

# Du tout petit et du très grand : l'anthropocène à l'échelle d'un théâtre d'objets

Julie Sermon

Numéro 6, automne 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110505ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1110505ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sermon, J. (2021). Du tout petit et du très grand : l'anthropocène à l'échelle d'un théâtre d'objets. *Percées*, (6). <https://doi.org/10.7202/1110505ar>

Résumé de l'article

En tant qu'art de l'ici et du maintenant, le théâtre semble de prime abord un médium bien peu à même de se saisir de la complexité des phénomènes (temporels, spatiaux, sociohistoriques) que subsume le terme « anthropocène ». À travers l'étude de deux cas – *Birdie* (2016) de la compagnie catalane Agrupación Señor Serrano et *La Caverne* (2018) de la compagnie française L'Avantage du Doute – cet article se propose de voir en quoi les conventions de jeu et de représentation propres au théâtre d'objets peuvent répondre à ce défi.

© Julie Sermon, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Pratiques et travaux

# Du tout petit et du très grand : l'anthropocène à l'échelle d'un théâtre d'objets

**Julie SERMON**

Université Lyon 2

---

## Résumé

En tant qu'art de l'ici et du maintenant, le théâtre semble de prime abord un médium bien peu à même de se saisir de la complexité des phénomènes (temporels, spatiaux, sociohistoriques) que subsume le terme « anthropocène ». À travers l'étude de deux cas – *Birdie* (2016) de la compagnie catalane Agrupación Señor Serrano et *La Caverne* (2018) de la compagnie française L'Avantage du Doute – cet article se propose de voir en quoi les conventions de jeu et de représentation propres au théâtre d'objets peuvent répondre à ce défi.

**Mots-clés:** théâtre d'objets; anthropocène; Birdie; La Caverne

## Abstract

As an art of the here and now, theatre may initially seem ill-equipped to grasp the complexity of the phenomena (temporal, spatial, socio-historical) encompassed by the term “Anthropocene.” Through the study of two cases – *Birdie* (2016) by the Catalan company Agrupación Señor Serrano and *La Caverne* (2018) by the French company L'Avantage du Doute – this article aims to explore how the staging conventions specific to object theatre can address this challenge.



*Birdie*, avec Àlex Serrano. Sala Hiroshima, Barcelone (Espagne), 2016.

Photographie de Pasqual Gorriz.

Alors que depuis le tournant des années 2000, la communauté internationale des géologues débat de savoir à quelle échelle des temps géologiques faire figurer l'anthropocène, dans le champ des sciences humaines, politiques et sociales, le questionnement de cette notion « a déplacé le centre de gravité des débats d'une préoccupation stratigraphique assez technique, centrée sur les sciences du système-Terre, vers une discussion relative à la capacité générale des cadres intellectuels et politiques disponibles à se faire l'écho du risque climatique global<sup>1</sup> » (Charbonnier, 2015 : 34-35). L'hypothèse selon laquelle les êtres humains seraient devenus la principale force de transformation de la planète a en effet obligé ces chercheur·euses à repenser les échelles, les partitions scientifiques et les concepts en fonction desquels étaient jusque-là appréhendées et étudiées les affaires humaines, en prenant acte de ce que Dipesh Chakrabarty analyse comme

la collision – ou la rencontre – entre trois histoires qui, du point de vue de l'histoire humaine, sont généralement supposées suivre des rythmes si différents qu'elles sont en pratique traitées comme des processus séparés les uns des autres. Il s'agit de l'histoire du système Terre, de l'histoire de la vie et notamment celle de l'évolution humaine sur la planète, et enfin de l'histoire plus récente de la civilisation industrielle (souvent assimilée à l'histoire du capitalisme). Les êtres humains sont désormais involontairement embarqués dans ces trois histoires qui opèrent à des échelles et des vitesses différentes

(Chakrabarty, 2014 : 109-110).

Sans discuter pour le moment les réserves politiques qu'une telle conception globalisante peut susciter, il est intéressant, du point de vue esthétique qui m'occupera ici, de prendre toute la mesure du défi auquel nous confronte le fait que « le temps de la Terre [soit] devenu commensurable au temps de l'agir humain » (Bonneuil et de Jouvaucourt, 2014 : 58). Car, comme le souligne Chakrabarty, un profond hiatus sépare « ce que nous savons d'un point de vue

scientifique (par exemple l'immensité de l'échelle non-humaine ou inhumaine du problème) », et « les moyens humains à notre disposition » pour nommer, penser et traiter ces problèmes – moyens qui, parce qu'ils ont été « conçus pour répondre à des problèmes qui surviennent à des échelles de temps auxquelles nous sommes habitués » (Chakrabarty, 2014 : 114-115), s'avèrent inadéquats. Partant de là, nous pouvons considérer avec Émilie Hache que l'une des grandes questions qui se posent à nous est de savoir si nous disposons « des bonnes métaphores, des bonnes histoires comme des bons concepts pour accompagner ces nouveaux embranchements » auxquels les savoirs de l'anthropocène nous confrontent, et aussi, dans quelle mesure l'invention d'une « nouvelle esthétique, au sens d'un renouvellement de nos modes de perception, de notre sensibilité », peut être en capacité de « répondre à ce qui est en train de nous arriver » (Hache, 2014 : 113).

## Ce qu'on ne peut se représenter, il faut le représenter

Les chercheur·euses en sciences, technologie et ingénierie de l'environnement le reconnaissent également : « le savoir-faire scientifique à lui seul ne suffit pas pour lutter efficacement contre l'instabilité climatique, l'érosion des sols, les pénuries d'eau douce et toute une série d'autres affections socio-écologiques chroniques », pour la simple et bonne raison que

la crise écologique n'est pas seulement une crise de l'environnement physique, mais aussi une crise de l'environnement culturel et social – des systèmes de représentation et des structures institutionnelles par lesquels la société contemporaine comprend et réagit aux changements environnementaux (ou ne le fait pas : d'où la crise<sup>2</sup>)

(Bergthaller *et al.*, 2014 : 262).

Toujours davantage conscient·es que les « aspects les plus “spectraux” des relations entre l'homme et la nature<sup>3</sup> » (*ibid.* : 268) – à savoir : les mémoires, les représentations, les convictions ou les croyances auxquelles les êtres humains adossent leurs agissements, tant individuels que collectifs – sont absolument déterminants, nombreux et nombreuses sont les intellectuel·les et les scientifiques qui, ces dernières années, ont fait valoir l'importance des pouvoirs configurant, potentiellement instituant des productions et des expériences artistiques<sup>4</sup>. Les histoires que les artistes donnent à voir et à entendre, les figures, les espaces et les temps qu'il·elles explorent, les expériences attentionnelles et relationnelles auxquelles il·elles donnent forme sont en effet susceptibles de constituer autant de points d'entrée sensibles dans la réalité « anthropocénique » qui est la nôtre; de manière plus spéculative, on peut même faire l'hypothèse qu'en renouvelant nos manières de percevoir ou d'imaginer le monde, les arts sont en mesure d'infléchir les façons que nous avons de nous y situer, d'y agir et de l'habiter, d'une manière plus congruente à la conjoncture. En résumant, nous pourrions donc dire que ce qu'on ne peut pas se représenter (parce que nous ne sommes pas équipés, intellectuellement ou intuitivement, pour cela), il faut le représenter<sup>5</sup> (dans le champ de l'art, en jouant de toutes ses ressources matérielles et symboliques).

En tant qu'art de l'ici et du maintenant<sup>6</sup>, et dont les moyens, de surcroît, sont particulièrement limités, le théâtre semble un médium de prime abord bien peu à même de répondre à de telles ambitions – présumé qui appelle deux remarques. La première est qu'en raison des conventions ludiques qui lui sont propres, le théâtre est précisément en mesure de tout représenter (le plus lointain comme le plus immédiat, le plus concret comme le plus abstrait), c'est-à-dire de « construire des équivalences » scéniques qui permettent de « rendre présent l'absent » et de jouer des rapports multiples entre « monstration et significations » (Rancière, 2003 : 152). S'il n'y a donc aucune opposition de principe à ce que l'art du théâtre puisse, dans sa grande économie de

moyens, se saisir de cet « hyperobjet<sup>7</sup> » (Morton, 2013) qu'est l'anthropocène, on pourrait même avancer qu'il en constitue un espace d'appréhension particulièrement opérant. Ce sera la deuxième remarque : le fait qu'à l'atout figuratif que partagent tous les arts visuels ou narratifs (capables de donner forme à des êtres et des choses, des temps et des espaces, des gestes et des situations, qui outrepassent largement le champ circonscrit de nos existences et des expériences « réelles<sup>8</sup> » qu'elles nous permettent de faire), s'ajoute et se conjugue l'atout expérientiel propre au spectacle vivant. En effet, là où les informations, les analyses, les savoirs que les scientifiques nous communiquent tendent à demeurer abstraits, pour la simple et bonne raison que ces données, si vraies et si fondées soient-elles, ne nous parviennent que de manière idéelle, désincarnée, les artistes du spectacle vivant nous donnent pour leur part à percevoir et à éprouver des mondes, des situations, des dispositifs qui, fussent-ils complètement fantaisistes, s'offrent à nos corps et à nos esprits comme des espaces concrets d'investissement – psychique, émotionnel, sensoriel. Si l'on s'accorde à penser que nos jugements et nos représentations sont indissociables des affections du corps et que la prise de décision, le passage à l'action, la motivation sont affaire, non pas seulement d'idées, mais de croyances et d'émotions<sup>9</sup>, alors on conviendra que les arts vivants peuvent contribuer de manière décisive à métaboliser les savoirs et les enjeux de l'anthropocène, en leur donnant la consistance sensible et affective sans laquelle, c'est à craindre, ils demeureront sans effets – car sans réalité vécue, et donc, sans corps et sans poids.

Une fois admis qu'à défaut de pouvoir percevoir l'anthropocène (l'ampleur de ses échelles spatiales et temporelles, la complexité des phénomènes que le terme subsume...), il ne nous reste plus qu'à le représenter, la question de savoir comment procéder reste entière. Par quel bout ou par quel biais se saisir de ce vaste signifiant? Pour quels moyens figuratifs opter? Et enfin, quels registres – esthétiques et affectifs – mobiliser? Il existe évidemment de multiples manières de répondre à ces questions, chacune d'elles pouvant être envisagée comme la mise en forme et en récit « d'un "comment en sommes-nous arrivés là?" », qui « constitue [...] la lorgnette par laquelle s'envisage le "que faire maintenant?" » (Bonneuil et Fressoz, 2016 [2013] : 12.)

Dans le cadre de cet article, je m'attacherai à deux brefs exemples : l'un extrait de *Birdie*, spectacle créé en 2016 par la compagnie catalane Agrupación Señor Serrano<sup>10</sup>, l'autre extrait de *La Caverne*, spectacle tout public créé en 2018 par le collectif français L'Avantage du doute<sup>11</sup>. Ces deux spectacles partagent une double spécificité. La première est d'avoir été créés dans les années où, à la faveur de la COP21 et de l'Accord de Paris pour le climat, le terme « anthropocène » a connu une grande vogue médiatique. La seconde est de recourir aux ressources symboliques du théâtre d'objets pour figurer les échelles, démesurées, de l'anthropocène – choix renvoyant de manière tout à fait exemplaire à la poétique du « Petit » dont Olivier Neveux propose de faire un point d'entrée majeur pour penser les puissances politiques du théâtre :

[L]e « Petit » peut être, dans sa résistance à la compacité monumentale, sa taille humaine, une entrée vive pour penser le théâtre : au coeur des démesures de grandeur, de nombre, de foule, de généralités, il est dérisoire, invisible à l'oeil nu des statistiques qui calculent et des politiques qui évaluent. [...] Ce « Petit » là, pour se faire, découpe une part du monde, une part du temps, une part d'espace. [...] S'attacher au « Petit » ne revient pas à célébrer le minuscule, le modeste, à entonner le refrain à la gloire des « petites gorgées de bière » (en terrasse) comme autant d'actes résistants mais tente de cerner la tension qui se noue entre la nécessité du détail et l'immensité de ce qu'il y a à embrasser, entre le fini et l'infini, l'accessoire et le gigantesque, le prosaïque et la démesure. [...] Le « Petit » désigne le rapport qui doit s'inventer entre des dimensions incommensurables : l'univers dans les mains d'un boulanger

(Neveux, 2019 : 226-229).

En optant pour un mode de représentation de l'anthropocène en miniature, en en concevant un « modèle réduit », ces spectacles élaborent un « substitut », à la fois « matériel et intellectuel », dont la fonction est de mettre cette abstraction « à la mesure de l'homme, de l'offrir à sa main et à son regard, et ainsi de nous permettre [d'en] faire, malgré tout, l'expérience » (Afeissa, 2014 : 44). Une fois ce constat général établi, il importe de qualifier cette expérience, c'est-à-dire d'identifier ce qu'elle nous donne à vivre, à ressentir, à penser.

## Échapper à l'épopée?

Avant – et afin – d'analyser les deux séquences qui retiendront mon attention, il convient de les resituer dans l'économie générale du spectacle dont elles sont extraites. D'une durée totale d'environ une heure, *Birdie* se compose de quatre actes (c'est le troisième qui m'intéressera), chacun d'eux étant intitulé d'après une réplique tirée des *Oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock (« 1. They're coming, they're coming! »; « 2. They're birds, aren't they? »; « 3. Don't they ever stop migrating? »; « 4. It's the end of the world? »). Tout au long du spectacle, la compagnie choisit en effet de nouer un dialogue intermédiatique avec ce film, pour des raisons sur lesquelles je reviendrai ultérieurement. Dans l'immédiat, je m'arrêterai sur l'autre source avec laquelle dialoguent les artistes, et qui est le fondement, tant thématique que scénographique, du spectacle : la photographie prise, puis diffusée sur Twitter le 22 octobre 2014 par José Palazón<sup>12</sup>. Ce que cette image donne à voir, c'est, dans sa réalité la plus brutale, la transformation anthropique des milieux de vie et l'inégalité des conditions d'existence qu'elle fabrique. Tandis qu'au premier plan, se trouvent deux personnes profitant des pelouses verdoyantes du golf de Melilla (enclave espagnole située sur la côte méditerranéenne du Maroc), à l'arrière-plan, sur fond de collines beaucoup plus caillouteuses, apparaissent onze migrants juchés sur la haute barrière de sécurité qui, longeant le golf, sépare l'espace européen de l'espace africain<sup>13</sup>. Dans *Birdie*, cette photographie se trouve d'abord projetée, en grand format, sur le mur du fond de scène, puis se voit redoublée et matérialisée, dans l'espace scénique, à deux échelles : échelle réduite d'une maquette reproduisant l'espace du golf clôturé (cette maquette est située à l'avant de la table de manipulation qui longe le côté jardin de la scène); et échelle 1:1 de l'espace central de jeu, qui reproduit un *green* sur lequel ont été placés près de deux-mille jouets (filmés en un long *travelling* dans la séquence qui m'intéressera).

Alors que *Birdie*, qualifiée par la compagnie de « performance multimédia », repose intégralement sur la mise en jeu d'objets, de figurines, d'images fixes ou animées que les deux artistes en scène manipulent et filment en direct<sup>14</sup>, mais sans qu'eux-mêmes ne prennent jamais directement la parole (tout au long du spectacle, le texte est pris en charge, soit par des voix hors champ, préenregistrées, soit par des didascalies projetées), *La Caverne* est quant à elle une pièce science-fictionnelle exclusivement portée par les corps et les voix de trois interprètes de chair et d'os, à une exception près : la courte séquence à laquelle je m'attacherai, et qui consiste en un petit film d'animation réalisé en *stop motion*, mêlant technique des marionnettes à tige, décors de papier, dessins animés et objets manufacturés<sup>15</sup>.

D'une durée d'environ six minutes, ce film correspond à un moment de révélation dans le spectacle. Alors que depuis trois-cent-cinquante ans (la fable se déroule en 2518), les êtres humains vivent sous terre, entièrement soumis au règne du Prince Pomme Pomme Pomme et à ses différents gadgets et cérémonies technologiques, le personnage de Manon découvre qu'une petite communauté – les KIPIT – vit à la surface. L'un des membres de cette communauté apprend alors à la jeune fille que, contrairement à ce que prétend le récit officiel entretenu par le Prince, ce n'est pas le Soleil qui s'est trop rapproché de la Terre et a contraint les êtres humains à se réfugier sous terre; ce sont ces derniers qui ont provoqué le réchauffement de la planète et y ont rendu la vie

impossible – le petit film qu’il projette (en pédalant pour générer l’électricité) ayant vocation d’illustrer son propos.

Accompagné par les bruitages en direct de l’acteur (ponctuations musicales, onomatopées et grommelot), et scandé par des cartons à valeur informative<sup>16</sup>, ce court-métrage d’animation donne à voir, en accéléré, les grandes étapes de l’évolution humaine et de la destruction de la planète. Repartant de ce qui se passait « [s]ur Terre, il y a très très très longtemps » (on voit alors un homme – un Playmobil – sortir d’une caverne et être dévoré par un animal sauvage – lui aussi un jouet en plastique), les différentes séquences du film figurent ensuite, de manière ludique et schématique, les principaux tournants qui ont marqué le développement de la civilisation occidentale (« Maîtrise du feu »; « Chasseurs-cueilleurs »; « Invention de l’agriculture »; « Invention de la monnaie »; « Conquête de l’Amérique »; « Temps modernes »; « Réchauffement climatique »), pour finalement arriver à ce qui s’est passé « [s]ur Terre, il n’y a pas si longtemps », et qui correspond, dans le cadre de la fiction, au « Retrait des océans ».

Ce découpage mérite qu’on s’y arrête. Commencé par présenter des évolutions d’ordre anthropologique (maîtrise du feu, mode de vie nomade, mode de vie sédentaire), le film glisse ensuite vers des événements qui, dès lors qu’ils ont trait à la colonisation et au prométhéisme technologique, ne concernent plus l’humanité dans son ensemble, mais renvoient à une histoire sociale et politique bien précise : celle que, pour ces raisons mêmes, un certain nombre de chercheur·euses préfèrent nommer non pas « Anthropocène », mais « Eurocène », « Capitalocène » ou « Plantationocène ». Les conventions comiques et enfantines pour lesquelles optent les artistes leur permettent de ne pas occulter la violence, tant entre les êtres humains que vis-à-vis des êtres non humains, qui a sous-tendu toute cette histoire : ainsi, les animaux sont massacrés à coups répétés et sont recouverts de ketchup, tandis que les Autochtones sont brutalement renversés au sol et leurs richesses, pillées. Cela étant, le fait que ce court-métrage soit construit de manière linéaire (chacune des étapes qu’il donne à voir succède logiquement à la précédente, suivant la pente du progrès continu), couplé au fait qu’il soit traversé d’une ambition globalisante (on part des figures préhistoriques pour aboutir à la submersion intégrale de la planète), donne *in fine* le sentiment d’une marche en avant aussi totale qu’inéluctable. À ce titre – et quelles que soient, par ailleurs, les vertus pédagogiques de ce petit film et du spectacle dans son ensemble (contribuer à lutter contre les discours climatosceptiques, aider les jeunes spectateur·trices à se figurer l’impact des activités humaines sur la planète, leur proposer une histoire illustrée de ce qu’on appelle « anthropocène ») –, cette mise en forme concourt à asseoir ce qui, pour Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, constitue le grand « récit officiel » de l’anthropocène :

De l’Anthropocène, il existe déjà un récit officiel : « nous », l’espèce humaine, aurions par le passé, inconsciemment, détruit la nature jusqu’à altérer le système Terre. Vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, une poignée de « scientifiques du système Terre », climatologues, écologues, nous a enfin ouvert les yeux : maintenant, nous savons, maintenant nous avons conscience des conséquences globales de l’agir humain. Ce récit d’éveil est une fable. L’opposition entre un passé aveugle et un présent clairvoyant, outre qu’elle est historiquement fautive, dépolitise l’histoire longue de l’Anthropocène

(Bonneuil et Fressoz, 2016 [2013] : 12-13).

En amont et en aval du petit film d’animation, le dessin général de la dramaturgie de *La Caverne* tend à soutenir cette fable d’éveil. Ainsi, bien que tout au long du spectacle, les rapports de pouvoir et manipulation qui fondent le règne du Prince Pomme Pomme Pomme Pomme se voient mis en scène, le traitement burlesque dont il est l’objet relève davantage du comique de caractère ou de situation que de la satire caustique, potentiellement inquiétante. De même, si le mode de vie ultra-technologique et consumériste des « souterrien[-ne]s » se trouve régulièrement dénoncé ou tourné en dérision, à aucun moment ne se pose la question de savoir d’où il-elles tirent les ressources leur

permettant de sustenter cette opulence. On s'en tient donc, *in fine*, à une réflexion d'ordre moral, qui se trouve d'ailleurs accrue par la fin de la pièce, où le personnage de Manon interpelle le public et lui demande s'il est prudent d'annoncer la bonne nouvelle à ses congénères (à savoir qu'il est possible de quitter la caverne et de retourner vivre à l'air libre) : selon elle, ces dernières risquent en effet de reproduire les mêmes erreurs (« Le risque c'est qu'il[-elle]s détruisent tout là-haut, une fois de plus<sup>17</sup> »), comme s'il s'agissait d'une fatalité propre à la condition humaine. Considérant toutefois qu'il appartient à chacun-e de décider de son sort (« on ne peut pas choisir à leur place<sup>18</sup> »), comme si tout n'était affaire que de responsabilités individuelles, Manon décide de faire part de sa découverte à sa mère – et tandis que la jeune fille part avec son petit frère tenter l'aventure à la surface, la mère, elle, réaffirme son asservissement volontaire, car confortable, et choisit de rester dans la caverne.

Dans ce spectacle, la résolution très utopique de la catastrophe climatique pose également question. En effet, même s'il est compréhensible que le collectif n'ait pas souhaité complètement démoraliser les jeunes spectateur·trices à qui le spectacle s'adressait, l'idée selon laquelle il suffirait d'être suffisamment patient·e pour que les choses s'arrangent (la catastrophe climatique a lieu, les glaces fondent, la Terre est entièrement submergée, mais au bout du compte, tout finit par rentrer dans l'ordre des choses : le niveau de l'eau redescend, les températures baissent, et les êtres humains ayant survécu peuvent sortir de leurs abris), ordonne un récit qui n'est pas vraiment de nature à remettre en cause les fondements et les agents structurellement responsables de la situation. Par ailleurs, le fait que le retour à un état viable de la planète soit corrélé, dans la fable, au fait que la plupart des êtres humains aient disparu de sa surface, n'est pas, non plus, une perspective satisfaisante, ni d'un point de vue scientifique ni d'un point de vue politique : cela va dans le sens des arguments malthusiens, dont on sait qu'ils ne concernent pas en priorité les pays riches, qui pourtant sont les principaux responsables de l'entrée dans l'anthropocène.

Dans *Birdie*, le propos auquel aboutit le spectacle soulève également quelques interrogations – mais avant d'en discuter, je reviendrai sur la construction dramaturgique de l'ensemble, et sur la manière dont la compagnie Agrupación Señor Serrano se saisit de la question anthropocénique. À rebours du récit « universel » et « isonomique » qui sous-tend la grande « épopée géo-historique » (Bonneuil et de Jouvancourt, 2014 : 100) de l'anthropocène, les artistes choisissent d'ancrer leur propos dans un récit clairement circonstancié et situé. En repartant du cas concret de Melilla, et en jouant pleinement des techniques et des conventions de représentation propres au théâtre d'objets (manipulation à vue, intrication des plans d'action, variations des échelles et des focales...), les artistes donnent forme à une histoire polyphonique, multidimensionnelle, qui met en scène les conflits et les contradictions tramant « l'histoire partagée des sociétés humaines et des natures », au premier rang desquels les « décisions et rapports de force politiques qui ont constitué le système-monde capitaliste et son métabolisme écologique particulier », ainsi que « la fabrication d'une culture matérielle et de subjectivités consuméristes insoutenables pour la Terre » (*ibid.* : 105). Chacun à leur manière, les deux premiers actes de *Birdie* contribuent à nourrir ces récits conflictuels et historicisés<sup>19</sup>. Si j'ai choisi, dans le cadre de cette étude, de m'intéresser plutôt au troisième acte, c'est qu'à l'instar du petit film d'animation de *La Caverne*, y est proposée une figuration assez littérale de l'anthropocène et de la « collision » des échelles temporelles qui lui sont propres.

Se déroulant dans l'espace central de la scène, ce troisième acte se compose de deux séquences. Dans la première, sont représentés les débuts de l'Univers et de la vie : Big Bang, formation des planètes, formation des premières cellules. Les moyens scéniques mobilisés à cette fin ont beau être rudimentaires – un projecteur pivotant et une machine à fumée; une balle de golf tournant sur elle-même et filmée en gros plan; de l'aquarelle se diluant dans l'eau d'un récipient diversement éclairé et filmé – ils n'en produisent pas moins une forme d'émerveillement sensoriel et poétique. À cette séquence consacrée aux premiers mouvements du Cosmos et de la vie succède un long *travelling*, au cours duquel les spectateur·trices découvrent progressivement l'ensemble des deux-



mille jouets et accessoires disposés sur le *green*. Dans une sorte d'évolution darwinienne inversée, on commence par voir des bébés humains (rampant), puis des singes (marchant), puis toute une série d'animaux, indifféremment domestiques ou sauvages, des pays chauds ou des pays froids, menacés ou disparus, imaginaires (licornes) ou industriels (ours de confiserie). Au fur et à mesure que le performeur déplace la caméra sur l'installation, il apparaît que les paysages, d'abord naturels, que ces animaux humains et non humains traversent (savanes, banquises, forêts) sont de plus en plus anthropisés, et bientôt, il ne fait nul doute qu'ils fuient les ravages anthropocéniques : impérialisme (un char d'assaut trône sur un tas d'animaux et de gravats), capitalisme (les reliefs du paysage sont figurés par des billets de banque), surproduction (les animaux se fraient un chemin à travers un cimetière de voitures), marée noire (que les personnages en fuite tentent de traverser dans des barques), économie pétrochimique (le logo Shell est placardé sur diverses boîtes métalliques). La fin de l'histoire est tout sauf heureuse : ceux et celles qui ont réchappé à la noyade transitent par des camps de réfugié-es et, tandis que tout le monde se presse à la barrière en espérant pouvoir passer, les heureux et heureuses élu-es s'avèrent finalement tomber dans le trou noir du terrain de golf. Cet acte se conclut sur la vision, à l'écran, des bébés jetés et disparaissant les uns après les autres dans ce trou.

Jouant de toute la puissance symbolique propre aux théâtres d'objets (métonymie, déplacement, condensation), mais aussi du plaisir, à la fois mimétique et affectif, que provoque la mise en jeu d'objets familiers (en l'occurrence : des jouets d'enfant et des produits de grande consommation), la compagnie Agrupación Señor Serrano parvient alors à donner une image à la fois sensible et non complaisante de la multiplicité des enjeux, des actants et des forces que, dans sa généralité scientifique, le signifiant « anthropocène » peut recouvrir. Or, si tout au long du spectacle, les artistes s'appliquent à « tisser ensemble processus et entités avec des questions de diversité sociale, de répartition de richesses et de pouvoirs », ils ne parviennent pas, pour autant, à « évit[er] la catégorie indifférenciée d'«humanité» ou d'«espèce» » (*idem*). En effet, animés du désir de dédiaboliser les flux migratoires (ce qui, dans l'absolu, peut être considéré comme une entreprise salutaire), les artistes choisissent, de manière toujours plus affirmée au fil de la représentation, de tisser un parallèle entre, d'un côté, la figure des migrant-es et *Les oiseaux* d'Hitchcock (est notamment cité un entretien dans lequel le réalisateur déclarait que « les oiseaux n'existent pas, ils sont la projection de nos propres peurs »), et, de l'autre, entre les migrant-es et les oiseaux migrateurs (le spectacle s'attachant à rappeler que le mouvement est au fondement de la vie – ou de la survie – des espèces, voire, plus largement encore, du Cosmos). Ce faisant, les artistes se font, au pire, les porteurs d'une vision naturalisante qui est politiquement très douteuse; au mieux, les relais d'un message assez naïvement humaniste. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que la tournure finale du spectacle a pour effet d'édulcorer la problématique des injustices économiques et environnementales qui était le moteur premier de *Birdie*, pour se conclure sur des considérations beaucoup convenues : celles de notre devoir moral, de nos responsabilités vis-à-vis des plus démunis ou vulnérables.

Dans les deux spectacles abordés, il apparaît donc que la prise en compte des échelles, des agents et des manifestations de l'anthropocène nourrit et contribue à renouveler les inventions dramaturgiques et visuelles des artistes – ces dernières ayant simultanément pour avantage et effet de donner une consistance plus concrète et sensible au signifiant « anthropocène ». Parallèlement, on constate que la gravité des enjeux que le terme subsume comme le caractère global de ses implications semblent obliger les artistes. Désireux et désireuses de ne pas s'en tenir à un simple constat (et alors même que l'exposition des mécaniques et logiques de l'anthropocène pourrait paraître suffisamment riche de sens), il-elles n'ont alors guère d'autre choix que d'ouvrir sur une morale de l'histoire dont la portée est très, trop générale – à l'échelle et à l'image, en fin de compte, du point de vue générique induit par la composante « anthropos ».

## Note biographique

Julie Sermon est professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporain (Université Lyon 2). Depuis 2017, elle consacre l'essentiel de ses activités d'enseignement et de recherche aux relations, à double sens, qui peuvent se nouer entre les arts de la scène et l'écologie – réflexions dont elle propose un premier état des lieux dans *Morts ou vifs : contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants* (B42, 2021).

## Notes

[1] Cet article est le fruit d'une communication initialement présentée dans le cadre de la journée d'étude *Imaginaires, esthétiques et expériences de l'anthropocène* (dir. Michel Lussault et Alfonso Pinto), à l'École Urbaine de Lyon, le 28 novembre 2019. Deux enjeux étaient au cœur des réflexions : questionner la place de l'anthropocène au sein des savoirs collectifs; interroger la notion d'échelle, tant au niveau temporel qu'au niveau spatial.

[2] « [...] the ecological crisis is not only a crisis of the physical environment but also a crisis of the cultural and social environment – of the systems of representation and of the institutional structures through which contemporary society understands and responds to environmental change (or fails to do so: hence the crisis). » Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par mes soins.

[3] « [...] such “spectral” aspects of human-nature relations ».

[4] Voir notamment les ouvrages de Heather Davis et Etienne Turpin (2015), de Frédéric Lordon (2016), de Paul Ardenne (2019), d'Alain Damasio (dir.) (2020). Voir, aussi, le cycle *Imaginaires des futurs possibles*, conçu par le philosophe Dominique Bourg, en partenariat avec l'Université de Lausanne (UNIL) et le Théâtre Vidy-Lausanne (1<sup>ère</sup> édition en 2019-2020, 2<sup>e</sup> édition en 2020-2021, 3<sup>e</sup> édition en 2021-2022). À travers une série de rencontres, de séminaires expérimentaux et de productions de petites formes, ce festival vise à favoriser les échanges de savoirs et de pratiques entre les spécialistes des sciences de l'environnement et les artistes de la scène.

[5] Je joue ici librement avec la formule de Jacques Derrida qui, en réponse à la proposition de Ludwig Wittgenstein (« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »), affirmait : « Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, il faut l'écrire » (Derrida, 1980 : 209).

[6] Ici et dans les paragraphes qui suivent, je reprends en partie des éléments publiés depuis la rédaction initiale de cette contribution (voir note 1) dans mon ouvrage *Morts ou vifs : contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants* (Sermon, 2021).

[7] Dans *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013), Timothy Morton définit les hyperobjets d'après cinq critères : la « viscosité » (*viscosity*), dans le sens où ils nous enveloppent, collent à notre réalité, sans qu'on puisse leur échapper; la « non-localité » (*nonlocality*), dans le sens où leurs effets se manifestent en plusieurs endroits à la fois; l'« interobjectivité » (*interobjectivity*), dans le sens où ils ne sont pas isolables, ne s'appréhendent qu'à travers un faisceau de relations; l'« ondulation temporelle » (*temporal undulation*), expression qui renvoie à la théorie de la relativité d'Einstein, et donc, à l'idée que la durée des événements varie selon le cadre d'observation retenu; et enfin, l'« intermittence perceptive » (*phasing*), dans le

sens où leurs échelles comme leurs dimensions processuelles empêchent les êtres humains de les saisir de manière unitaire et complète. Sur l'intérêt et les limites de cette approche, voir la note de Michel Lussault, « À propos des "hyperobjets" de Timothy Morton » (2019).

[8] Les guillemets entourant l'épithète « réelle » ne visent pas à dénier la différence entre réalité et fiction, mais à souligner le caractère poreux de la frontière entre ces deux domaines. Si ceux et celles qui participent à une expérience artistique (que ce soit en tant qu'acteur·trices ou spectateur·trices) font depuis longtemps l'épreuve des échanges, à double sens, qui peuvent se nouer entre « réalité » et « fiction / simulation », les travaux en neurophysiologie et en psychologie cognitive sont venus conforter ce savoir expérientiel, en montrant que les expériences que suscitent d'un côté les représentations artistiques et de l'autre les situations réelles s'informent mutuellement, et correspondent à des profils d'activation étonnamment comparables. Pour une approche synthétique de ces questions, voir : Pierre-Louis Patoine (2015); Dorys Calvert (2016).

[9] Ce point de vue est partagé par un grand nombre de chercheur·euses, qu'il·elles soient spécialistes de neuropsychologie ou de psychologie cognitive – Antonio R. Damasio (2003); Jay Schulkin (2004) –, de psychologie sociale – Serge Moscovici (2012) –, de philosophie – Gilles Deleuze (2003 [1970]); Brian Massumi (2015) –, de sociologie – Deborah B. Gould (2009) –, de sciences politiques – Christophe Traïni (dir.) (2009) – ou encore d'études culturelles – Sara Ahmed (2004).

[10] Fondée en 2005 à Barcelone, la compagnie Agrupación Señor Serrano a, à ce jour, créé une quinzaine de spectacles, dont le propos s'enracine dans « les aspects discordants de l'expérience humaine contemporaine » (Agrupación Señor Serrano, s.d.). Sur le plan technique et actorial, ces créations ont pour spécificité de mêler jeu d'acteur·trice, textes vidéo-projetés ou diffusés par une bande-son, et mise en jeu de maquettes, d'objets, de matériaux divers, qui sont manipulés à vue et filmés en temps réel par les performeur·euses.

[11] L'Avantage du doute est un collectif d'acteurs et d'actrices qui se sont rencontré·es en 2003 et ont fondé leur compagnie en 2007. Écrivant collectivement leurs textes et jouant leurs spectacles sans metteur·e en scène, les membres du collectif s'intéressent à la question de l'engagement politique, aux pouvoirs des images et des médias, aux rapports de domination et d'exploitation. *La Caverne* est le premier spectacle qu'il·elles ont conçu pour le jeune public, et le premier à aborder des problématiques écologiques.

[12] Habitant de Melilla, José Palazón est un militant impliqué dans diverses associations soutenant les plus démunies et les migrant·es. La photo, qui a beaucoup circulé sur Internet, est consultable à cette adresse : [twitter.com/PRODEINORG/status/524927960961527808](https://twitter.com/PRODEINORG/status/524927960961527808) (<https://twitter.com/PRODEINORG/status/524927960961527808>)

[13] Le titre du spectacle condense cette contradiction : une didascalie projetée au tout début de la représentation indique en effet au public que le mot anglais « birdie » signifie à la fois « petit oiseau » (figure à laquelle vont être comparés les migrants perchés sur la barrière, et qui va donner lieu, tout au long du spectacle, aux divers parallèles avec *Les oiseaux* d'Hitchcock), et, dans une acception spécialisée, « trou qui, lors d'une partie de golf, est joué en un coup de moins que le nombre théoriquement fixé ».

[14] Les images vidéo que les deux performeurs réalisent se trouvent diffusées sur un grand écran en fond de scène. Sur le site de la compagnie, le lecteur ou la lectrice pourra accéder à des photographies du dispositif : [www.srserrano.com/fr/birdie/](http://www.srserrano.com/fr/birdie/) (<http://www.srserrano.com/fr/birdie/>)

[15] Projeté aux environs de la moitié de la représentation (d'une durée approximative d'une heure), ce film peut être visionné de manière autonome. La compagnie a en effet choisi de le mettre en ligne sur la plateforme YouTube : [www.youtube.com/watch?v=RqOLO-5J2OM](http://www.youtube.com/watch?v=RqOLO-5J2OM) (<http://www.youtube.com/watch?v=RqOLO-5J2OM>)

[16] Les informations figurant sur ces cartons correspondent aux didascalies et aux titres que je cite dans la suite du paragraphe.

[17] Extrait du « 9<sup>e</sup> tableau » (manuscrit non édité).

[18] *Idem*.

[19] Sans entrer dans le détail de l'analyse, je signalerai ainsi que, dans le premier acte du spectacle, les artistes font défiler tout un ensemble de cartes postales, d'images d'archives, de spots publicitaires et de cartons didascaliques qui permettent de retraverser, à grande vitesse, les quatre siècles d'histoire de la ville – des violences qui l'ont constituée et des inégalités qui la caractérisent. Dans le deuxième acte, les performeurs entrent dans le détail analytique de la photographie de José Palazón (voir note 11) moyennant une série de calques transparents et de vignettes illustrées qu'ils disposent sur la maquette reproduisant le golf, et qui permettent d'attirer successivement l'attention des spectateur-trices sur les différents protagonistes en jeu : humains (les deux golfeurs, le policier de la Guardia Civil en train d'escalader la barrière, les onze migrants juchés sur cette barrière), mais aussi, non-humains (végétation, composition des sols, roches et oiseaux se trouvant sur le terrain de golf), chacun de ces actants étant présenté, et distingué, en fonction de ses caractéristiques économiques ou matérielles.

## Bibliographie

AFEISSA, Hicham-Stéphane (2014), *La fin du monde et de l'humanité : essai de généalogie du discours écologique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écologie en questions ».

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO (s.d.), « Compagnie », [www.srserrano.com/fr/company/](http://www.srserrano.com/fr/company/) (<http://www.srserrano.com/fr/company/>)

AHMED, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

ARDENNE, Paul (2019), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'Eau.

BERGTHALLER, Hannes *et al.* (2014), « Mapping Common Ground: Ecocriticism, Environmental History, and the Environmental Humanities », *Environmental Humanities*, vol. 5, n° 1, p. 261-276.

BONNEUIL, Christophe et Jean-Baptiste FRESSOZ (2016 [2013]), *L'événement Anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, « Anthropocène ».

BONNEUIL, Christophe et Pierre de JOUVANCOURT (2014), « En finir avec l'épopée : récit, géopouvoir et sujets de l'anthropocène », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, p. 57-105.

CALVERT, Dorys (2016), *Théâtre et neuroscience des émotions*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral ».

CHAKRABARTY, Dipesh (2014), « Quelques failles dans la pensée sur le changement climatique », dans Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, p. 107-146.

CHARBONNIER, Pierre (2015), « L'ambition démocratique à l'âge de l'anthropocène », *Esprit*, n° 12, p. 34-45.

- DAMASIO, Alain (dir.) (2020), « Le réveil des imaginaires », *Socialter*, hors-série, n° 8.
- DAMASIO, Antonio R. (2003), *Spinoza avait raison : le cerveau de la tristesse, de la joie et des émotions*, Paris, Odile Jacob.
- DAVIS, Heather et Etienne TURPIN (dir.) (2015), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, « Critical Climate Change ».
- DELEUZE, Gilles (2003 [1970]), *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Minuit, « Reprise ».
- DERRIDA, Jacques (1980), *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- GOULD, Deborah B. (2009), *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight Against AIDS*, Chicago, University of Chicago Press.
- HACHE, Émilie (dir.) (2014), « Retour sur Terre », introduction à *De l'univers clos au monde*, Bellevaux, Dehors, p. 11-25.
- LORDON, Frédéric (2016), *Les affects de la politique*, Paris, Seuil, « Débats ».
- LUSSAULT, Michel (2019), « À propos des "hyperobjets" de Timothy Morton », *Anthropocene 2050*, [medium.com/anthropocene2050/a-propos-des-hyperobjets-de-timothy-morton-311cecec8386](https://medium.com/anthropocene2050/a-propos-des-hyperobjets-de-timothy-morton-311cecec8386) (<https://medium.com/anthropocene2050/a-propos-des-hyperobjets-de-timothy-morton-311cecec8386>)
- MASSUMI, Brian (2015), *The Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press.
- MORTON, Timothy (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Posthumanities ».
- MOSCOVICI, Serge (2012), *Raison et cultures*, Paris, EHESS, « Audiographie ».
- NEVEUX, Olivier (2019), *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique.
- PATOINE, Pierre-Louis (2015), *Corps / texte : pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, « Signes ».
- RANCIÈRE, Jacques (2003), *Le destin des images*, Paris, La fabrique.
- SCHULKIN, Jay (2004), *Bodily Sensibility: Intelligent Action*, Oxford, Oxford University Press.
- SERMON, Julie (2021), *Morts ou vifs : contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*, Paris, B42, « Culture ».
- TRAÏNI, Christophe (dir.) (2009), *Émotions... Mobilisation!*, Paris, Les Presses de Sciences Po, « Académique ».