout le texte veut se faire entendre.

⁴¹ Le lecteur de science-fiction se souviendra du roman *Aqua*TM de Jean-Marc Ligny (2008) dont le titre est affublé d'un même symbole commercial, signifiant déjà le *novum* du roman : la privatisation des ressources en eau.

3.2.3 Didascalies introductives

Ce qui seul rend la vie possible, c'est cette incertitude permanente, intolérable :
ne pas savoir ce qui vous attend.

La Main gauche de la nuit, Ursula K. Le Guin (2019, p. 87)

Plateau nu, le public est réparti sur trois gradins qui encadrent la scène.

Les Échos® entreront bientôt en scène.

Dans l'attente, merci de bien vouloir éteindre vos appareils connectés
afin d'éviter toute perturbation qui pourrait les affecter.

Un chœur de six comédiens entre.

Les paroles qui les traversent malgré eux sont adressées au public qui les entoure.

L'ordre des énoncés est fixe, mais leur distribution est aléatoire, laissée à l'appréciation du chœur vivant au moment de l'énonciation. Il y aura des accidents, des chevauchements, des faux départs, qui nécessiteront des reprises, des répétitions, des recommencements. C'est la vie.

Remettons les choses dans l'ordre. Si ces longues didascalies introductives sont arrivées dans le travail bien après l'écriture des premières répliques, elles étaient déjà présentes tacitement pendant le processus. Cela révèle qu'il m'a fallu du temps pour découvrir la manière de les formuler en cohérence avec la pièce qui s'élaborait lentement. En d'autres termes, la voix du scripteur s'est précisée au fil de l'écriture, notamment son inclusion à l'intérieur de l'univers diégétique. Ces didascalies situent l'espace nu et agissent comme un mode d'emploi du texte pour les artistes de la scène mais aussi pour le lecteur, créateur de sa propre représentation imaginaire. Comment faire parler des personnages de *comédiens cyborgs* ? Si le texte était un organisme, on pourrait dire que ces didascalies tentent de lui inoculer de la vie, de la performativité, grâce à une *incertitude* entretenue dans le jeu des comédiens qui forment le chœur. C'est ce que j'ai voulu souligner en distinguant typographiquement les termes « chœur vivant » et l'expression « c'est la vie » du reste de la didascalie. De quelle manière cette performativité suggérée fera-t-elle sens avec l'univers diégétique ? Un encart didactique (dont la forme invite à la projection avant l'entrée du chœur) délivre deux informations *xénoencyclopédiques* cruciales : les comédiens qui vont entrer sont *Les Échos*[®] et ces derniers sont sensibles aux ondes des *appareils connectés*. Que cela soit pour le lecteur ou pour le spectateur, il ne fait plus de doute : la science-fiction s'impose par la présence d'une *altérité de personnages*. La stratégie que j'utilise est similaire à celle que l'on retrouve dans *France-Fantôme* : il y a une mise en jeu des codes de la représentation, une réappropriation par l'univers diégétique de l'annonce usuelle faite aux spectateurs priés d'éteindre leurs cellulaires. Cette stratégie de l'encart (didactique au théâtre dans le sens brechtien aussi bien qu'en science-fiction dans le sens saint-gelaisien) participe pour moi à ancrer le texte dans l'instant présent de la représentation, malgré l'évocation du futur dans le titre, et l'incontestable science-fictionnalité annoncée de l'univers dramatique. Concernant l'écriture de la suite du texte, j'étais guidé par une sorte de mouvement oscillant entre futur et présent : certains éléments de la diégèse amènent le lecteur/spectateur dans le futur, alors que d'autres permettent de contrebalancer cette fuite vers la fiction. Nous le verrons plus en détail car pour

commencer, il me semblait nécessaire de donner voix au scripteur⁴² afin d'éviter l'érection immédiate d'un quatrième mur.

⁴² Du point de vue de l'intrigue, cette voix du scripteur correspond aussi à celle du destinataire des personnages qui composent le chœur.

3.2.4 Les premières répliques

Sutty s'en fut, et s'abîma dans ses réflexions. Tout cela s'articulait autour du langage. On en revenait toujours aux mots : les Grecs et leur Logos, les Hébreux et leur Verbe qui était Dieu. Mais, ici, il s'agissait de mots. Pas du Logos, pas du Verbe, mais des mots. Pas un seul mot, mais beaucoup... une multitude. Personne ne faisait le monde, ne gouvernait le monde, ne disait le monde. Il était. Il agissait. Et les êtres humains le faisaient exister tant que monde humain, par le langage ?

Le Dit d'Aka, Ursula K. Le Guin, (2005, p. 147)

- Bonsoir
 - Bonsoir
 - Bienvenue
 - Bienvenue dans le futur
 - Oui, le futur
 - C'est ici
 - C'est ce soir
 - Le futur se jouera ce soir, devant vous
-

Jusqu'à présent le paratexte de la pièce a cherché à attirer l'attention sur l'identité des personnages présents sur scène : qui sont-ils et en quoi sont-ils différents de nous, en quoi sont-ils des personnages de science-fiction ? Pour le spectateur, les figures textuelles que l'on peut identifier dans ces huit premières répliques apportent un élément de réponse similaire à celui que l'on retrouve dans les didascalies. Il y a dans

la succession des énoncés des effets de symétrie : des reprises, des ajouts, des anaphores, ce qui détermine le fonctionnement du chœur traversé par un texte qui se donne l'air d'être élaboré (généré) collectivement au moment de l'énonciation. Dès lors le texte paraît comme l'accumulation d'énoncés issus d'individus partageant un objectif commun. L'objectif des personnages est encore inconnu, mais leur choralité, leur *connexion* est indéniable : à l'aune de ces premières répliques (et des didascalies pour le lecteur seul), s'il y a six comédiens sur scène, il n'y a pour l'instant qu'un seul discours ou du moins une tentative d'élaboration d'un discours unique. Comment s'articule le principe de la double énonciation (dont on a vu l'importance) dans ce discours naissant ? Un commentaire de travail ajouté en cours d'écriture en tête de ce premier segment du texte révèle mon intention de départ : [*ouvrir le futur, ouvrir un passage entre le présent réel de la représentation et le futur fictionnel apporté par ces figures qui le promeuvent*]. Or, que nous révèle une lecture au ralenti de ce premier segment ? Que s'est-il passé entre la première et la huitième réplique ? Le chœur s'adresse directement aux spectateurs, pose des énoncés conventionnels d'accueil et de bienséance et affirme par là même que le futur est *ici* et *maintenant*, avant de s'autocorriger en affirmant que le futur *se joue*. Il y a une confusion entretenue entre ce qui *est* et ce qui *se joue*, entre la fiction et ses personnages et la performance théâtrale portée par des comédiens. Une convention s'installe dans ce rapport indéterminé à la double énonciation théâtrale. Le texte s'entend alors comme un seul aparté, et à la question de l'identité des personnages qui composent le chœur s'ajoute l'interrogation suivante (souvent posée par mon directeur de recherche) : mais où est la science-fiction ? Pour y répondre je m'appuie sur l'extrait du roman *Le Dit d'Aka* de Ursula Le Guin (2005) présenté en tête de cette sous-partie. À l'instar du personnage de *Sutty* qui nous fait part de ses réflexions sur le monde, on en revient en effet toujours aux mots. Le monde *est* et *agit*, et les humains le font exister en tant que monde humain par le langage. Retrouver cette citation m'a fait comprendre que le jeu d'écriture (l'exercice de style ?) dans lequel je m'étais lancé consistait pour moi à explorer le monde qu'un chœur de *comédiens cyborgs* pouvait faire exister sur scène par l'action du langage, sans l'appui d'un univers diégétique supporté par la mise en réseau de nombreuses

données *xénoencyclopédiques* (comme dans *Copies*), mais en misant plutôt sur l'inclusion du spectateur dans la co-construction d'un (théâtre ?) futur imaginaire. À mon sens, la question de la désirabilité de ce futur s'en trouve renforcée et cette question provoque des émotions qui, puisqu'elles sont vécues collectivement, me paraissent trouver leur place et leur moment dans l'espace-temps de la représentation théâtrale. Il reste encore à provoquer la rencontre avec ce futur annoncé ; poursuivons.

3.2.5 Hypnose

« Quand j'accède à un autre espace-temps, mon état hypnotique calfeutre les infimes émotions de surface qui me traversent et qui disparaissent aussitôt. »
De Synthèse, Karoline Georges.

-
- Vous n'avez rien à faire
 - Absolument rien
 - Rien que d'être confortablement installés
 - Et simplement vous laisser aller
 - Vous laisser doucement glisser
 - Dans le futur
 - Voilà
-

À la lecture on remarque que toutes les répliques, malgré leur brièveté, sont interdépendantes les unes des autres et ne peuvent être inversées, ce que j'appelle une structure en marches d'escalier. Cela est provoqué par les figures textuelles faites, comme dans les premières répliques du texte, de reprises d'éléments sémantiques d'une réplique à l'autre : « rien », « vous laisser » ; ou grâce à la simple présence d'une conjonction de coordination : « et ». Il y a une sensation de marche en avant, il y a un mouvement propre aux répliques qui ne se trouve pas nécessairement dans leur sens mais dans leur musicalité. On remarque également que ces sept répliques font écho aux pratiques méditatives ou hypnotiques. S'agissant d'un texte de théâtre, l'action de la parole est exhibée, et l'effet recherché n'est pas tant d'hypnotiser ou de plonger le

spectateur dans une méditation, que de souligner la manière dont *les Échos*[®] cherchent à agir par la parole sur le spectateur. Il m'importe ici de lancer un pont entre le discours scientifique et le processus d'écriture. C'est en effet à la relecture d'une citation de Jean-Michel Besnier, qui dans son dialogue avec Laurent Alexandre dans *Les Robots font-ils l'amour ?* nous dit que « L'I.A. est en train de tuer l'humain qui est en nous, en nous dépossédant de notre vocation à décider de notre destin. » (2016, p. 82), que m'est apparue la nécessité de traduire cette inquiétude dans le système dramaturgique que je proposais. Afin de rendre les propos des *Échos*[®] un peu plus effrayants et inquiétants, il manquait un élément permettant au spectateur de deviner que ces derniers effectuaient bien une tentative de *dépossession* du futur des spectateurs. C'est je pense chose faite avec cet ajout de quelques répliques au début du texte, qui auront requis quelques ajustements afin de respecter la succession des répliques en marches d'escalier, et qui à mon sens permettent d'entendre la suite du texte avec plus d'acuité, comme si le spectateur était averti qu'un piège était en train d'être placé devant lui. Là encore la compréhension du *novum* des *Échos*[®] s'enrichit imperceptiblement, sensiblement, par l'effet perlocutoire des énoncés.

3.2.6 Le sujet®

Parfois, lui dit le général Morpugo en lui prenant la main, les rêves sont la seule chose qui nous sépare des machines.

La Chute d'Hypérion, vol.2, Dan Simmons (2015, p. 665)

Les histoires de prédictions sont courantes dans la grande famille humaine. Les Dieux parlent, les esprits parlent, les ordinateurs parlent. L'ambiguïté des oracles ou le calcul des probabilités ménagent des issues, et les contradictions sont effacées par la foi.

La Main gauche de la nuit, Ursula K. Le Guin (2019, p. 69)

[...]

- Juste nous, quelques comédiens sur une scène vide
- Voilà
- Vous n'en verrez pas davantage
- Mais vous verrez l'essentiel
- Pour l'instant vous n'êtes pas encore entrés dans le futur
- Alors vous ne voyez que des comédiens
- Mais des comédiens du futur
- Taillés sur mesure
- Animés pour toi
- Pour toi aussi
- Dans les décors de ton choix
- Le théâtre du futur
- Sera ton théâtre
- Par exemple

Désignant l'un d'entre eux

- L'humain de celui-ci est un passionné d'hémoglobine

- Appelons-le, Le sujet®

Le sujet® - Le sujet® c'est moi

- Quel sera ton théâtre à toi ?

- Quel théâtre devra-t-on jouer pour toi ?

- Quelle pièce voudras-tu voir ?

Le sujet® - Il faut que j'y réfléchisse, que je choisisse

- Non, pas l'une de celles que tu connais

- Ne réfléchis pas, ne te souviens pas

- Imagine

- Oui tu peux en imaginer une toute nouvelle

- Laisse ton humain en imaginer une

- Qu'est-ce qu'il aimerait voir sur cette scène, maintenant ?

Le sujet® - Laissez-moi y penser

- Voilà

Le sujet® - C'est confus, y a beaucoup de choses

- On va remettre de l'ordre

- Commençons

- Le titre de la pièce

- Je le vois

- Il apparaît

Le Sacrifice de la pythie.

Les Échos® se mettent en place pour jouer la scène.

Le sujet[®] feint d'être spectateur.

[...]

Les Échos[®] tentent jusqu'au début de ce segment de palier à la déception devinée des spectateurs, qui s'attendaient selon eux à davantage que la rudimentaire mise en scène qui leur est présentée, et qui se résume à : « quelques comédiens sur une scène vide ». Mais « des comédiens du futur », dont les caractéristiques s'énoncent enfin dans une succession de répliques rimées, désignant le théâtre du futur comme un théâtre « sur mesure ». Voilà donc en partie ce que ces étranges personnages cherchent à vendre aux spectateurs : un théâtre personnalisé, individualisé, autrement dit, la mort du théâtre. La réplique « Par exemple » déclenche une situation nouvelle dans la scène, ce que confirme la didascalie « *Désignant l'un d'entre eux* ». En effet, pour la première fois depuis le début du texte, le chœur s'éclate, l'un de ses membres est individualisé, il est désigné pour jouer un rôle particulier, celui du sujet[®]. La manière dont le choreute est désigné laisse apparaître clairement sa qualité de comédien cyborg, lorsqu'un autre choreute énonce « L'humain de celui-ci est un passionné d'hémoglobine », il distingue l'Écho[®] de son humain comédien, reprenant l'idiome populaire qui s'empare du point de vue de l'animal de compagnie en renversant le rapport possédé-possédant. Soudain, le langage fait entrer la pièce dans une logique carnavalesque, c'est l'Écho[®] qui possède un humain et non l'inverse, le ton de la farce s'installe doucement. En effet, le texte, arrivé à ce point, me semblait devoir gagner en amplitude, et les Échos[®] pouvoir sortir de leur discours unique diffracté en succession de répliques, afin de *feindre* des personnages à l'intérieur de leur petit théâtre de propagande. Le texte avait besoin d'une respiration, ce que permet cette mise en abyme.

Cette mise en abyme fait également évoluer la situation car pour les Échos[®] (donc dans la diégèse), il s'agit d'une démonstration dédiée à servir l'apologie du futur qu'ils présentent, alors que pour le scripteur (donc dans la dramaturgie) c'est l'occasion de

montrer comment le *novum* fraîchement explicité fonctionne. La stratégie adoptée ici est clairement didactique. Pour le comprendre, regardons les dernières répliques de ce segment :

- Laisse ton humain en imaginer une
- Qu'est-ce qu'il aimerait voir sur cette scène, maintenant ?
- Le sujet® - Laissez-moi y penser
- Voilà
- Le sujet® - C'est confus, y a beaucoup de choses
- On va remettre de l'ordre
- Commençons
- Le titre de la pièce
- Je le vois
- Il apparaît

Le sujet® pense, ce à quoi le chœur réagit, sans qu'il n'y ait besoin d'utiliser le langage. Ce mystère, ces non-dits, peuvent être éclairés par le lecteur-spectateur à la lumière de ce qu'il sait du *novum*. Il y a bien échange d'informations constant et immédiat entre les Échos® : au-delà du langage, ils sont bien *connectés*. La machine ne pouvant rêver, elle se nourrit de ceux de son hôte. À cet endroit, les non-dits viennent renforcer la compréhension du *novum* par le spectateur et son esprit déductif.

3.2.8 Catherine

Tu es mon créateur, mais je suis ton maître ; obéis !
Frankenstein ou le Prométhée moderne, Mary Shelley (2009, p. 154)

L'apparition du personnage de Catherine marque un tournant dans la pièce. Nous entrons clairement dans la farce avec ce jeu de duperies et ce ton comique qui prend de plus en plus de place. Le texte aurait pu se diriger dans une autre direction, mais il m'importait d'explorer également les possibilités dramaturgiques offertes par la farce à l'occasion de cet exercice. Ici, au Québec, j'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs représentations de la compagnie du Théâtre du Futur dont le mandat est de « Sauver le Québec, le monde, et éventuellement l'univers. » On devine à la lecture de ce mandat l'ancrage de cette compagnie dans un théâtre populaire, alliant comédie et science-fiction, ce qui reflète bien leurs spectacles. Dans un premier temps, en tant que praticien, je n'étais pas très convaincu par cette approche peu sérieuse du genre. Sans doute par manque de connaissances ou par préjugé (rappelons-nous l'hypothèse de Romain Bionda présentée en introduction, qui pointait à juste titre l'importance du regard que les artistes portent sur la science-fiction, et ses effets sur l'inadéquation postulée entre le théâtre et la SF. De mon côté, c'est la comédie et la SF dont je postulais l'inadéquation, et la lecture d'auteurs comme Douglas Adams et son *Guide du voyageur galactique* (2012) aura permis d'élargir mes horizons). J'ai eu beaucoup de plaisir à dépasser ce préjugé, grâce à mon expérience de spectateur, et à explorer en retour cette facette de la science-fiction à l'intérieur de cet exercice de création. De nouvelles possibilités dramaturgiques s'ouvraient. Poursuivons avec *Catherine* afin de les découvrir.

[...]

- Code d'erreur
- Perturbation du flux de matière texte
- Veuillez rester connectés
- Ne tentez pas d'improviser
- Suspension temporaire du programme
- Je répète : ne tentez pas d'improviser
- L'improvisation non procédurale est dangereuse pour vous comme pour le public
- Veuillez identifier l'origine des ondes électromagnétiques

Silence. Dans le public, on entend les faibles vibrations d'un cellulaire.

Les regards se dirigent vers Catherine, la spectatrice, qui cherche en vain dans ses affaires l'objet du délit.

Veuillez éteindre vos appareils connectés
afin de permettre la reprise du spectacle.

Catherine lit le message qui s'affiche sur la scène.

Catherine - Oui c'est en cours, je cherche je cherche. Je trouve ! Et voilà, regardez, regardez-moi bien : j'éteins.

Catherine affiche une mine de satisfaction.

Catherine, *aux spectateurs* - Il faut pas grand-chose pour les mettre K.O. les comédiens du futur.

[...]

Les huit premières répliques de ce segment font s'effondrer le non-dit qui persistait jusqu'alors. En effet, la voix du destinataire des *comédiens cyborgs* que l'on retrouvait jusqu'à présent sous forme d'encarts traverse désormais directement les comédiens. Si je compare cette proposition avec notre expérience de lecture de *Copies*, c'est comme si dans le texte de Churchill le mot *clone* était soudainement lâché. Ici, de nombreux éléments de l'intrigue sont explicités : il y a un flux de « matière texte » qui traverse les comédiens qui sont « connectés » entre eux, mais aussi à un « programme », et ces derniers sont invités à « ne pas improviser » malgré la situation. La répétition de « Veuillez » en début de réplique à deux reprises, tout comme dans les encarts, a vocation à marquer pour le spectateur l'origine de cette voix. Nécessairement, on se demande quelle est la raison de cette interruption. Les vibrations d'un cellulaire répondent à cette question. Ainsi commence l'histoire de Catherine qui impose sa présence de personnage de *spectatrice non-connectée*. L'écriture prend un tournant, ce que réclamait cette exploration.

3.2.9 Absorption

- Et de quoi douterez-vous ?

Le robot prit un peu de temps pour formuler sa réponse.

- Je doute de vous. J'ignore si vous serez à la hauteur de vos inventions, c'est-à-dire de nous. Nous apprenons vite, et prendrons rapidement une place prépondérante dans vos sociétés. Or, si je redoute vos réactions lorsque nous nous propagerons parmi vous, c'est parce que, dans votre histoire, vous avez toujours imité ce que vous avez créé. Tous les dieux dont vous avez développé l'imagination, vous les avez copiés. Vous avez fait des idoles à votre ressemblance, puis vous avez cherché à vous conformer à cette image sublimée de vous-même. »

ChatBot le Robot, Pascal Chabot (2016, p. 61)

[...]

Catherine® et deux autres Échos® racontent.

- Connexions vives
- Vibrantes
- Entre les êtres
- La vie s'immiscé
- Et nous impacte
- Elle nous accroche
- Connexions denses
- Qui donnent un sens
- À ses membres en mouvement
- Incessante transe
- L'humanité danse
- Parmi les vivants

[...]

Si l'on retrouve dans le prologue de *France-Fantôme* le chemin de réflexion parcouru par le philosophe allemand Peter Sloterdijk dans *La Domestication de l'être* (2000)⁴³, le discours scientifique qui m'a inspiré cet ultime segment des *Échos*[®] est celui de Miguel Benasayag dans *La Singularité du vivant* (2017). Il s'agit ici d'une tentative de la part de Catherine[®], désormais *connectée*, d'élaborer avec ses nouveaux *amis*, un poème dramatique qui cherche à définir le vivant. Tout comme dans l'extrait des *Furtifs* (Damasio, 2019) présenté en introduction, il y a un pied de nez fait au *novum*. En effet, dans les *Furtifs*, le héros demande à une I.A. d'élaborer un discours critique sur la société hyper technologique dont il est pourtant le fer de lance. Incapable de percevoir l'ironie de la situation, l'I.A. s'exécute. Ici, j'ai voulu offrir à Catherine de pouvoir renverser la situation de la même manière, en utilisant la choralité programmée des *Échos*[®], originellement dédiée à l'élaboration d'une apologie d'eux-mêmes, pour raconter le vivant dans une forme poétique. C'est pour moi une manière satisfaisante de conclure l'intrigue associée à Catherine, car elle met en jeu le *novum*, et représente un dépassement de la simple technophobie, puisque la technologie est détournée au lieu d'être simplement rejetée. Comment cela se traduit-il dans le texte ?

On retrouve nettement la construction en marches d'escalier du début du texte de création, avec une grande attention portée à la musicalité, dans une recherche de liens entre le *phonique* et le *sémantique*. Prenons par exemple les trois premières répliques : on remarque la répétition de la consonne [v], une syllabe sur deux, à cheval entre la première et la seconde réplique, ce qui crée un pont entre les deux répliques, une *connexion*. Le début de la troisième réplique reprend les sons [ã]+[t] de la fin de la deuxième en y insérant la consonne [ʁ], puis le son [ã] de « entre » s'ouvre avec le [ɛ]

⁴³ Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni

de « être ». J'ai cherché à exprimer ici de manière sensible l'hybridation entre le vivant et la technologie, dans un segment poétique en guise d'épilogue.

3.3 Vue d'ensemble

On peut dire que l'écriture science-fictionnelle se situe ici entre le modèle de la *pièce-paysage* et celui de la *pièce-machine*. Dans *Copies* (Churchill, 2004), dont nous avons vu que les stratégies étaient celles du paysage, le *pseudo-réalisme* permet au mystère ainsi qu'à sa résolution, de progresser de concert, ce que le spectateur peut percevoir à l'intérieur de la langue. Dans *Les Échos*[®], le mystère science-fictionnel est présenté dès le titre, appuyé par les didascalies et la voix du scripteur. Le novum des personnages des *Échos*[®] est mis en avant et le spectateur cherche à lui donner un sens, une cohérence. Cette situation dramatique entretient une confusion hypnotique des temps présent et futur, comme une annonce du scripteur qui s'adresserait au spectateur : c'est dans le présent que se trouvent les clefs de la reconstruction xénoencyclopédique de cet univers dramatique. Alors que le scripteur use de stratégies didactiques, les *Échos*[®] naviguent entre pseudo-réalisme (surtout au début) et stratégies didactiques, en mêlant les explications sur le novum à un argumentaire de vente. L'adresse directe aux spectateurs est le symptôme d'un refus de plonger dans un univers diégétique cloisonné, coupé de l'immédiateté de la représentation. Pour l'exercice, c'était là une manière de chercher à employer d'autres stratégies que celles de la narration, et l'on voit comment la mise en abyme, la choralité et l'inclusion de la voix du scripteur dans l'univers diégétique, se sont imposées. L'utilisation de la conjugaison au futur m'aura été inspirée par la lecture de la pièce *Unité Modèle* de Guillaume Corbeil (2016), qui abuse savoureusement de la conjugaison au conditionnel, ce qui provoque un emboîtement des imaginaires (celui des personnages et celui des spectateurs), tout en révélant leur qualité illusoire.

Alors que le projet d'écriture était de tendre vers le modèle de la *pièce-paysage*, force est de constater que le texte s'est fait rattraper par une intrigue, à travers le personnage de Catherine, bien que ce personnage continue d'entretenir la confusion des temps,

étant à la fois un personnage de l'univers de SF, et une représentante des spectateurs d'aujourd'hui. Il faut noter que cette intrigue souffre d'une faiblesse, au moment de la chanson « Over the rainbow » : c'est le moment où Catherine prend la décision de se laisser *augmenter* par les Échos® afin d'utiliser leur technologie à ses propres fins, ce qui n'est pas perçu aussi clairement dans le texte. Une faiblesse que je n'ai pas encore su compenser.

En terminant l'écriture de ce texte, je réalise que mes choix m'ont inconsciemment conduit vers cet épilogue qui bouillait en moi depuis très longtemps. S'agissant d'un exercice, le chemin du texte qui vient d'être présenté est représentatif de mon propre parcours de recherche-crédation, et cet épilogue pourrait finalement n'être que le prologue d'une autre pièce à venir.

CONCLUSION

L'ensemble des recherches rapportées au cours de ce mémoire m'aura permis de mieux saisir le champ des stratégies d'écriture qu'il est possible de déployer, lorsque l'on cherche à écrire de la science-fiction pour le théâtre. En relevant dans un premier temps les enjeux de l'écriture science-fictionnelle, en les associant ensuite à ceux de l'écriture dramatique, j'ai tenté de problématiser un moment singulier de ma propre pratique, qui nécessitait un temps différent, un temps de réflexion et de dialogue avec la théorie, dédié à éclairer quelque peu le joyeux chemin de l'écriture dramatique de science-fiction. J'espère modestement que ces lumières serviront à d'autres. Quelles sont-elles ?

Nous avons vu qu'il était possible d'approcher la science-fiction de manière structurelle, c'est-à-dire en considérant les *novum* (Suvin, 2016) qui donnent à l'univers diégétique du récit ou de la pièce son caractère science-fictionnel si on le compare au modèle réaliste. Parfois éclatante, parfois dissimulée, la manière dont les *novum* se dévoilent ou se laissent dévoiler correspond à des attitudes de lecture différentes. Cette collaboration interprétative du lecteur (Eco, 1985) peut-être observée en science-fiction grâce au travail de reconstruction xénoencyclopédique (Saint-Gelais, 1999), un véritable jeu de références, de non-dits et de ludisme, qui caractérise la singularité de toute lecture science-fictionnelle. Afin de pouvoir s'émanciper, le théâtre de science-fiction doit puiser ailleurs que dans ses récits mères les moyens de se métamorphoser. C'est pourquoi parfois il ne dira pas son nom, le *novum* cherchant à être débusqué dans les plis du langage (*Copies*, Churchill, 2004), ou à l'inverse, usera de tous les moyens que lui offre le théâtre pour bricoler, dans une forme épique, une explosion xénoencyclopédique (*France-Fantôme*, Raffier, 2019) qui parfois peut donner au spectateur la sensation d'être débordé.

Lorsqu'il s'agit d'écrire, le regard sur le *novum* doit être renversé : au-delà de la question de la collaboration interprétative du lecteur se trouve la difficulté pour l'auteur de proposer un univers diégétique cohérent et vraisemblable, que le cadre soit narratif ou dramatique. Nous avons vu que le *novum* implique une ou plusieurs altérations, par rapport au modèle réaliste, du cadre spatio-temporel du récit ou de ses personnages (Bouchard, 1993), ce qui nous a permis de découvrir qu'au théâtre, le *novum* pouvait être ramené à ce qui est du ressort des conventions théâtrales, et que ces conventions pouvaient être mobilisées pour créer un univers dramatique de science-fiction cohérent.

À la question « comment écrire », j'ai tenté de répondre en proposant d'adapter les outils dramaturgiques à ma disposition aux spécificités du genre, principalement la grille de lecture proposée par Vinaver (2000). En ajoutant un axe dédié à l'observation des stratégies déployées telles que décrites par Saint-Gelais, j'ai proposé une méthode me permettant de faire avancer la création grâce à des cycles d'écriture et de relecture appuyés sur cette grille.

Finalement, cette recherche-crédation puise sa source dans une volonté de défricher le terrain de la dramaturgie de science-fiction. Au fil de son histoire, la littérature nous a montré qu'elle n'a pas vocation à dresser des frontières entre les genres. Ce geste serait plutôt l'apanage des chercheurs, qui essaient, après-coup, de comprendre la relation de l'homme à l'art. Pourtant, c'est en franchissant ces mêmes frontières que les artistes n'ont de cesse de partager de nouvelles manières de regarder le monde. Cette recherche-crédation aura tenté de faire émerger un discours qui fasse dialoguer ces deux approches.

BIBLIOGRAPHIE

LA SCIENCE-FICTION

Angenot, M. (1979). The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction (Le Paradigme absent, éléments d'une sémiotique de la SF). *Science Fiction Studies*, 6(1), 9-19.

Bionda, R. (2019). Où est passé le théâtre de science-fiction ? *Revue d'histoire du théâtre*, (282), 119-138.

Bouchard, G. (1993). *Les 42 210 univers de la science-fiction*. Editions Le Passeur.

Bourassa Gaudreault, C. (2012). Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham. *Jeu : revue de théâtre*, (144), 104-111.

Bréan, S. (2016a). Elaine Després. Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire. *ReS Futurae*, (11).
<https://doi.org/10.4000/resf.1482>

Bréan, S. (2016b). Le présent et ses doubles. *ReS Futurae*, (7).
<https://doi.org/10.4000/resf.842>

Dehont, C. (2004). Science-fiction : Clichés, stéréotypes et lecture. *De la lecture*, (135).

Langlet, I. (2006). *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*. Armand Colin.

Saint-Gelais, R. (1999). *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*. Nota bene.

Saint-Gelais, R. (2012). Temporalités de la science-fiction. *ReS Futurae*, (2).
<https://doi.org/10.4000/resf.271>

Suvin, D. (2016). *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. Peter Lang.

Willingham, R. (1994). *Science fiction and the theatre*. Greenwood Press.

DRAMATURGIE

- Corvin, M. (2016). *Le motif dans le tapis : ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*. Éditions théâtrales.
- Forestier, G. (2008). Conventions théâtrales. Dans M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (4^e éd., p. 346, 347). Bordas.
- Guénoun, D. (1997). *Le théâtre est-il nécessaire ?* Circé.
- Hennaut, B. (2013). Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? *Cahiers de Narratologie*, (24). <https://doi.org/10.4000/narratologie.6669>
- Marie, M. (2008). Comédie musicale. Dans M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (4^e éd., p. 322-324). Bordas.
- Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines* (2^e édition, [nouv. éd. rev. et augm.]). Armand Colin.
- Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*. Éditions théâtrales.
- Sarrazac, J. P. et Naugrette, C. (dir.). (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Éd. Circé.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Circé.
- Thomasseau, J.-M. (2008). Titre. Dans M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (4^e éd., p. 1353-1354). Bordas.
- Ubersfeld, A. (1996a). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Seuil.
- Ubersfeld, A. (1996b). *Lire le théâtre I* (Nouv. éd. rev). Belin.
- Ubersfeld, A. (1996c). *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*. Belin.

PIÈCES DE THÉÂTRE DE SCIENCE-FICTION

- Canetti, E. (1986). Les Sursitaires. Dans *Théâtre* (F. Rey et H. Schwarzsinger, trad.). Albin Michel.
- Čapek, K. (2013). *R.U.R. : Rossum's Universal Robots : drame collectif en un prologue de comédie et trois actes* (B. Munier et J. Rubeš, trad.). La Différence.

Chabot, P. (2016). *ChatBot le robot : drame philosophique en quatre questions et cinq actes*. Presses universitaires de France.

Churchill, C. (2004). *Copies* (D. Hollier, trad.). L'Arche.

Payne, N. (2012). *Constellations* (Rev. ed). Faber and Faber.

Raffier, T. (2017). *France-Fantôme [Document non publié]*.

Raffier, T. (2019). *France-Fantôme*. La Fontaine éditions.

ROMANS DE SCIENCE-FICTION

Adams, D. (2012). *Le guide du voyageur galactique* (J. Bonnefoy, trad.).

Asimov, I. (s. d.). L'incident du tricentenaire. Dans *L'homme bicentenaire* (Folio SF, p. 321-346).

Damasio, A. (2019). *Les Furtifs*. La Volte.

Deschênes Pradet, M. (2017). *Hivernages (roman par fragments), suivi de Habiter l'imaginaire : pour une géocritique des lieux inventés (essai)* [Université de Sherbrooke]. <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/10448>

Dick, P. K. (2000). Souvenirs à vendre. Dans *Nouvelles Tome 2* (H. Collon, trad.). Denoël.

Fleischer, R. (1973). *Soleil Vert*.

Ishiguro, K. (2006). *Après de moi toujours* (A. Rabinovitch, trad.). Fides.

Le Guin, U. K. (2005). *Le Dit d'aka*. Lafont.

Le Guin, U. K. (2019). *La main gauche de la nuit: roman* (J. Bailhache, trad.).

Ligny, J.-M. (2008). *Aqua tm*. L'Atalante.

Pohl, F. (1996). *Dialogue avec l'extraterrestre* (B. Emerich, trad.). Éd. J'ai lu.

Shelley, M. W. (2009). *Frankenstein, ou, Le Prométhée moderne*. Beauchemin Chenelière éducation.

Simmons, D. (2014). *Les cantos d'Hypérion* (G. Abadia, trad.).

Simmons, D. (2015). *La chute d'Hypérion* (G. Abadia, trad.). Pocket.

Snær Magnason, A. (2016). *LoveStar* (É. Boury, trad.). Alto.

Van Vogt, A. E. (1984). *Le monde des Å*. Editions J'ai lu.

NARRATOLOGIE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE

Eco, U. (1985). *Lector in fabula : ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (M. Bouzaher, trad.). Grasset.

Eco, U. (2006). *Sémiotique et philosophie du langage* (M. Bouzaher, trad.). Quadrige.

Flahault, F. (2006). *Le paradoxe de Robinson : capitalisme et société*. Éd. Mille et Une Nuits.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.

Greimas, A. J. (1974). *Sémantique structurale: recherche de méthode* (Ed. 1974, revue et corr). Larousse.

Grice, H. P. (1979). Logique et conversation. *Communications*, 30(1), 57-72.
<https://doi.org/10.3406/comm.1979.1446>

MÉTHODOLOGIE

Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Presses universitaires du Québec.

Morin, E. (1986). *La Méthode 3 : La connaissance de la connaissance*. Seuil.

Ryngaert, J.-P. (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre* (3. éd). Armand Colin.

Vinaver, M. (2000). *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud.

Vonarburg, É. (2013). *Comment écrire des histoires: guide de l'explorateur*.
<http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782896157792>

L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

- Alexandre, L. et Besnier, J.-M. (2016). *Les robots font-ils l'amour? : le transhumanisme en 12 questions*. <http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.biblioaccess.com/31/Catalog/Product/943851>
- Benasayag, M. (2017). *La singularité du vivant*. <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782746516960>
- Kurzweil, R. (2007). *Humanité 2.0 : la bible du changement* (M21 éditions).
- Tisseron, S. (2015). *Le jour où mon robot m'aimera : vers l'empathie artificielle*. http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=797479

AUTRES

- Assemblée Mondiale de la Santé. (1997). *Résolution WHA50.37 sur le clonage dans la reproduction humaine*. https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/201639/WHA50_R37_fre.pdf
- Corbeil, G. (2016). *Unité Modèle*. Atelier10.
- Deschênes Pradet, M. (2017). *Hivernages (roman par fragments), suivi de Habiter l'imaginaire : pour une géocritique des lieux inventés (essai)* [Université de Sherbrooke]. <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/10448>
- Korot, B. (2002). *Three Tales*.
- Laberge, Y. (1996). De la culture aux cultures. Délimitations d'un concept pluri-sémantique. *Laval théologique et philosophique*, 52(3), 805. <https://doi.org/10.7202/401024ar>
- Lang, F. (1927). *Metropolis*.

Parizeau, M.-H. (2019). Les nouveaux habits de l'eugénisme ? *Relations*, (800), 22-23.

Proust, M. (2019). *À la recherche du temps perdu*.

<http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782081491373>

Sloterdijk, P. (2000). *La domestication de l'être : pour un éclaircissement de la clairière* (O. Mannoni, trad.). Éd. Mille et une nuits.