

Le théâtre de science-fiction d'après Ralph Willingham

Catherine Bourassa Gaudreault

Number 144 (3), 2012

Sciences et technologies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67755ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

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

CATHERINE
BOURASSA
GAUDREULT

LE THÉÂTRE DE SCIENCE-FICTION D'APRÈS RALPH WILLINGHAM

Le théâtre de science-fiction est une bête difficile à traquer : dans le monde de la science-fiction, il vit dans l'ombre du cinéma et de la littérature ; dans celui du théâtre, il porte timidement son nom. Par exemple, la pièce *API 2967*¹ de Robert Gurik (1965) est identifiée comme une « allégorie » par l'Association québécoise des auteurs dramatiques et non comme du théâtre de science-fiction. De plus, dans l'appareillage critique fourni par Leméac, il est question de « futurisme », mais jamais de science-fiction. Inversement, une pièce comme *Facteur humain : drame familial extraterrestre*, du Belge Thierry Jansenn (2006), laisse supposer une réflexion de type science-fictionnel à cause du thème évoqué, les extraterrestres. Cependant, le texte montre plutôt des personnages qui tentent d'échapper au réel à travers leur imagination : pour éviter de souffrir, Ludovic, 33 ans, se croit extraterrestre, et sa mère se réfugie dans le monde du magicien d'Oz.

La science-fiction consiste à imaginer le futur en extrapolant à partir d'une innovation de type technique ou scientifique. Les innovations peuvent aussi être de nature sociopolitique : on parle alors d'anticipation². En fait, lorsqu'il est question de théâtre, le terme « anticipation » semble plus justifié que celui de science-fiction³ ou, du moins, semble faciliter la représentation. L'anticipation suppose « le fait de situer une fiction totalement ou partiellement dans le futur⁴ ». Ainsi, le dramaturge peut situer « partiellement » son récit dans le futur, donc utiliser des référents provenant du monde du spectateur, des inquiétudes actuelles et les projeter dans le futur, tout en ajoutant des transformations d'ordre scientifique ou technologique qui accentuent la problématique soulevée, plutôt

1. Montréal, Leméac, « Collection théâtre canadien », 1971, 147 p.

2. Guy Bouchard, *les 42 210 Univers de la science-fiction*, Québec, Le Passeur, 1993, p. 63.

3. Catherine Bourassa Gaudreault, « Théâtre et science-fiction au Québec : trois pièces récentes », *Solaris* 173, hiver 2010, vol. 35, n° 3, p. 103-111.

4. Guy Bouchard, *op. cit.*, p. 63.



Jonathan McIntosh, *Toy Tin Robot in the Show*, 2003. Robot inspiré de l'œuvre de Ray Bradbury.

que de centrer le récit sur l'innovation scientifique comme telle. Les morceaux manquants deviennent alors plus faciles à imaginer pour le spectateur.

Par exemple, *R.U.R. Rossum's Universal Robots* de Karel Čapek et *la Savane* de Ray Bradbury traitent de la crainte de l'omniprésence des technologies et de la machine dans le monde humain. L'environnement reste plutôt réaliste, et le spectateur le reconnaît : le bureau d'un dirigeant d'entreprise chez Čapek, une maison et une famille nucléaire chez Bradbury (deux parents, deux enfants, l'homme travaille, la femme s'occupe de la maison ; la pièce date des années 70 et présente un modèle familial traditionnel). À cet univers « réaliste », Čapek ajoute des robots rebelles et Bradbury, un système de divertissement pour le moins envahissant. Ainsi, la problématique « futuriste » s'enclasse dans un environnement déjà connu du lecteur, ce qui en facilite la compréhension.

Qu'on préfère utiliser le terme de science-fiction plutôt que celui d'anticipation, ou vice-versa, il reste que représenter adéquatement le paradigme absent inhérent au monde du futur soulève plusieurs difficultés : l'auteur et le metteur en scène doivent s'assurer que l'univers construit apparaisse de manière crédible, cohérente et vraisemblable⁵ aux yeux du spectateur, car le récit se situe dans un ailleurs encore inexistant⁶. Tâcher de représenter fidèlement le monde imaginé est risqué. Ray Bradbury déclarait en 1973, dans la préface de

5. Un univers de science-fiction, bien qu'il se situe dans un monde imaginaire, doit être représenté comme une réalité du futur afin d'être crédible et de bien soutenir les conséquences et implications des innovations créées, sinon on se retrouve dans l'étonnement, le fantaisiste et non plus dans la science-fiction ou l'anticipation.

6. Et ce, même si l'année d'échéance du futur inventé survient. Prenons l'exemple de la pièce *la Savane*, écrite en 1972 par Ray Bradbury, qui se déroule en 1991. Pour le spectateur de 1972, ce monde futuriste est inexistant. Pour le spectateur de 1991 aussi, car le 1991 tel qu'inventé par Bradbury n'a pas existé non plus.



Karel Čapek.

Théâtre pour demain... et après : « Dans une pièce de science-fiction, plus vous vous obstinez à essayer de créer le monde de demain, plus vous courez vers l'échec. Sobriété, telle était notre consigne pour les décors et les costumes⁷. » Autrement dit, reproduire une véritable soucoupe volante fonctionnelle sur scène est impossible, tant sur le plan technologique actuel que sur le plan financier. Mieux vaut compter sur la capacité d'imagination du spectateur. Ralph Willingham abonde dans le même sens et propose quatre stratégies destinées à faciliter l'élaboration des univers de la science-fiction au théâtre : l'échantillonnage ; le *cognitive estrangement*, ou « effet de distanciation » ; la mise en scène évocatrice ; enfin l'humour. Les exemples choisis pour illustrer certaines de ces stratégies sont semblables à ceux de Willingham ; il s'agit, en quelque sorte, d'une traduction très libre de ses travaux, accompagnée d'un descriptif qui souligne l'importance de chacune des pièces, ou auteur, dans l'univers de la science-fiction.

KAREL ČAPEK ET L'ÉCHANTILLONNAGE

Karel Čapek a écrit cinq pièces de théâtre reliées à la science-fiction entre 1920 et 1937⁸. *R.U.R.*, sa plus célèbre, a été jouée pour la première fois en 1920. Il s'agit d'une œuvre-clé de la science-fiction dont l'influence se fait sentir autant au théâtre qu'en littérature ou au cinéma, car avec *R.U.R.* est né le néologisme « robot », dont le thème est largement exploité en science-fiction. En tchèque, « *robota* » signifie « corvée », et le rôle des robots de l'usine Rossum consiste justement à accomplir toutes les tâches dont les humains veulent se départir.

À l'origine de cette industrie, il y a le vieux Rossum, qui désire recréer l'homme à partir « d'une autre matière que nous⁹ », bref, de créer la vie de façon scientifique. Or, ses créatures ne parviennent pas à survivre. Son neveu lui prête main-forte et, tout de suite, il voit les aspects pratiques et économiques de cette invention. Ces êtres sans âme et sans émotions travaillent de manière plus efficace et raisonnée, et font baisser les coûts de production sur les chaînes de montage : « Un robot a exactement la productivité de deux ouvriers et demi¹⁰. » Pour Harry Domin, le directeur général de l'usine qui gère la production après le décès des deux Rossum, le robot représente le progrès et existe pour permettre l'avènement de l'homme nouveau libéré du travail pour s'adonner à ses loisirs. Or, les histoires du docteur Frankenstein, du docteur Moreau (et même celle de la franchise *Terminator*) nous l'ont bien montré : il arrive que la créature se retourne contre son créateur. Chez Rossum's Universal Robots, les robots se rebellent et détruisent la race humaine qui les exploitait, car ils sont épuisés d'être considérés comme des objets.

La problématique principale de *R.U.R.* consiste à simuler la présence de milliers de robots rebelles, sans nécessairement les construire. Willingham¹¹ souligne que la force de cette pièce de théâtre réside dans le fait que, sur scène, Čapek installe une poignée de robots (des êtres humains tous habillés de la même façon), alors que le texte indique qu'ils sont nombreux à encercler la centrale : « Nous avons fait les robots trop ressemblants. La même caboche sans expression multipliée par cent mille et braquée sur nous¹² » ; « HALLEMEIER *regarde par la fenêtre* – Ça alors, on dirait qu'ils se multiplient¹³ ! » Ces quelques robots qui entrent dans le bureau, dirigés par un de leur chef, Radius, constituent un échantillon des milliers d'autres qui assaillent l'usine. L'échantillonnage (nommé *token* chez Willingham) se rapproche donc de la synecdoque : on nous présente, sur scène, une partie (quelques robots) qui évoque un tout (leur armée).

7. Ray Bradbury, *Théâtre pour demain... et après*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1973, p. 19.

8. John Clute, *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*, Toronto, McMillan, 1995, p. 119.

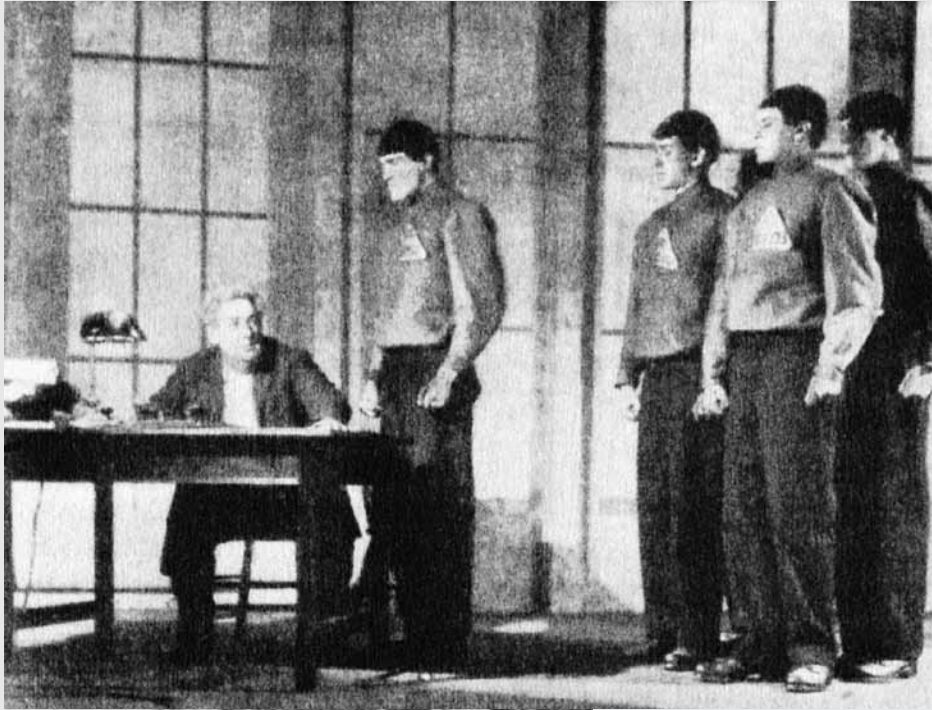
9. Karel Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Paris, La Différence, coll. « Mimos », 2011, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 54.

11. Ralph Willingham, *Science Fiction and the Theatre*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 42-43.

12. Karel Čapek, *op. cit.*, p. 138.

13. Karel Čapek, *op. cit.*, p. 138.



À la tête d'une délégation, le chef des robots (John Rutherford) rencontre le directeur de l'usine (Louis Calvert), puis Helena Glory (Kathleen McDonnell) dans *R.U.R.* de Karel Čapek, créé au Theatre Guild (New York) en 1922. Photos tirées de l'ouvrage de Ralph Willingham, *Science Fiction and the Theatre*, Greenwood Press, Westport, 1994, p. 43-44.

RAY BRADBURY ET LA MISE EN SCÈNE ÉVOCATRICE

Dans la science-fiction anglophone, plusieurs classiques ont été portés sur scène, mais rarement par l'auteur lui-même¹⁴ : *la Guerre des mondes* de H.G. Wells a été adaptée en 1955 par Brainerd Duffield ; *le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, par David Rogers en 1970 ; et 1984 de George Orwell, par Pavel Kohout en... 1984 ! Seul Ray Bradbury semble avoir effectué lui-même le travail d'adaptation de ses textes et, qui plus est, composé des textes originaux destinés à la scène qu'on retrouve, en français, sous les titres de *Théâtre pour demain... et après* (*The Wonderful Ice Cream Suit and Other Plays*, 1972) et *la Colonne de feu* (*Pillar of Fire and Other Plays for Today, Tomorrow, and Beyond Tomorrow*, 1975).

Dans son recueil *Théâtre pour demain... et après*, on retrouve *la Savane*, où il est question d'une famille du futur (1991) aux prises avec de sérieux problèmes de communication intergénérationnelle. Pour y remédier, le père achète « La salle de jeux électrodynamique de la vie heureuse¹⁵ », un système de divertissement familial en trois dimensions qui répond aux désirs de ceux qui entrent dans la pièce et qui, sous le couvert du jeu, permet d'accéder à leur vie intérieure : « Non seulement ces salles fournissent aux enfants des atmosphères imaginaires dans lesquelles ils peuvent concrétiser leurs envies et leurs rêves, mais de plus, elles mettent à la disposition des parents, des éducateurs, des psychiatres, s'ils le désirent, le moyen d'étudier les motifs laissés sur les murs par leur "psyché"¹⁶ », explique le psychiatre McLean.

Or, le problème réside dans le fait que les enfants de la famille se servent de la salle de jeux pour détester leurs parents qui se délestent de leur rôle. Le père travaille beaucoup afin de payer toutes les merveilles technologiques de la maison, au détriment des activités familiales. La mère se sent inutile et cherche des activités à l'extérieur, car elle n'a aucun contrôle sur sa demeure, même pas sur l'éclairage : « Je préfère les bougies. Une bougie, ça peut s'éteindre... et me donner l'occasion de la rallumer. Histoire de faire quelque chose¹⁷. » Dans cet univers, les adultes sont dépossédés de leur rôle parental pour répondre aux exigences sociales, et les enfants manquent d'encadrement. Ils le reprochent à leurs parents en imaginant, dans leur salle de jeux, leur vengeance : une savane africaine remplie de lions qui deviendront si réels qu'à la fin, ils dévoreront les parents.

La mise en scène évocatrice cherche à stimuler l'imagination du spectateur plutôt que de se prêter au jeu de la fonctionnalité. Dans *la Savane*, Bradbury aurait pu chercher à représenter fidèlement sa salle de divertissement 3D, de même que toutes les pièces de la maison du futur, incluant les gadgets technologiques (machine à cuisiner, vidéophone, système d'éclairage automatique), mais il a plutôt choisi l'évocation : « Dans *la Savane*, les diverses parties habitables de la maison de l'avenir n'étaient évoquées que par des motifs géométriques complexes faits de nylon de couleur vive et autres fibres synthétiques¹⁸. » Il résout ainsi le problème de la représentation d'une technologie du futur dont il ignore encore le fonctionnement, de même que celui d'une architecture futuriste encore inconnue, et laisse le spectateur utiliser son imagination pour construire la maison d'un 1991 fictif à partir des pistes que lui propose Bradbury.

14. John Clute et Peter Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*, London, Orbit, 1993, p. 1216.

15. Ray Bradbury, *op. cit.*, p. 107.

16. *Ibid.*, p. 138.

17. *Ibid.*, p. 126.

18. *Ibid.*, p. 19.

BERNARD WERBER... HUMOUR OU EFFET DE DISTANCIATION ?

Bernard Werber s'est imposé dans le monde de la science-fiction avec sa trilogie des *Fourmis*, dont le premier tome éponyme, paru en 1991, s'est écoulé à plus de deux millions d'exemplaires. Fort de ce succès, il a écrit plusieurs autres ouvrages et a touché à tous les genres. En tant que dramaturge, il a créé *Nos amis les humains*, en 2003, de même que *Bienvenue au Paradis*, en 2011.

Avec *Nos amis les humains*, Werber s'intéresse à la capacité d'autodestruction de l'homme et critique son sentiment de toute-puissance. Deux êtres humains au caractère très stéréotypé, Raoul le scientifique cartésien et Samantha la dompteuse de tigres rêveuse, se réveillent dans une cage faite de miroirs. Ils découvrent au fil de l'histoire qu'ils sont les derniers survivants de l'espèce humaine, car le dictateur du Pakistan a activé une bombe pour détruire la planète. S'ensuit une réflexion sur la pertinence de la survie de la race humaine. Raoul considère qu'elle doit s'éteindre puisque trop destructrice, Samantha désire procréer pour donner une autre chance à l'humanité. L'enjeu est majeur. Cependant, Raoul et Samantha ne sont, aux yeux des extraterrestres qui les ont recueillis, que des animaux de compagnie dont l'entretien coûte cher : « – À chaque portée, ils n'ont qu'un ou deux humaniots tout au plus. – Tant mieux, parce que ça coûte cher. Entre la nourriture, l'eau, le papier, sans parler des objets décoratifs... j'en ai eu pour pas mal. Tant pis, s'ils font des petits, je les noierai¹⁹. » Les extraterrestres ne s'intéressent pas à l'homme en tant qu'espèce à rétablir, mais en tant que petites bêtes amusantes. Le questionnement orgueilleux des protagonistes humains en prend pour son rhume !

Chez Werber, l'humour enrobe la réflexion, sérieuse, sur le potentiel destructeur de l'être humain. L'écrivain réduit Samantha et Raoul au statut de bestioles, alors qu'ils sont les derniers survivants de l'humanité. Sur scène, il les met en cage et leur donne une roulette pour se dégourdir les jambes. Mais est-ce là l'humour tel que le définit Willingham ? Selon lui, puisque l'on sait qu'il est impossible de représenter fidèlement sur scène un ailleurs encore inconnu, aussi bien l'accepter et jouer la carte de la dérision. Cette stratégie tend à s'appliquer surtout aux spectacles à grand déploiement, comme les *space operas*, où on verrait des vaisseaux spatiaux traverser la scène, et les poulies qui les activent, avec un personnage qui voyage dans le temps... en courant d'un côté à l'autre de la scène ! Ce n'est pas le cas chez Werber. Le décor qu'il propose reste très simple : une cage avec une trappe au plafond, une roulette pour hamster géante (aussi simple cela soit-il !), des papiers, une télévision. Il n'y a pas, sur scène, de technologies inventées et présentées grossièrement.

L'humour se situe donc à un autre niveau. Il joue sur l'inversion des rôles : la petite grenouille domine maintenant l'homme (les extraterrestres ressemblent à des batraciens). En ce sens, on peut dire que l'effet de distanciation s'adapte mieux au travail de Werber. Avec le *cognitive estrangement*, ou « effet de distanciation », l'objectif est de créer une distance entre ce qui se déroule sur scène et la réalité du spectateur sans toutefois chambarder tous ses référents. Pour lui, le normal devient étrange ; pour les personnages, l'étrange est normal. Donc, une banale cage à hamster apparaît étrange, car elle contient maintenant des êtres humains. Sa fonction est différente, alors le spectateur sait que l'univers représenté sur scène appartient à un ailleurs, cette fois-ci non seulement situé dans le futur, mais en plus sur une autre planète. Une telle situation n'est pas dénuée d'humour, mais ce registre du comique diffère de ce que suggère Willingham.

Il n'est pas étonnant que l'effet de distanciation soit associé avec l'humour (bien que ce ne soit pas une règle, ni l'intention de l'auteur). Dans *API 2967*²⁰, une des premières pièces de théâtre de science-fiction au Québec, il peut paraître amusant, pour le spectateur, de voir un personnage du futur, habitué à consommer des comprimés, s'interroger sur la fonction d'une pomme. Ce type d'effet comique se rapprocherait plus d'un comique de situation où seuls ceux qui appartiennent à la réalité, au monde contemporain, seraient au fait du quiproquo. Toutefois, chez Gurik, l'étonnement face à la pomme a pour but d'entraîner une réflexion sur la déshumanisation plutôt que de provoquer absolument le rire.

19. Bernard Werber, *Nos amis les humains*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 124.

20. Lire aussi l'article « Iconographie de la SFCE » (17-08-2007) sur le blogue de Jean-Louis Trudel, *Culture des futurs*, pour un survol des premières pièces de théâtre de science-fiction au Québec. .

LE FUTUR AUJOURD'HUI

Le travail de Willingham est majeur, en ce sens où il couvre quasiment l'entièreté de la production théâtrale de science-fiction du XX^e siècle, et même d'avant. Les bases pour explorer les modes de représentation du théâtre de science-fiction sont donc établies. L'étude de Čapek, Bradbury et Gurik, figures marquantes du XX^e siècle selon Willingham, reprend les grandes lignes de ces travaux, alors que le travail sur Werber ouvre la porte à une étude plus actuelle, et plus francophone, du genre, étude qui nous mène à explorer ce qui se produit au Québec et en Europe (car même si Willingham traite de *API 2967*, il n'en reste pas moins que la majorité de son corpus est anglophone).

Ainsi, certains dramaturges québécois versent dans la science-fiction, sans toutefois en faire un genre de prédilection²¹. Il s'agit de Sébastien Guindon (*Alpha du Centaure*, Orbite Gauche, 2007), de Sébastien Dodge (*Suprême Deluxe*, Théâtre de la Pacotille, 2008) et de Vincent Brillant-Giroux (*Rencontre illégale avec un robot artiste*, Théâtre de l'Apparition, 2007).

En Europe francophone, au-delà de Bernard Werber, on retrouve une relève qui se spécialise en théâtre de science-fiction avec Alexandre Drouet²² (Belgique), Quentin Ochem²³ (France) et la troupe les Passeurs de Temps²⁴ (France). Le travail de ces derniers s'avère particulièrement intéressant, notamment sur le plan de la représentation puisqu'ils allient science-fiction et magie et sortent du cadre de la scène pour évoluer dans la rue. Une plus grande participation du spectateur est donc demandée. De plus, comme ils traitent d'un sous-genre de la science-fiction, la *steam-punk*²⁵, leurs personnages semblent se présenter comme des anachronismes vivants qui se mêlent à la foule avec leurs machines incongrues, sans se prendre au sérieux. Du coup, ils jouent la carte de l'humour tel que le propose Ralph Willingham. ■

21. Catherine Bourassa Gaudreault, *op. cit.*

22. <www.cryotopsie.be/>, consulté en mars 2012.

23. <www.theatreux.org/>, consulté en mars 2012.

24. <passeursdetemps.blogspot.ca/>, consulté en mars 2012.

25. Univers futuristes tels qu'imaginés à l'époque de l'industrialisation et des machines à vapeur, mais écrits par des auteurs contemporains. Aussi appelé rétrofuturisme.

Auparavant rédactrice publicitaire, **Catherine Bourassa Gaudreault** enseigne maintenant la littérature au cégep régional de Lanaudière à L'Assomption, ce qui présente à ses yeux un intéressant mélange de rigueur, de créativité et d'implication sociale.



Suprême Deluxe, écrit et mis en scène par Sébastien Dodge. Spectacle du Théâtre de la Pacotille, présenté à l'Espace Geordie en 2008.
Sur la photo :
Christine Beaulieu, Renaud Lacelle-Bourdon et Mathieu Gosselin.
© Marie-Claude Hamel.



API 2967 de Robert Gurik, mis en scène par Roland Laroche (Théâtre de l'Égrégoire, 1967).
Sur la photo : Ronald France (le Professeur) et Kim Yaroshevskaya (E 3253). © André Le Coz.