



Université Rennes 2

Diplôme universitaire « Animaux et Société »

**THEÂTRE CONTEMPORAIN ET MONDES
DES ANIMAUX NON-HUMAINS, COMMENT
FAIRE LE LIEN ?**

Adélaïde POULARD

Sous la direction de : Émilie DARDENNE

Année 2020 - 2021

Merci à Emma Merabet, Gwendoline Soublin, Emilie Flacher et Cyril Casmèze, tous les quatre sources d'inspiration et de décentrement.

« Si on cherche une définition commune à toutes les sciences, voire une définition commune à toutes les pratiques de savoir, on peut avancer celle-ci : ce que toutes visent, c'est à changer le monde, à le modifier. (...) Que vient faire ce constat avec l'usage de la sensibilité dans les opérations de connaissance ? La sensibilité est à entendre comme une forme de disponibilité par rapport au monde, ou au moins à certains des événements qui s'y déroulent. Elle est donc impliquée au premier chef dans la question de savoir comment on veut que le monde change. [...] La disponibilité permet de rendre visible des choses que tout le monde voit sans y prêter attention, permet de rendre ces choses importantes ou significatives ou encore de les signifier autrement, comme cela est le cas dans le travail artistique ... »

*Florence Burgat - Introduction à Penser comme un rat,
Vinciane Despret. Quae - Sciences en questions, 2009.*

« Il s'agit de multiplier les mondes, pas de les réduire aux nôtres. »

*Vinciane Despret,
Habiter en oiseau, Actes Sud Sauvages, 2020*

*Et depuis souvent dans mon corps moi aussi : je bougé-bougé, je Chhhhhhhh, je (respire)
J'entends perçant je vois précis je cours petit-pas petit-pas
Je ne suis plus tout a fait moi – je vis plusieurs
Sans crier gare souvent
les vivants me courent dedans
Alors je perçois
leurs glapissements leurs jappements leurs pollens
leurs coassements leurs vagissements leurs dioxydes
leurs crailllements leurs fluides
leurs gringottements glissent dans tous mes recoins
Parfois même ma voix humaine se joint a leur babil
Ou chacun devient tout le monde
Et pêle-mêle s'epoutonne.*

/T(e)r:::r/ie:::r , Gwendoline Soublin, 2020¹

¹Commande de la compagnie Arnica pour le cycle *Lapin-Cachalot*. Texte non publié à ce jour.

TABLE DES MATIERES

Introduction

I. Les animaux sur scène : présences, violences, considérations nouvelles

1. Brève histoire des animaux au théâtre : garder l'humain au centre
2. Fin XXe- début XXIe siècles : animaux sur scène, morts ou vivants, une même violence
3. Du « tournant animal » des années 70 à un théâtre post-anthropocentrique aujourd'hui ?

II. Théâtre contemporain : quels outils pour traduire les mondes des animaux non-humains ?

1. Les corps
2. Les mots
3. L'espace

III. Théâtre, sciences, vivant.es : comment rétablir la liaison ?

1. Désapprendre à se regarder dans la glace : sciences et arts vivants, un vrai dialogue à mettre en place
2. Sortir de la représentation ?
3. Ateliers, médiation, pédagogie

Conclusion

Bibliographie

Annexes

Introduction

Si la création théâtrale contemporaine occidentale commence depuis un peu plus d'une décennie à prendre à bras le corps la question écologique et à représenter sur scène des problématiques liées au réchauffement climatique et à la chute de la biodiversité, la question peut-être plus épineuse de notre rapport aux animaux non-humains est bien moins évoquée, en tout cas dans une perspective nouvelle de considération. A l'heure où au contraire la société civile semble porter une attention grandissante au bien être animal et à la diversité de leurs mondes, les artistes sont à la traîne. La question de la représentation du point de vue des animaux « pour eux-mêmes », sans qu'ils fassent office d'un énième truchement pour discourir sur notre humanité, mais bien qu'ils soient le centre d'une exploration de leurs expériences et de leurs émotions est quasi absente des plateaux. Il est néanmoins intéressant de noter que là où les représentations d'animaux sont les plus présentes, c'est dans le théâtre dit pour le « jeune public ». Dans l'imaginaire collectif, s'intéresser aux animaux relève encore bien souvent soit de la sensiblerie, soit de l'enfance. Le présent dossier ne se focalisera pas sur cette question, mais pour donner le ton du fil de pensées que nous allons suivre, il nous semble opportun de citer d'entrée de jeu Baptiste Morizot, philosophe de terrain, qui, dans sa petite conférence *Pister les créatures fabuleuses*², s'adresse aux parents des enfants présents :

« Vous les enfants, vous êtes au courant que les animaux sont importants, vous savez déjà tout ça, ce passage ne vous concerne pas, il est pour les adultes, ceux qui ont parfois oublié. Voilà ce que je veux leur dire pour leur rappeler ce que vous savez : dans notre culture, le rapport aux animaux a été infantilisé. Alors que la relation à l'animalité est constitutive de notre identité dans ce qu'elle a de sain. Les animaux ne sont pas que l'objet d'une attention infantile, ils sont les cohabitants de la Terre, avec qui nous partageons une ascendance, l'énigme d'être vivant, et la responsabilité de cohabiter décentement. Le mystère d'être un corps qui interprète le monde, est partagé par tout le vivant : c'est la condition vitale universelle. C'est peut-être elle qui mérite d'appeler le sentiment d'appartenance le plus puissant »³

Évidemment la tâche est ardue lorsqu'il s'agit, en tant qu'être humain, de représenter ou en tout cas de s'approcher de la réalité vécue par un animal, de la vivre non d'un point de vue scientifique, même si l'on verra que cette approche ne doit pas être totalement exclue, mais d'un

²Baptiste MORIZOT, *Pister les créatures fabuleuses*, Bayard Les petites conférences 2019

³Ibid. P.59

point de vue sensible. Mais n'est-ce pas ici que toute la puissance du théâtre peut faire son œuvre ? Les metteur.es en scène, les auteur.es, les comédien.nes, les créateur.ices d'espaces, de son et de costumes ne sont-ils-elles pas par essence des traducteurs.ices du réel ? « Rendre des choses visibles importantes et significatives », comme le dit Florence Burgat, fait partie intégrante du travail artistique. Les notions de « traduction » et de « translation » seront souvent employées dans le présent dossier, parce qu'elles nous semblent juste pour explorer les relations entre création artistique et expériences des animaux non-humains.

On objectera que de nombreux spectacles et compagnies ont convoqué les animaux sur scène, sans parler de l'archaïsme des cirques avec animaux. Cette étude ne s'attardera pas dessus mais en dressera un bref historique. Ce qui nous intéresse ici, c'est comment le théâtre contemporain occidental peut tenter de mettre en œuvre tous les outils qu'il connaît pour transmettre aux publics l'idée, l'esquisse seulement peut-être, ou en tout cas le désir de connaître les mondes et les expériences des animaux non-humains sans requérir à la présence physique d'animaux sur scène. Le terme « monde » est ici à entendre au sens de l'« *umwelt* » de Jacob Von Uexkül, qui donne à chaque espèce, et au sein de chaque espèce, à chaque individu, une monade singulière où évoluer, semblable mais différente de celle du voisin. A dessein, nous n'emploierons pas dans cette étude le terme « animalité », sauf lors de citations. Jacques Derrida a en effet remis en cause l'utilisation de ce concept et sa pertinence⁴, dans le sens où elle entérine une frontière entre humain et animal, où l'un ne serait défini que par les différences d'avec l'autre. Nous tenterons également de ne pas parler de « l'animal » mais « des animaux », là aussi dans une perspective derridienne, pour qui ce singulier aberrant témoigne de l'insidiosité de la violence humaine nichée dans toute une gamme de concepts qui tendent à simplifier le monde.

Notre étude sera jalonnée de références universitaires et philosophiques qui questionnent nos rapports humains aux animaux et plus précisément au sein de la création théâtrale, mais fera également appel à des exemples de spectacles ou des compagnies de théâtre contemporain. La question de la représentation des animaux sur scène est également présente dans la danse et le cirque, mais nous avons choisi d'orienter nos recherches sur les seules représentations théâtrales, qui bien évidemment incluent la plupart du temps la dimension corporelle. L'art de la marionnette sera évoqué, comme l'un des outils du théâtre, mais sans questionner profondément sa singularité. Une étude entière lui devrait être consacrée. Nous

⁴Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006

circonscrirons le théâtre contemporain à la période des années 1970 à nos jours, bien que nos exemples soient pour la majorité ancrés dans les dix dernières années. Il nous semble important également de préciser que les artistes s'emparant de cette question ne sont pas si nombreux. Nous en avons sélectionnés certains qui nous semblaient illustrer la richesse des possibilités artistiques, la plupart du temps en France dont le tissu artistique nous est plus familier. Cependant, il pourra arriver que certains exemples ne soient pas exclusivement liés à notre problématique, mais que leur forme, un détail ou une approche particulière, aient attiré notre attention et nous semblent judicieux d'être mentionnés, par la potentialité d'invention qu'ils détiennent. De même, il nous est apparu que la majorité des pièces interrogeant les mondes animaux éludent les animaux d'élevage pour se concentrer sur les animaux sauvages ou liminaires, témoignant d'un imaginaire mental collectif encore très hiérarchisé, qui idéalise le sauvage, même celui de nos bosquets les plus proches tout en invisibilisant les animaux exploités pour notre consommation. Les exemples recensés seront donc souvent orientés vers des mondes d'animaux sauvages, et cela n'est pas un choix de notre part mais bien un constat global.

Après un bref historique des animaux sur scène et un état des lieux de la création théâtrale contemporaine en matière d'écologie et de rapport aux animaux non-humains (I), nous tenterons donc de recenser et explorer quelques outils majeurs que le théâtre contemporain peut mettre en place pour considérer les mondes des animaux non-humains dans une perspective de désanthropocentrisation des plateaux (II). Enfin, nous questionnerons les rapports que peuvent entretenir théâtre et sciences pour rétablir une liaison salutaire aux vivant.es de toutes sortes, en sortant des sentiers battus de la représentation théâtrale telle que nous la connaissons (III).

I. Les animaux sur scène : présences, violences, considérations nouvelles

1. Brève histoire des animaux au théâtre : garder l'humain au centre

Depuis l'Antiquité la Littérature n'a eu de cesse de convoquer les animaux, et le théâtre ne fait pas exception. En Grèce Antique, Aristophane écrit *Les Grenouilles*, *Les Oiseaux*, *Les Guêpes*, pièces satyriques où les organisations sociales de ces groupes d'animaux se mêlent aux vices humains pour mieux dénoncer les agissements de ces derniers. *Le Roman de Renart*, les *Fables de La Fontaine*, autant de textes qui seront adaptés sur scène, prouvant toujours par-delà les siècles l'attraction qu'ont créés les animaux sur l'être humain. Cependant ces textes convoquent les animaux toujours exclusivement dans un seul but : dépeindre l'être humain. Que la volonté soit moralisatrice, satyrique, comique ou poétique, les représentations des animaux sont des truchements symboliques qui permettent à l'humain de se mettre en scène, organisant la grande dichotomie qui tient toujours plus ou moins aujourd'hui, celle qui sépare un être humain civilisé, doué de raison et qui sait canaliser ses pulsions, d'une bête sans éducation uniquement régie par ses instincts. Par cette scission rarement remise en cause dans le discours dominant jusqu'au XVIIIe siècle et les travaux de Rousseau, Bentham, Buffon puis Darwin, l'être humain peut très facilement par la représentation théâtrale ou littéraire exprimer ses tendances considérées comme les plus sombres, en les plaçant automatiquement sous le symbole de la bestialité.

Cette sur-représentation du lexique animalier et/ou de la symbolique animale pour dépeindre l'être humain dans les textes de théâtre et parmi lesquels *Rhinocéros* de Ionesco fait date (1959) en imaginant la métaphore de la montée du nazisme par la transformation d'humains en rhinocéros, est encore majoritaire aujourd'hui. Marie-Claude Marsolier dans son *Mépris des bêtes*⁵, parle de la « misothérie » de la langue française, qui exprime une hostilité envers les non-humains et intègre structurellement cette scission éthico-métaphysique qui oppose humains et animaux et dont nous parlions ci-dessus. Si, comme le dit Krzysztof Warlikowski, metteur en scène polonais, le langage du théâtre, et donc celui que l'on adresse aux comédiens est « un langage qui n'admet pas le mensonge et qui va droit au cœur »⁶, on peut facilement observer que la misothérie de la langue française se retrouve dans les textes

⁵Marie-Claude MARSOLIER, *Le mépris des bêtes, un lexique de la ségrégation animale*, PUF, 2020.

⁶Krzysztof WARLIKOWSKI in «*Si on est heureux, mieux vaut pique-niquer qu'aller au théâtre.*» Fabienne PASCAUD, Télérama, 03/07/09

théâtraux, puisque le théâtre est considéré comme un miroir tendu à la vie (au gré des courants artistiques de représentations qui chacun à leur manière ont réinterrogé ce postulat). De par son caractère vivant, immédiat et où le texte, en tout cas dans le théâtre occidental, prédomine, le théâtre, peut-être plus que les autres arts, a accompagné cette assimilation des animaux à la honte, au mal, aux vices. La renommée de Shakespeare et le caractère souvent mis en avant de l'atemporalité de ses textes en sont la preuve. Dans sa thèse pour l'École Vétérinaire d'Alfort intitulée *La place de l'animal au théâtre*⁷, Elina Jolivet recense 133 références à 64 animaux différents dans *Le Roi Lear*, souvent affiliées au bestiaire médiéval, et à chaque fois convoquées pour décrire un trait de la personnalité humaine, presque exclusivement de façon péjorative. Les filles de Lear passent tour à tour du statut de parasites, à celui de louves puis de vautours. Elina Jolivet analyse cet usage de la métaphore animalière ainsi : « Alors que le comportement des deux sœurs prête foi à ce dénigrement, l'attribution de l'animalité devient un moyen efficace de rediriger la sympathie vers le père perçu initialement comme un tyran. ⁸» La misothérie a fait son œuvre, l'être humain ressort grandi de ces comparaisons.

Si au cours de l'Histoire les animaux sont omniprésents dans les textes de théâtre, ils sont aussi très souvent convoqués sur scène ou joués par des êtres humains. On retrouve régulièrement des témoignages qui attestent la présence d'ânes dans des scènes de Nativité au cours du Moyen-Âge, mais il est évident que d'autres animaux étaient présents sur scène dès le début de l'histoire du théâtre. L'étymologie du mot tragédie qui vient du grec « *tragôdia* », lui-même dérivé de *tragôdos* « qui chante pendant l'immolation du bouc aux fêtes de Bacchus » opère dès le départ l'intrication entre le théâtre, la religion et les animaux, et atteste funestement des premières présences animales dans les rituels mis en scène en Grèce, ancêtres du théâtre. Les animaux sont beaucoup plus visibles dans les foires, aux côtés des circassiens ambulants ou à la cour des rois, et se font plus rares sur les scènes de théâtre où la représentation par un acteur, plus courante, est même moins surprenante que la présence d'un animal réel. Ainsi la Comedia Del Arte et ses scènes de bastonnades usent plus souvent du jeu d'un acteur qui « fait l'âne ou le cheval » que d'un véritable représentant de l'espèce. La pantomime, très répandue au Moyen-Âge et pendant la Renaissance, est un outil très prisé pour convoquer les animaux et passer très simplement de l'animal à l'humain dans la narration. Ces représentations sont très souvent proposées au public dans un but comique où l'être humain mais aussi surtout l'animal est tourné en ridicule. C'est le cas par exemple dans la pièce *Jocko ou le singe du Brésil*

⁷Elina JOLIVET, *La place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat pour l'École Vétérinaire d'Alfort, 2012

⁸Op cit. p.17

d'Edmond Rochefort jouée en 1825 et dans laquelle un comédien affublé d'une peau de singe joue Jocko, un singe qui s'habille en être humain. Elina Jolivet, à propos d'un extrait de la pièce, explique sans grande critique: « Pour accentuer l'effet comique, s'appuyant sur la forte ressemblance entre l'homme et l'animal, le singe s'habille d'une redingote et se coiffe d'un chapeau trouvé dans une malle. Ainsi affublé, il croise l'un des personnages de la pièce qui le prend au premier abord pour un être humain. Il s'ensuit une scène très comique où le singe et l'acteur se chamaillent. »⁹ Si la majorité de ces représentations animales ne leur donnent pas la part belle, on peut néanmoins citer quelques recherches plus élogieuses, notamment avec les *Dialogues de Bêtes* de Colette parus en 1905 sous le titre *Sept dialogues de bêtes* et mis en scène par l'autrice elle-même en une seule représentation en 1913 (repris en 2005 par Anne Kreis), et dans laquelle les comédien.nes jouent les chats et les chiens personnages principaux de l'intrigue. Ici, pour la première fois peut-être, les animaux représentés ne sont pas des substituts des humains. Même si leur parole et leurs traits de caractères sont en partie similaires aux nôtres, ils et elles ont leur individualité propre et évoluent dans un monde qui leur appartient, au côté des humains, certes, mais pas en faire-valoir de ces derniers :

« KIKI-LA-DOUCETTE : Peut-être. Les Deux-Pattes – ni toi – n'entendent rien à l'égoïsme, à celui des Chats... Ils baptisent ainsi, pêle-mêle, l'instinct de préservation, la pudique réserve, la dignité, le renoncement fatigué qui nous vient de l'impossibilité d'être compris par eux. Chien peu distingué, mais dénué de parti pris, me comprendras-tu mieux ? Le chat est un hôte et non un jouet. En vérité, je ne sais en quel temps nous vivons ! Les Deux-Pattes, Lui et Elle, ont-ils seuls le droit de s'attrister, de se réjouir, de laper les assiettes, de gronder, de promener par la maison une humeur capricieuse ? J'ai, moi aussi, MES caprices, MA tristesse, mon appétit inégal, mes heures de retraite rêveuse où je me sépare du monde... »¹⁰

A partir du XIXe siècle, la création théâtrale prend un nouveau tournant. A la suprématie des comédien.nes qui sont jusque là les seul.es à se diriger et au centre de tous les regards, se substitue peu à peu la figure émergente du metteur en scène, qui passe de simple technicien coordinateur à véritable créateur. Avec cette émergence, les choix scéniques deviennent plus élaborés pour créer une cohérence d'ensemble et donner lieu à ce que l'on nomme toujours aujourd'hui une « patte artistique ». Et c'est bien de patte dont nous choisissons

⁹Op cit. p. 13

¹⁰*Sept dialogues de bêtes*, COLETTE, Paris, Mercure de France, 1905

de parler ici, puis qu'avec ces nouveaux créateurs, les animaux intègrent différemment les plateaux. On peut citer par exemple le cas des chevaux, jusque là surtout présents dans des fresques historiques souvent données en plein air, et retraçant des batailles spectaculaires (comme c'est le cas encore de nos jours dans les attractions touristiques et reconstitutions historiques de châteaux ou de parcs comme le Puy du Fou en Vendée). Wilhelm Richard Wagner choisit de faire entrer des chevaux sur le plateau lors de ses opéras les plus renommés comme *Le Crépuscule des Dieux* ou *La Walkyrie*. Les chevaux ici ne sont plus seulement utilisés pour la vraisemblance de ce qui est joué mais plutôt pour l'esthétique, la grandiloquence et la volonté de spectacle total que recherchait Wagner. Cheval encore que l'on retrouve dans le *Hamlet* de Patrice Chéreau en 1988 au Festival d'Avignon, portant sur son dos le spectre du père d'Hamlet et qui fera date dans l'Histoire du théâtre contemporain. En 1904 Tchekhov réclame la présence d'un chien dans la représentation de *La Cerisaie*. En 2005, les chiens survoltés d'*Inferno* De Castellucci aboient dans la Cour du Palais des Papes d'Avignon. Les présences animales en scène ne sont plus convoquées dans le souci de prouver la supériorité humaine et sa pulsion dominatrice comme c'est le cas dans le cirque traditionnel ou lors des foires du Moyen-Âge, mais pour redonner au plateau une vie que l'artificialité du théâtre tend parfois à amoindrir. Les présences animale permettent également de re-convoquer le corps animal au lieu de déléguer sa représentation évidemment imparfaite aux acteurs. Il n'empêche que ces animaux, s'ils deviennent malgré eux les emblèmes de la « vie vraie », de « sauvage », de « l'imprévisible », sont bel et bien dressés pour servir la création et au bout du compte encore une fois impliqués dans des intrigues et des pièces dont le centre est l'être humain.

2. Fin XXe-début XXIe siècles : les animaux sur scène, morts ou vivants, une même violence.

On l'a vu précédemment, l'étymologie même d'un mot constitutif du théâtre occidental, « tragédie », est liée au sacrifice d'un animal, le bouc. En France il faudra la loi Grammont de 1850 qui punit la maltraitance envers les animaux dans l'espace public et qui suit la création de la SPA en 1845, pour que les problématiques autour de la souffrance des animaux émerge timidement dans le débat public. Depuis les années 70 et la parution de *La Libération Animale* de Peter Singer, les mouvements animalistes ont pris leur essor et se sont emparés de la

question problématique des animaux sur scène, au cirque, au théâtre et même en danse. On peut néanmoins souligner que de tous temps des individus humains se sont émus, pas forcément pour les mêmes raisons, du sort réservé aux animaux sur la scène. Il en est ainsi de l'âne de la Foire St Germain en 1718 dans la pièce *Le Château des Lutins*, où l'animal est accroché dans les airs : « Le public fut d'abord attiré par la promesse qu'on lui fit qu'il y verrait un âne voler. Ce prétendu vol consistait à faire glisser ce pauvre animal sur une corde tendue du haut en bas, et d'un bout à l'autre de la salle. »¹¹

Il serait long et vain d'énumérer ici les scandales qui émaillent l'Histoire contemporaine du théâtre. La contestation s'y fait plus difficilement qu'à propos de la présence d'animaux dans les cirques. Dans ces derniers en effet, c'est comme si la question du bien-être animal et de la création artistique n'entraient pas en concurrence. En effet il semble souvent admis, de l'un ou l'autre des partis, que les représentations avec animaux dans les cirques traditionnels répondent clairement plus à une volonté de divertir le public qu'à une création artistique où le propos du metteur en scène serait parfois le faire valoir qui légitime tel acte de maltraitance ou même « simplement » entérine l'idée de l'animal-objet jetable et utilisable pour les « besoins de l'art ».

Le paroxysme de cette maltraitance au nom de l'art et la négation pure et dure de l'individualité d'un animal s'est incarné en 2015 dans la polémique autour du spectacle *Accidens* de Rodrigo Garcia, auteur et metteur en scène argentin alors directeur du centre dramatique de Montpellier. Dans ce spectacle, un comédien retire un homard suspendu à un crochet, le découpe vivant puis le fait cuire et le mange. Au tollé qu'a provoqué cette pièce, aux récriminations de la SPA, à la pétition signée par plus de 29.000 personnes demandant l'arrêt de la pièce (ce qui ne fut pas le cas en France), aux vives réactions recensées par exemple en Pologne où des spectateurs montèrent sur scène pour libérer le homard pendant que les autres quittaient la salle¹², Rodrigo Garcia furieux répondit sur son blog « Vous êtes tous des idiots. Je veux dire que si dans le monde meurent chaque jour environ cent mille homards sur les tables des restaurants (et dans les maisons aussi, moi par exemple je les cuisine et les mange à la maison, ce qui revient deux fois moins cher), il se trouve que le seul homard qui meurt pour une cause poétique, c'est le nôtre [...]. Et ça, ça vous dérange terriblement. Ça vous embête que nous nous exprimions librement. Vous portez un dictateur en vous et je n'ai pas pitié de vous. »¹³ La liberté

¹¹Elena JOLIVET, *La place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat pour l'Ecole Vétérinaire d'Alfort, 2012 in BOUVIER CAVORET *Bêtes de scène*. Paris, Éd. Ophrys, 2002 221p. Cite les frères Parfaict

¹²<https://www.lalibre.be/culture/scenes/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard-51b8a918e4b0de6db9b63a9d>

¹³https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/polemique-sur-le-sort-d-un-homard-dans-une-piece-de-rodrigo-garcia_3351865.html

d'expression doublée de « la cause poétique » est donc là aussi, comme lorsque les polémiques ont pour sujet des êtres humains, le bouclier brandi par un art qui veut par cette pièce « traiter de la vie et de la nécessité de survivre »¹⁴, quels qu'en soit le coût (minime aux yeux de l'artiste). Mais ceux qui ne survivent pas, ce sont les homards sacrifiés à chaque nouvelle représentation, et effectivement tous ceux qui sont tués pour la consommation humaine chaque jour. Cet argument, nous le sentons d'emblée, est trop faible pour couvrir la mise à mort mise en scène d'un être vivant (même s'il ne remet pas en cause la véracité du problème de la mise à mort des animaux d'élevage, ce qui aurait pu être une tentative du spectacle, mais Gracia ne pose pas du tout le problème en ces termes. Pour lui, qu'on tue sur scène ou qu'on tue pour se nourrir, c'est la même chose et on en a fondamentalement le droit¹⁵). Cet exemple, si exceptionnel et rare soit-il, pointe du doigt ce que nous avons confirmé plus haut, c'est-à-dire que le théâtre est un lieu où les dominations sur les animaux se répètent indifféremment de la vie quotidienne. Fort heureusement depuis l'éveil de la conscience collective autour des travaux d'éthologie, de tels actes ne peuvent plus passer inaperçus. Pourtant, si cette torture frontale d'un être vivant non-humain choque et réveille instantanément même les humains les moins sensibles à la cause animale par sa violence et sa provocation, qu'en est-il des nombreuses pièces où les animaux apparaissent en morceaux, morts devenus simples accessoires ? En 1988 au sein du Théâtre-Libre dirigé par André Antoine lors de la création de la pièce *Les Bouchers*, les spectateurs s'insurgèrent devant la scénographie affichant de réelles pièces de viande¹⁶. Certes, le scandale émergea plus du caractère novateur d'amener sur scène de la « matière organique » plutôt que d'en créer de fausses, mais illustre bien l'épineuse et large question du réalisme au théâtre : jusqu'où va-t-on et pourquoi ? Qu'est-ce que cela apporte à l'œuvre ? Cette question est très souvent posée lorsqu'il s'agit d'êtres humains, et même si elle interpelle parfois, elle est à notre avis souvent sans intérêt. En effet les humains représentés sur scène dans tel ou tel état soit-disant choquant et/ou dégradant en sont pleinement conscients et consentants (dans le cas inverse on nomme cela de l'exploitation ou de l'esclavage). Les appels à la censure comme cela a été le cas dans les années passées concernant des pièces jugées « choquantes » mettent en péril la liberté d'expression. Mais à ce jour, aucun spectacle n'a brandi sur scène des morceaux de corps humains morts. Dans le cas des animaux, tout est soudainement beaucoup plus simple.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ce à quoi fait écho tristement la définition de Joseph Ritson : « Homard : un crustacé que les gens aux sentiments délicats et d'une grande humanité font bouillir vivant. » in Ritson Joseph *A new dictionary for the Orthography, Pronunciation and Ethymology of the English Language*

¹⁶Op cit. In ANTOINE A. *Mes souvenirs sur le théâtre-libre*. Paris, A. Fayard, 1921,324p.

On peut leur faire « répéter » des pièces (sous la réglementation en vigueur qui est dans le théâtre et le cinéma français heureusement bien plus suivie que dans le cirque traditionnel) ou exhiber des parties de leur chair morte sans que l'assemblée ne s'en émeuve plus que ça, comme par exemple dans la pièce récente d'Angelica Liddel *Madre* (2019) où une tête de cochon chaque fois différente à chaque représentation fait office d'accessoire pour la comédienne, entérinant non seulement la domination humaine sur les animaux mais occultant également toute possibilité pour les animaux de trouver sur le plateau une place en tant qu'individu agent. On ne compte pas non plus les mises-en-scène qui intègrent animaux empaillés, peaux, fourrures, en prenant ces états de fait pour acquis, en ne remettant jamais au cœur du propos la problématique éthique ou au moins le point de vue situé (être humain dominant) qu'imposent ces « objets ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit, et qui fait toute la problématique de notre réflexion : un théâtre qui depuis toujours est le miroir de l'âme humaine et y reproduit ses schémas de pensées peut-il faire place à d'autres rapports humains/non-humains ? Peut-il laisser la place à des point de vue non-humains (par l'intermédiaire des humains) ?

3. Du « tournant animal » des années 70 à un théâtre post-anthropocentrique aujourd'hui ?

Depuis les années 70 en France et dans la partie occidentale du monde, on assiste à ce que les *critical animal studies* ont pu nommer « le tournant animal ». C'est bien un élargissement conceptuel qui s'effectue, puisque cette émergence de la question de la place des animaux dans la société humaine s'articule d'abord autour de découvertes scientifiques, avec le développement des sciences animales qui deviendront l'éthologie et l'écologie comportementale, puis avec l'anthropologie, qui tient également un rôle important dans l'accès des animaux à une place dans la recherche en sciences sociales, les anthropologues se rendant compte de plus en plus que les animaux sont au centre des systèmes de pensées et de vie des peuples. Enfin, le militantisme se structure peu à peu autour des figures de Tom Regan et surtout de Peter Singer et *La Libération animale* au fur et à mesure que l'on met à jour les pratiques industrielles d'élevage qui ne cessent de se développer, donnant naissance aux mouvements welfaristes et abolitionnistes, et à l'émergence de la notion d'antispécisme. Ces mises en lumière du monde animal révèlent encore une fois leur proximité avec les humains dans le partage du ressenti des émotions, de la douleur et de la conscience de soi, appelée

« sentience » par certains, et qui associe subjectivité et capacité à percevoir son environnement et ses expériences de vie. La postmodernité, qui fait voler en éclat les croyances dans les grands récits historiques et met en échec la vision humaniste qui prévalait avant Auschwitz, donne libre cours à des réflexions sur le statut des animaux dans les sociétés humaines et légitime de plus en plus les chercheur.euses qui s'emparent de ces questions. Depuis dix ans environ, une nouvelle génération de philosophes « de terrain » renouvelle cette approche et l'on voit fleurir en librairie une collection d'ouvrages qui tous placent les animaux au centre des réflexions¹⁷. A leur manière tous réinterrogent plus ou moins la notion d' « *umwelt* » proposée par Jacob Von Uexküll en 1934¹⁸, qui suggérait que les individus d'une même espèce n'appréhendaient pas leur environnement tous exactement de la même manière, mais créaient leur propre monde, chacun habitant donc une sorte de bulle singulière. Ces travaux, s'ils ont permis d'envisager les animaux comme des agents et non pas comme des réceptacles à *stimuli* inhérents aux milieux, sont souvent questionnés aujourd'hui. La théorie de Uexküll amoindrirait non seulement les rapports inter-individus mais également les rapports inter-espèces, chacun ne vivant que dans sa bulle sans réelle possibilité de communication avec les autres. Si l'on ne peut qu'être d'accord avec la remise en question ou en tout cas les ajustements que méritent la théorie de l' « *umwelt* », nous continuerons ici d'employer ce terme qui offre tout de même, un peu comme « sentience », une façon enrichie et référencée pour parler des « mondes » animaux, aux sens physiologiques, perceptifs, d'expériences subjectives et uniques.

Comme nous l'exposons en introduction, la crise climatique a impacté tous les domaines de la sphère publique, et le théâtre également, quoique plus tardivement. En 2015, le sociologue et philosophe Bruno Latour met en scène au théâtre des Amandiers à Nanterre le *Théâtre des négociations, simulation de la COP21* avec 200 étudiants. Pendant 3 jours, 41 délégations et 208 délégués se nommant « Forêt », « France », « Atmosphère », « Amazonie », « Peuples Indigènes », « Océans », etc. viennent présenter le résultat de leurs travaux de réflexions. « Il fallait surtout considérer comme irréalisable de confier aux seuls États-nations la tâche de résoudre les problèmes créés par leurs façons, très utopiques, en tout cas très peu terrestres, d'occuper leurs sols »¹⁹ expose Latour. L'expérience est un succès médiatique, et un élan d'inspiration créative. Lors du colloque en 2019 initié par Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim intitulé « Climats du théâtre au temps des catastrophes, Penser et

¹⁷Jean-Christophe Bailly, Baptiste Morizot, Vinciane Despret, Karine Lou Matignon, etc.

¹⁸Von Uexküll Jacob, *Mondes animaux, mondes humains*, 1934, trad. Editions Denoël, Paris 1965

¹⁹Bruno LATOUR, *Face à Gaïa, huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris 2015

décentrer l'anthropo-scène », les deux chercheuses s'interrogent : « Si la question théâtrale centrale du XVI^e siècle [...] était de comprendre comment l'humain trouve sa place, quelle est la valeur de la figuration humaine sur scène, la question posée aujourd'hui par l'urgence écologique est tout autant celle de la place du non-humain. Comment représenter ce nouveau collectif, hétérogène, humain et non-humain, nouvellement constitué par les questions écologiques ? »²⁰ On voit germer alors une génération d'artistes qui prennent à bras le corps cette question, tentant d'amener sur scène ce que l'on nomme encore depuis notre lentille occidentale « la nature », ou en tout cas essayant de replacer l'humain à sa juste place sur terre, un être parmi d'autres, côtoyant végétal, minéral, matières organiques. Dans *La Vase*, créé en 2017, Pierre Meunier et Marguerite Bordat explorent cette matière pétrie de fantasmes et de peurs jusqu'à y plonger totalement, communiant ainsi d'une certaine façon avec le berceau de naissance de tous les êtres vivants. Ce nouvel élan du théâtre contemporain semble chercher enfin à repousser l'humain sur les bords, à lui refuser la meilleure part, à interroger réellement ceux qu'ils côtoient, à « faire monde », suivant la formule citée par Flore Garcin-Marrou, maître de conférence en études théâtrales à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès et qui, dans sa théâtrologie des plantes explique qu'il faut « prendre en considération des agents nouveaux au sein d'un nouveau « rapport au monde » qui ne soit plus fondé sur une distinction entre nature et culture, [et qui] revient à « faire monde » (formule empruntée par Bruno Latour à Donna Haraway, traduction française du terme « *worlding* » proposé dans *Staying with the Trouble*). Faire monde avec la « multiplicité des existants d'une part et, d'autre part, [avec] la multiplicité des façons qu'ils ont d'exister ». Ne plus parler ainsi de notre *rapport au monde* qui *objective* la nature, mais de la multiplicité des mondes dont nous faisons partie *parmi une multiplicité d'autres existences*, avec lesquelles nous pouvons rencontrer des « conflits d'ontologie », dus à la confrontation de différentes cosmogonies ou de différentes métaphysiques. »²¹ Débarrassé des intrigues essentiellement humaines, ces recherches théâtrales se font comme toujours le reflet d'une société qui peu à peu tente, encore marginalement bien sûr, de « désanthropocentrer » le monde. Emma Merabet, doctorante en arts de la scène à l'Université Lumière Lyon 2 cite Bruno Latour : « Dans *Où atterrir ?*, [il] file

²⁰Frédérique AÏT-TOUATI et Bérénice HAMIDI-KIM, « Avant-propos », *thâtre [en ligne]*, Chantier #4 : *Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène*, 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>

²¹ Flore Garcin-Marrou, « *Théâtrologie des plantes ou le plant turn du théâtre contemporain* », *thâtre [en ligne]*, Chantier #4 : *Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène*, mis en 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/01/theatrologie-des-plantes/>

la métaphore théâtrale et nous invite à considérer en ce sens les pourtours d'une scène où les humains, sujets et objets des pièces dont ils demeuraient les « personnages centraux », se verraient concurrencés par l'« environnement » qui constituait le « décor de leurs drames » :

Aujourd'hui, le décor, les coulisses, l'arrière-scène, le bâtiment tout entier sont montés sur les planches et disputent aux acteurs le rôle principal. Cela change tous les scripts, suggère d'autres dénouements. Les humains ne sont plus les seuls acteurs, tout en se voyant confier un rôle beaucoup trop important pour eux. Ce qui est sûr, c'est qu'on ne peut plus du tout se raconter les mêmes histoires. Le suspense est total.²² »

Emma Merabet, reprend les mots d'Elinor Fuchs eux-mêmes cités par Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre post-dramatique*²³ pour interroger la pertinence d'une nouvelle notion qu'une partie du théâtre post-dramatique pourrait revêtir : un théâtre post-anthropocentrique, pour « alors inventer une dramaturgie élargie aux formes de vie humaines et non-humaines qui réclament notre attention, pour que puissent s'élaborer des mondes viables et vivables »²⁴ Il faut néanmoins préciser que ce qui nous intéresse ici ne tend nullement vers les notions de transhumanismes qu'une autre partie du théâtre contemporain cherche à explorer (à grand renfort de robots comédiens et de plateaux uniquement occupés par des machines). Un théâtre post-anthropocentrique ne veut pas dire un théâtre « anthropos-nullos » ! Il s'agit bien de décentrer l'humain, pour reprendre le titre de l'article d'Emma Merabet, pas de le faire disparaître. Baptiste Morizot, l'un de ces nouveaux philosophes de terrain, invite à reconsidérer notre rapport aux autres animaux sous le prisme d'une « cosmopolitisme », une politique des alliances. Il nous propose d'endosser, nous êtres humains, le statut de « diplomates envers le vivant, destinés par nos puissances animales, à saisir comment tout se comporte, offerts à la perplexité de déterminer quoi faire de ces puissances. [Elles] n'impliquent aucun exceptionnalisme humain. [...] Ce sont des puissances relationnelles. »²⁵ Le théâtre peut être l'un de ces lieux de diplomatie. En tout cas un lieu où l'on peut parler de cette diplomatie, dire qu'elle existe et qu'il faut la mettre en œuvre, de toute urgence.

Un théâtre post-anthropocentrique, c'est donc un théâtre qui décentre l'humain, et s'attache à inventer de nouveaux « drames », dans lesquels les non-humains interviennent et sont considérés comme des agents . Les éléments naturels, les plantes, la « planète » même,

²²Emma MERABET, *Décentrer l'humain ? Notes pour des scènes post-anthropocentriques*, en ligne 13/05/2020 <https://medium.com/anthropocene2050/d%C3%A9centrer-lhumain-notes-pour-des-sc%C3%A8nes-th%C3%A9%C3%A2trales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>

²³H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002

²⁴Emma MERABET *ibid.*

²⁵Baptiste MORIZOT, *Sur la piste animale*, Actes Sud Sauvages, Paris 2018 p. 178

sont des partenaires de jeu que l'on peut convoquer ou interroger au sein de la création théâtrale sans risquer de les trahir réellement (mais qu'est-ce que trahir ?) puisque leurs « point de vue » sur le monde nous restent encore très mystérieux.²⁶ Ce sont d'autant plus des figures qui peuvent facilement « faire spectacle », « faire présence » sans créer de polémique. De l'eau sur scène, des fleurs, du sable, de la vase pourront certes soulever des questionnements de l'ordre du gaspillage, de la provenance ou de « l'utilité » mais verront rarement un débat se focaliser sur la maltraitance des plantes en scène ou l'anthropomorphisation outrancière du sable. Il n'en est pas de même lorsque les figures animales sont convoquées. Nous ne parlons pas ici d'animaux en scène, mais bien de la représentation d'animaux non-humains. Malgré nous, tout un florilège de questionnements émerge lorsqu'un animal est représenté sur scène, et il nous semble important, aujourd'hui, de ne pas laisser ces questionnements dans l'ombre. Si nous voulons suivre les mots de Morizot et devenir des « diplomates envers le vivant », nous ne pouvons plus non seulement ne pas interroger la manière dont les animaux sont représentés (au sens presque politique du terme) dans nos spectacles humains, mais nous avons également le devoir de donner à voir leurs expériences, ce qui s'approche de leurs « *umwelt* », de tisser sur scène des relations multi-spécifiques, dans un processus de visibilité. Ainsi peut-être, le miroir millénaire qu'est le théâtre fonctionnera-t-il dans les deux sens : prendre à bras le corps les nouveaux questionnements de la société civile, et proposer aux publics de nouveaux récits et de nouveaux actants, plus représentatifs du monde dans lequel nous vivons tous et toutes.

II. Théâtre contemporain : quels outils pour traduire les mondes des animaux non-humains ?

« Les fictions peuvent en effet révéler, d'une manière à la fois sensible et articulée, ce qui, trop souvent, reste occulté, minoré et normalisé, et fissurer ainsi le réel, afin que des changements matériels et tangibles deviennent non seulement envisageables, mais aussi désirables et désirés. »

Dinaïg Stall²⁷

²⁶Ce n'est pas exactement vrai dans le cas des plantes que l'on commence à vraiment comprendre.

²⁷Stall, Dinaïg. 2020. « Anima[L] : les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l'animalité ». *Zizanie*, dossier « Rencontres inter-espèces et hybridations : l'animal et l'humain », sous la dir. de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné, vol. 4, no 1 (automne), p. 43-60. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-stall.html>.

1. Les corps

« Activer en soi les pouvoirs d'un corps différent. »

Eduardo Viveiros de Castro²⁸

Imiter l'animal, le « singer », émettre grognements et cris, marcher à quatre pattes...lorsque l'on parle de jouer un animal, toute une ribambelle de clichés plus pauvres et grotesques les uns que les autres se bousculent dans notre tête, et forte est l'envie de balayer ces « simagrées ». Pourtant, travailler le corps de l'acteur pour l'amener au plus près possible des attitudes, du mouvement, des rythmes des animaux est exploré depuis longtemps. Lee Strasberg, dans les années 1950 aux Etats-Unis, et dans la lignée de Stanislavski et Meyerhold, grands théoriciens du jeu d'acteur au Xxe siècle, intègre à sa méthode de l'Actor Studio la pratique de « l'incorporation animale ». Dans un article la décrivant²⁹, l'acteur Ivan Magrin-Chagnolleau lui-même formé à l'Actor Studio explique que le terme « incorporation » n'est pas choisi au hasard. S'opposant à l'imitation, l'incorporation unit intimement deux éléments, fait corps avec l'autre. Celle-ci débute par une longue phase d'observation d'un animal choisi puis propose d'imaginer la transformation de son propre corps peu à peu, membre par membre, en l'animal élu. Il s'agit ensuite d'explorer l'espace en tentant au maximum de convoquer cet imaginaire animal, de trouver son corps, ses postures, et de lâcher prise pour essayer de ressentir de l'intérieur cette transformation. On peut dire que l'imitation, c'est se vêtir d'un costume mal ajusté, alors que « la transformation qui s'opère [durant l'incorporation] n'est pas seulement corporelle, mais aussi spirituelle. »³⁰ Cette méthode est à l'origine imaginée pour ensuite travailler un personnage humain dans une pièce, pour trouver sa physicalité en partant d'une analogie entre personnage humain et animal. Cependant, de nombreux acteurs et actrices ont eu à jouer des personnages animaux, et se sont donc servi de cette méthode simplement pour approcher au plus près une réalité physique des animaux. Les artistes québécois Francine Alepin, mime, comédienne et metteuse en scène, et Jean-François Casabonne, comédien ont tous deux interprété plusieurs animaux au cours de leur carrière. Chevaux, chiens, serpent et cancrelat, leurs expériences sont nombreuses et ont changé leur rapport au corps : « Jouer des animaux, ça donne une plus grande liberté, la possibilité de transgresser et de faire ce qu'on ne pourrait pas faire normalement. Parce qu'on est davantage au niveau de la pulsion physique, énergétique. Notre travail d'acteur est cérébral, mais jouer l'animal, c'est emprunter un chemin, sur

²⁸Eduardo Viveiros de Castro, *The Relative Native*, Hau, Chicago, 2016

²⁹Magrin-Chagnolleau, I. (2015). L'incorporation animale chez l'acteur. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2 (1-2). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1989&lang=fr&lang=fr>

³⁰Ibid.

le plan du jeu, qui est plus brut. Assurément, l'animal nous propulse dans l'intelligence du corps. L'animal parle par son corps.»³¹ Mais si « Jouer à être autre chose qu'un humain, c'est extraordinaire »³², il est intéressant de noter que cela ne s'accompagne pas forcément pour les deux artistes d'une ouverture concrète aux mondes des animaux. A la question « Est-ce que le fait d'interpréter un ou des animaux a changé votre relation avec les bêtes ? », Francine Alepin répondra par la négative, précisant simplement que cela l'a amenée à plus les observer et s'imprégner de leurs comportements. Jean-François Casabonne, quant à lui, indique que jouer des animaux lui a permis de « développer son regard » : « Au moment où je travaillais cette pièce, je ne regardais plus les fourmis ou n'importe quel autre insecte de la même façon. Donc, oui, ça a changé quelque chose, parce que, de prime abord, je n'étais pas instinctivement attiré par les animaux que je devais jouer. Maintenant, j'aime ces animaux. Ça m'a permis de les connaître sous un autre aspect, de me découvrir une parenté avec eux . »³³ Peut-on parler ici d'un travail de diplomatie en cours ? Pour Jean-François Casabonne il semble que ce soit le cas. La pratique l'a amené à ouvrir son horizon et à y intégrer les animaux non-humains. Mais cette expérience reste intime, et si elle est délivrée dans cet entretien, elle fait simplement partie du cosmos intérieur de l'artiste, et ne devient pas un projet poético-politique en tant que tel.

Un autre artiste a un parcours inverse. La compagnie du Singe Debout créée en 2002, est née de la rencontre entre Jade Duviquet, comédienne et metteuse en scène et Cyril Casmèze, comédien circassien zoomorphe. Obsédés tous deux par « l'humanimalité », ils explorent les frontières poreuses entre humains et animaux dans des spectacles pluridisciplinaires. Cyril Casmèze « se vit animal depuis l'enfance »³⁴. Dans le documentaire de la cinéaste belge Dominique Loreau *Dans le Regard d'une bête*, on voit Cyril Casmèze au milieu des vaches. D'abord en position bipède, il se met subitement à quatre pattes, occasionnant un mouvement de surprises chez les vaches qui soudain l'observent différemment, entre crainte et curiosité³⁵. Cyril Casmèze passait enfant beaucoup de temps avec une vache de trait, devenant son veau de substitution. Il a très tôt cohabité avec les animaux, développant postures et musculature lui permettant de comprendre leurs états de corps³⁶. Les animaux exercent sur lui une fascination

³¹Gagnon, L. (2009). Jouer l'animal : Entretien avec Francine Alepin et Jean-François Casabonne. *Jeu*, (130), 74–82.

³²Ibid.

³³Ibid.

³⁴<https://www.singedebout.com/jade-cyril>

³⁵Voir Annexe 1

³⁶Ce développement de la musculature est très important et place la zoomorphie de Casmèze dans un processus long, et qui explique cette virtuosité très difficile à atteindre pour un.e humain.e qui n'a pas travaillé cette musculature en ce sens sur des années.

sans borne. De ces fantasmagories à des actes artistiques, il y a des rencontres. Le cirque d'abord, où il a souvent remplacé les animaux sauvages, surnommé « l'homme-fauve », le cinéma (*Astérix et Obélix Mission Cléopâtre* par exemple), puis avec Jade Duviquet la création de la compagnie du Singe Debout et leur envie d'explorer ces métamorphoses d'une façon moins spectaculaire, plus profonde. Ils multiplient les formes artistiques, du faux documentaire dans les bois (*Docu Humanimal*) au spectacle en salle (d'après les écrits d'Élisabeth De Fontenay ou de Kafka) en passant par les conférences-dérapantes dans lesquelles ils invitent philosophes, anthropologues, scientifiques pour « décloisonner les savoirs et créer du sensible ».³⁷ Tous deux envisagent ce travail comme un gommage de la frontière entre Humain et Animal, « pour outrepasser un rapport funeste au vivant fondé sur la domination, la domestication et l'oubli ».³⁸ Ils prônent le « renoncement à une bipédie constante » pour convoquer l'humilité et la dé-hiérarchisation des vivants. Leur démarche se situe clairement du côté de la diplomatie envers les animaux non-humains, et cette recherche constante autour de « l'humanimalité », qu'ils n'hésitent pas à transmettre lors de stages et de formations, contient en elle une puissance d'ouverture et de changement de paradigme. Par la performance physique et sonore de Casmèze, on assiste, selon les mots d'Anne Simon, chercheuse au CNRS et créatrice d'Animots, un carnet de zoopoétique, « davantage à un *démimétisme* qu'à un mimétisme [...]. Il s'agit de désapprendre à bouger et à voir en humain, de privilégier d'autres sens et d'autres points de vue – odorat, audition, kinesthésie, vision à ras de terre, de haut, latérale... –, d'*embrasser* différemment un espace pour y entrer, en prendre possession ou le traverser. Par quelles espèces est-il habité, qui importent souvent si peu aux humains ? »³⁹. En effet, après les centaines d'heure d'affûts pratiquées, Cyril avoue ne jamais incarner un seul animal à la fois. Il se sent plutôt, mêlé, traversé par différents animaux⁴⁰. « L'essentiel est le maintien du déséquilibre entre l'*ek-stase*, toujours inaboutie, hors de sa peau d'« hominien » et l'insertion, toujours précaire et incomplète, dans une manière autrement animale d'appréhender le monde. »⁴¹ Par ce corps complexe, flou, fluide, le spectateur est fasciné ou mal-à-l'aise, selon ses propres représentations des relations humain-animal, mais ne peut rester indifférent. Cyril Casmèze

³⁷Ibid.

³⁸<https://www.singedebout.com/demarche-artistique>

³⁹Anne Simon, « Le champ, l'arche et la scène : zoopoétique et zoomorphisme », théâtre [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, en ligne 10 juillet 2019.

URL : <https://www.theatre.com/2019/04/05/le-champ-larche-et-la-scene/>

⁴⁰Cyril Casmèze, *un animal, une bête à poil extraordinaire*, Urbania E<https://www.youtube.com/watch?v=9g9IkBcYizQ&list=PLeHJ7Xx4Srwlj0RKXPqLJ5syttKK8xRxm&index=16>

⁴¹Anne Simon, « Le champ, l'arche et la scène : zoopoétique et zoomorphisme » op cit.

devient alors un passeur, le corps-qui-fait s'adresse au corps-qui-regarde, et le dialogue se met en place, indubitablement : « Que nous soyons espantés par ses animales acrobaties est le signe que nous comprenons qu'elles dessinent des potentialités de nos corps que nous n'actualisons jamais, et que nous envisageons nos styles humains comme spécifiques (propres à notre espèce), quand ils sont des formalisations sociales qui ont *acquis* le naturel de l'évidence et l'évidence du naturel. »⁴²

2. Les mots

« Raconter ces histoires de rencontres singulières reviendrait alors à peupler par les mots des territoires animaux qui restent peu accessibles autrement. »⁴³ Roméo Bondon

« Pourquoi aller au théâtre si le réel est aussi riche ? » demandait la philosophe et psychologue Vinciane Despret lors d'une conférence à l'université de Lausanne cet hiver 2021⁴⁴ Sa réponse, « parce que ça nous fabrique », est simple et éloquente. La fiction est une puissante fabrication des âmes, nous le savons depuis l'enfance, chacun.e est sculpté.e qu'on le veuille ou non, par les histoires que nous lisons, écoutons, voyons, incorporons peu à peu et qui fondent nos repères, nos communautés sociales mais aussi nos singularités intérieures. Ces histoires passent bien souvent par les mots, même si notre société occidentale porte actuellement l'image en religion. Comme nous l'avons vu dans la première partie, le vocabulaire faisant appel au champ lexical des animaux est très présent dans les textes de théâtre depuis son origine, mais nous avons précisé que leur utilisation se place toujours à des fins de description de la personnalité humaine, et rarement pour parler des animaux eux-mêmes. On ne compte plus les titres de pièces avec des noms d'animaux. *La Mouette*, *Rhinocéros*, *Combat de nègres et de chiens*, parmi les classiques, *Qui a peur du loup ?*, *Pierre est un panda*, *Tristesse et joie dans la vie des girafes*, *Les oies brûlent quand elles traversent la savane*, dans les pièces plus contemporaines, etc. Parmi ces pièces, aucune ne met en scène véritablement l'animal dont parle le titre. Toutes en font un argument poétique ou métaphorique au service de la psychologie humaine. Lorsque l'on cherche pourtant à décentrer le regard et donc à mettre en

⁴²Ibid.

⁴³Romeo Bondon « *Animaux face à face* », in Ballast [en ligne] le 17 février 2020. URL <https://www.revue-ballast.fr/animaux-face/>

⁴⁴https://www.youtube.com/watch?v=_sd3ubNbdE8 Imaginaires des futurs possibles : Faire récit avec les animaux / Vinciane Despret

texte des animaux, se pose évidemment la question du langage. Car si le « silence des bêtes », est trop souvent associé à la différence d'élaboration langagière que nous entretenons, humains, avec eux, et qui n'équivaut nullement à du silence, il n'empêche que nous ne pouvons comprendre assez précisément les sons et les cris qu'ils émettent pour écrire à partir de ça. Nous sommes donc face à une question de traduction, traduction qui fait écho directement à la notion de diplomatie proposée par Morizot et qui jalonne nos réflexions. Les diplomates du monde humains usent non seulement de traduction au sens premier, pour passer d'une langue à une autre, mais font également preuve d' « interprétation », pour reformuler les propos à l'une ou l'autre des parties en communication, dans un souci de compréhension et d'adaptation aux référents culturels de chacune. Il nous semble que les auteur.es de théâtre peuvent se poser la même question lorsque le désir de mettre des animaux au centre de leurs récits se fait sentir.

Certains ne se sont pourtant pas posé ces questions et ont simplement transposé le langage humain sur des personnages animaux. Nous avons cité Colette en première partie et ses *Dialogues de bêtes*, nous pouvons également citer Alain Enjary et ses *Animaux suivi de Autres animaux*⁴⁵ écrit en 2000 et où prennent la parole un moustique, des crapauds, des chiens, des chats, des souris, des poissons... La plupart emploient un vocabulaire cent pour cent humain, mais Enjary a tout de même opéré des glissements dans l'écriture, minimes mais visibles, notamment pour le moustique :

« Plus de lumière. Coupée, lumière. Que du noir, du noir et l'odeur. L'odeur emplit toute la chambre. [...] Que des souffles et mon bruit à moi, entre les quatre murs, mon moteur emplit la pièce...Et l'odeur, l'odeur de sueur, du sommeil et des rêves, meilleures que celles du jour, qui perle à peine au front, aux aisselles et à l'aine. Plus de mouvements, que des glissements, et mon vol qui embrasse l'espace – ligne droites, zigzags, spirales à toute vitesse, on dirait que je n'y suis pas, on croirait que je suis partout ! »⁴⁶

Par le rythme des phrases, mais surtout par les mots employés, qui d'un seul coup circonscrivent l' « *umwelt* » du moustique et sa perception propre (odorat sur-développé), nous voyons le moustique et acceptons l'anthropomorphisation comme un outil de traduction qui ramène du sensible et de l'empathie. Eric Barathay, historien, précise la différence entre anthropocentrisme et anthropomorphisme dans son ouvrage *Le Point de vue animal* et explique qu' « autant il faut éviter un anthropocentrisme d'analyse et de conclusion, qui contribue à nier la

⁴⁵Alain ENJARY, *Animaux suivi de Autres animaux* L'Avant-scène théâtre, 2000

⁴⁶Alain ENJARY, *Animaux suivi de Autres animaux*, Op. Cit. p.11

diversité en plaquant partout le modèle humain, autant il est indispensable de garder un anthropomorphisme d'approche, qui incite à poser des questions sur la présence et la forme, parmi les diverses espèces animales, de capacités connues en l'homme et à garder un regard ouvert et curieux. »⁴⁷ L'anthropomorphisme si souvent décrié est à notre sens une riche voie d'entrée vers les points de vue des animaux et les artistes ne doivent pas s'en priver, tout en circonscrivant ses risques. Une anthropomorphisation à outrance nous ramène à l'humain et l'humain seul, derrière l'animal. Il nous semble donc important d'encourager les auteur.es à chercher des traductions encore plus ciselées, plus inventives, avec le vocabulaire humain comme base (nous n'en connaissons et maîtrisons pas d'autres pour le moment!). Nous ne savons pas la forme que prennent ces pensées animales, hormis ce que l'on en voit physiquement et qui sont dès lors plutôt des formes de communication (les danses des abeilles par exemple). Il nous reste alors à inventer. Inventer en déplaçant, toujours, notre regard et nos schémas narratifs et de réflexions. Le monologue théâtral est un bel outil pour essayer de creuser l'imaginaire, et tenter de mettre en mots ce que Vinciane Despret nomme joliment des « plurivers »⁴⁸, et que l'on pourrait encore traduire par un amoncellement d' « *umwelten* » qui peu à peu s'imbriquerait jusqu'à enfin « inventer [cette] dramaturgie élargie aux formes de vie humaines et non-humaines qui réclament notre attention, pour que puissent s'élaborer des mondes viables et vivables »⁴⁹ dont parle Emma Merabet.

Gwendoline Soublin est l'une de ces diplomates de la dramaturgie élargie. Formée en écriture à l'ENSATT – Ecole Nationale Supérieure des Arts et Technique du Théâtre – elle a écrit deux pièces qui retiennent très particulièrement notre attention. Nous parlerons ici de *PigBoy 1986-2358*, publiée en 2018, un texte gigogne qui, en trois temporalités, traverse l'histoire d'un éleveur de cochons, relate ensuite le procès virtuel d'un cochon qui aurait eu des rapports sexuels avec une humaine, et termine enfin par le monologue intérieur d'une truie qui s'échappe d'un élevage-maternité dans lequel elle donnait naissance à des bébés humains. Cette dernière partie nous intéresse particulièrement. La structure de la pièce s'achève donc par les pensées intérieurs d'une truie, et cette fois-ci nous avons pleinement accès à ses réflexions intimes comme encore jamais nous n'avons accédé à celles d'autres personnages depuis le début, et comme très rarement dans un texte de théâtre. Gwendoline Soublin ne s'est pas contentée de mettre des mots humains dans la gueule d'un animal, elle a cherché à élargir la

⁴⁷Eric Barathay, *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Seuil, 2012

⁴⁸https://www.youtube.com/watch?v=_sd3ubNbdE8 Imaginaires des futurs possibles : Faire récit avec les animaux / Vinciane Despret

⁴⁹Emma MERABET *ibid.*

traduction. Si les mots qu'elle emploie sont bien sûr issus de la langue française, elle tord la syntaxe, joue avec les mots, les associe en une logorrhée toute particulière, et qui en tant que lecteur.ice humain.e, nous propose d'atteindre un nouvel endroit du langage :

« Sens mienne-narine. L'odeur bitume. Là. Il sent le tien-nez. Différente l'odeur là qu'il sent là. Lèche le sol tienne-langue. Goût du bitume. Acide. Tu recraches. Tien-ventre se tord. Non non. Giclée merde-tienne sort de tien-cul. L'odeur de la peur maintenant dégouline sur tienne-peau. Tu la sens. La frayeur qu'ils-eux t'attrapent. »⁵⁰

On est plus du tout dans un anthropomorphisme basique. A la lecture, on sait qu'une humaine a écrit ce texte, mais la puissance de la fiction nous fait complètement adhérer au fait que cette truie pense, et en même temps ouvre des imaginaires de réalités possibles. Qui nous dit que Gwendoline Soublin n'a pas traduit réellement une façon de penser des truies ? Et à l'inverse, pourquoi ne pas imaginer la pensée des truies comme un langage poétique ? Derrida ne disait-il pas « la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie⁵¹ »... ?

3. L'espace

« Danser dans les cordes, pour esquiver le dualisme de l'animalité comme bestialité inférieure et comme pureté supérieure. Pour ouvrir un espace encore inexploré : celui des mondes à inventer une fois qu'on est passé de l'autre côté. Les entrevoir, les donner à voir, grande respiration. »

Baptiste Morizot⁵²

Convoquer au théâtre, sur la scène, des espaces créés par l'humain et pour l'humain ne pose a priori aucune question. Un appartement, un temple, une usine, autant de *topos* dans lesquels le spectateur peut facilement se projeter et partager le regard de la mise-en-scène et/ou des acteurs au sein d'une communauté de repères culturels préétablis, dès lors que le lieu de la pièce coïncide avec le pays et les mœurs où elle est jouée.⁵³ Lorsqu'un spectacle choisit de mettre en scène le point de vue d'animaux non-humains, la question est toute autre. Si le travail du corps et du texte, on l'a vu, permettent de décentrer le regard humain en l'amenant vers des possibles « autres » (autres corps, autres manières de penser, autres rythmes), l'espace où se déroule la représentation théâtrale, et le son qui l'accompagne sont tout aussi importants.

⁵⁰Gwendoline Soublin, *PigBoy 1986-2358*, Espaces 34, Paris, 2018

⁵¹Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006

⁵²Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Actes Sud Sauvages, 2020 p.24

⁵³Il en est en effet tout autre lorsque les cultures diffèrent entre public et spectacle. Néanmoins si les codes culturels diffèrent, l'espèce humaine reconnaît et partage de nombreuses façons d'agir et d'habiter le monde.

Socialisé.es dans un monde occidental extractiviste, on a tendance à voir la « nature »⁵⁴ comme un décor, un bel espace où il fait bon se promener, faire du sport, prendre des photographies, etc. On l'envisage rarement, à moins d'être sensibilisé.e, comme un ensemble de lieux d'habitations et d'interrelations extrêmement dense,⁵⁵ dans lesquels nous sommes des visiteurs de plus en plus encombrants. De même, s'il nous est possible d'appréhender les élevages, les zoos, les fermes, les abattoirs, les maisons et tous les autres lieux où les animaux vivent à nos côtés, avec notre regard d'humain, qu'en est-il pour eux ? Comment donner à voir via le théâtre ces manières d'habiter, de cohabiter avec bon ou malheur, mais du côté des animaux, que l'on ait des ailes, des pattes ou des sabots ? Anne Simon se pose la question en ces termes : « Comment transformer un lieu en scène est une question classique. Comment transformer une scène en territoire l'est moins. Pour y parvenir, il faut animaliser et animer la scène, en demandant au corps de l'acteur de quitter ses modes d'être culturels et ses allures humaines inconscientes, en faisant dérailler le bel enchaînement de son langage articulé, en réactivant des capacités dégradées. Il s'agit donc d'*espacer notre pensée* en revenant à son lieu d'émergence et en associant la scène à une réflexion sur l'*oïkos*, qui est le contraire d'un espace vacant ou d'une étendue mesurable : un séjour peuplé, exposé, motile, présent, précaire, perspectiviste, territorial, toujours limitrophe d'un autre séjour, d'une autre perspective. »⁵⁶

Plusieurs compagnies explorent comment mettre en scène ces « séjours peuplés, exposés, motiles », de manières très diverses. On peut dissocier rapidement les spectacles qui travaillent cette question depuis le plateau du théâtre, en recréant des « mises en condition de », ou ceux qui s'exportent à l'extérieur et investissent l'espace public ainsi que les forêts, les friches, les côtes. Les expériences pour le public et les créateurs sont alors très différentes. D'un côté l'écrin que propose le plateau offre à la mise-en-scène une certaine maîtrise du regard et de l'attention (toute relative, puis qu'évidemment le spectateur est seul à choisir ce qu'il veut regarder, écouter.) en orchestrant des partitions pour chaque élément scénique, alors qu'en extérieur, dans un lieu non-dédié a priori au théâtre, tout peut faire sens, tout peut arriver. Les acteurs doivent alors être en alerte et s'adapter au lieu, improviser, jouer avec lui et les

⁵⁴Ce mot est entre guillemets, puisque depuis les travaux de Descola et ceux plus récents de Morizot, il est compliqué d'utiliser le mot « nature », concept occidental problématique : « le mot « nature » n'est pas innocent : marqueur d'une civilisation vouée à exploiter massivement les territoires vivants comme de la matière inerte et à sanctuariser de petits espaces voués à la récréation, à la performance sportive ou au ressourcement spirituel. » in Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud Sauvages, 2018

⁵⁵« Ce qu'on appelle la « campagne » un soir d'été, [...] c'est un Times square autre qu'humain un lundi matin. » in Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, op cité. P. 19

⁵⁶Anne Simon, « Le champ, l'arche et la scène : zoopoétique et zoomorphisme », théâtre [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, en ligne 10 juillet 2019.

URL : <https://www.theatre.com/2019/04/05/le-champ-larche-et-la-scene/>

habitant.es qui le peuple, humains ou non-humains. Nous pouvons prendre ici un exemple de chaque type, et les comparer brièvement. *Chimpanzee*⁵⁷, du metteur en scène new-yorkais Nick Lehane, est un spectacle dans lequel une marionnette de chimpanzé très stylisée (sans poils ni couleurs, en papier-mâché) est manipulée par trois marionnettistes, sur une table nue où seuls quelques accessoires apparaîtront de temps à autre. Le spectacle, s'inspirant d'une histoire vraie qui s'applique à de nombreux singes aux États-Unis au siècle dernier, raconte la vie tragique d'une femelle chimpanzé élevée dans une famille humaine à des fins de recherche, pour être transférée une fois adulte dans un laboratoire d'expérimentations biomédicales. Aucune parole ici, et surtout aucun décor figuratif pour simuler la maison, puis le laboratoire dans lesquels évolue la chimpanzée. C'est la lumière, néons pour le laboratoire – plus chaude pour l'extérieur, et le son parfois figuratif, qui transportent intrinsèquement les visions de l'espace. Le minimalisme est ici une façon très subtile de non seulement donner le focus sur la marionnette, mais également de laisser libre cours à l'imaginaire du spectateur. En ne montrant pas tout, voire rien, chacun.e ressent à sa manière les émotions du personnage et l'empathie, en tout cas la sympathie, est immédiate.⁵⁸

A l'inverse, la représentation qui se déroule *in situ*, c'est-à-dire hors des endroits d'habitude circonscrits au spectacle, impose un espace « réel » qu'il s'agit de dramatiser (puisque nous sommes du côté de l'action artistique et non de la balade), en exacerbant les pouvoirs, ou plutôt en acceptant ses règles intangibles (météo, vivants, minéraux, végétaux, formes et densités) et en jouant avec. La compagnie La Méta-carpe, dirigée par Michaël Cros, explore dans *Sauvages*⁵⁹ la puissance qu'un espace peut offrir, en faisant déambuler de nuit dans un parc des groupes de spectateur.ices avec plan et lampe torche et un objectif de parcours. Tout au long du chemin, des présences (acteur.ices vêtu.es de zentaï noirs) les frôlent, se cachent ou se montrent, oscillant entre quadrupédie et bipédie. Le parc, que la plupart des participant.es connaît de jour, devient soudain une entité autonome, mystérieuse et foisonnante

⁵⁷Voir Annexe 3

⁵⁸ L'art marionnettique, auquel il faudrait consacrer une étude à part entière, possède une grande force dans la représentation des points de vue animaux : outre sa capacité de figuration directe d'un animal, elle permet de mettre à vue les rapports de domination entre humains et animaux. Dinaïg Stall, marionnettiste et chercheuse à l'Université du Québec à Montréal développe cette idée à partir d'un exemple de spectacle mettant en scène des marionnettes de chevaux grandeur nature : « L'humain fait toujours partie de l'image et de la situation. Cela permet notamment de ne pas nier ou occulter son rôle dans les rapports de domination et d'exploitation entretenus envers les chevaux. Il est impossible, en la [la pièce] regardant, de ne pas ressentir et comprendre que ces animaux sont sensibles, ont des comportements sociaux complexes et qu'il en est fait totalement abstraction par la plupart des humains qui les exploitent sans compassion. Parce que les figures marionnettiques exigent du public une forme spécifique et soutenue d'attention pour co-crée la réalité affective des chevaux, comprendre leur comportement et tisser une partie du fil narratif, elles permettent aux animaux de ne jamais disparaître au profit des figures humaines, de ne jamais voir leur réalité et leur existence s'effacer au bénéfice d'une fonction métaphorique. » in Stall, Dinaïg. 2020. « *Anima[L] : les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l'animalité* ». Op cit.

⁵⁹Voir Annexe 4

d'un peuple d'habitude invisible. Si les présences ne sont pas complètement identifiables comme des animaux non-humains, l'écho se fait tout de même rapidement, et l'on ne peut alors que sentir l'étrangeté de notre présence humaine en ces lieux. Tout d'un coup l'espace n'est plus celui maîtrisé de la balade dominicale, mais un terrain où il faut tout réapprendre (voir, sentir, reconnaître, s'orienter) et cohabiter avec des êtres silencieux, plus ou moins curieux, plutôt doux. L'à propos de Michaël Cros résume : « La nuit est tombée. Le moment est idéal. Équipé d'un plan et d'une lampe-torche, l'explorateur scrute autour de lui, les sens en éveil. Il sait qu'ils sont là, dans cette forêt, dansant secrètement quelque part... »⁶⁰ En approfondissant un peu, ces mots en appellent d'autres, ceux de Baptiste Morizot qui célèbre l'art du pistage: « [le pistage est] une pratique orientée vers la question quotidienne et première de la cohabitation dans un monde pluriel. Ses questions constitutives sont : Qui habite ici ? Et comment vit-il ? Comment fait-il territoire en ce monde ? Sur quels points son action impacte-t-elle ma vie, et inversement ? Quels sont nos points de friction, nos alliances possibles et les règles de cohabitation à inventer pour vivre en concorde ? »⁶¹ Il ne s'agit pas de prêter de telles pensées aux participant.es de cette déambulation, mais en tirant un peu les fils d'une telle performance, voilà ce vers quoi l'on pourrait tendre. Si le spectacle en salle possède une grande puissance d'invocation pour faire voyager les spectateur.ices par l'imaginaire, à l'aide de la conjugaison d'un vocabulaire scénique maîtrisable, les formes qui choisissent de travailler en extérieur proposent une expérience sensitive et corporelle aux participant.es. On peut dire que l'effort de diplomatie s'inscrit alors dans le faire, sur le moment, dans le qui-vive et l'impossibilité de tout maîtriser, pour créateur.ices et spectateur.ices. Cependant cette expérience ne va pas de soi, le regard et l'attention doivent être guidés, ou mis en condition, pour ne pas reproduire nos postures d'humain.es socialisé.es à une nature-décor.

⁶⁰ *Sauvages*, 2014. Spectacle performance. Installation chorégraphique déambulatoire à ciel ouvert pour une quinzaine de créatures sombres. <http://lametacarpe.com/#!/projets/sauvages/block/propo>

⁶¹ Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Op. Cit.

III. Théâtre, sciences, vivant.es : comment rétablir la liaison ?

« 15. Imaginez des plans autant que des intrigues, racontez des temps autant que des histoires, écrivez des mondes autant que des pièces de théâtre. »

Climate Lens⁶²

1. Désapprendre à se regarder dans la glace : sciences et arts vivants : un vrai dialogue à mettre en place.

« L'homme de théâtre n'est ni un artiste, ni un militant, ni un clown, ni Dieu, ni Satan, il est le miroitement simultané de tout ça »⁶³, disait en 1975 Jean-Louis Barrault, le comédien des *Enfants du Paradis*. Plus de quarante ans plus tard, la normalienne et docteure en histoire de l'art Estelle Zhong Mengual écrit : « Je me vois partout, autrement dit je ne vois rien. »⁶⁴ Le théâtre post-anthropocentrique tel que nous le décrit Emma Merabet rompt avec cette idée du « miroitement simultané » de toutes les facettes de l'homme. La création ne peut plus se faire uniquement autour d'un pivot central humain - qu'il soit créateur, acteur, ou personnage – le miroir est brisé, terni, ou plutôt désaxé, pour permettre de renvoyer le reflet « d'autres ». Mais comment renvoyer le reflet de ces non-humains que l'on ne connaît pas, et que le théâtre méprise, obnubilé par son nombril humain, ou engoncé dans l'idée de la « poétisation de la nature », s'opposant à toute forme de savoir scientifique ? Il est en effet étonnant de voir parfois à quel point les pièces abordant des sujets de sociétés humaines sont denses, inspirées de fictions, ou très documentées, situées dans un savoir historique et sociologique, alors que les pièces convoquant des animaux non-humains ne le sont pas autant; ou alors encore une fois du côté des sciences sociales et humaines, considérées comme nobles dans le milieu artistique, là où les sciences physiques incluant biologie, chimie, naturalisme, sont méprisées et occultées. Or, si les sciences humaines et sociales nous permettent en effet de mieux interroger et comprendre notre communauté pour l'explorer au plateau, les sciences physiques ouvrent une porte vers la connaissance des non-humains que nous ne pouvons pas négliger. « Si on les regarde bien, si on les regarde vraiment, tous les vivants sont dignes de fable. Dignes qu'on fasse

⁶²Una CHAUDHURI et des membres du groupe CLIMATE LENS, « *CLIMATE LENS. Manifeste* », trad. Frédérique Aït-Touati, *thâtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thatre.com/2019/06/02/climate-lens/>

⁶³Jean-Louis Barrault, *Comme je le pense*, Gallimard, Paris, 1975

⁶⁴Estelle Zhong Mengual, *S'inviter à la fête des vivants* in Socialter, Hors Série décembre 2020 directeur de rédaction Baptiste Morizot P.65

d'eux les acteurs de récits importants et fondateurs. »⁶⁵ Regarder bien les vivants, ça ne veut pas simplement dire connaître leurs capacités performatives (le guépard court à tant de km à l'heure) mais cela veut dire surtout apprendre leurs *habitus*, leurs *modus vivendi*, leurs façons singulières et protéiformes d'habiter la Terre et de cohabiter. Helen MacDonald, écrivaine et historienne des sciences, citée par Estelle Zhong Mengual, affirme : « ce que la science fait ; c'est ce que la littérature ne fait pas assez à mon goût : nous montrer que nous vivons dans un monde magnifiquement compliqué qui ne tourne pas tout entier autour de nous ».⁶⁶ Or nous pouvons également comprendre les défiances du théâtre et de l'art en général qui ont intériorisé l'idée que la science viendrait rigidifier le réel et appauvrir l'imaginaire. Cela remonte à la longue tradition de la science moderne, qui a introduit la dichotomie entre Culture et Nature, faisant de cette dernière une matière inerte, objet de toutes les études et de toutes les exploitations possibles. Comment alors rétablir la liaison ? Comment sortir du désenchantement causé par la science moderne, comment réconcilier le théâtre avec ce qu'apportent les connaissances scientifiques ? En parlant de « crise de la sensibilité », Baptiste Morizot cherche à montrer à quel point notre rapport au monde a été dévalué, banalisé -« c'est bête et méchant comme des atomes et des molécules assemblées en loups, en abeilles, en arbres et en dauphin »⁶⁷.

Comment re-sensibiliser ? Vinciane Despret répond : par la fiction. La fiction permet non seulement de repeupler nos imaginaires, de restituer les images manquantes de tous ces vivants non-humains par le récit, mais elle permet également de travailler la science au corps. Despret est une grande partisane d'essayer des hypothèses par la fiction, inventer des essais qui attendent vérification. Pour elle, « Le réel est si riche qu'il faut le mettre en fiction pour le soutenir dans cette richesse et sa diversité. [Par exemple] les poulpes qu'on connaît sont plus intéressants que des poulpes intergalactiques qu'on pourrait inventer. »⁶⁸ De même, « re-fabuliser » le réel avec Morizot, c'est rendre à nouveau « digne de fable » ces vivants banalisés, et restaurer l'émerveillement humain autant devant le lucane cerf-volant que le rhinocéros, ce qui va de pair avec une volonté d'explorer ce qui existe autour de nous, au plus proche, sans idéaliser un bestiaire exotique et lointain.

⁶⁵Baptiste Morizot, *Pister les créatures fabuleuses*, Les petites conférences, Bayard, 2019 P.56

⁶⁶Helen Mac Donald, *Vesper Flights*, London, Penguin, 2020

⁶⁷Baptiste Morizot, *Pister les créatures fabuleuses* Op. Cit. P. 54

⁶⁸https://www.youtube.com/watch?v=_sd3ubNbdE8 Imaginaires des futurs possibles : Faire récit avec les animaux / Vinciane Despret

Le théâtre contemporain s'est depuis quelques temps emparé de la question de cette réconciliation, mais en ce qui concerne les animaux non-humains, les travaux sont tout récents⁶⁹. La compagnie Mycélium, qui se décrit comme une compagnie de « théâtre de rue et de chemins », née de la rencontre d'un écologue et d'une comédienne, souhaite travailler autour du dialogue entre art et sciences. Après la *S.T.R.I.N.G - Structure Territoriale de Recherche Intégrée sur la Nature Globale* qui parodiait une sortie naturaliste⁷⁰ et proposait aux spectateur.ices une balade déjantée où l'on apprend également beaucoup de choses sur la biodiversité et les vivant.es qui habitent le lieu, la compagnie travaille actuellement sur *La symphonie des chauve-souris*, un spectacle pluridisciplinaire où se mélangent textes poétiques, musique électronique, chant, accompagnés d'un dispositif d'ultrasons, le bat-box. L'idée : entrer en communication avec les chauve-souris, échanger et même chanter avec elles. Avec l'humour qui caractérise le travail de la compagnie, on assiste à une réelle tentative de diplomatie où naturalisme et théâtre dialoguent joyeusement. Si les représentations humaines de la chauve-souris sont évidemment convoquées (Batman), ce n'est pas du tout le centre du propos ; les textes s'adressent directement à elles, avec une douce naïveté : « est-ce que vous avez peur du noir ? Est-ce que vous aimez la musique ? », et les paroles humaines se mêlent aux ultrasons animaux. Les « *umwelten* » se mélangent-ils ? Nul n'en sait rien, mais l'envie est là, et c'est déjà fort.

Diplomatie à l'œuvre également chez la Compagnie Arnica dirigée par Emilie Flacher et qui met en scène dans son cycle *Lapin-Cachalot* des microcosmes et « donne la parole aux êtres vivants qui y habitent »⁷¹. Agneau, vautour, digitale, cachalots, blaireau, musaraigne, chouette, autant de personnages qui peuplent les trois récits écrits par trois auteures contemporaines, dont Gwendoline Soublin. Avec */T(e)r:::r/ie:::r*⁷² l'auteure de *PIGBOY* pousse encore plus loin son travail d'écriture-traduction au sein même de la ponctuation du langage qu'elle imagine pour les animaux. Refusant à ces personnages un nom humain, elle les nomme par leur nom latin (certes donné par l'humain⁷³), et nous assistons alors à la cohabitation

⁶⁹On peut citer le dispositif *Binôme, le poète et le savant*, qui propose à un.e auteur.e de théâtre et à un.e scientifique de donner naissance à un texte selon un protocole précis et minuté. De là est né par exemple *Extrêmophiles*, écrit par Alexandra Badea en 2015, en collaboration avec Christophe Pradère, chercheur au CNRS en thermodynamique et qui met en scène une jeune chercheuse aux prises avec sa conscience et son implication dans l'industrie pétrolière.

⁷⁰Voir Annexe 5

⁷¹<https://www.cie-arnica.com/lapin-cachalot>

⁷²Voir Annexe 6

⁷³Voir la belle défense du nom scientifique par Estelle Zhong Mengual : «[le nom] n'est pas cet outil qui fige, qui met à distance, qu'il faut posséder pour établir un ordre taxinomique, souvent analysé comme volonté de domination de la nature. Le nom n'est pas le point d'arrivée mais le point de départ. Il est ce qui ouvre la possibilité

entre « **(meles meles)** », « */Neomis Fodiens/* » et « :Tyto::Alba: » au fond d'un terrier, entre chuintements, respirations, coups d'ailes, solidarité, odeurs de trouille et fringales irréprouvables. Pour ce spectacle, la metteuse en scène et la comédienne se sont enforestées dans les Monts-du-Lyonnais, pour connaître les vivant.es qui les peuplent et ensuite les donner à voir au plateau, grâce à la marionnette. « Nous avons « augmenté » la présence de la comédienne-marionnettiste, pour en faire une forme de narraturaliste (narratrice-naturaliste, d'une éthologue engagée dans les terriers.) Grimée en blaireau, elle se connecte dans sa chair au monde du dessous, de l'invisible, se met dans la peau de. Elle est le nez du pisteur qui sent les choses de l'intérieur. Nous donnons à sentir la pulsation, la transe,... Avec l'espoir que vous aussi, vous chausserez vos bottes ! »⁷⁴ Le narraturalisme serait peut-être alors un nouveau modèle de théâtre à diffuser, une forme de récit qui puise dans le réel et les connaissances scientifiques, l'incorpore au rêve, à une « fabulation » ancrée à la terre pour le donner à voir, à entendre, à sentir, et donner ainsi des clefs d'activation de « nos puissances relationnelles »⁷⁵...

2. Sortir de la représentation ?

Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, précise que « les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats [mais] contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible ». ⁷⁶ Si cette assertion semble résonner avec la manière dont les outils que nous avons recensés précédemment peuvent être manipulés pour traduire au plateau des points de vue d'animaux non-humains, ou donner à voir des « *umwelten* » propres à d'autres espèces et ainsi « dessiner un paysage nouveau du possible », nous ne pouvons pas nier le fait que la représentation théâtrale trouve des limites dans un tel essai de traduction. La place du spectateur, ce qu'il reçoit, est à requestionner. Si des performances telles que *Sauvages* de Michaël Cros imposent aux participant.es d'activer plusieurs de leurs sens pour comprendre et sentir l'endroit où ils évoluent, la représentation théâtrale qui s'inscrit dans un schéma regardé-regardant, circonscrit

d'une relation. Car savoir nommer, c'est savoir distinguer, opération critique pour une culture qui a empaqueté la myriade des formes de vie sous un seul terme générique de « nature » : « comme la nature est belle ! » s'exclame-t-on en étranger, en arrivant dans une prairie. » in Estelle Zhong Mengual, *S'inviter à la fête des vivants* in Socialter P. 67

⁷⁴Dossier du spectacle https://12c717b5-1a4f-ade2-4fe3823f75c936c6.filesusr.com/ugd/c9af03_e77f05b02f60431fb722d5dd2df61afd.pdf

⁷⁵Baptiste Morizot, op. Cit.

⁷⁶Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

l'expérience du spectateur à la prédominance de la vue. On objectera que l'ouïe est également convoquée, mais si elle l'est, c'est soit pour recevoir un travail sonore qui vient souvent en soutien de ce que l'œil voit, soit l'ouïe est en charge de la captation du texte lorsqu'il y en a un, et fait en somme un aller-retour constant entre texte «écouté» par l'oreille et texte «entendu» par le cerveau. Il nous semble que lorsque l'on veut explorer la façon d'être au monde des animaux non-humains, il nous faut abandonner nos réflexes humains et décentrer la prédominance de nos sens - en l'occurrence, la vue. Nous avançons alors l'idée que pour appréhender les expériences des animaux non-humains, il faut à notre tour trouver des dispositifs capables de «faire expérience», des manières poétiques de désaxer nos repères pour tenter de nous faire sentir d'autres façons d'être au monde, tout en assumant l'échec inhérent à toutes ces tentatives : nous sommes humains, et jamais nous ne pourrions exactement comprendre ou ressentir l'être au monde d'un chien, d'un requin ou d'une fourmi. Mais n'est-ce pas aussi la beauté de la chose ?

Boris Nordmann, qui se décrit lui-même comme un artiste-chercheur tissant son métier d'allers-retours entre sciences et arts, a développé ce qu'il nomme des «Fictions corporelles». Convoquant les araignées (2011), les cachalots (2014) ou les chauve-souris (2016), ces formes originales proposent aux participant.es (on ne peut plus parler ici de spectateur.ices strict.es) d'effectuer une sorte de plongée intérieure pour tenter de sentir dans son corps, sans bouger beaucoup, une organisation corporelle animale non-humaine. Boris Nordmann les définit ainsi : «Je porte les Fictions Corporelles comme des sculptures. Leur matériau est la représentation que vous avez de votre corps. Des fictions donc, puisque le devenir animal -ou autre- reste au niveau de la sensation. Chaque Fiction corporelle est le fruit d'une recherche sur la représentation d'un corpus de connaissances, une représentation somatique, proprioceptive, non-visuelle.»⁷⁷ Contrairement à l'incorporation développée par l'Actor Studio, les fictions corporelles ne sont pas des exercices pour l'acteur dans un but d'incarnation de personnage, mais bien des formes théâtrales d'un nouveau genre. Boris Nordmann lit la fiction corporelle pendant que les participant.es, au sol sur des tapis, plongent en eux-mêmes, guidés par le texte. Après quelques éléments biologiques précisés sur l'animal à explorer alors que les participant.es ont encore les yeux ouverts, Boris Nordmann indique les parties du corps qui vont être les plus sollicitées au cours de cette aventure ainsi que la mise en commun de repères collectifs suivant le lieu. La descente vers les sensations peut alors commencer. Boris Nordmann guide les

⁷⁷ https://www.borispordmann.com/cherche/classement_classique/audio/audio_guidage/fictions_corporelles/

participant.es en faisant d'abord des analogies avec le corps humain -« le sternum est une plaque tendrement protectrice comme la carapace du céphalothorax de l'araignée »⁷⁸-, puis peu à peu glisse vers une adresse à des corps humains-araignées/cachalots/chauve-souris, en proposant des mouvements simples, des organisations du corps différentes, puis accompagne le retour à un corps humain jusqu'à ré-ouvrir les yeux. Ces fictions durent 1heure 30 de lecture et environ 30 minutes de retour à la terre ferme. A mi-chemin entre méditation et hypnose, cette forme est tout à fait intéressante, puisqu'elle permet de travailler l'imagination en lien direct avec le corps. Le travail se fait de l'extérieur, par la voix et le texte de Boris Nordmann, puis est ensuite interprétée intimement par chaque personne dans la pièce. La durée, plutôt longue, permet une vraie perte de repères. La fiction est partout réinventée ; le corps et l'esprit s'élargissent en tentant une translation impossible, incomplète mais très excitante. La Fiction-corporelle chauve-souris est augmentée d'une rencontre avec la pratique de la danse contact ; la fiction n'est donc plus individuelle, devient collective et mobile mais garde le même but : la recherche de sensations différentes de celles que nous expérimentons tous les jours.

Ces formes particulières, si elles s'inscrivent dans un cadre temporel relativement conventionnel – deux heures en tout – opèrent inévitablement un travail sur la perception de la durée. Or, si la prédominance de la vue impose selon nous une limite à l'exploration des expériences animales non-humaines au sein de la représentation théâtrale, la durée limitée et calibrée en impose d'autres. Boris Nordmann, décidément un explorateur sans bornes de nouvelles formes artistiques, s'est associé au performeur et plasticien Robin Decourcy pour imaginer un projet à la croisée entre pratiques artistiques, expériences collectives in-situ et rencontres avec des vivant.es non-humains. Ce projet intitulé « *Des dauphins à la campagne, tourisme inter-espèces* » et initié en 2014, n'a encore pas vu le jour. Dans le dossier du projet, on peut lire « En deux mots, ce projet artistique repose sur la transposition du modèle de la croisière en mer rouge « Nager avec des dauphins » : Au lieu des dauphins, aller rencontrer les animaux libres vivant dans nos campagnes. Au lieu de nager, entrer en relation avec eux : au moyens de nos outils chorégraphiques, performatifs et fictionnels. »⁷⁹ A la suite d'une croisière en mer rouge, Boris Nordmann a remarqué les liens très forts qui s'étaient tissés entre les passager.es et qui perduraient après la croisière, sous forme de correspondance virtuelle et de souvenirs échangés, tous.tes ayant le sentiment que quelque chose s'était déplacé en eux. « *Des dauphins à la campagne* » propose aux participant.es de se réunir dans un lieu, et sur plusieurs

⁷⁸Voir Annexe 7

⁷⁹Dossier PDF du projet *Des dauphins à la campagne*, Boris Normann et Robin Decourcy, 2014

jours, d'expérimenter tout d'abord sous forme d'atelier des disciplines artistiques pratiquées par les intervenant.es professionnel.les invité.es. Parmi d'autres, Boris Nordmann convoque ici ses fictions corporelles, et Robin Decourcy propose des ateliers Trek-danse, une pratique de la randonnée inspirée de jeux, d'expérimentations sensorielles et collectives qui puisent dans la Danse Contact. Dans un second temps, les participant.es peuvent découvrir les habitant.es humains et non-humains qui peuplent le lieu, mais dans une dynamique de « laisser faire ». A l'inverse de ce que certains séjours organisés mettent en place pour appâter les animaux dont l'apparition est spectaculaire pour correspondre au produit vendu aux consommateur.ices, le tourisme inter-espèces de ce projet est basé sur la furtivité, l'invisibilité, même peut-être des habitant.es. Des apports naturalistes théoriques seront bien sûr dispensés, mais également des réflexions seront proposées autour des modes de relations qu'il est possible de mettre en place dans un tourisme de telle sorte. « *Des dauphins à la campagne* » est sans nul doute empreint d'humour, mêlant à la fois une satire du tourisme « de nature » qui embarque des humains sur des paquebots sur-polluants à la rencontre d' animaux idéalisés et vendus comme produits par notre société capitaliste, et également celle du grand thème du « retour à la nature », cette fameuse « reconnexion néobobo » par laquelle les humains tentent d'échapper au stress et aux angoisses générés par une société ultracitadine et numérisée. Cependant, si elle tend en effet vers un énième séjour de « retour aux sources », l'expérience des « *Dauphins à la campagne* » a le mérite de mettre le focus sur les animaux non-humains qui peuplent nos campagnes, c'est-à-dire, après les rats des villes, les animaux souvent les plus méprisés dans l'inconscient humain, parce que « banals », « communs », « chassés », etc.⁸⁰, et d'explorer les relations qu'ils tissent entre eux, mais également avec les vivant.es humains des environs. On assiste donc à une sorte de séjour hybride et chimérique, constitué à la fois de recherche socio-éthologique et naturaliste, et d'expérimentations artistiques individuelles et collectives, dans une tentative de vivre ensemble sans séparer ces concepts - bientôt obsolètes? - de Nature et Culture... On peut parler ici d'un projet politique, au sens où l'artistique rejoint le concept de diplomatie cher à Baptiste Morizot, où des humain.es font l'effort de se déplacer (physiquement et mentalement) à la rencontre « d'autres manières d'être vivant ».

⁸⁰Le projet ne mentionne pas les animaux d'élevage, mais on peut imaginer qu'ils soient également pris en compte, en tout cas les plus visibles d'entre eux, c'est-à-dire dans les élevages en extérieurs.

3. Ateliers, médiation, pédagogie

Nous finirons cette étude sur quelques réflexions autour du travail de médiation. Les artistes aujourd'hui se voient de plus en plus sollicités par les pouvoirs publics pour élaborer, en parallèle de leurs créations, des volets pédagogiques de plus en plus conséquents. Cette tendance à la généralisation de la médiation, dont la pression est si forte qu'elle prend parfois le pas sur le travail de création et opère insidieusement un glissement de l'artiste vers un statut de pédagogue ou d'animateur plus « utile » directement à la société, est néanmoins un espace d'exploration immense lorsqu'elle est intelligemment convoquée. Rares sont les compagnies qui à notre connaissance, ont engagé un travail de médiation autour de réflexions sur les expériences et points de vue des animaux non-humains. Nous pouvons tout de même citer la Compagnie Arnica, qui dans le cadre de son cycle jeune public *Lapin-Cachalot*, a instauré des sorties à l'extérieur des classes pour découvrir des vivant.es sauvages non-humains⁸¹. Une expédition avec les élèves d'une école élémentaire de Vitry-sur-Seine devait avoir lieu dans le Vercors au mois de mars 2021, mais la situation sanitaire a donné lieu à un repli dans le Parc Départemental des Lilas. Si le cadre est moins grandiose, l'exploration a pu se tenir tout de même. En mélangeant sortie naturaliste, découverte de la faune et de la flore, échauffement et improvisations corporelles à l'extérieur puis expérimentations marionnettiques en salle, la compagnie Arnica tente d'activer chez les jeunes cette prise de conscience de leur place dans le monde vivant et leurs puissances relationnelles, en reliant le tout à un travail d'expression artistique.

Les écoles en forêt, ou *forest-schools*⁸² se développent partout en Europe (avec un retard significatif en France). Ces écoles, de formes très diverses, inventent une autre façon d'apprendre à être au monde en emmenant quotidiennement pour certaines, ponctuellement pour d'autres suivant les niveaux de classes, les enfants dans la forêt. On y apprend les mêmes choses qu'en classe ou dans un bâtiment « en dur », mais à l'extérieur, avec tous les aléas météorologiques que cela implique, et on laisse la place à une expérimentation d'un espace « naturel », où grimper aux arbres, observer à la loupe empreintes et insectes et fabriquer des cabanes sont autant d'apprentissages d'une façon d'être au monde qui relie les enfants directement à une communauté de vivant.es humains et non-humains. Ces écoles travaillent souvent de pair avec des associations de sensibilisation à l'environnement. On peut alors

⁸¹Annexe 78

⁸²Voir *L'enfant dans la nature*, Matthieu Chéreau et Moïna Fauchier-Delavigne, Fayard, 2019

facilement imaginer des partenariats pluridisciplinaires, où l'expérimentation artistique aurait toute sa place, dans les bois, près des terriers. En « banalisant » (le terme est ici mélioratif) les relations avec le monde vivant, ces enfants d'écoles de la forêt développent un sentiment fort d'appartenance au monde, et tout naturellement s'inscrivent dans une dynamique de protection. Aujourd'hui on apprend les écogestes à l'école, mais pas à penser la société. D'où l'importance de passer du temps « dans la nature » : « Pour développer un engagement personnel, l'implication vient du côté émotionnel, ce qu'on aime, ce qu'on a vécu. On protège ce qu'on aime. »⁸³ Si ces exemples peuvent sembler s'éloigner de notre sujet, nous insistons sur le fait que de tels cadres sont propices à une plongée vers les mondes des animaux et leurs expériences. On nous rétorquera que le rôle de l'art n'est pas de former des militants, mais ce n'est pas là notre propos. Les ateliers de médiations permettent d'élargir l'horizon des jeunes, de réfléchir à leur propre place dans le monde et la société. Il nous paraît cohérent d'y inscrire les problématiques autour des relations inter-espèces, qu'à notre avis la société occidentale ne peut plus occulter aujourd'hui. Les *forest-schools*, le pistage, des classes vertes croisées entre art et naturalisme, mais aussi des visites de zoos, d'élevages, la rencontre avec des associations militantes comme L214 et l'extraordinaire travail de sensibilisation qu'elle effectue dans les classes sont autant de terrains d'expérimentations pour questionner notre place humaine au sein de la communauté des non-humains en y convoquant des outils artistiques, et tenter de déplacer notre regard, juste pour savoir qu'il en existe d'autres, et apprendre à les considérer. On peut imaginer qu'à la suite d'une marche en forêt où l'on aura observé empreintes, oiseaux, insectes, et où l'on aura appris les mœurs des blaireaux ou des cerfs et même, avec un peu de chance, croisé l'un d'eux, on tentera de reconvoquer ces expériences lors d'improvisations théâtrales très simples. Mettre son corps en mouvement de façon inhabituelle, créer des masques et des costumes qui bouleversent nos repères corporels, trouver les ressemblances et les différences avec les humains, imaginer des ambiances sonores, s'allonger et voyager les yeux fermés guidés par une voix, danser, prêter sa voix à tel ou tel animal et imaginer ce qu'il a à dire au monde, et pourquoi pas, aux humains, développer la parole et inventer des fictions, trouver un équilibre entre le débat philosophique et la sensibilité poétique, explorer les notions d'altérité, d'empathie, autant de pistes à suivre, à démêler et complexifier.

Ces espaces de laboratoires devraient peut-être le rester. En effet, nous avançons l'hypothèse que de telles tentatives s'inscrivent dans une démarche « d'expérience personnelle et

⁸³Ibid.

collective intime », c'est-à-dire qu'elles n'appellent pas forcément à un rendu final théâtral devant un public.⁸⁴ Au regard de ce que nous avons tenté d'établir dans les paragraphes précédents, à savoir une remise en cause de la représentation théâtrale due aux limites qu'elle impose (durée et prédominance de la vue, entre autres), nous avançons l'hypothèse que peut-être, se déplacer en tant qu'être humain pour tenter cette impossible translation vers les « *umwelten* » animaux n'est sincèrement possible que dans le cadres d'ateliers et de recherches avec des jeunes, ou lors de stages avec des adultes⁸⁵. Les artifices de la représentation théâtrale et le calibrage qu'elle impose (durée, espace, direction du regard) trouveraient peut-être une souplesse dans l'expérimentation avec des publics variés, dans des lieux différents, sans volonté de mise en spectacle. Le théâtre ouvrirait alors la richesse de sa boîte à outils pour des tentatives sensorielles, maladroitement certainement, mais vivantes.

Conclusion

Nous avons tenté ici de cheminer entre et avec les humains et les animaux, en empruntant la voie artistique, et plus précisément celle de la création théâtrale contemporaine occidentale. Cette recherche est évidemment incomplète, mais elle nous semble importante à prendre en compte dans le paysage socio-culturel qui est le nôtre aujourd'hui, et peut-être plus encore à l'heure de la « syndémie » de Covid 19.⁸⁶ Que les artistes de théâtre soient quelques uns à s'emparer des questions du point de vue des animaux et de notre rapport à eux nous amène à penser que la question a assez infusé dans toutes les strates de la société pour devenir un réel sujet « de fable ». Aujourd'hui le miroir du théâtre se sent prêt à renvoyer ces questionnements, d'une manière ou d'une autre. Si le théâtre possède des outils puissants pour activer « un éveil diplomatique » envers les animaux, imaginer des mondes différents des nôtres, élargir nos horizons, nous décentrer, comme nous l'avons détaillé dans cette étude, nous sommes également persuadés que l'art théâtral seul et dans ses dispositifs conventionnels ne suffisent pas à transmettre la richesse et l'importance des « plurivers » que nous côtoyons. La science doit s'inviter au plateau, mais une science de l'émerveillement, pas une science qui

⁸⁴Ou alors peut-être sous une autre forme : documentaire sonore ou visuel, journal de bord... ?

⁸⁵Ou lors de projets comme « Des dauphins à la campagne », où le processus prime sur le rendu.

⁸⁶Ce terme est proposé par Richard Horton, rédacteur en chef de *The Lancet* en septembre 2020, pour remplacer « pandémie » : « une syndémie d'une maladie causée par les inégalités sociale et par la crise écologique entendue au sens large ». Richard Horton, *Covid 19 is not a pandemic*, *The Lancet*, septembre 2020, in *De la démocratie en pandémie*, Barbara Stiegler, Tract Gallimard, 2021

banalise, atomise, lisse et fige. Ce partage de savoirs et d'émotions ne peut peut-être pas non plus se passer d'une approche pédagogique délicate et audacieuse, hors des sentiers battus, dans la joie, d'apprendre, de faire ensemble et d'expérimenter la rencontre, pour inaugurer des figures de « narranaturalistes » et de spectateur.ices toujours plus émancipé.es.

Nous pouvons conclure avec une citation du *Parti pris des animaux* de Jean-Christophe Bailly où, dans son texte *Singes* lu en public lors d'une performance au Musée d'Art Moderne de Paris en 2003, il témoigne de l'éloignement actuel entre les singes et les humains, tant dans la sphère écologique que dans la symbolique :

« sur les lieux de l'art qui sont les lieux où l'on se souvient de cette perte
et où l'on essaie d'en faire quelque chose
quelque chose de bien
accueillir d'une manière ou d'une autre les singes
c'est, par-delà l'acte écologique muet,
tenter de faire bouger la frontière, de l'effacer
en suivant les singes sur la piste incertaine
où ils avancent, comme des objets philosophiques
complets
et peut-être aussi comme des philosophes,
c'est-à-dire comme des insondables. »⁸⁷

« Essayer », « Tenter », « Incertaine », « Insondables »..., autant de mots que le théâtre peut endosser pour essayer de décentrer nos regards, tenter d'imaginer d'autres récits, d'autres scènes, d'autres temporalités, avec toujours l'incertitude du but, du canal choisi, la maladresse qui le rend vivant, pour approcher ces animaux philosophes et toucher un peu plus du doigt l'insondable mystère de nos présences et relations au monde.

Cette étude prenant sa source dans le théâtre occidental, il nous semblerait pertinent de prolonger ces questionnements à l'échelle d'autres pays et d'autres continents. Notre relation aux animaux est très différente en Occident qu'en d'autres points du globe. Il serait intéressant d'observer si ces questionnements infusent aujourd'hui également les créations théâtrales et scéniques propres à d'autres peuples, à d'autres cultures, qui pour certaines envisagent l'altérité avec les animaux d'une manière plus poreuse que la nôtre.

⁸⁷*Singes*, in *Le parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly, Christian Bourgeois Editeur, 2003 P.24

BIBLIOGRAPHIE

- Baptiste MORIZOT, *Sur la piste animale*, Actes Sud Sauvages, Arles, 2018
- Baptiste MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Actes Sud Sauvages, Arles, 2020
- Baptiste MORIZOT, *Pister les créatures fabuleuses*, Bayard Les petites conférences 2019
- Eric BARATAY, *Le point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Paris Seuil 2012
- Vinciane DESPRET, *Habiter en oiseau*, Actes Sud Sauvages, Arles, 2019
- Vinciane DESPRET, *Autobiographie d'un poulpe et autre récits d'anticipation*, Actes Sud Sauvages, Arles, 2021
- Jacob VON UEXKÜLL, *Mondes animaux, mondes humains*, 1934, trad. Editions Denoël, Paris 1965
- Bruno LATOUR, *Face à Gaïa, huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris 2015
- H.-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002
- Elina. FUCHS, « Play as Landscape: Another Version of Pastoral », *Theater*, vol. 25, no1, 1994.
- Marie-Claude MARSOLIER, *Le mépris des bêtes, un lexique de la ségrégation animale*, PUF, 2020.
- Elina JOLIVET, *La place de l'animal au théâtre*, thèse de doctorat pour l'École Vétérinaire d'Alfort, 2012
- Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *The Relative Native*, Hau, Chicago, 2016
- Jacques DERRIDA, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006
- Jean-Christophe BAILLY, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois Éditeur, 2013
- Jean-Louis BARRAULT, *Comme je le pense*, Gallimard, Paris, 1975
- Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008
- Matthieu CHEREAU et Moïna FAUCHIER-DELAVIGNE, *L'enfant dans la nature*, Fayard, 2019
- Barbara STIEGLER, *De la démocratie en pandémie*, Tract Gallimard, 2021

AUTOUR DES COMPAGNIES / SPECTACLES : articles, vidéos, sites internet

- CIE ARNICA

PDF autour des 3 fables: https://12c717b5-1a4f-ade2-4fe3-823f75c936c6.filesusr.com/ugd/c9af03_e77f05b02f60431fb722d5dd2df61afd.pdf

-LA METACARPE

Sauvages, performance de Michaël Cros – compagnie la Métacarpe

<http://lametacarpe.com/#!/projets/sauvages/block/visuels>

-BORIS NORDMAN

http://www.borispordmann.com/cherche/fictions_corporelles/

Fiction corporelle chauve-souris <http://www.borispordmann.com/ficor-collectif-de-chauves-souris/>

Fiction corporelle cachalot <http://www.borispordmann.com/fiction-corporelle-cachalot/>

Fiction corporelle araignée <http://www.borispordmann.com/fiction-corporelle-araignee/> (video)

Des dauphins à la campagne tourisme inter-espèces <http://www.borispordmann.com/wp-content/uploads/2014/05/DesDauphinsAlaCampagne.pdf>

-RIMINI PROTOKOLL

[https://vidy.ch/temple-du-present-solo-pour-octopus?](https://vidy.ch/temple-du-present-solo-pour-octopus?fbclid=IwAR3BJ8p0U3n2ullUw7IFhdpOo2oP3z11YIJeLEJ2Vwlt-6ry9JE3SW3Xujk)

[fbclid=IwAR3BJ8p0U3n2ullUw7IFhdpOo2oP3z11YIJeLEJ2Vwlt-6ry9JE3SW3Xujk](https://vidy.ch/temple-du-present-solo-pour-octopus?fbclid=IwAR3BJ8p0U3n2ullUw7IFhdpOo2oP3z11YIJeLEJ2Vwlt-6ry9JE3SW3Xujk)

-Cyril Cazmèze et LA CIE DU SINGE DEBOUT

[https://urbania.fr/article/extra-ordinaire-cyril-casmeze-un-animal-une-bete-a-poil?](https://urbania.fr/article/extra-ordinaire-cyril-casmeze-un-animal-une-bete-a-poil?fbclid=IwAR2u-Sk-dUE0RZD0UMRMMaxVIVPxodQ69jpVexBv05HGP9FVP-KQUh1Mvcdk)

[fbclid=IwAR2u-Sk-dUE0RZD0UMRMMaxVIVPxodQ69jpVexBv05HGP9FVP-KQUh1Mvcdk](https://urbania.fr/article/extra-ordinaire-cyril-casmeze-un-animal-une-bete-a-poil?fbclid=IwAR2u-Sk-dUE0RZD0UMRMMaxVIVPxodQ69jpVexBv05HGP9FVP-KQUh1Mvcdk)

TEXTES DE THÉÂTRE

-*Pigboy 1986-2358*, Gwendoline SOUBLIN, Espaces 34, 2018

-*T(e)r:::r/ie:::r*, Gwendoline SOUBLIN – pas encore publié

-*Animaux, suivis de autres animaux*, Alain ENJARY, L'avant-scène Théâtre, Paris, 2000

-*Copito ou les derniers mots de Flocon de Neige, le singe blanc du zoo de Barcelone*, Juan MAYORGA, Les solitaires intempestifs, 2007

-*Sept dialogues de bêtes*, COLETTE, Paris, Mercure de France, 1905

CAPTATIONS / VIDEOS:

-*La nuit des taupes*, Philippe QUESNE <https://vimeo.com/403771894>

-*Conférence dérapante / Penser l'animal* - Cie du Singe Debout et Vinciane DESPRET

<https://www.youtube.com/watch?v=RLSa0fWssxI&t=1455s>

-*Dans le regard d'une bête*, Dominique LOREAU, Production Cobra Films, 2011

EMISSIONS DE RADIO / VIDEOS

-Vinciane DESPRET – France inter 23.01.2021 Le grand face à face

<https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-face-a-face/le-grand-face-a-face-23-janvier-2021>

-Interview de Cyril CASMEZE *un animal, une bête à poil extraordinaire*, Urbania

<https://www.youtube.com/watchv=9g9IkBcYizQ&list=PLeHJ7Xx4Srwlj0RKXPqLJ5syytKK8xRxm&index=16>

-Vinciane DESPRET, conférence à Lausanne. Imaginaires des futurs possibles : Faire récit avec les animaux https://www.youtube.com/watch?v=_sd3ubNbdE8

ARTICLES

- Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, « Avant-propos », théâtre [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019.
URL : <https://www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>
- Una CHAUDHURI et des membres du groupe CLIMATE LENS, « CLIMATE LENS. Manifeste », trad. Frédérique Aït-Touati, *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>
- Jade DUVIQUET, « L’humanimalité en jeu », entretien réalisé par Frédérique Aït-Touati et Flore Garcin-Marrou, *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/lhumanimalite-en-jeu/>
- Anne SIMON, « Le champ, l’arche et la scène : zoopoétique et zoomorphisme », *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/04/05/le-champ-larche-et-la-scene/>
- Flore Garcin-Marrou, « Théâtrologie des plantes ou le plant turn du théâtre contemporain », théâtre [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/01/theatrologie-des-plantes/>
- Emma MERABET, « Déplacements : trois itinéraires éco-poétiques autour de l’animal, du végétal et du minéral (Michaël Cros, Émilie Flacher et Benoît Sicat) », *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l’anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019.

URL: <https://www.thaetre.com/2019/06/01/deplacements-trois-itineraires-eco-poetiques/>

- Émilie FLACHER « Quel terrien es-tu ? », *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'Anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019.
Emilie Flacher <https://www.thaetre.com/2019/06/02/quel-terrien-es-tu/4/>
- Philippe QUESNE, « C'est la cohabitation humain/non-humain qui m'intéresse », entretien réalisé par Frédérique Aït-Touati et Flore Garcin-Marrou, *thaêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019. URL: <https://www.thaetre.com/2019/06/02/cest-la-cohabitation-humain-non-humain-qui-minteresse/>
- L.GAGNON, 2009 Jouer l'animal : Entretien avec Francine Alepin et Jean-François Casabonne. *Jeu*, (130), 74–82.
- Emma MERABET, doctorante en arts de la scène à l'Université Lumière Lyon 2, Décentre l'Humain: <https://medium.com/anthropocene2050/d%C3%A9centrer-lhumain-notes-pour-des-sc%C3%A8nes-th%C3%A9%C3%A2trales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>
- MAGRIN-CHAGNOLLEAU, I, 2015, L'incorporation animale chez l'acteur. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2 (1-2). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1989&lang=fr&lang=fr>
- Stéphanie CHANVALLON, « Pour une éthologie de l'invisible », in *Revue Terrestres* [en ligne] mis en ligne le 5 mars 2019. URL <https://www.terrestres.org/2019/03/05/pour-une-ethologie-de-linvisible/>
- Roméo BONDON,
-« Animaux face à face », in *Ballast* [en ligne] mis en ligne le 17 février 2020.
URL <https://www.revue-ballast.fr/animaux-face/>
-« Penser depuis l'oiseau », in *Ballast* [en ligne] mis en ligne le 18 décembre 2020
URL <https://www.revue-ballast.fr/penser-depuis-loiseau/>
-« En quête de l'invisible : paradoxes animaux » in *Ballast* [en ligne] mis en ligne le 24 octobre 2019 URL <https://www.revue-ballast.fr/en-quete-de-linvisible-paradoxes-animaux/>
- Estelle ZHONG MENGUAL, « S'inviter à la fête des vivants » in Hors-série Socialter, « Renouer avec le vivant » - rédacteur en chef Baptiste Morizot, 2020
- Camille CHAMOIS « Les enjeux épistémologiques de la notion d'Umwelt chez Jakob von Uexküll », in *Tétralogiques*, N°21, Existe-t-il un seuil de l'humain ?
URL : <http://www.tetralogiques.fr/spip.php?article37>
- Dinaïg STALL, 2020. « Anima[L] : les formes marionnettiques comme outil de représentation et de subversion de l'animalité ». *Zizanie*, dossier « Rencontres

interespèces et hybridations : l'animal et l'humain », sous la dir. de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné, vol. 4, no 1 (automne), p. 43-60.
En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-stall.html>.

- Interview de Krzysztof WARLIKOWSKI dans Télérâma propos recueillis par Fabienne Pascaud. Publié le 03/07/09 mis à jour le 08/12/20
<https://www.telerama.fr/scenes/krzysztof-warlikowski-si-on-est-heureux-mieux-vaut-pique-niquer-qu-aller-au-theatre,44703.php>
- Polémique sur le sort d'un homard dans une pièce de Rodrigo Garcia. Publié le 08/04/2015 11:50 Mis à jour le 06/12/2016 à 06:30
https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/polemique-sur-le-sort-d-un-homard-dans-une-piece-de-rodrigo-garcia_3351865.html
- Rodrigo Garcia et le scandale du homard, Guy DUPLAT Publié le 07-04-09 à 00h00
<https://www.lalibre.be/culture/scenes/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard-51b8a918e4b0de6db9b63a9d>

ANNEXES

ANNEXE 1 : le comédien zoomorphe Cyril Casmèze au milieu des vaches, d'abord bipède, puis quadrupède. Captures d'écran issues du documentaire de Dominique Loreau, *Dans le regard d'une bête*, 2011.





ANNEXE 2: photographie du spectacle *Chimpanzee*, Nick Lehane.

Bande annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=nAi9KQYgrxA>

Interview de Nick Lehane et extraits vidéos : <https://www.youtube.com/watch?v=ihjHonRixHk>



ANNEXE 3: vidéo de la performance *Sauvages*, compagnie La Méta-Carpe à Strasbourg, 2013

https://www.youtube.com/watch?v=0wav7xsR5CY&feature=emb_title

ANNEXE 4 : *La S.T.R.I.N.G - Structure Territoriale de Recherche Intégrée sur la Nature Globale*, compagnie Mycellium

Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=r69vs8SywwU>



ANNEXE 6: Photographie de spectacle, */T(e)r:::r/ie:::r*, Compagnie Arnica, Texte Gwendoline Soublin, 2020, ou comment questionner la diplomatie au sein d'une cohabitation inter-espèces.
Captation du spectacle : <https://www.youtube.com/watch?v=BEC0siOrTgg>



ANNEXE 7: Boris Nordmann, Captation d'une répétition de Fiction Araignée, 2012, Marseille.
<https://vimeo.com/77001408>

ANNEXE 8: Les élèves de l'école Paul Eluard de Vitry-sur-Seine en exploration avec la compagnie Arnica en avril 2021

