

# Lire entre les actes. Le théâtre mis en pièces par le récit d'anticipation

---

Valérie Stiénon,  
Université Paris XIII,  
centre de recherches Pléiade - EA 7338

## Des fins du monde (littéraire)

Si les histoires de la littérature française font généralement peu de cas du roman d'anticipation, rendu invisible aux sélections de la postérité par la variété de ses désignations génériques, l'hybridité de ses formes et les discontinuités de son évolution<sup>1</sup>, ce dernier, en revanche, semble avoir des choses à dire au sujet de la littérature. L'anticipation, qu'elle se réalise par le fantastique, le merveilleux scientifique ou la satire sociale, traite des composantes humaines, techniques et éthiques d'une communauté au sein de laquelle la culture et les arts ont, à divers titres, droit de cité. Dans sa veine déceptive ou dystopique, qui distingue la production française de son homologue anglo-saxonne, l'anticipation est encline à multiplier les scénarios de la fin des Lettres et à évoquer le déclin supposé des arts dans une société du futur en pleine mutation. Jules Verne est l'un des premiers à en laisser un exemple significatif avec son *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863), roman inachevé au parcours éditorial complexe<sup>2</sup>. Michel, jeune poète dépositaire d'une culture lettrée qui n'a plus sa place dans les structures de l'État industrialisé, y incarne un antihéros solitaire et dépérissant. On mesure l'ironie exprimée au sujet de l'involution supposée du canon littéraire, par dégradation et déculturation : dans ce

---

<sup>1</sup> Pour une proposition de corpus et une étude poétique de ses cohérences formelles et narratives, voir Valérie Stiénon, « La dystopie française d'Émile Souvestre à Léon Daudet. Petite traversée générique », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », avril 2015, p. 111-123.

<sup>2</sup> Le manuscrit a été retrouvé tardivement dans un coffre-fort et publié pour la première fois en 1994, non sans engendrer des soupçons sur son authenticité. Voir à ce propos les notes de Piero Gondolo Della Riva dans son édition Hachette. Le roman a été initialement refusé par l'éditeur et mentor Hetzel.

XX<sup>e</sup> siècle anticipé, l'œuvre de Victor Hugo est complètement ignorée au point que son nom même soit confondu par pataquès avec un hypothétique « Rhugo ». Balzac, Musset et Lamartine, entre autres, n'ont pas davantage marqué les mémoires. Et s'il apparaît discrètement que Paul de Kock figure encore sur le troisième rayon, à contre-emploi en tant que « moraliste du siècle dernier<sup>3</sup> », les œuvres de « poésie moderne » ont quant à elles parfaitement absorbé les préoccupations scientifiques et industrielles du temps, engendrant des *Harmonies Électriques*, *Méditations sur l'oxygène*, *Parallélogramme poétique* et autres *Odes décarbonatées*<sup>4</sup>.

La question littéraire induit celle des genres et, avec elle, celle du théâtre. Dans la même anticipation vernienne, la production dramatique est placée sous tutelle de l'État, au service d'un *Grand entrepôt dramatique* dédié à la production standardisée d'œuvres de divertissement. Les auteurs sont autant d'employés de cette société qui fait du théâtre une entreprise calibrée, produite à la chaîne selon des règles spécifiques de « retournement », par déplacements et modifications des personnages, ressasant ainsi les composantes d'un genre désormais réduit à sa portion congrue. Si ce n'est là qu'un exemple d'anticipation déceptive thématissant le cas du théâtre, il laisse présager une réflexion en filigrane sur la place du genre et de l'art dramatiques dans les multiples sociétés romanesques du futur. La question se pose d'autant plus que le développement de l'anticipation négative en France depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement au tournant de ce siècle jusqu'au premier conflit mondial, coïncide avec une période faste pour les arts du spectacle en Europe, période qui voit s'accroître l'engouement pour le théâtre et se former le personnel concerné : acteurs, metteurs en scène, théoriciens et auteurs<sup>5</sup>.

Encore faut-il préciser de quel théâtre il est question dans ces anticipations, et dans quelle mesure il est possible de lire l'inscription d'un genre à travers la poétique d'un autre. Comme le désigne son origine étymologique, le *theatron* est destiné à ouvrir un espace pour faire voir, consacré à la figuration médiée du réel par le biais d'une représentation. La définition générale proposée par Viala et Mesguich situe le théâtre comme « lieu où l'on regarde une représentation dans un langage multiple et *in praesentia*<sup>6</sup> ». La dernière partie de cette caractérisation questionne la double composante littéraire et scénique du genre. On distingue ici, entre évanescence et patrimonialisation, un rapport complexe à la temporalité qui a pu être précieux à l'écriture d'anticipation. Le théâtre existe textuellement en différé selon les supports et les recueils qui le portent, et scéniquement dans la réalisation *hic et nunc* de la performance. À la composante temporelle s'ajoute la dimension sociale. D'une part, c'est un genre de légitimation prisé par l'écrivain désireux de se faire connaître en touchant un large public, un genre qui génère une

<sup>3</sup> Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1994, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>5</sup> Comme le signale Michel Autrand pour les années qui précèdent la première guerre mondiale. Voir *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 307.

<sup>6</sup> Alain Viala et Daniel Mesguich, *Le Théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2011.

pratique transmédiatique entre livre et scène courante au XIX<sup>e</sup> siècle pour toute œuvre romanesque à succès. D'autre part, le théâtre constitue un microcosme de sociabilités et de collaborations propre à induire, dans la poétique d'anticipation, des considérations réflexives sur la nature des groupes humains et leurs modes de fonctionnement. Enfin, au-delà d'un genre, le théâtre est un objet culturel qui circule dans l'espace public sous la forme d'un ensemble de références évoquées et partagées. Avant même la représentation qui doit la faire découvrir, la pièce existe bien souvent déjà dans les journaux, les cafés et les salons<sup>7</sup>, ce qui en fait tout à la fois un catalyseur et un révélateur de ce discours social auquel sont attentives les fictions d'anticipation.

Les thématiques du théâtre sont donc passibles d'une caractérisation multiforme impliquant des données d'ordre poétique, contextuel et historique. Plus qu'une définition de cette référence, la lecture transversale et diachronique de 1860 à 1930 qui suit entend formuler une interrogation sur les modalités de son traitement. Le théâtre participe-t-il, comme la poésie et le roman, et au même titre qu'eux, de la décadence anticipée des Lettres, signe d'un déclin général dont il prendrait acte à sa mesure ? Un genre ou un registre (drame, comédie, tragédie, boulevard, music-hall, vaudeville, opérette, etc.) est-il mis en évidence, ou ceux-ci sont-ils plutôt indifférenciés, voire présentés comme équivalents ? Ces considérations révèlent-elles une hybridation ou une remise en question des classements micro- et macro-génériques ? *A priori*, la spécificité d'un traitement particulier du théâtre au sein du système des genres littéraires semble compromise à la lecture de l'extrait suivant, qui connecte, sans grande médiation, société et littérature pour mieux faire de la seconde le réceptacle des préoccupations de la première. Dans la *Morticolie* satirique et cruelle imaginée en 1894 par Léon Daudet, peu de place est laissée à la culture lettrée, sauf à considérer quelques traités scientifiques imprégnés d'une idéologie suiiveuse du discours social ambiant. L'autonomie esthétique de la sphère culturelle n'est pas à l'ordre du jour, et la chose littéraire elle-même apparaît comme une pratique de classe dominante, aussi médiocre que désœuvrée :

[...] la littérature, femme nerveuse, impressionnable, reproduit en les exagérant les caractères de son époux, c'est-à-dire de la société. Donc il pleut des traités de philosophie, plus désolants les uns que les autres. Ces fils directs de notre science, nous ne pouvons les répudier. Ils vantent la nécessité de se soustraire à un sort fatal par tous les moyens possibles. [...] Nos pauvres n'ont pas même la perspective d'avoir un jour chaud en enfer. Mais c'est des riches qu'il s'agit ; ces désœuvrés ont encore à leur disposition des romans où il n'est question que

---

<sup>7</sup> Comme l'a rappelé Christophe Charle, la chose est particulièrement notable à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement de la société du spectacle. Dans bien des cas, le spectateur, grâce à la presse, la publicité et les tournées internationales de la capitale vers la province, connaît déjà la pièce à laquelle il va assister. Sa présence lors de la représentation est dès lors la résultante d'un choix informé plutôt que la manifestation d'une curiosité de découverte. Voir *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 243.

des maladies qui les guettent pour les accabler et notre théâtre se plaît à reconstituer les tares héréditaires, à montrer dans l'avenir les vestiges immanquables du passé<sup>8</sup>.

Lorsqu'il fait l'objet d'un traitement spécifique, le théâtre rejoint souvent, par un raccourci familier, le stéréotype de sa dépréciation comme spectacle de piètre qualité. La dénonciation emprunte par exemple l'argumentaire du déclin général chez Anatole France dans *L'Île des pingouins* (1908), vaste relecture hagiographico-parodique de l'histoire de France transposée à la Pingouinie, qui prend dans son huitième et dernier « Livre » intitulé « Temps futurs » la forme d'une dystopie. C'est l'occasion d'y déplorer la réduction des arts du spectacle à leur expression la plus superficielle et bouffonne :

Le théâtre, qui avait été jadis très florissant chez eux, se réduisait maintenant à la pantomime et aux danses comiques. Les pièces à femmes étaient elles-mêmes abandonnées ; le goût s'était perdu des jolies formes et des toilettes brillantes ; on y préférait les culbutes des clowns et la musique des nègres et l'on ne s'enthousiasmait plus qu'à voir défiler sur la scène des diamants au cou des figurantes et des barres d'or portées en triomphe<sup>9</sup>.

Assimilées à de vulgaires plaisirs de l'esprit frelatés et peu sophistiqués, ces pratiques culturelles sont posées comme les reliquats dépréciés d'une grandeur révolue, stigmatisant le devenir-spectacle du théâtre dont les effets délétères menacent de contaminer la culture lorsqu'il n'atteint pas son expression la plus noble. Auparavant, Albert Robida, maître et pionnier de l'anticipation maniant tout à la fois la plume, le crayon et le pinceau, dépeignait une situation similaire dans *Le Vingtième Siècle* (1883). Il y montrait la pratique dramatique sur le point de succomber à la surenchère spectaculaire<sup>10</sup> qui entache les arts et assimile les pièces à des « clous », dans une dynamique amalgamant performance et sensationnalisme. L'auteur du clou, qui modernise la pièce et l'accommode à son temps en la rendant moins « assommante », est considéré comme supérieur à celui de l'œuvre ; un certain Gaëtan Dubloquet surpasse un Corneille<sup>11</sup>. La consommation des pièces grâce au *téléphonoscope*, à domicile et partout dans le monde, internationalise le public, permet une connexion en direct avec le théâtre de son choix et supprime les deux médiations de la distance et de la mise en scène.

Si le « théâtrophone » existe bien depuis l'Exposition universelle de 1881, la généralisation de son principe (dispositif de retransmission) et de ses objets (du seul opéra à toute pièce) se radicalise avec le *téléphonoscope* qui « supprime l'absence »<sup>12</sup>, comme le remarque la protagoniste principale, Hélène. Ces commo-

<sup>8</sup> Léon Daudet, *Les Morticoles*, Paris, Fasquelle et Charpentier, 1894, p. 105.

<sup>9</sup> Anatole France, *L'Île des pingouins*, Paris, Calmann-Levy, 1908, p. 395.

<sup>10</sup> Sur la définition et le goût du spectaculaire, voir Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

<sup>11</sup> Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 72.

dités rapprochent le théâtre d'autres formes d'expression audiovisuelles par la télécommunication et, paradoxalement, le rendent plus accessible, omniprésent même, tout en le vidant de sa substance vivante. S'engendre ainsi non pas tant un « spectacle dans un fauteuil » qu'un théâtre à la carte privilégiant les pièces à la mode dénaturées par l'effet et la manière, à grand renfort de pantomimes dramatiques et drôlatiques, de changements de scènes, de tableaux jouant le kitsch pictural du *Serment des Horaces*<sup>13</sup>, d'intermèdes gymnastiques<sup>14</sup> et de ballets<sup>15</sup>. Une décennie plus tard, *L'Île à hélice* de Jules Verne promet un théâtre insulaire surconnecté. Un dispositif de câbles sous-marins reliés à des théâtrophones installés dans la salle de concert du casino suffit à faire du théâtre une pratique moyenne située entre les mondes, entre les relais communicationnels, entre l'art et l'argent :

Est-ce que la Compagnie ne possède pas nombre de câbles sous-marins, immergés sous les eaux du Pacifique, dont une extrémité est rattachée à la baie Madeleine et dont l'autre est tenue en suspension par de puissantes bouées ? Eh bien, quand nos concitoyens veulent entendre un des chanteurs de l'ancien ou du nouveau monde, on repêche un des câbles, on envoie un ordre téléphonique aux agents de Madeleine-Bay. Ces agents établissent la communication soit avec l'Amérique, soit avec l'Europe. On raccorde les fils ou les câbles avec tel ou tel théâtre, telle ou telle salle de concert, et nos dilettanti, installés dans ce casino, assistent réellement à ces lointaines exécutions, et applaudissent...<sup>16</sup>

La condition dystopique du théâtre est d'autant plus complexe que plusieurs exceptions sont notables dans le traitement romanesque globalement pessimiste de l'anticipation. Ainsi, pour n'en retenir qu'une, *Ce que seront les hommes de l'an 3000* (1921) de Gustave Guitton évoque une civilisation future entrevue grâce à des substances hallucinogènes, en une excursion onirique annonçant un avenir radieux mais rétif à la condition animale, qui a pour sa part entièrement disparu. Cette civilisation aime et respecte la culture et les arts, comme en témoigne sa prestigieuse « Salle des Muses » décorée à l'image des grandes références littéraires dont elle célèbre la magnificence :

Les murs en étaient décorés de bas-reliefs, dont les sujets avaient été empruntés à l'histoire de l'art et des lettres. On y voyait Homère déclamant son *Iliade*, entouré de héros attentifs – Shakespeare gardant les chevaux des seigneurs à la porte du théâtre du Globe – Victor Hugo, rêveur, contemplant la mer, sur le rocher de Guernesey – et le musicien Arachnus composant sa cantate : « Science rédemptrice » si universellement connue. Un grand nombre d'autres bas-reliefs, empruntés à l'histoire des peintres, des sculpteurs et des musiciens illustres, décoraient la façade polychrome<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>16</sup> Jules Verne, *L'Île à hélice*, Paris, Hetzel, « Bibliothèque d'éducation et de récréation. Les Voyages extraordinaires », 1895, partie 1, p. 135-136.

<sup>17</sup> Gustave Guitton, *Ce que seront les hommes de l'an 3000*, Paris, Tallandier, 1921, p. 132.

C'est donc à partir d'un corpus hétérogène offrant une diversité d'inflexions négatives du futur que l'analyse suivante s'attache à quelques-uns des traitements de la référence au théâtre. Ce faisant, elle cherche à mettre en évidence sous l'angle matériel (lieux concrets, pratiques) et symbolique (valeurs, place dans le système des genres) la manière dont une certaine littérature, à dominante romanesque et déceptive, a pu être amenée à penser et à représenter la place du culturel dans le social.

### L'exception dramatique

S'il n'est pas toujours clairement dissocié des autres genres, le théâtre ne paraît pourtant pas frappé de la même menace de déclin que l'ensemble des Lettres. Est-ce à dire qu'il bénéficie pour autant d'un traitement d'exception ? En fait, il tire plutôt son épingle du jeu des catastrophes en raison de son statut polyvalent, au croisement de plusieurs secteurs de pratiques, et par sa diversité institutionnelle, qui maintient des différences notables entre les œuvres de la Comédie Française et celles des Théâtre Libre ou de l'Œuvre, ou encore entre les esthétiques privilégiées par ces établissements et les pièces jouées aux Folies dramatiques. À la fois prometteur par son ouverture au public et déjà compromis par la société du spectacle<sup>18</sup>, le théâtre apparaît comme un média alternatif dont la plasticité est appelée à survivre à la seule littérature. Forme culturelle d'avenir, dans la mesure où il peut s'accommoder des nouvelles technicités audiovisuelles, il apparaît à cet égard comme le glorieux résultat d'un long déclin programmé. Le fameux téléphonoscope de Robida déjà évoqué offre significativement un programme personnalisé de théâtre à domicile qui *vulgarise* la performance, aux deux sens du terme : en la rendant recevable par chacun, il lui enlève une part de son exigence élitiste ; en la diffusant au plus grand nombre, il permet la réception internationale des pièces dans une perspective consumériste.

Glorieux à certains égards par la survivance qu'on lui prédit, le théâtre est même présenté comme l'un des vecteurs possibles d'une résistance engagée en faveur des arts et un appui à leur survie. C'est le cas chez Théo Varlet et Octave Jonquel dans *Les Titans du ciel* (1921), roman d'anticipation « planétaire » placé sous l'égide épigraphique de Wells, qui forme un diptyque avec sa suite intitulée *L'Agonie de la Terre* (1922) et questionne l'avenir menacé de la planète au sein du système solaire. La « Phalange des 4-z'arts » y est un groupe d'artistes cultivant intensément le chef-d'œuvre. Le tableau n'épargne aucun superlatif :

Sous le pouce des sculpteurs, sous le pinceau des peintres, la glaise se modelait, les couleurs se juxtaposaient en formes radieuses ; d'immortels poèmes faisaient gémir les presses manœuvrées par les auteurs eux-mêmes ; des drames d'une envolée sublime éveillaient les échos de l'antique théâtre habitué au morne

<sup>18</sup> Que nous n'entendons pas ici dans le sens politico-économique que Guy Debord lui attribue pour le XX<sup>e</sup> siècle médiatique et son règne irréalisant de l'image, mais comme paradigme définissant un état de société par la prééminence accordée à ses moyens audiovisuels dans une perspective de loisir et de divertissement.

ronron des pièces du « répertoire », et l'âme des compositeurs géniaux infusait ses extases, par le jeu des grandes orgues, à la foule recueillie emplissant les vastes nefs de la Cathédrale<sup>19</sup>.

La fréquentation de ce groupe par le narrateur, le publiciste Léon Rudeaux, permet une modulation du point de vue, car même si ce narrateur-personnage est initialement d'obédience scientifique, il est aussi romancier, ce qui l'amène à séjourner avec bonheur dans cette communauté idéale pendant plusieurs mois : « Nous vivions dans une atmosphère d'art sublimement irréaliste, dans le monde divin de la Beauté qui m'apparaissait alors le but le plus noble des activités humaines, la justification suprême de l'existence de l'humanité sur la Terre, plus haute que la poursuite de la Vertu ou celle de la Vérité »<sup>20</sup>.

Le théâtre se fait même le lieu symbolique d'une revendication en faveur de la culture. Déjà chez Marcel Roland dans *Le Presqu'homme. Roman des temps futurs* (1907), récit de la lente agonie d'un singe recueilli par les hommes, qui relance le débat sur le darwinisme et le questionnement des frontières entre l'humain et l'animal, Maximin, « musicien-poète » de son état, dirige une représentation théâtrale intitulée *Le Triomphe de l'Homme*. À travers elle, il cherche à impulser un réveil du goût pour l'art, par opposition au matérialisme du chiffre qui anime la civilisation industrielle, dans laquelle l'état de l'art est présenté comme moribond et daté d'un autre âge : « On s'était si déshabitué du théâtre, l'art était chose si morte, si oubliée, réservée aux seuls initiés et aux archéologues... »<sup>21</sup>. Sa pièce en trois actes est conçue comme une démonstration engagée et allégorique, sous la forme d'une « grande féerie » libératrice du destin de l'humanité :

[...] je sens bien qu'elle se tient, cette grande féerie, avec son premier acte, celui où l'Homme apparaît d'abord, opprimé sous le poids des erreurs, des superstitions ataviques – c'est le passé. Son deuxième acte où, s'étant libéré, il retombe sous un autre joug, celui de la raison scrupuleuse et glaciale – c'est le présent que j'ai voulu rendre. Son troisième acte enfin – l'avenir – celui que j'ai rêvé le plus complet comme expression d'art, par la musique, les vers et la mise en scène, où l'Homme retrouve sa voie normale, guidé par la Fée-Nature et le Prince des Songes, et s'unit à la Femme pour refaire un monde par l'amour<sup>22</sup>.

Maximin incarne l'opposition à l'hégémonie savante depuis le clan des « poètes, ces savants d'un autre monde »<sup>23</sup>. Aussi est-il intéressant de noter ici l'évocation de la *féerie*. Ce genre dramatique particulièrement en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> repose sur l'alliance de la science et de l'art dans la mesure où,

<sup>19</sup> Octave Joncquel et Théo Varlet, *Les Titans du ciel*, Amiens, Librairie Edgar Malfère, 1921, p. 177.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Marcel Roland, *Le Presqu'homme. Roman des temps futurs* [1907], Paris, Méricant, 1911, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>24</sup> Voir Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1894*, Paris, Champion, 2007.

mettant l'accent sur le décorum, il permet l'intégration de la machinerie au spectacle, ce qui lui vaut les reproches d'une émotion frelatée, d'un art contaminé par la technique, d'une simplification caricaturale. Dénoncé chez Robida, le clou lui-même, paroxysme et essence du spectaculaire dans les arts de la scène, n'est pas sans lien avec la féerie<sup>25</sup> et engendre une esthétique qui, si elle n'est pas nécessairement visuelle<sup>26</sup>, privilégie toutefois volontiers le trucage et l'effet d'optique. Or, la féerie fait l'objet d'un déplacement dans la présente fiction : elle est considérée non pas comme le sous-genre dramatique relevant de ces procédés mais, plus généralement et de manière plus neutre, comme une pièce didactique faisant intervenir des fées en tant qu'actants significatifs<sup>27</sup>. Si le roman montre un Maximin peu lu ou écouté par ses contemporains, en revanche sa pièce connaît un grand succès et fait de lui une figure à la fois progressiste, en faveur d'une réconciliation de l'artiste et du savant – tous deux ayant en commun, selon lui, la poursuite de chimères –, et rétrograde : partisan d'une conception artiste et puriste du théâtre, il honnit le cinéma, encore naissant en ce début de XX<sup>e</sup> siècle où paraît le roman. C'est donc précisément à partir de la situation du théâtre, et de manière paradoxale en convoquant une conception non générique de la féerie, qu'il réagit contre ce nouvel art du spectacle. Le principal grief qu'il lui adresse, à grand renfort d'exclamations indignées retranscrites en style indirect libre, est sa déshumanisation et sa dénaturation de l'art dramatique :

Ah ! cette salle de spectacle, Maximin s'en écartait avec horreur ! Un lieu maudit où le Théâtre était, selon lui, odieusement bafoué, parodié !... Il ne décollerait pas contre ce qu'il appelait « la plus infâme invention de la science »... Quoi ! Il y avait eu une époque où ce crime avait pu être commis : l'assassinat prémédité du théâtre vivant ! Où les savants, avec leurs cornues et leurs machines électriques, avaient tiré froidement tous les personnages du vieux drame, pour les remplacer par des toiles tendues, des ombres menteuses, et des voix nasillardes<sup>28</sup> !

On sait la concurrence historique<sup>29</sup> de ces modalités des arts du spectacle, les nouveaux possibles techniques du cinématographe ayant relégué le théâtre en lui

<sup>25</sup> Sur les liens entre féerie et spectaculaire, voir Jean-Claude Yon, « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de "Rothomago" », dans Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 126-133. Parmi les caractéristiques de la féerie, notons le merveilleux, le comique verbal, l'importance du décorum, le dispositif machinique de mise en scène, les mouvements scéniques et l'accent mis sur les nombreuses transformations.

<sup>26</sup> Comme le précisent Laplace-Claverie, Ledda et Naugrette dans leur introduction générale, *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène Théâtre, 2008, p. 34.

<sup>27</sup> On retrouve ainsi une tension qui parcourt la littérature enfantine, entre conte de fées et récit didactique convoquant la science, telle la physique amusante.

<sup>28</sup> Marcel Roland, *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>29</sup> Qui prend initialement la forme d'une coopération. Sur les premiers temps de l'audiovisuel, voir Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1978.



enlevant son statut d'« art social dominant »<sup>30</sup>. La résistance prend, dans ce roman comme ailleurs, la forme convenue du plaidoyer contre la « cinématographisation » du théâtre, à partir de l'opposition à l'utilitarisme du progrès technique qui aurait dénaturé l'art véritable et menacerait rétrospectivement son intégrité patrimoniale : « Le pire fut qu'on ne cinématographia pas seulement le théâtre nouveau, mais aussi l'ancien. Corneille, Racine, Molière défilèrent devant l'implacable objectif, et les pavillons des machines parlantes emmagasinèrent les alexandrins superbes du vieux lion tragique, les plaintes d'Iphigénie, et le rire amer du Misanthrope »<sup>31</sup>.

### Entre purisme et désacralisation

Des considérations qui précèdent, on voit se dégager plusieurs valeurs associées à la pratique et aux fonctions du théâtre : authenticité d'un art « vivant », audace d'un vecteur de résistance aux supposées dérives du temps, vocation d'une pratique culturelle engagée, plasticité et modernité d'une performance au carrefour des disciplines. Cette diversité n'est pas surprenante dans la mesure où, comme le rappellent Viala et Mesguich, « [l']art dramatique n'est pas porteur de telle ou telle catégorie de valeurs en particulier : comme les autres arts, le théâtre peut parler de tout et contenir toute sorte de prises de position »<sup>32</sup>. S'il peut les contenir toutes, elles ne coexistent pas pour autant, et les représentations du théâtre doivent être saisies dans la double perspective des dispositifs visuels sur lesquels celui-ci repose et des lieux consacrés à sa pratique. C'est en effet à ces deux paramètres que s'origine l'ambiguïté apparente de valorisations contradictoires.

Lorsqu'il subsiste comme espace réservé et dédié à la littérature, généralement dans la mise en tension explicite des temporalités, en tant que lieu capable de « montrer dans l'avenir les vestiges immanquables du passé »<sup>33</sup>, selon la citation déjà mentionnée de Léon Daudet, le théâtre fait l'objet d'une appréciation valorisante. Ainsi, dans le *Voyage au pays des Articoles* (1927) d'André Maurois, l'une des rares fictions d'anticipation qui s'emploie à transposer dans l'ensemble du social le désintéressement et l'exception attachés aux valeurs littéraires, les Articoles – littéralement les « cultivateurs d'art » – se vouent exclusivement à la production de chefs-d'œuvre, avec une prédilection pour les grandes figures françaises de Flaubert et de Proust. C'est d'ailleurs au Théâtre (majuscule) que quelques pages proustiennes sont lues tous les ans, à la date anniversaire de la naissance du grand écrivain<sup>34</sup>. Ces pratiques participent d'une religion de l'art en vertu de laquelle les Béos, ces « Béotiens » membres de la fraction inférieure de cette société, admirent les Articoles qui à leur tour vouent un culte aux grandes figures mythifiées du panthéon littéraire. Les lois de cette microsociété que l'on

<sup>30</sup> Pour reprendre la formule de Christophe Charle, *op. cit.*, p. 458.

<sup>31</sup> Roland, *op. cit.*, p. 186.

<sup>32</sup> Viala et Mesguich, *op. cit.*, p. 112.

<sup>33</sup> Daudet, *Les Morticoles*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>34</sup> André Maurois, *Voyage au pays des Articoles* [1927], Paris, Gallimard-NRF, 1928, p. 67-68.

pourrait qualifier d'« artocratique »<sup>35</sup> ne sont certes pas exemptes de contraintes, comme celle qui requiert d'assister une fois par semaine à un spectacle théâtral gratuit<sup>36</sup>, mais ces obligations sont, précisément, les garantes de la stabilité des mœurs, de la hiérarchie sociale et d'une économie inversée rejetant l'argent :

Il n'y a pas de sanction pénale, mais les sanctions sociales suffisent. Un Béos [*sic*] convaincu de n'aimer ni la musique, ni les lettres, devient une sorte de paria. Les Articoles cessent de venir manger sa nourriture ; les autres Béos le dédaignent ; sa femme, et plus tard ses enfants, finissent presque toujours par l'amener à feindre au moins le respect qu'il n'éprouve pas<sup>37</sup>.

Sanctuaire de pureté de l'art chez les uns, le théâtre devient chez les autres le révélateur d'une corruption par la société du spectacle. Les valeurs négatives qu'il cristallise alors s'inscrivent dans une tendance au rejet des arts visuels, perçus comme les concurrents de la littérature véritable. Dans ses *Contes pour bibliophiles* parus en 1895, Octave Uzanne va jusqu'à imaginer *La fin des livres*. Aidé des illustrations de Robida, il thématise les réactions rétives à la production d'une culture visuelle qui se révèle dans la tension, historique et esthétique, entre peinture et photographie. Le peintre qui participe au débat en ouverture de la nouvelle, présenté comme le fondateur d'une célèbre école des « Esthètes de demain »<sup>38</sup> et rattachable à la mouvance symboliste, tient un discours pessimiste sur l'art moderne. Il déplore le triomphe médiocre de la copie, même et surtout avec un « œil de photographe »<sup>39</sup>, et prône l'art défamiliarisant, idéaliste<sup>40</sup>, qui doit « nous faire planer un instant dans des sphères irréelles où nous puissions faire comme une cure d'aérothérapie idéaliste »<sup>41</sup>. En tant que vecteurs nocifs du tropisme imitatif critiqué, il bannit non seulement l'illustration et la photographie, mais aussi le théâtre. C'est là rendre à ce dernier son ancienne définition limitative d'art mimétique et référentiel, mais aussi poser la matérialité de son dispositif comme un obstacle à un

---

<sup>35</sup> Dont les principes ne sont pas très éloignés de la mouvance esthète historiquement représentée par William Morris, John Ruskin et Marcel Proust. En 1890, dans son anticipation des *News from Nowhere*, Morris imaginait une société dont les structures répondent à la promotion d'un retour à l'artisanat créatif contre la production industrielle.

<sup>36</sup> Dans les faits, cette gratuité a été l'objet de nombreux débats parlementaires et visait principalement à encourager l'accès du peuple à la culture.

<sup>37</sup> André Maurois, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>38</sup> Octave Uzanne, *Contes pour bibliophiles*, illustrations par Albert Robida, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895, p. 129.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>40</sup> Si le choix du terme semble faire écho à une tendance esthétique importante qui parcourt aussi le roman dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (voir Jean-Marie Seillan, *Le roman idéaliste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012), en revanche il ne s'agit pas ici, comme dans cette production romanesque, de rester à l'écart de la crise moderne de la représentation, mais plutôt de questionner l'appauvrissement que pourraient causer les dérives mécanicistes et industrielles des dispositifs de la représentation.

<sup>41</sup> Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 130.

art dédié à l'intraduisible, à la transcendance, à l'idéal. De telles considérations suggèrent que l'avènement véritable de la littérature devrait, de plus en plus, se penser en-dehors même du théâtre, et qu'il conviendrait de lire entre les actes d'un spectacle n'ayant désormais plus rien à voir avec le patrimoine littéraire.

L'œuvre d'anticipation de Robida semble opérer la jonction entre ces deux pôles de valorisation de la référence dramatique : le théâtre au futur antérieur y apparaît comme un vecteur paradoxal de célébration et de dévaluation de la littérature, et c'est dans cet entre-deux que se lit probablement sa meilleure vérité. Traitant par la satire de l'expansion et des conséquences sociales des nouveaux dispositifs audiovisuels, *Le Vingtième Siècle* évoque les informations par téléphone qu'envoient les journaux à leurs abonnés, en ce compris les comptes rendus de pièces. Le théâtre circule donc plus que jamais dans la société. Le téléphonoscope qui allie son, image et interaction dématérialisée permet même les auditions théâtrales téléphoniques<sup>42</sup>. Ces avancées, déjà inscrites historiquement dans les possibles du « théâtrophone », prédisent conjointement la société des télécommunications et celle des loisirs. Elles montrent un théâtre subissant une dissolution de ses frontières matérielles et une reconfiguration de ses supports, sacrifiant l'art au profit de la communication plaisante ou informative. Il est d'ailleurs significatif que la « mise en scène », dont l'expression apparaît dans les années 1880 et dont la fonction s'autonomise à ce moment, ne soit pas considérée comme telle : il ne s'agit plus d'organiser le spectacle à partir de directives humaines pour un public présent et interactif, mais bien plutôt de dématérialiser la performance pour mieux en relayer la diffusion. Les descriptions romanesques préfèrent dès lors insister sur le degré de sophistication technique qui tout à la fois réinvente l'espace scénique en lui ôtant son lieu propre, permet de nouvelles médiations et repense sous cet angle les modalités de réalisation de la performance. Ces transformations s'opèrent parallèlement à une seconde dématérialisation : la culture écrite est appelée à se réduire à sa substantifique moelle, produisant de la sorte un théâtre à la fois condensé et concentré, manière surtout d'en retenir tous les clichés. C'est ce que met en évidence, chez Robida, le dialogue suivant entre Hélène et son tuteur Raphaël Ponto :

– Les auteurs français n'ont pas eu besoin d'être traduits en quatrains, on en a fait des condensations en vers et en prose. Nous avons Corneille condensé en quatre vers :

La valeur n'attend pas le nombre des années.  
Prends un siège, Cinna..., etc.

– Cela suffit parfaitement... j'aimerais assez voir appliquer ce système de condensation au théâtre ; on pourrait très bien condenser tout le théâtre de Corneille en un acte, tout Racine en un acte, tout Dumas père et fils en un acte, et enfin tout Dennery également en un acte ; on pourrait imaginer facilement une

---

<sup>42</sup> Robida, *op. cit.*, p. 55.

action attachante pour relier les cinq actes. Le public aurait, de cette façon, les cinq grands classiques en une seule soirée... ce serait un immense succès !

– Il faudrait condenser toutes les héroïnes si touchantes de ces auteurs, en une seule qui serait à la fois Phèdre, Hermione, dona Sol, Esmeralda, Anne d'Autriche, Madame de Montsoreau ou la Dame aux Camélias...

– Et faire entrer dans la pièce toutes les grandes tirades ou tous les mots célèbres : Grâce ! monseigneur, grâce !... Le danger et moi, nous sommes frères !... C'était une noble tête de vieillard ! Il est trop tard !!! etc, etc.

– Sans oublier *la voix du sang*, *la lettre fatale*, *la croix de ma mère*, *la porte secrète*, *le forçat innocent*, *le sabre de mon père*, *l'échelle de corde*, *le poison des Borgia*...

– Quelle pièce, messieurs, quelle pièce que celle qui réunirait toutes ces beautés ! J'en parlerai à un auteur dramatique de mes amis<sup>43</sup>...

Ainsi esquissée en quelques lignes, c'est là une méthode qui semble préfigurer les « comprimés » des grandes pièces du répertoire que produira le cinéma en présentant une sélection de scènes muettes ponctuées d'intertitres.

### Le théâtre immédiat

Privilegié comme lieu symbolique de survie des lettres mais lui-même minimisé comme un art non noble, le théâtre est suspect de compromissions avec l'hégémonie de l'audiovisuel et les dérives de la société du spectacle en émergence. Au terme de ce parcours, que peut-on apporter à la définition du théâtre ainsi thématiqué ? Sans doute ne subsiste-il à son sujet que la part minimale de cette définition : il serait le lieu d'une illusion entretenue comme telle, dédiée à la part la plus spectaculaire d'un genre appréhendé essentiellement sous l'angle de sa pratique divertissante et populaire. Cela met en tension les deux composantes qui le caractérisent : s'agit-il d'un art de la performance ou d'un art du texte ? Si la civilisation du texte semble, dans ces mondes futurs, se réduire toujours davantage à sa portion congrue, en revanche on observe l'extension et le déploiement du théâtre comme performance. Pour autant, il est rarement évoqué dans son processus de réalisation, à travers les étapes et les composantes sur lesquelles il repose, et qui vont en principe du choix de l'argument à la publicisation du spectacle, en passant par la sélection des acteurs et le travail de direction scénique. Il est davantage posé comme un déjà-là, prêt à la représentation, aboli dans sa temporalité et dans les degrés successifs de son élaboration. Il en résulte une impression d'immédiateté qui minimise l'importance artistique et créative de sa réalisation.

Théâtre-minute, il est aussi théâtre dématérialisé, fait pour être joué et consommé *hic et nunc* plutôt que convoqué et investi dans une épaisseur concrète qui serait par ailleurs humaine et culturelle. Les représentations font généralement silence sur les publics de ce théâtre du futur qui semble se tenir dans l'absolu, sans destinataire concret ni précis. La claque, supprimée en 1896<sup>44</sup>, paraît pour le moins une affaire lointaine, et avec elle s'atténue la dimension vivante d'un spectacle qui

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>44</sup> Autrand, *op. cit.*, p. 51.

puisait sa dynamique dans la constante participation d'un public réagissant, parlant, circulant, multipliant les échanges entre scène et salle. De même, rien n'est dit de son ancienne fonction cathartique. Si on ne lui imagine pas de public autre que l'entité indéfinie de la vaste audience et celle, restreinte, de la réception privée, c'est parce qu'il vaut désormais moins comme dispositif de communication inscrit dans une dynamique culturelle d'échange et de réinvestissement sémiotique, que comme l'élément parmi d'autres d'une circulation à sens unique allant d'un producteur toujours plus standardisé à son consommateur désindividualisé. C'est là toucher par la négative aux enjeux du spectaculaire, dont le goût traverse tout le XIX<sup>e</sup> siècle et une bonne partie du suivant, et qui concerne au moins deux aspects : les relations entre texte et représentation ; la dynamique des interactions entre art et industrie<sup>45</sup>. L'adjectif *spectaculaire*, apparu tardivement en 1908, s'est substitué au terme « spectaculeux » qui signifiait davantage l'excès et l'ostentation<sup>46</sup>. Plus neutre, ce nouveau terme veut désigner d'un spectacle ce qui apparaît comme frappant, saisissant, qu'il s'agisse d'une qualité matérielle ou d'un effet de réception par le public. C'est dire si cette conception repose sur une esthétique de la présence<sup>47</sup> que ne reprennent pas à leur compte les dystopies considérées. Celles-ci tendent à vider le théâtre de cette présence et à déshumaniser sa réception, annonçant et dénonçant un spectacle si omniprésent qu'il est toujours déjà là et n'a plus véritablement besoin de spectateur pour exister.

Si le corpus parcouru déborde largement le cadre historique généralement associé à la naissance de la société du spectacle entre 1860 et 1914, la préoccupation majeure semble bien être celle du devenir-spectacle du théâtre lorsqu'il rencontre les possibles démultipliés de la technique qui fait de tout lieu une scène improvisée, au fil d'une longue histoire qui avait déjà vu le « théâtre à machines » bénéficier du gaz puis de l'électricité. Il est significatif à cet égard d'observer comment s'articulent la convention, celle du genre ou de la représentation, et la liberté créative de renouvellement de ces mêmes composantes. On a pu concevoir, à tort, que ce qui a entravé le théâtre dans son évolution comme art de la modernité a été le développement de ses ressources formelles : trop sophistiquées, celles-ci auraient aussitôt menacé de lui enlever sa composante performative au profit d'un autotélisme éloigné de la scène. Or, d'une part, même le soin le plus esthétisant de la forme ne s'est jamais départi de l'attention aux contraintes matérielles : le symbolisme réclame lumières colorées, étoffes, marionnettes et velums ; le théâtre naturaliste repense le décor ; les héritiers du wagnérisme conçoivent des praticables mettant en valeur les postures des comédiens et préparent la fusion avec la danse. D'autre part, l'intrication de ces paramètres doit être considérée pour elle-même et non en conséquence involontaire ou fortuite, comme le montrent les fictions d'anticipation en réfléchissant aux articulations et aux passages du texte au dispositif. Ainsi, lorsque le roman proustien se trouve déclamé au théâtre, il faut y voir une résistance dans la marche vers une indifférenciation des pratiques sous

---

<sup>45</sup> Moindrot, *op. cit.*, p. 7.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>47</sup> Moindrot, *op. cit.*, p. 10-11.

l'influence de l'audiovisuel, qui les contient toutes sans en élaborer véritablement aucune. La ténuité de ces représentations romanesques n'empêche pas d'y repérer l'inscription d'un théâtre structurellement en pleine mutation, avec l'extension de ses frontières entre les registres et les genres. À une conception intertextuelle du genre se substitue de la sorte une approche transmédiatique qui montre une valorisation de la surface sociale de réception au détriment de la spécification des pratiques. Cette évolution porte le théâtre aux limites de la théâtralité en déplaçant son avenir vers celui des enjeux du spectaculaire, à une époque où le théâtre, en particulier dans ses modalités populaires du mélodrame et de la féerie, est mis en concurrence puis mêlé avec d'autres formes de spectacles qui rythment la vie sociale : cirque, café-concert, théâtre d'ombres, danse et pantomime.

Enfin, le parcours dans les textes nous renseigne autant sur la référence dramatique que sur la nature des fictions qui la prennent en charge. À bien y regarder, celles-ci semblent curieusement peu novatrices pour des anticipations. Le genre de la féerie, déjà ancien et daté au début du XX<sup>e</sup> siècle, est convoqué dans une conception rudimentaire chez Roland. L'industrie du spectacle dénoncée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Robida avait laissé craindre ses dérives dès la première moitié du siècle. L'idéalisme revendiqué chez Uzanne contre l'art industriel est lui-même récupéré dans sa première expression, antérieure à 1895. S'agit-il là d'une caractéristique propre aux anticipations, qui se trouvent aux prises avec une centration sur le présent<sup>48</sup>, duquel elles ne peuvent se défaire malgré un cadre spatio-temporel ou des thématiques futuristes ? Nuançons plutôt le constat en observant que ces fictions romanesques s'élaborent non pas directement à partir du réel, mais en amplifiant et en poétisant les principaux termes du débat public qui font saillance dans le discours social où elles émergent. Ainsi, la condamnation du spectaculaire au nom d'une préservation de l'artistique est un lieu commun largement relayé dans la presse et les productions en tout genre. Ces fictions semblent s'en nourrir, s'en saisir, mais dans leur esthétique propre. Il en va de même avec les débats d'époque autour de la mise en scène théâtrale, qui ont suscité nombre d'engagements et de propositions<sup>49</sup>. Cet état de fait explique tout à la fois le décalage historique des récits d'anticipation, leur prédilection pour les dichotomies les plus évidentes et leur nostalgie pour un théâtre classique, ancien ou fait de références empruntées à la tradition littéraire. Sous couvert de projeter leurs histoires dans un futur plus ou moins lointain, ces fictions rejouent et transfigurent, en les exacerbant, des tensions déjà au travail dans leur premier contexte de diffusion, les donnant ainsi à voir sous un jour tantôt dépaysant, tantôt critique, tantôt encore alarmiste et engagé. Il s'agit donc moins de repérer les termes du

<sup>48</sup> Sur les modalités de cette caractéristique dans la poétique d'anticipation de la science-fiction contemporaine, voir Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, chap. 1 « Autres temps, autres temps : états de l'anticipation », p. 19-39.

<sup>49</sup> Que ces écrits soient sérieux, manifestaires, programmatiques ou non. Que l'on pense entre autres exemples aux textes de Maeterlinck, d'Edward Gordon Craig, ou encore à l'article de Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891.

débat que de discerner les modalités dans lesquelles ils se trouvent reconfigurés spécifiquement. Et il semble que l'enjeu majeur se situe dans cette tension de « l'effet » contre « l'humain ». Le constat selon lequel la créativité de la mise en scène est menacée par le dispositif de la représentation n'est pas nouveau. Ce qui l'est, par contre, et qui constituerait l'originalité de ces fictions, c'est le geste de mise en évidence du fait que le spectaculaire ne serait pas tant le résultat d'une surenchère du décor que la conséquence d'un processus d'immatérialisation causé, notamment, par les médiations optiques de la transmission.

### Bibliographie

- Autrاند Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Charle Christophe, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Daudet Léon, *Les Morticoles*, Paris, Fasquelle et Charpentier, 1894.
- El Nouty Hassan, *Théâtre et pré-cinéma, essai sur la problématique du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1978.
- France Anatole, *L'Île des pingouins*, Paris, Calmann-Levy, 1908.
- Guitton Gustave, *Ce que seront les hommes de l'an 3000*, Paris, Tallandier, 1921.
- Jonquiel Octave et Varlet, Théo, *Les Titans du ciel*, Amiens, Librairie Edgar Malfère, 1921.
- Laplace-Claverie Hélène, Ledda Sylvain et Naugrette, Florence, *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène Théâtre, 2008.
- Martin Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1894*, Paris, Champion, 2007.
- Maurois André, *Voyage au pays des Articoles* [1927], Paris, Gallimard-NRF, 1928.
- Moindrot Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- Robida Albert, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883.
- Roland Marcel, *Le Presqu'homme. Roman des temps futurs* [1907], Paris, Méricant, 1911.
- Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999.
- Stiénon Valérie, « La dystopie d'Émile Souvestre à Léon Daudet. Petite traversée générique », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », avril 2015, p. 111-123.
- Uzanne Octave, *Contes pour bibliophiles*, illustrations par Albert Robida, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.
- Verne Jules, *L'Île à hélice*, Paris, Hetzel, 1895.
- Verne Jules, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1994.
- Viala Alain et Mesguich Daniel, *Le Théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2011.