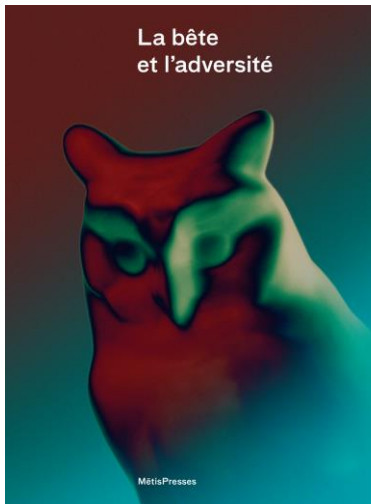


POUR UN THÉÂTRE ÉCOSOPHIQUE

Flore Garcin-Marrou



Flore Garcin-Marrou est Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

Éditeur(s) scientifique(s): Anna Barseghian, Isabelle Papaloïzos, Stefan Kristensen
Collection: utoPISTES
ISBN: 978-2-94-0563-12-8
Date de publication: 24.01.201727 CHF

Pour citer cet article : Flore Garcin-Marrou, « Pour un théâtre écosophique », *La Bête et l'adversité*, Anna Barseghian, Isabelle Papaloïzos, Stefan Kristensen dir., Genève, Métis Presses, 2017.

De quelle manière le théâtre s'arrête-t-il d'être *disjoint* d'une nature qu'il s'est évertué à rejeter hors de la scène, et comment vit-il un « tournant vert » lorsqu'il se met à expérimenter sur scène le devenir d'organismes humains en interaction les uns avec les autres et avec tout le non-humain qui les entoure ? Que pourrait-être un théâtre écosophique qui, dans la lignée d'Arne Ness¹ et Félix Guattari², proposerait une approche non scientifique, mais davantage intuitive et sensible, d'une expérience du monde où l'homme a conscience de son « *apparemment* » (Searles³) avec un milieu majoritairement non-humain, avec lequel l'homme se sent lié ?

Dans notre vie, nous pouvons : apprécier le spectacle de la nature, emprunter des chemins de traverse, humer « un courant d'air d'arrière-cour⁴ », laisser la logique d'une pensée agir sur nous comme « un vent qui nous pousse dans le dos, une série de rafales et de secousses⁵ », nous rendre sensible aux clapots des étangs et au chant des grenouilles, constater que les idées viennent en marchant, que la nature aide à penser, que nos idées surgissent de l'atmosphère dans laquelle nous nous trouvons... Rousseau active et réactive ses pensées en herborisant dans les *Rêveries du promeneur solitaire*. Derrida, dans *L'Animal que donc je suis*, dit son expérience d'un chat qui le regarde quand il est nu et qui par son regard sans pudeur, le met à nu, lui, le philosophe, aussi désemparé qu'une bête, provoquant un sentiment de gêne, de honte, de malséance ou d'« animalséance »⁶... Dans *Le Versant animal*⁷, Jean-Christophe Bailly dit son émotion quand, sur un chemin de campagne, un chevreuil vient surgir du fond d'une clairière... Cette irruption furtive fait que Bailly commence à s'inquiéter de la disparition possible du monde sauvage. L'idée soutenue dans ces exemples est que l'environnement ne peut être réduit à un cadre, un milieu *dans* lequel ou *sur* lequel s'activeraient des humains, mais qu'il existe bien une « co-naturalité entre le vivant humain et

¹ *Ecologie, Communauté et style de Vie* [1976], Paris, Éditions MF, 2008.

² *Les Trois Ecologies*, Paris, Galilée, 1989. Lire aussi Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes/Imec, coll. Archives de la pensée critique, 2013 ; ainsi que le n° 76 de la revue *Chimères* sur l'Ecosophie (dir. Manola Antonioli, 2012).

³ H. F. Searles, *L'environnement non humain*, [1960], Paris, Gallimard, 1986.

⁴ Gilles Deleuze avec Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 18.

⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990/2003, p. 129.

⁶ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 18-28.

⁷ Paris, Bayard, 2007.

le non-humain vivant⁸ ». Or cette conscience du monde non humain existe sous une double menace : celle de la fusion avec ce monde (l'expérience symbiotique de Thoreau avec la nature sauvage à Walden) et celle de la perte du monde humain (les peurs et les pathologies de l'être urbain totalement coupé du vivant).

UNE PENSÉE ACTIVÉE PAR L'HERBORISATION

Qu'est-ce que serait un théâtre écologique du point de vue de la pensée ? Cherchons tout d'abord du côté de Rousseau, philosophe-botaniste, qui expérimente la pensée comme un art de la promenade et de la rêverie. On peut lire dans la première promenade :

« Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore ; chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance. »⁹

Si la nature fait vagabonder l'esprit, la fixation des souvenirs par l'écriture s'avère nécessaire, ne serait-ce que pour avoir le plaisir de se remémorer les termes du vagabondage de son esprit. Dans la deuxième promenade, Rousseau explique plus précisément les effets que les plantes – leur contemplation mais aussi leur herborisation – ont sur son esprit et sur la manière dont il se situe par rapport au monde, dans un état d'apparement :

« Le jeudi 24 octobre 1776, je suivis après dîner les boulevards jusqu'à la rue du Chemin-Vert par laquelle je gagnai les hauteurs de Ménilmontant (...) prenant les sentiers à travers les vignes et les prairies (...) m'arrêtant quelques fois à fixer des plantes dans la verdure. (...) L'une est le *picris hieracioides* de la famille des composées, et l'autre le *buplevrum falcatum* de celle des ombellifères. Cette découverte me réjouit (...). Après avoir parcouru en détail plusieurs autres plantes que je voyais encore en fleurs (...), je quittai peu à peu ces menues observations pour me livrer à l'impression non moins agréable mais plus touchante que faisait sur moi l'ensemble de tout cela. »¹⁰

La méditation, les idées viennent à Rousseau parce qu'il marche, observe la nature, reconnaît les plantes qu'il a déjà placées dans son herbier lors de promenades précédentes. Le monde végétal, bien que non-humain, est un monde connu de Rousseau et il a plaisir à ressentir ce compagnonnage, qui n'est pas le seul fait d'une observation de la nature – selon une topique typiquement romantique – mais d'un geste d'intervention sur la nature, qui passe par la sélection d'espèces, leur collecte en vue de les faire figurer dans un herbier. Cet apparement avec la nature n'est autre que pour Rousseau l'expression d' « amitiés végétales¹¹ ». Le philosophe serait alors, en plus d'être littéralement ami de la sagesse, ami de la nature : un ami qui ne se résoudrait pas seulement à être un sage contemplateur mais qui témoignerait d'une nécessité intrinsèque d'introduire activement son esprit dans les choses de la nature, par le seul procédé d'herborisation. Arpenteur de la nature, il reconnaît une plante, la cueille, trouve son nom et son espèce, la fait sécher, la colle dans un classeur. Il observe la nature, l'ordonne et fait de la plante desséchée un « signe mémoratif¹² » qui fait surgir un état d'âme du passé, un souvenir. La plante desséchée fait signe : elle est utile, consistant à

⁸ Guy Trastour, « Communauté et écologie », revue *Chimères*, n° 70, 2009, p. 17.

⁹ J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹ Nous renvoyons au paragraphe « Les amitiés végétales » dans Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la Transparence et l'obstacle*, Paris, Tel Gallimard, 1971, p. 278.

¹² *Ibid.*, p. 281.

« réveiller » une expérience sensible et intellectuelle. Rousseau finit par noter dans la septième promenade : « Mes idées ne sont plus que des sensations » révélées par l'herbier qui constitue un « immédiat mémorisé » de ses promenades. Starobinski commente alors : « la fleur collectionnée devient le signe grâce auquel un sentiment s'arrache à l'oubli et se répète, sans rien perdre de sa vivacité première¹³ ». La page de l'herbier se comprend alors comme une surface de projection, une scène mentale d'où peut surgir et resurgir à loisir, l'idée. L'herbier permet une réitération éminemment dramatisée de l'idée – ayant la même fonction que la scène de théâtre qui actualise chaque soir un drame qui peut être rejoué. Voilà brièvement ce que pourrait être – à un premier niveau de réflexion – un théâtre de la pensée écologique.

PENSER PAR CLAPOT

Dans un texte de 1967, Deleuze théorise la « méthode de dramatisation¹⁴ ». Il y explique que notre pensée est une scène mentale, où les idées commencent par être des entités larvaires, qui viennent éclore sur un plan d'immanence, sur lequel elles vivent ensuite à la manière de personnages conceptuels identifiés. L'idée vit alors deux états : un état de formation – larvaire – et un état de formulation. L'idée est d'abord intensive, puis elle devient extensive.

Plus tard, Deleuze reprend cette idée de dramatisation de l'idée dans un cours sur le cinéma du 24/11/1981, en s'interrogeant sur la qualité d'un mouvement dans l'espace¹⁵ : le mouvement est toujours motivé par un facteur intensif qui se déploie ensuite dans l'extensivité du mouvement. Le mouvement suit donc le même processus que l'idée. On visualise bien à quoi ressemble un mouvement quand il éclate aux yeux de tous, mais comment penser ce « facteur intensif » qui est à son origine ? Deleuze explique que l'intensif émerge d'un point zéro de la matière, d'une matière obscure, d'un fond marécageux, ténébreux, d'où sortent des fumées, des émanations – un espace sans nom, où l'on trouve une vie essentiellement non-organique, où les idées n'ont pas encore accédé à leur forme. Deleuze parle de « pièces enfumées », de « marais pestilentiels » : un non-lieu où la matière s'agite, est à son niveau zéro, mais n'en finit pas de clapoter.

Penser avec le clapot, ou par clapot. Voilà ce que pourrait être un théâtre écologique du point de vue de la pensée deleuzienne. Un théâtre qui ne se tiendrait pas à la surface des choses, mais bien *sous* les choses, *avant* leur formulation. Assurément ce théâtre du marais ou du marécage ne serait pas un théâtre classique, et se refuserait à tout cadre, à toute composition. Ce théâtre du marais agirait plutôt comme une force de décomposition, qui ramènerait le signe à un état marécageux, non-organique, brut. Plus de lignes droites, mais des lignes brisées, des diagonales, des idées prenant des vitesses folles. Des choses qui auraient l'air ivres... Quel monde ! Quelle angoisse ! s'exclame Deleuze dans son cours... Mais en même temps, quel appel à la vie !

UN THÉÂTRE LARVAIRE

Se situant dans le contexte d'une théorie de la connaissance, Bateson s'interroge sur la façon dont nous concevons des idées et dont nous formons des agrégats d'idées¹⁶. L'anthropologue

¹³ *Ibid.*, p. 282.

¹⁴ Gilles Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. présentée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 131-162.

¹⁵ La Voix de Gilles Deleuze en ligne, < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=82 > (consulté le 10/10/2015).

¹⁶ Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit I*, Paris, Seuil, Points Essais, 1977.

américain se demande : « Comment les idées agissent-elles les unes sur les autres ? Y a-t-il une sorte de sélection naturelle qui détermine la survivance de certaines idées et l'extinction ou la mort de certaines autres ? ». Les idées ne peuvent se former qu'à partir du milieu où elles émergent. Chez Bateson, comme chez Deleuze et Rousseau, les idées viennent toujours d'un *en deçà de l'organique*, d'une infra-scène de la pensée. Si les idées grouillent d'abord dans des marécages, qu'est-ce qui fait que la boue désordonnée devient une surface sèche – et doit-on simplement souhaiter que nos idées soient fixées dans cette surface sèche ? Le théâtre de la pensée, promu ici par Bateson, est un théâtre de la boue désordonnée, de ce qui n'est justement pas encore parvenu à la surface scénique classique, de ce qui reste désorganisé et inorganique. Le paradoxe du théâtre écologique tient alors dans cette volonté de faire advenir sur scène ce qui est – selon les normes orthodoxes de représentation théâtrale – censé être *avant la représentation*. Le théâtre écologique ferait alors représentation de ce qui a longtemps été tenu comme ne faisant pas partie de la représentation.

Ce qu'il ne faut pas voir de la représentation est justement ce que Pirandello produit dans *Six personnages en quête d'auteur*, ce que Pitoëff met en scène 1923, ce que le spectateur Artaud voit et commente dans le journal *La Crie*. Dans le récit d'Artaud, il est dit que les acteurs de Pitoëff, en quête d'auteur, surgissent sur scène maquillés de blanc. De véritables entités larvaires – comme celles de Deleuze dans la méthode de dramatisation – viennent s'enquérir d'une identité. Ces entités marécageuses souhaitent alors que la scène de théâtre puisse les « sécher », les faire accéder à une forme. Ces personnages en quête d'auteur sont des « larves en quête d'un moule où se couler¹⁷ » qu'Artaud perçoit comme des acteurs typiques de son théâtre de la cruauté : des acteurs-larves portant d'« autres corps humains », vivant « dans les profondeurs / de certaines tombes / en des endroits historiquement / sinon géographiquement insoupçonnés¹⁸. » Voilà ainsi les premières bases que nous pourrions proposer pour l'hypothèse d'un théâtre écologique, dont l'intérêt serait de côtoyer ce qui n'est pas humain.

HYPOTHÈSES SUR UN THÉÂTRE ÉCOLOGIQUE : SCHECHNER / QUESNE

Situons-nous désormais sur le plan théâtral. Quelles seraient les caractéristiques dramaturgiques d'un théâtre écologique ? Nous n'avançons pas sans repères historiques. Richard Schechner, dans la lignée de la pensée de Kaprow et des avant-gardes du début du XX^e siècle, a théorisé le « théâtre environnemental » qui repose sur six principes fondamentaux¹⁹.

1. Le théâtre environnemental est un ensemble de transactions connexes entre des matériaux divers (public, interprètes, texte, sens, scène, techniciens) qui forment un *continuum*. Il tient alors d'une esthétique « construite sur des systèmes d'interactions et de transformations, sur la capacité qu'ont des ensembles cohérents à contenir des parties contradictoires²⁰ » soit au sein-même du cadre théâtral, soit en supprimant le cadre. Il faut alors atteindre un état du théâtre *relationnel*, qui passe souvent par la sollicitation des sens théâtraux (vue, ouïe) mais aussi les sens plus intimes (goût, toucher, odorat) ; une esthétique relationnelle qui vise à déconstruire les cadres et conventions du théâtre orthodoxe qui sépare la scène et la salle, qui vise aussi à

¹⁷ Antonin Artaud, « *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs-Élysées », *La Crie*, n° 24, mai 1923, repris dans OC II, p. 142-143 et *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 2004, p. 39-40.

¹⁸ Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1661.

¹⁹ Richard Schechner, « Six axiomes pour le théâtre environnemental » (1967, révisé en 1987), dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008, p. 121-147.

²⁰ *Ibid.*, p. 121.

travailler particulièrement le lien empathique entre scène et salle afin d'en augmenter les interactions.

2. Le théâtre environnemental repose sur l'idée que l'intégralité de l'espace est utilisée par la performance. Depuis la Grèce, un lieu *à part*, *à l'intérieur du théâtre* (ni plus ni moins, la scène), a été réservée à la performance. Or le lieu du théâtre environnemental doit favoriser un continuum entre acteurs et spectateurs. C'est le cas, comme l'ont montré de nombreux ethnologues, dans un contexte ritualisé – même si les modalités de participation (ou d'exclusion) sont multiples. Schechner prend comme exemple le film *Danse et transe à Bali* (1938) de Margaret Mead et Gregory Bateson qui montre comment la performance se promène dans l'espace et vient à la rencontre des habitants. Les frontières de la scène sont alors modulables. L'espace est défini par l'action qui se déploie. Il note que, du côté des spectateurs, certains y prêtent attention, d'autres non. L'espace respire et le public se déplace en fonction de sa réception sensorielle. Dans un contexte occidental, cette élasticité de la scène, constituée par l'action, se retrouve dans les marches de rue.
3. Le théâtre environnemental a lieu dans un « espace trouvé », ne tolérant pas de décors, dont la fonction est de délimiter l'espace de jeu. Schechner se réfère au Bauhaus : certains de ses membres pensaient à des « espaces organiques nouveaux²¹ » pouvant entourer les spectateurs ; ou aux idées originales de Frederick Kiesler (1896-1966), concepteur entre 1916 et 1924 du Théâtre Infini, capable d'accueillir 100 000 personnes, dont le but était de composer un « milieu naturel²² » propre au théâtre, déplorant que jusqu'à maintenant on se soit contenté de rassembler le public, les acteurs dans des espaces artificiels. Voilà l'idée d'une nature non pas naturée, mais théâtralisée, dont le pendant serait la scène fictionnelle²³. Trouver un espace environnemental, c'est bâtir un espace organique et dynamique, où les matériaux ne sont pas dissimulés mais exploités et explorés. Leur organisation peut être aussi laissée au hasard.
4. Le quatrième axiome du théâtre environnemental spécifie que l'attention du spectateur est flexible et variable. Contre l'unicité du point de vue du théâtre orthodoxe, le théâtre environnemental ajoute deux autres types de point de vue. Le « point de vue multiple » a lieu quand plusieurs événements se passent en même temps, dans des lieux différents : le regard doit alors réajuster, choisir. Le « point de vue localisé » où seulement quelques spectateurs ont accès à ce qui se passe, allant contre l'idée que le théâtre doit projeter les actions à tous). Schechner résume ainsi cette idée : « L'espace théâtral environnemental devient comme une ville dont les lumières s'allument et s'éteignent, où il y a de la circulation et où l'on saisit des bribes de conversation²⁴ ».
5. Le cinquième axiome recommande que « toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue ». Schechner se demande : pourquoi l'interprète humain devrait-il avoir plus d'importance que les autres composants du spectacle ? Parce qu'il est humain ? On trouve ici une volonté de faire co-exister les signes humains et non-humains sur un pied d'égalité sensorielle.
6. Enfin, le texte participe au *continuum* du spectacle mais il n'en est plus central.

²¹ *Ibid.*, p. 133.

²² *Ibid.*

²³ Mais à quoi ressemblerait ce Théâtre Infini ? Schechner cite Kiesler : « La structure entière est enfermée dans des doubles-coques d'acier et de verre opaque soudée. La scène forme une spirale infinie. Les différents niveaux sont reliés par des ascenseurs et des plateformes. (...) La structure est un système de construction élastique reposant sur des câbles et des plateformes et inspirée de la construction de ponts ». Schechner note que ce grand théâtre environnemental pourrait correspondre à l'environnement du *shopping mall* américain...

²⁴ *Ibid.*, p. 143.

Les expérimentations théâtrales du Performance Group de Schechner ont cherché à sortir le théâtre des lieux hermétiques, de le reconnecter avec la société, travaillant des jeux de relations et d'interconnexions. L'acte théâtral environnemental repose alors sur un mode d'échange continu, bien au-delà de la scène, selon des paramètres de visibilité et de réception qui ne cessent d'être fluctuants. Le théâtre environnemental devient alors « des refuges, des lieux de perturbation, d'instabilité d'où partent potentiellement des changements radicaux dans la topographie sociale²⁵ ».

Confrontons une autre proposition, plus contemporaine, d'un théâtre qui potentiellement pourrait être qualifié d'écologique : le théâtre de Philippe Quesne. Dans une conférence donnée à l'Université d'Avignon en 2010, le metteur en scène confirme que la question de la nature est une thématique principale de son travail²⁶. Sa troupe porte le nom de *Vivarium studio*. Elle est constituée des mêmes acteurs depuis une dizaine d'années, Quesne cherchant à constituer un éco-système affectif. La thématique jalonne en effet ses productions : au Festival entre cour et jardins en Bourgogne, Quesne installe une sorte de camp d'altermondialistes au bord d'un lac à l'eau noire. En 2005, il met en scène *D'Après Nature* au Théâtre de la Bastille. La même année, il mène un parcours artistique intitulé « Action en milieu naturel » au Parc de la Villette, repris en 2006 sous la forme de « Petites réflexions sur la présence de la nature en milieu urbain ». En 2008, *La Mélancolie des dragons* et en 2013, *Swamp club* participent également de l'élaboration d'une esthétique écologique.

D'un point de vue environnemental, Philippe Quesne conçoit son décor avec des matériaux communs, soucieux de l'impact écologique et de l'impact-carbone de ses tournées. En effet, la compagnie ne se déplace pas en camion, comme certaines productions théâtrales charriant des décors monumentaux à travers l'Europe. Pour la tournée de *La Mélancolie des dragons*, le *Vivarium studio* s'est mis en relation avec les espaces verts des villes visitées pour récupérer des branchages qui constituaient le décor. La volonté de consommer moins et d'utiliser les ressources naturelles locales permet d'instaurer de nouveaux modèles de production, c'est avoir en tête de composer un réseau d'échanges vivants où peut se construire une réflexion en contrepoint du monde globalisé, sollicitant davantage les pouvoirs locaux que les institutions politiques artistiques étatiques.

D'un point de vue social, Philippe Quesne met, dans chacun de ses spectacles, des communautés de petits humains se demandant où va leur destin. L'élaboration de l'action est collective et dé-hiérarchisée. En 2008, *La Mélancolie des dragons* met en scène des gens en panne dans la neige. La fable s'invente avec les acteurs. Il n'y a concrètement rien à faire et rien ne se passe vraiment. Le groupe s'accorde à croire à ensemble à des choses dérisoires. Ceux-ci décident de réparer la couche d'ozone. Quesne considère qu'à partir du moment où sept individus y croient, il reste un espoir... L'action qui est présentée est d'une autre nature que le drame dialectique, qui avance au fur et à mesure que des forces contraires s'affrontent. Ce que nous pourrions appeler l'« éco-drame » est un drame décroissant (ou de la décroissance politico-esthétique), opérant une dé-dramatisation du théâtre, nous invitant à abandonner notre perception habituelle du théâtre, forgée par des siècles d'aristotélisme qui nous pousse à attendre que quelque chose se passe (et cela, Beckett est le premier à mettre devant le fait accompli qu'il peut ne rien se passer au théâtre – dans *En attendant Godot*, qui plus est au pied d'un arbre mort !). L'atroupement de ces acteurs, mais aussi l'atroupement du public que sollicite la représentation théâtrale fonctionne ainsi comme un noyau ou un nodule, une nébuleuse, de la même manière qu'un vide-grenier dans un espace public, qu'un rassemblement AMAP, qu'une fête de voisins : il s'agit d'atroupements générant des

²⁵ *Ibid.*, introduction d'Anne Cuisset, p. 119.

²⁶ Les Leçons de l'Université proposées par Laure Adler, « Midi-Minuit. Cultivons notre jardin », 15 juillet 2010, < <https://www.youtube.com/watch?v=kwel2kgj4Qk> > (consulté le 07/07/2015).

occasions d'échanges matériels ou sensibles, toujours porteurs de l'idée que l'humanité n'est pas complètement perdue²⁷.

UNE FABRIQUE ÉCOLOGIQUE

Ces types de théâtres environnementaux ou écologiques interviennent ainsi sur la fabrique du théâtre. Faisons quelques hypothèses sur les effets que l'écologie a sur l'acteur et la façon dont il joue. Car la qualité du geste écologique appelle sans doute d'autres techniques d'acteur. L'acteur ne devrait plus tendre vers un mimétisme organique de la nature – au contraire, les expressions du visage devraient devenir elles-mêmes marécageuses, les gestes brisés, les déplacements ivres, pour reprendre les termes de Deleuze. Si le retour à l'animalité a toujours fait partie de la formation de l'acteur (dans tous les cours de travail, on travaille son devenir-chien, son devenir-oiseau : par exemple dans les ateliers de Jacques Lecoq), un retour à l'animalité qui permet de travailler une autre voie que l'approche psychologique du personnage en sollicitant les instincts, la forme animale peut maintenir l'acteur dans une conception de la corporéité dualiste : l'animal, comme nous, est structuré par une binarisation gauche-droite, ainsi que par une structure ventrale-dorsale. Faire expérimenter à l'acteur un devenir-plante, ce serait lui permettre de faire apparaître des problèmes nouveaux. La proximité de l'acteur avec le végétal est plus singulière. La différence de l'existence végétale par rapport au monde animal résiderait dans les contraintes météorologiques et saisonnières de la reproduction, dans leur capacité à convertir directement l'énergie solaire, dans le fait que les plantes ne sortent ni un son ni un mot, qu'elles changent d'état au lieu de fuir, qu'elles sont des êtres d'une pièce (n'ayant ni intérieur ni extérieur), qu'elles vivent comme des non-lieux dans un état d'existence non divisé, non limité, non centré, qu'elles ont une diversité de systèmes sexuels par la présence de parties mâles et femelles sur le même organisme²⁸...

Les expérimentations du professeur de théâtre d'Helsinki, Esa Kirkkopelto, entraînant sa troupe à explorer des devenir-champignons, des devenir-germinations, des devenir-montagne, sont destinées à développer de nouvelles formes de théâtre, de nouveaux trainings d'acteur²⁹. Kirkkopelto nomme ces séances des « *Secret Retraining Camps* » (Camps d'entraînement secrets) où les participants ont l'opportunité d'essayer des exercices dans un environnement protégé et dirigé. Ces séances ne sont pas de la performance, mais des séances d'exercice libres, qui ne cherchent aucun effet spectaculaire, qui ne jouent sur aucune dialectique du regardé et du regardant, mais qui visent une production de gestes simples, la formation de constellations d'humains et non-humains, partant du principe que le monde qui ne se voudrait qu'humaniste aujourd'hui serait le symptôme d'un état d'épuisement.

Donnons un autre exemple d'un corps-acteur traversé par le végétal : celui du danseur butô Min Tanaka, théoricien de ce qu'il nomme le corps météorologique (*Bodyweather*). Dans le film que Joséphine Guattari et François Pain tournent de lui à la clinique de La Borde, Min Tanaka puise sa force de la terre, du territoire, des étangs et des marais qui entourent la clinique³⁰. A quelques heures de train au sud-ouest de Tokyo, Min Tanaka a également créé une ferme (la *Body Weather Farm*) où tous les danseurs sont aussi des ouvriers agricoles, où chacun suit un entraînement physique rigoureux à la recherche de sa propre danse, qui passe par l'effectuation pragmatique de tous les travaux que nécessitent une exploitation agricole.

²⁷ Guy Trastour, art. cit., p. 10.

²⁸ Cf. Karen Houle, « Les différentes symétries des plantes », revue *Chimères*, n° 82, l'Herbe, 2014, p. 155-167.

²⁹ Voir la présentation des travaux d'Esa Kirkkopelto sur le site du Labo LAPS : < <http://labo-laps.com/presentation-des-travaux-des-a-kirkkopelto/> > (consulté le 03/09/2015)

³⁰ Le film est disponible sur Youtube. Première partie : < <https://www.youtube.com/watch?v=VgErye7jXbl> >. Deuxième partie : < <https://www.youtube.com/watch?v=IrHGWSRTjKQ> > (consulté le 02/10/2015).

UNE NARRATION ÉCOLOGIQUE ?

L'écologie peut aussi, par effet de contamination, travailler la narration, par exemple, dans ce que les études théâtrales ont désigné par la catégorie de « pièce-paysage », inaugurée par Gertrude Stein, théorisée par Michel Vinaver. Chez ce dernier auteur, la pièce-paysage s'oppose à la pièce-machine qui procède par enchaînements de causes à effets. La pièce-paysage, elle, avance par reptation, juxtaposition. Le spectateur est invité à se promener dans un entrelacement de lieux, de temps. Dans la pièce *La Demande d'emploi* (1971) de Michel Vinaver, nous trouvons quatre situations de départ qui ne se relient pas sur le plan narratif. Le spectateur est comme dans une forêt : à lui de changer ses habitudes de perception, de trouver son chemin au milieu de troncs qui ne se rencontrent pas, mais qui sont tout de même plantés *dans le même sol*.

Le texte acquiert sa propre écologie : ce sont des *oikos* – des lieux où l'on vit, des lieux où les organismes ont des relations avec leur environnement. Ce sont des milieux palimpsestes, qui absorbent les écritures des autres, collectent des images, des sons, créant des écosystèmes littéraires. Les pièces-paysage de Gertrude Stein sont également des longs *continuum*, relevant d'une *natura naturans*, dont la forme est toujours indissociable de la croissance de l'action. La forme n'est jamais atteinte : elle prolifère puis elle dépérit. Elle est toujours en cours, en devenir, en *work in progress*. Ces pièces-paysage ne parlent pas spécifiquement de nature, elles sont *des natures en elles-mêmes* : le monde organique dicte des formes d'écriture de sorte que l'on peut imaginer d'écrire en suivant un modèle de branchages, de ramures, ou très différemment un système racinaire. Écrire sur le mode de la feuille d'arbre par exemple, c'est écrire en cherchant une extension maximale de sa surface d'exposition. Écrire sur le mode de la racine, Deleuze et Guattari l'ont expérimenté avec le rhizome, mais il y a bien d'autres types de racines aux structures différentes qu'il serait intéressant de proposer en exercices dans un atelier d'écriture...

Ce qui est intéressant ici, c'est que nous passons d'une écriture *de* la nature (quand la feuille est utilisée comme motif pictural) à une écriture écologique, définie par Lawrence Buell³¹. Quatre critères la distinguent : 1/ l'environnement y occupe un rôle de premier plan et non celui de simple décor. 2/ L'intérêt de l'homme n'est pas le seul à y figurer comme légitime. 3/ L'écriture rend compte de la responsabilité éthique de l'homme au regard de l'environnement. 4/ L'environnement y est envisagé comme un processus et non comme une constante. L'écriture écologique va bien au-delà de la description d'un paysage comme il était courant d'en lire dans les récits d'exploration, de voyages au XVIII^{ème} siècle par exemple. Simplement parce que la description d'un paysage est inféodé à un regard humain (qui plus est, colonisant ce même territoire). Considérer différemment un écosystème selon le territoire, mais aussi son environnement social, culturel, politique et ses interactions avec le non-humain, c'est peut-être passer à une *écriture écologique post-coloniale*, où la prédominance de l'humain sur le vivant est critiquée, voire abandonnée – avec une volonté de *passer de l'égo-centré à l'éco-centré*.

Mais il n'y aurait pas que le texte de théâtre qui subirait les assauts d'une écologie critique : l'écriture de plateau, l'écriture à l'œuvre dans la performance sont travaillées par le « tournant vert ». Allan Kaprow définit ses *events* comme des environnements. On l'a vu, Richard Schechner théorise et expérimente un théâtre environnemental. John Cage crée des concerts-déambulatoires : des exemples que développe longuement Bonnie Maranca dans son ouvrage *Ecologies of Theatre*³² (1996), où Cage a quelque chose de Rousseau quand l'auteure le décrit

³¹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.

³² Bonnie Maranca, *Ecologies of Theatre*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1996. Bonnie Maranca classe les auteurs suivants sous le nom d' « Ecologies du théâtre » : Gertrude Stein, Robert Wilson,

comme un compositeur-naturaliste récoltant les sons du monde, humains, végétaux, minéraux, industriels, avec l'envis de faire de la composition musicale une écologie.

Ces types de création font alors état d'une mise en scène entendue plutôt comme une « mise en culture », propre à aménager des « serres » où l'on cultive, le temps du spectacle, un écosystème en cours de constitution. Le « comme si » qui est en jeu au théâtre n'est plus anthropocentré mais se concentre sur la multiplicité et la complexité de la nature : les animaux, les plantes, les minéraux deviennent un univers sensible qui accèdent à la dramaturgie.

UN THÉÂTRE ÉCOSOPHIQUE ?

Nous en arrivons à notre dernière proposition. Les artistes dont nous venons de parler témoignent d'un théâtre écologique qui ne relève pas d'une écologie seulement thématique ou protectrice, normative, garantissant un juste équilibre entre les espèces qui habitent sur terre (une écologie qu'Arne Naess qualifie d'écologie superficielle), mais davantage d'une écologie évolutive, productrice de nouvelles subjectivités, génératrice de *praxis* existentielles, sociales, politiques et esthétiques. C'est pour cette raison que le terme d'« écosophie », proposé par Naess puis forgé par Guattari, nous semble pouvoir tenir un rôle dans l'élaboration prospective de ce que pourrait un *théâtre écosophique*.

La posture écosophique a ceci de particulier qu'elle traite les dimensions environnementales, sociales et subjectives de manière *absolument globale*, en vue d'une reformulation évolutive de notre relation au monde. L'une ou l'autre dimension ne peut être traitée séparément. L'écologie mentale vise à reconstruire les subjectivités individuelles, « amenée à réinventer le rapport du sujet au corps³³ ». L'écologie sociale reconstruit la subjectivité dans son rapport à la société. L'écologie environnementale cherche à protéger la nature, élaborer des règles de coexistence avec les non-humains. La nécessité de l'écosophie part de ce constat : la détérioration écologique due aux transformations technico-scientifiques entraîne une détérioration des modes de vie humains. Ainsi la crise écologique doit trouver des réponses dans une réorientation des subjectivités. Ce que Guattari propose, c'est que cette réorientation se fasse, non pas par le médium scientifique, mais par le biais de « nouveaux paradigmes éthico-esthétiques³⁴ », de la même manière qu'à « d'autres époques le théâtre grec, l'amour courtois ou le roman de chevalerie s'imposèrent comme modèle ou plutôt comme module de subjectivation³⁵ ». C'est bien un nouveau « drame écologique³⁶ » qui peut fonder une « écosophie de caractère éthico-politique ». En suivant Guattari, nous pourrions

John Cage, Meredith Monk, Isak Dinesen, Herbert Blau, ainsi sous le nom « Histoires naturelles du drame » : Rachel Rosenthal, Heiner Müller, Maria Irene Fornes. Outre Bonnie Maranca, la recherche anglo-saxonne s'est penchée beaucoup plus qu'en France sur cette question des conditions de possibilité d'un théâtre écologique. Nous en proposons ici une bibliographie non-exhaustive : CLESS, Downing, "Eco-Theatre, USA: The Grassroots is Greener", *TDR: The Drama Review*, 40:2, 1996, p. 79-102. / *Ecology and Environment in European Drama*, New York, Routledge, 2010. KERSHAW, Baz, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007. MAY, Theresa, Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage – PDF : < <http://pages.uoregon.edu/ecodrama/files/file/Greening%20the%20Theatre.pdf> > . SZERSZYNSKI, Bronislaw, HEIM, Wallace, WATERTON, Claire, *Nature Performed: Environment Culture and Performance*. Blackwell Pub, 2004.

³³ Félix Guattari, *Les Trois écologies*, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ La conception du « nouveau paradigme esthétique » chez Guattari peut être résumée ainsi : pour révolutionner les pratiques familiales, sociales, urbanistiques, écologiques, pour réinventer de nouvelles façons d'être et d'agir, l'individu doit observer l'artiste et s'inspirer de sa capacité à inventer une nouvelle subjectivité à chaque nouvelle œuvre qu'il crée.

³⁵ Félix Guattari, *Les Trois écologies*, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.

postuler que l'hypothèse d'un théâtre écosophique serait un « détour narratif » nécessaire qui, par le biais de mythes, de références, de rituels de toute nature, aurait « pour finalité de cadrer une mise en scène dispositionnelle, une mise en existence », permettant d'établir de nouveaux « supports d'existence³⁷ » et de création. Le théâtre écosophique se propose ainsi comme un laboratoire de modes d'existence et de paradigmes esthétiques novateurs, de reconfigurations sociales et d'ententes communautaires inédites.

Proposons alors plusieurs pistes d'expérimentation. Le théâtre écosophique pourrait être un théâtre de la micro-expérience qui plonge le corps du spectateur dans une écologie corporelle, qui transforme les scènes en écosystèmes, qui font du théâtre un agent de sensibilisation et de modification de nos subjectivités. Cela peut appeler des dramaturgies de l'immersion : des théâtres en plein air qui misent sur une relation non-concurrentielle ou non-compétitive (Bateson) avec le monde environnant, des théâtres de verdure, des lieux aménagés temporairement pour le théâtre, restaurant une interaction corps-esprit-nature en opposition à la vision cartésienne. Le « Théâtre clandestin³⁸ » de Julien Prévieux pourrait être le lieu d'une expérimentation écosophique telle. Cette sculpture en deux parties s'inspire des outils de détection d'avions ennemis construits par l'armée anglaise dans les années 1920. Ce sont des murs en béton, dont l'acoustique permettait d'entendre les avions approchants. Prévieux, pour la Biennale d'Anglet, a réalisé deux répliques de ces instruments qui délimitent une aire de jeux, sur une grande étendue verte, où l'acoustique permet de communiquer d'un point à un autre de l'exposition sans hausser la voix. Nous retrouvons les possibilités énoncées par Schechner pour le théâtre environnemental : interconnexions, sollicitations des sens, multiplications des points de vue...

Mais il manquerait peut-être à ces théâtres d'extérieur une dimension proprement politique. Quelles autres formes pourraient donc être proposées ? Il nous apparaît d'abord que le théâtre écosophique a la particularité de ne pas utiliser la dialectique – car l'écosophie naît précisément de l'échec des dualismes entre l'homme et la nature. L'écosophie politique est alors celle qui a la possibilité de maintenir une tension productive et désirante entre l'homme et la nature. Mais en se passant de dialectique, les propositions de théâtres de verdure ne visent-elles pas à créer des écosystèmes scéniques dans des cloches de verre, à l'abri des frimas de la contradiction, formes engagées vers des formes d'hétérotopies pacifiées, harmonisées, où les acteurs, en rats de laboratoire, évoluent sur une scène éprouvette, comme des sujets d'expérimentation esthétiques/esthétisantes dans des lieux coupés de la dialectique de l'Histoire ? Quel type de politicalité induit donc le théâtre écosophique ?

Richard Schechner propose dans les pages qu'il consacre au théâtre environnemental que ce type de théâtre trouve une cristallisation possible dans des théâtres de guérilla, dont le propre est de trouver un endroit du tissu urbain, en plein air, pour jouer une situation politisée afin de la dénoncer. Mais pour Schechner, le théâtre de guérilla restaure une scène là où des marches pour la liberté finissent par diluer toute tentation de fixer une scène dans l'espace urbain : les marches sont alors des théâtres du déplacement où le spectateur choisit son point de vue, ne reste jamais en lieu fixe, où l'action ne se restreint pas dans les limites d'un territoire défini, où l'action s'organise en fonction de la masse des actants qui progressent dans la rue. Décrire les marches seulement selon le point de vue politique est réducteur : Schechner insiste sur leur dimension esthétique et théâtrale. Les marches sont jouées pour ceux qui sont dans la rue, ceux qui les regarderont à la télévision ou les liront dans les journaux. La manifestation qui intègre des nœuds, nodules, nébuleuses de théâtre (on pourrait les qualifier de « scènes écosophiques de rue »), crée un espace élastique et modulable,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Parpaings, ciment. Dimensions : 6,5m x 16m x 2,8 m. Conception technique : Kerwin Rolland. Photographies sur le site de la Galerie Philippe Jousse < <http://jousse-entreprise.com/fr/art-contemporain/oeuvres/le-theatre-clandestin/> > (consulté le 02/09/2015)

induisant des relations complètement inédites – car modélisées sur le vif – entre ceux qui marchent, ceux qui croisent la marche, ceux qui la regardent et ceux qui choisissent de ne pas la regarder³⁹.

OUVRAGES CITÉS

- ANTONIOLI Manola (dir.), revue *Chimères*, Ecosophie, n° 70, 2012.
- ARTAUD Antonin, « Six personnages en quête d'auteur à la Comédie des Champs-Élysées », *La Criée*, n° 24, mai 1923, repris dans OC II, et *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 2004.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit I*, Paris, Seuil, Points Essais, 1977.
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.
- CLESS Downing, *Ecology and Environment in European Drama*, New York, Routledge, 2010.
- CLESS Downing, "Eco-Theatre, USA: The Grassroots is Greener", *TDR: The Drama Review*, 40:2, 1996.
- DELEUZE Gilles, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. présentée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DELEUZE Gilles, avec PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- GUATTARI Félix, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes/Imec, 2013.
- HOULE Karen, « Les différentes symétries des plantes », revue *Chimères*, l'Herbe, n° 82, 2014.
- KERSHAW Baz, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2007
- KIRKKOPELTO Esa, site du Labo LAPS : <http://labo-laps.com/presentation-des-travaux-desa-kirkkopelto/> (consulté le 03/09/2015)
- MARANCA Bonnie, *Ecologies of Theatre*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1996.
- MAY Theresa, "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage". PDF: <http://pages.uoregon.edu/ecodrama/files/file/Greening%20the%20Theatre.pdf>
- NESS Arne, *Écologie, Communauté et style de Vie*, [1976], Paris, Editions MF, 2008.
- ROUSSEAU J.-J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion, 1964.
- SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008.
- SEARLES Harold, *L'environnement non humain*, [1960], Paris, Gallimard, 1986.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la Transparence et l'obstacle*, Paris, Tel Gallimard, 1971.
- SZERSZYNSKI Bronislaw, HEIM Wallace, WATERTON Claire, *Nature Performed: Environment Culture and Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- TRASTOUR Guy, « Communauté et écologie », revue *Chimères*, Dedans-Dehors, n° 70, 2009.

³⁹ Une première version de cet article a été publiée dans la revue Degrés, 2016.