



HAL
open science

Faire Monde commun, un récit théâtral pour l'anthropocène

Yann Calbérac

► **To cite this version:**

Yann Calbérac. Faire Monde commun, un récit théâtral pour l'anthropocène. Beaufiles, Eliane; Perrin, Climène. L'écologie en scène. Théâtres politiques et politiques théâtrales, Presses universitaires de Vincennes, 2024, 978-2-37924-442-1. halshs-04698140

HAL Id: halshs-04698140

<https://shs.hal.science/halshs-04698140v1>

Submitted on 15 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Faire Monde commun, un récit théâtral pour l'anthropocène

Yann Calbérac

« La scène de ce drame est le monde »

Paul Claudel, *Le soulier de satin*

Faire Monde commun est une expérience scénique en sciences sociales, créée à la Comédie de Reims (Centre dramatique national) les 14 et 15 décembre 2018, imaginée, conçue, écrite et interprétée par Yann Calbérac (géographe, Université de Reims Champagne-Ardenne), Michel Lussault (géographe, École normale supérieure de Lyon) et Laurence Vet (comédienne, Compagnie Fecundissimus), mise en scène et interprétée par Fabien Joubert, également interprétée par Jindra Kratochvil (auteur des créations vidéo), par les élèves de la Classe de la Comédie de Reims (promotion 2017-2019) et par le public. Ce spectacle est une commande de la Comédie de Reims (Centre dramatique national) qui l'a co-financé avec l'École urbaine de Lyon : il s'inscrit dans le programme de recherche de l'École urbaine de Lyon : il s'inscrit dans le programme de recherche de l'École urbaine de Lyon et interroge donc, grâce aux possibilités offertes par le théâtre, les questions que l'anthropocène pose à nos sociétés (Lussault, 2015, 2022).

Ce spectacle a été écrit pendant l'été et l'automne 2018. Il a donné lieu à un week end de travail en novembre 2018 à la Comédie de Reims, avec les élèves de la Classe. C'est à cette occasion que le dispositif du spectacle a été mis à l'épreuve. La première partie du spectacle a été répétée la veille et jour du spectacle ; la deuxième journée (les expériences) n'a pas été répétée au préalable.

Faire Monde commun s'inscrit ainsi dans la réflexion menée conjointement par des artistes et des chercheurs pour articuler science et théâtre (Fix, 2014 ; Aït-Touati, Latour, 2022 ; Boudier, Déchery, 2022) – et au-delà éprouver la capacité du théâtre à prendre en charge un véritable récit de l'espace (Toudoire-Surlapierre, Fix, 2014) – et entend apporter sa contribution à l'injonction à « faire théâtre sous le signe de la recherche » (Losco-Lena, 2017). L'originalité de la proposition tient dans un dispositif en deux journées qui permet de mettre en œuvre cette articulation de deux manières radicalement différentes : alors que le premier soir est organisé comme une forme de conférence performance (Athanasopoulos, 2018) assez classique dans ses attendus au cours de laquelle des acteurs incarnent les différentes parties prenantes du

débat sur l'anthropocène, la seconde journée entend, pour le mettre en question, expérimenter sur scène le vivre-ensemble (Beaufils, de Morant, 2018) préalable et fin de toute réflexion sur l'anthropocène, en proposant un dispositif participatif inédit qui permet au public de ne plus être seulement spectateur mais bel et bien engagé dans la réflexion et l'action.

Ce travail s'inscrit dans la veine des initiatives nées des travaux pionniers de Bruno Latour et Frédérique Aït Touati (Latour et Aït-Touati, 2022). S'il est difficile de mesurer l'accueil d'un spectacle qui n'est joué qu'une fois, l'expérience a trouvé son public universitaire : le projet a été présenté dans différents colloques et séminaires. Faute d'une structure de production adéquate, nous avons été contraints de refuser une invitation à le diffuser dans le cadre d'un festival. Pour éphémère qu'il soit, ce spectacle nous a permis de valider des hypothèses sur la dimension expérimentale des sciences sociales et sur notre volonté d'explorer les possibilités que le théâtre offre aux sciences sociales.

Si cet article – qui est une relecture a posteriori du spectacle et des questionnements qui ont présidé à sa genèse – est écrit par un seul des trois auteurs du spectacle, son contenu est validé par tous.

« Échec momentané de l'autodestruction »

Le vendredi 14 décembre 2018¹, un peu avant 20 h 30, le public prend place à l'Atelier, l'une des salles de la Comédie de Reims. Il est accueilli par un écran en fond de scène au centre duquel s'égrène un compte à rebours et sur lequel défilent, à l'instar des écrans saturés des chaînes d'information en continu, des nouvelles qui renseignent sur l'état catastrophique du monde contemporain, qu'il s'agisse des atteintes portées à l'environnement (empreinte carbone des activités humaines, de l'alimentation, des transports ou des objets du quotidien, disparition des espèces...) ou des profondes inégalités socio-spatiales qui s'accroissent (cf. figure 1). Les cours de la bourse défilent (les profits s'envolent !) et sont entrecoupés çà et là par des formules énigmatiques : « Ceci ne sera pas du théâtre, quoi que », « Les artistes ne font pas de politique », « La science ne comprend pas les préoccupations des gens ordinaires », « L'art ne pense pas », « L'expérimentation tue l'expérience », ou encore « L'important, c'est la cohabitation »... Autant de slogans que le dispositif visuel met en regard

¹ Ce spectacle n'a été joué qu'une seule fois : l'expérience reste donc singulière.

avec l'imminence de l'inéluctable destruction. En effet, en haut de l'écran un avertissement clignote comme si un ordinateur rendu fou (ou pire l'humanité elle-même) menait le monde à sa perte : « Ne pas toucher : en mode autodestruction ». Et de penser bien sûr à Hölderlin : « À quoi bon des poètes en des temps de détresse² ». La musique (angoissante, forcément angoissante) en vient à recouvrir complètement le bruit que font les spectateurs en s'installant. La crise couve. Le noir se fait progressivement. Le public retient son souffle. La crise est imminente. À la toute fin de la séquence, une fenêtre de dialogue apparaît sur l'écran (cf. figure 2) : « Error message. Échec momentané de l'autodestruction. Veuillez contacter l'administrateur système. Réessayer demain ? ». Et deux boutons – OK ou Cancel – mais personne pour cliquer : annuler la destruction (mais comment faire ?) ou seulement la retarder (reculer pour mieux s'effondrer ?) ? Le noir se fait, laissant le public dans le doute.

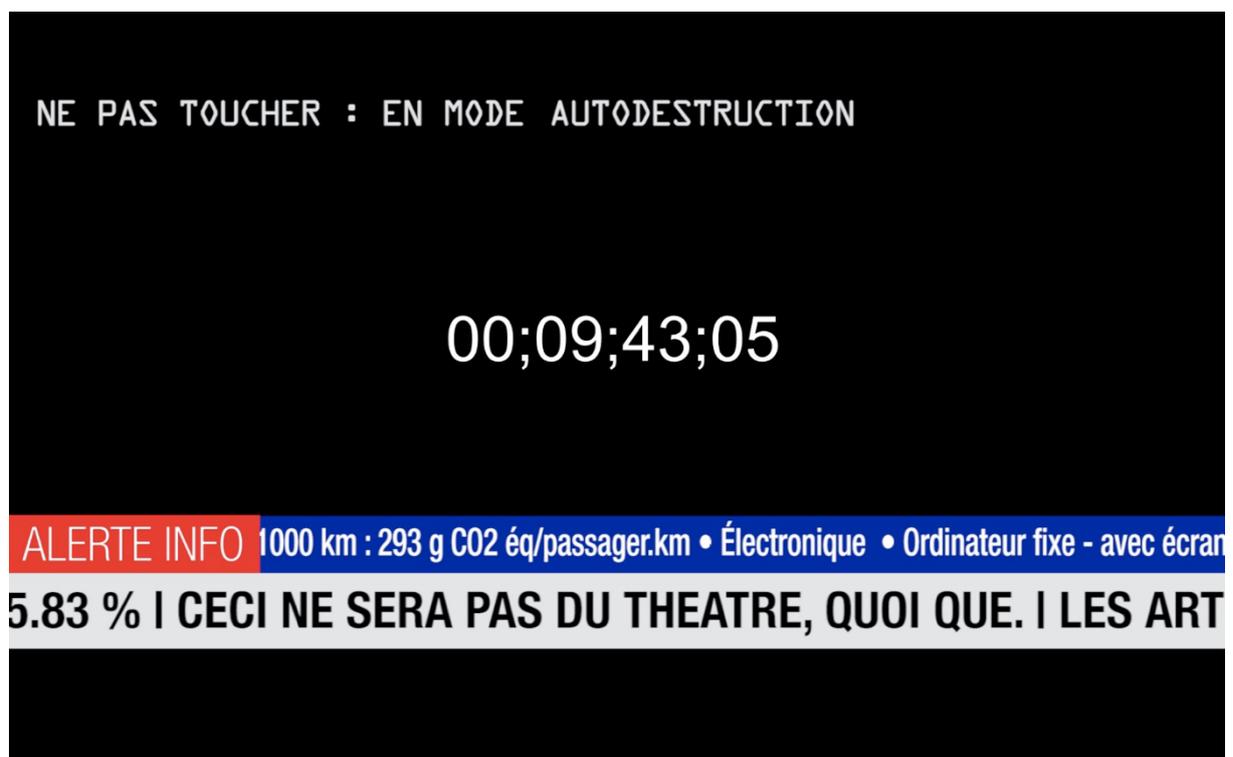


Figure 1 : Le Monde court à sa perte. Conception : Jindra Kratochvil

² « (...) und wozu Dichter in dürftiger Zeit ? » (Friedrich Hölderlin, *Brod und Wein*).

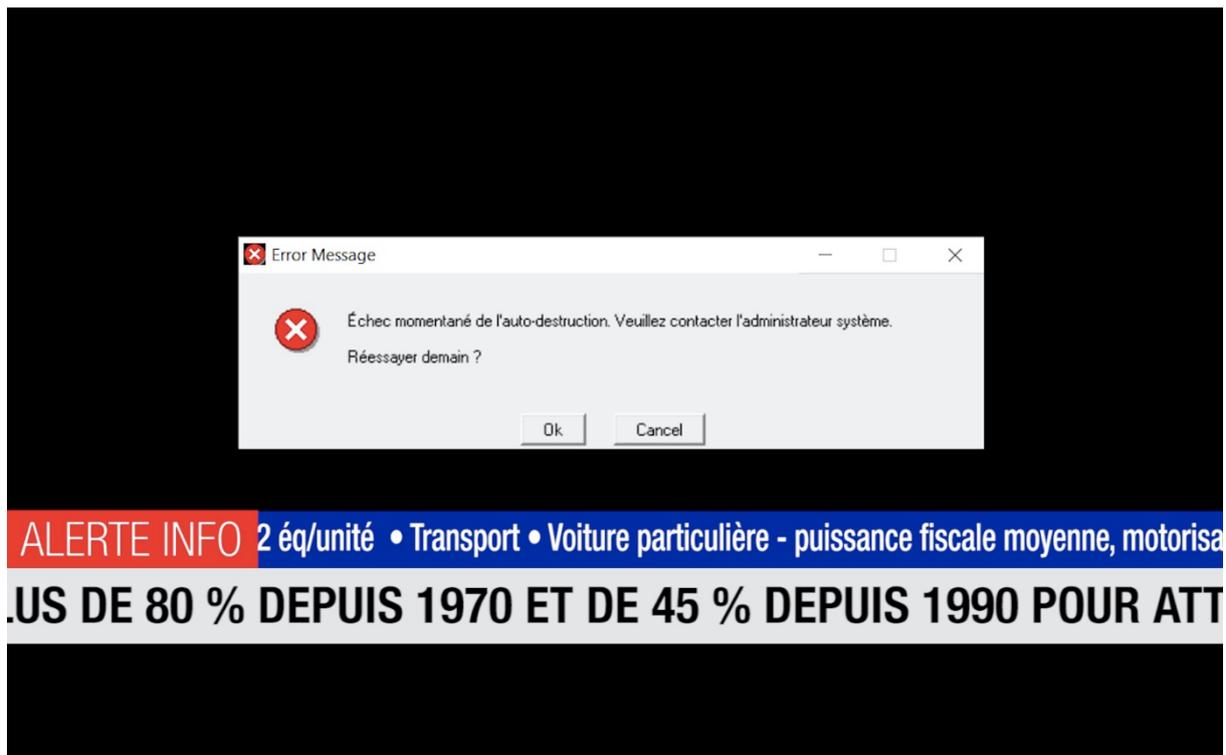


Figure 2 : Réessayer demain ? Conception : Jindra Kratochvil

Ainsi parlait Zarathoustra

Du noir surgit alors une planète, pas n'importe laquelle : la Terre, mais surtout notre Monde³. La voix *off* – qui s'exprime pendant qu'on voit cette Terre tourner⁴ – explique en effet qu'une image aussi familière que celle-ci peut, si on sait la déchiffrer, poser les fondements du nouveau récit qu'il faut écrire pour échapper à la catastrophe. Notre planète est en effet un corps céleste parmi des milliers d'autres ; elle a la particularité d'avoir connu assez tardivement l'apparition du vivant. Elle devient alors la Terre : la planète habitée par les humains qui s'y sentent chez eux et qui en font leur logis, c'est-à-dire, étymologiquement, leur écoumène. Et

³ Michel Lussault reprend ainsi la distinction Planète / Terre / Monde qu'il a développée dans son ouvrage *L'avènement du Monde* (Lussault, 2013).

⁴ Cette image de la Terre en rotation s'appelle Blueturn. Faite à partir d'images prises quotidiennement de la Terre depuis un satellite de la NASA, « Blueturn [...] offre une expérience unique, intime et interactive de la Terre totalement éclairée et en rotation, vue depuis l'espace. [Ses concepteurs veulent] diffuser cette vue unique sur tous les écrans et déclencher ainsi une réelle prise de conscience planétaire ». L'image est disponible en temps réel en ligne : <https://blueturn.earth>

cette Terre est aujourd’hui devenue le Monde⁵, l’espace social d’échelle globale qui est la forme contemporaine de l’habitation humaine de la Terre, caractérisée par l’aboutissement du processus de mondialisation entamé dès les années 1950. En articulant ainsi la Planète, la Terre et le Monde, ce nouveau récit – l’anthropocène, puisqu’il faut l’appeler par son nom (Beau, Larrère, 2018) – entend donc rebattre les cartes afin de prendre en charge ce changement *global* et pas seulement *climatique* : en effet, même si le climat et son irréversible transformation en sont l’un des principaux symptômes, ce changement affecte les milieux dans toutes leurs composantes et leur complexité ; mais surtout, il faut penser ce changement en lien avec les transformations qui affectent les sociétés humaines et les peuplements (notamment l’urbanisation généralisée) et qui accroissent leur vulnérabilité. On ne peut pas déconnecter une analyse des multiples dimensions de la crise environnementale contemporaine de la prise en compte des transformations à toutes les échelles des sociétés, à l’heure de la mondialisation et de l’urbanisation généralisée : c’est la leçon qu’il faut retenir des sciences sociales en général et de la géographie en particulier dont est issue une partie des auteurs du spectacle. C’est de ce nouveau récit que *Faire Monde commun* entend poser les fondements, et, pour en cerner les enjeux esthétiques, résonnent les premiers accords de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss alors que l’image de la Terre apparaît et se met à tourner. La référence à *2001 L’odyssée de l’espace* de Stanley Kubrick est évidente ; le public ne s’y trompe pas et rit. Cette esthétique sera celle du pastiche et du détournement des discours et des références.

L’annoncier

La Terre disparaît dans un fondu au noir, la lumière se rallume sur le plateau, un homme se tient sur scène à son pupitre et s’adresse au public. Il poursuit la fondation de ce nouveau récit et le détournement se poursuit : il emprunte autant aux sciences sociales qu’à Molière (« Le Monde cher public est une étrange chose ») ou à Claudel. D’ailleurs, l’étrange nom – qui n’est jamais prononcé sur scène mais qui le désigne dans le script du spectacle – dont il est affublé est emprunté au *Soulier de satin* : l’annoncier. Et c’est donc en pastichant le début du

⁵ Le Monde – avec une majuscule – devient ainsi un objet central pour les sciences sociales et la géographie, dans le sillage des travaux fondateurs d’Immanuel Wallerstein (Wallerstein, 2009 ; Durand, Lévy, Retaillé, 1992).

Soulier qu'il annonce ce qui va suivre, et ce qui attend les spectateurs ; il précise d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un spectacle, quoi que... Pour écrire ce récit dit-il, il faut entendre ce que les acteurs – entendus dans leur polysémie : les comédiens mais aussi les opérateurs spatiaux⁶ – ont à dire pour expliquer, depuis leurs points de vue respectifs, les causes de la crise mais surtout les pistes qu'ils proposent pour en sortir. Des acteurs politiques, associatifs, scientifiques, artistiques, technologiques seront convoqués au même titre que les non-humains, les générations futures ou même Dieu. La scène deviendra ainsi un parlement, c'est-à-dire un lieu où l'on discute, un lieu où la parole, dotée d'une puissance performative, se transformera en actes, en décisions et en actions. La scène devient ainsi le lieu de l'action. C'est donc le Monde et son fonctionnement que les spectateurs sont invités à regarder. Fidèle à l'étymologie du terme qui désigne à l'origine le lieu depuis lequel on regarde, le théâtre se fait le symétrique des sciences sociales : un dispositif d'observation du Monde. L'annoncier pose alors une équivalence stricte entre la Planète / la Terre / le Monde que l'on voyait tourner et le plateau encore vide que les spectateurs ont sous leurs yeux, ce qui rend le spectacle possible. Claudel est convoqué une nouvelle fois : « La scène de ce drame est le Monde⁷ » clame l'annoncier. Il n'y a pas de phrase plus belle pour synthétiser toutes les ambitions du projet de *Faire Monde commun*, mais, pour les comprendre, il faut avoir en tête que cette citation a été modifiée d'un détail – qui n'en est donc pas un – qui passe pourtant inaperçu à l'écoute : en ajoutant une majuscule à *Monde*, la portée de cette affirmation est en effet profondément transformée, et permet de mettre en évidence les multiples enjeux qui ont présidé à son écriture et à sa création.

Un enjeu théorique : mettre en scène et en jeu les spatialités

Mobiliser le *Monde* (avec une majuscule), c'est solliciter un concept déjà bien travaillé et dont les contours ont été rappelés. C'est donc s'inscrire dans une discipline qui l'a vu naître – la géographie – et dans un courant bien spécifique de celle-ci : celui qui place la spatialité et

⁶ Michel Lussault a expliqué la signification que les sciences sociales donnent au mot *acteur* érigé en concept central (Lussault, 2000) ; quant à la polysémie du terme *acteur* qui a une résonance aussi bien dans le champ théâtral que dans le champ scientifique, elle a été travaillée par Yann Calbérac (Calbérac, 2021a).

⁷ Cette référence à Claudel fonctionne comme un clin d'œil et non comme un programme, tant cette première didascalie du *Soulier* fait écho à nos questionnements de géographes : il nous a plu de la mettre au travail et de la mobiliser dans notre réflexion sans pour autant reprendre à notre compte (sauf à des fins parodiques) le propos ou l'esthétique de Claudel.

l'habiter (défini comme la spatialité des acteurs) au cœur de son projet (Lévy, Lussault, 2000 ; Lazzarotti, 2006 ; Hoyaux, 2015 ; Stock, 2015 ; Lussault, 2007 ; Calbérac, Lazzarotti, Lévy, Lussault, 2019). Ce qui intéresse les géographes, ce sont les spatialités, c'est-à-dire ce que les acteurs (les opérateurs spatiaux, qu'ils soient humains ou non-humains) font avec l'espace (Lussault, Stock, 2010). Les rapprochements entre cette géographie et le théâtre sont nombreux, dès lors qu'on considère que les comédiens font aussi, à leur manière, avec l'espace, et avec un espace bien particulier qui obéit à ses propres règles, la scène (Calbérac, 2022). Pour les auteurs de *Faire Monde commun*, le théâtre est à la fois une finalité (un spectacle) mais aussi une méthode d'observation et d'analyse : le théâtre devient ainsi un langage légitime pour la géographie et les sciences sociales dans la conduite d'un projet scientifique, en l'occurrence l'écriture du récit de l'anthropocène. Le théâtre – c'est même sa raison d'être – permet de convoquer des personnages qui sont des porte-paroles, de les réunir sans souci de vraisemblance et de les faire discuter. Où ailleurs qu'au théâtre peut-on faire parler les générations futures et les faire dialoguer avec les politiques d'aujourd'hui, ou les inventeurs technophiles de demain ?

Un enjeu épistémologique : de la représentation à la relation

Dès lors que l'on parle du Monde, c'est-à-dire le plus grand des objets car c'est celui qui les contient tous, la question de sa représentation se pose. Poser comme équivalents le plateau vide et l'image de la Terre qui tourne questionne ce que l'on entend, au théâtre comme dans les sciences sociales, par *représentation*. Selon l'héritage de la *Poétique* d'Aristote, le théâtre permet de mettre à distance une situation afin de mieux la voir et la saisir : la représentation est un préalable à l'observation, de même que les sciences sociales entendent *représenter* la réalité pour la rendre intelligible. Et cette représentation, dans une perspective positiviste, consiste bien souvent à mettre à distance, afin de mieux observer. À l'inverse, *Faire Monde commun* n'entend pas tant mettre à distance le Monde pour permettre aux spectateurs de l'observer que de montrer au public qu'il est partie prenante du Monde et qu'il ne peut jamais s'en extraire. Il n'y a donc pas de rupture radicale entre la scène et le public, mais plutôt une continuité entre lui et ce qu'il voit sur scène, si bien que sa participation sera constamment

sollicitée tout au long des deux jours du projet⁸, brisant ainsi un hypothétique quatrième mur. L'accent n'est plus tant mis sur l'illusoire *représentation* que sur les multiples formes de *relations* dont Nicolas Bourriaud a esquissé le style (Bourriaud, 1998) : le spectacle ne réside plus dans la chose montrée mais plutôt dans le processus de mise en relation (des champs disciplinaires, des domaines, des individus parties prenantes du projet, du public, des acteurs convoqués sur scène...) qui permet de faire advenir la chose montrée⁹. Le titre du projet est ainsi explicite : *Faire Monde commun* c'est avant tout établir des relations entre des instances qui n'en ont habituellement pas, des échanges entre des acteurs qui ne dialoguent pas, des porosités entre des domaines comme l'art et la science qui ne se rencontrent pas, etc.

Un enjeu esthétique : le spectaculaire au détriment du spectacle

Cette ambition relationnelle pose la question du *spectacle* que nous voulions écrire et proposer au public, question résumée par l'avertissement répété à l'envi : « Ceci n'est pas un spectacle, quoi que ». Notre groupe était composé à la fois de scientifiques – donc sans aucune compétence ou légitimité artistiques préalables – et d'artistes qui ont apporté leur regard, leur talent et leurs compétences théâtrales. Dès lors, pouvait-on légitimement proposer un spectacle, avec tout ce que cela sous-entend, notamment en termes de visée esthétique ? Le public ne risquait-il pas d'être déçu de recevoir une proposition bien éloignée de la forme et de la qualité d'un spectacle entièrement conçu par des professionnels ? La politique tarifaire a en partie réglé cette question : la gratuité était de mise, sans réservation préalable. Cette modalité était importante dans la mesure où elle favorise l'accès du plus grand nombre (même si dans les faits c'est un public d'habitué(e)s qui s'est présenté) ce qui allait dans le sens de notre démarche de diffusion des savoirs scientifiques. Pour autant, cette gratuité interroge aussi ce que l'on attend d'un spectacle et donc la valeur (notamment économique) qu'on lui donne : la gratuité compensait ainsi le côté « provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme » assumé d'emblée par l'annoncier, citant lui-même son *alter ego* claudelien. Elle permet surtout d'échapper au jugement esthétique, comme si seule la dimension

⁸ Pour s'inspirer toujours un peu plus de Claudel et des quatre journées du *Soulier de satin*, *Faire Monde commun* se déroule en deux journées d'inégales longueurs et selon des dispositifs scéniques et dramaturgiques très différents. Nous l'allons montrer tout à l'heure.

⁹ Ce processus a été très bien analysé par Anne Volvey qui, à partir des arts plastiques, formalise plus avant les modalités et les finalités théoriques, épistémologique, esthétiques et politiques de cette esthétique relationnelle (Volvey, 2018).

esthétique d'un spectacle lui conférait sa valeur, et donc son prix. C'est faire peu de cas d'autres critères de valeur, comme les dimensions pédagogique, politique... Instaurer la gratuité, c'est donc, d'une certaine manière, rejeter la forme habituelle du spectacle qui repose sur sa qualité esthétique ; toutefois, cette mise à distance du *spectacle* n'empêche pas (au contraire) de rechercher le *spectaculaire* et donc de proposer un langage inédit pour les sciences sociales qui assument pleinement la démarche scientifique adoptée, mais cherchent à s'appropriier le langage théâtral, ce dernier devenant une modalité (et non une finalité) de la démarche scientifique. Cela nous a permis, grâce à Fabien Joubert, metteur en scène du spectacle, d'assumer aussi pleinement sur le plateau notre statut de scientifique et notre position : nous n'avons pas essayé d'accomplir un travail qui n'était pas le nôtre en apprenant (plus ou moins bien) nos textes et en interprétant (sans doute plus ou moins mal) nos rôles. Nous avons joué le spectacle, brochure en main, sans aucune autre ambition de jeu que de dire le texte que nous avons écrit. Le legs brechtien (Brecht, 2000) nous a alors permis de concilier notre ambition théâtrale avec notre posture scientifique : la distanciation permet de mettre en question cette ambition esthétique en l'articulant à une proposition scientifique mais surtout politique¹⁰. Le spectaculaire réside alors dans la capacité à mettre en scène – c'est-à-dire à porter sur un plateau – des concepts et des propositions scientifiques, avec la même exactitude et la même rigueur que dans une publication scientifique évaluée et normée. Cela permet donc de réfléchir aux modalités de diffusion des savoirs scientifiques : les sciences sociales, justement parce qu'elles sont sociales, doivent se préoccuper en premier lieu de leur diffusion et de leur accessibilité à la société dans son ensemble, et non plus à la seule communauté scientifique. En aucun cas ce spectacle n'a été conçu comme une forme de *vulgarisation* : c'est un projet scientifique conçu avec la même rigueur et le même engagement que n'importe quel autre, mais avec un soin particulier apporté à la forme : il implique en effet une *dramaturgie* (c'est-à-dire une forme de mise en récit propre à l'art théâtral) qui questionne et bouleverse nos habitudes d'écriture en sciences sociales.

Un enjeu dramaturgique : écrire un théâtre scientifique

¹⁰ Cet enjeu – sans doute le plus important – sera élucidé à la toute fin de l'article.

Cette recherche dramaturgique doit être replacée dans un questionnement plus large sur l'écriture dans les sciences sociales. Dans un récent numéro des *Annales de géographie* consacré aux « Écritures en géographie » qu'ils ont dirigé, Henri Desbois, Philippe Gervais-Lambony et Olivier Lazzarotti expliquent dans leur introduction non seulement ce que la norme fait à la science, mais aussi la nécessité de proposer des formes innovantes d'écriture (et donc littéralement « hors normes ») pour continuer à rendre intelligibles les dynamiques des sociétés (Desbois, Gervais-Lambony, Lazzarotti, 2021). L'écriture théâtrale en fait partie. Notre réflexion a pris deux directions complémentaires. D'une part, comment mobiliser le théâtre pour produire des énoncés scientifiques ? Alors qu'un article ou un ouvrage est entièrement tenu par son auteur qui cherche – par une forme de *captatio benevolentiae* – à tenir ses lecteurs par la main jusqu'à ses conclusions, l'écriture théâtrale a consisté pour nous à ne pas prétendre penser à la place du public ou à lui imposer un point de vue qui ne serait pas le sien. Notre but n'est donc pas d'imposer notre point de vue, mais plutôt de permettre aux spectateurs de se construire le leur, à partir des matériaux que nous leur présentons. Dès lors, notre but n'est pas tant de démontrer comme nous avons l'habitude de faire dans nos publications (c'est-à-dire d'articuler les matériaux selon une certaine logique) mais plutôt d'instruire un dossier en assemblant des pièces et des discours multiples. À charge pour le public de mener le travail critique pour comprendre les tenants et les aboutissants de ces discours ainsi rassemblés. C'est ainsi que nous avons organisé la première soirée du spectacle : une conférence qui a pris la forme d'un parlement théâtral. Nous avons convoqué un grand nombre d'acteurs qui défendent tous des positions tranchées : nous n'avons pas cherché à distribuer des bons ou des mauvais points¹¹, mais plutôt à faire entendre la diversité des voix et à les mettre en résonance, afin que le public puisse s'en saisir et déterminer par lui-même ce qu'il convient de décider et, *in fine*, d'agir. La forme dramaturgique de cette première soirée reposait sur un synopsis suffisamment clair (la prise de paroles successives d'acteurs concernés par la crise dans un débat qui échappe autant à l'annoncier qui l'anime qu'à ses multiples intervenants) et tenu pour assurer une dimension spectaculaire tout en laissant du champ pour que les spectateurs puissent s'en saisir à leur tour et s'inviter sur scène en tant qu'acteur.

¹¹ La question s'est posée parmi les auteurs au moment où il a fallu faire intervenir Dieu parmi les acteurs convoqués. L'un de nous y était opposé. Par rapport à la cohérence de cette position, Dieu compte finalement parmi les acteurs convoqués, mais aussitôt mis en débat autour des enjeux politiques et scientifiques portés par d'autres acteurs.

C'est l'une des espérances déçues du projet : nous voulions que les spectateurs puissent – comme nous les avons invités tout au long de la soirée – se lever, interrompre le spectacle et intervenir, *en tant qu'acteur* et donc en jouant leur propre rôle et non plus celui de spectateur, dans ce parlement. Ce qu'ils n'ont pas fait. Nous avons anticipé cet écueil en confiant à des complices (principalement les élèves de la Classe de la Comédie de Reims) assis dans le public le soin d'intervenir et de venir jouer leur partition le moment venu. Comme nous avons anticipé la faible participation du public le premier soir, nous avons proposé un deuxième volet au dispositif, le lendemain après-midi et soir : cette deuxième journée permettait au public de ne plus être spectateur, mais de participer pleinement à l'interrogation collective menée sur le plateau au travers d'expérimentations dans lesquelles ce public était partie prenante. Dans ces deux volets, il s'agissait pour nous de mobiliser le théâtre (qui a ses propres règles d'écriture) pour proposer des formes d'écriture du grand récit de l'anthropocène¹² ? Là encore, en permettant aux spectateurs de devenir des acteurs, c'est-à-dire pas seulement de leur permettre de monter sur le plateau et de prendre la parole, mais plutôt – comme la scène n'est pas la représentation du Monde mais sa continuité – d'agir dans la société et de se penser comme pleinement concernés par la crise et donc légitimes pour s'informer, décider et agir. Notre volonté de ne pas donner des idées prêtes à penser s'éclaire : ce que nous avons cherché, c'était de donner aux spectateurs devenus acteurs la capacité de penser par eux-mêmes et donc d'agir¹³.

Un enjeu discursif : la polyphonie des discours

Il s'agit donc de faire entendre les voix, toutes les voix, toutes légitimes pour s'exprimer sur la crise qui nous menace, mais bien sûr il n'est pas possible de les accueillir toutes. Nous avons donc choisi de convoquer des porte-paroles, c'est-à-dire des acteurs capables de faire entendre la communauté qu'ils représentent. Dans certains cas, c'est facile. Le système politique permet d'élire des représentants, rendus légitimes par la grâce du scrutin universel. La présidente est ainsi la première à prendre la parole, forte de sa légitimité électorale. Mais

¹² Cette interrogation est ainsi au cœur du programme de recherche « *Imaginations du futur. Climat, politique et théâtre* » coordonné par Éliane Beaufils.

¹³ Les sciences sociales et la sphère politique utilisent le même terme pour désigner cette capacité d'action, préalable à toute émancipation : l'*empowerment* (Bacqué, Biewener, 2013).

que vaut cette parole élue dans une économie des discours que la crise invite à renégocier ? Que vaut la parole de l'expert scientifique – qui détient pourtant un savoir essentiel pour mettre en perspective la crise et étayer l'action sur une connaissance précise des faits et des enjeux – plus habitué aux débats académiques entre pairs qu'à la confrontation avec d'autres acteurs¹⁴ ? Comment faire parler les générations futures ? Et les non-humains : « si un lion pouvait parler, nous ne pourrions pas le comprendre¹⁵ » ? Le théâtre offre justement cette capacité à créer les conditions en même temps que le lieu d'un débat, sans chercher aucune autre forme de réalisme que la vérité des propos tenus. Pour autant, pour que ces propos soient entendus, il faut les opposer et les mettre en dispute les uns avec les autres, ce qui pose non seulement la question des acteurs convoqués mais surtout celle du contenu de leurs paroles. La liste des acteurs a été simple à établir, il suffit d'écouter ceux qui s'expriment habituellement sur ces enjeux dans les médias : les politiques, les scientifiques, les entrepreneurs qui cherchent des solutions techniques, les artistes, les militants écologistes, les non-humains, les générations futures, et même Dieu, ont ainsi alimenté cette polyphonie discursive. Toutefois, dans chacun de ces rôles, nous avons cherché à reproduire aussi fidèlement que possible d'authentiques discours, et, par le dispositif retenu (faire endosser ce discours par un personnage, et mettre en perspective chacun de ces propos par leur juxtaposition) à inviter le public à exercer son esprit critique à leur endroit. Dans la bouche de la présidente s'entend la langue de bois habituelle des politiques, et dans celle de l'activiste écologiste qui interrompt depuis les tribunes le scientifique et le chasse de la tribune s'entend la radicalité de certaines positions militantes¹⁶. Cela rejoint alors la dimension esthétique du projet : la recherche du spectaculaire alliée à celle de l'efficacité de la parole invite à mobiliser la parodie ou le pastiche, bref à forcer le trait, afin de montrer la singularité des types de discours que nous avons convoqués afin non seulement de le mettre en perspective avec les autres discours, mais surtout d'ouvrir le débat avec le public. Si nous n'avons pas cherché à

¹⁴ Nous avons voulu, dans notre mise en scène, illustrer l'assujettissement de la parole experte au pouvoir politique : alors que le scientifique est le premier appelé à comparaître pour présenter des données et des faits objectifs sur lesquels fonder l'action, il se fait prendre de court par la présidente qui s'empresse de prendre la parole à sa place. Un peu plus tard, la parole du scientifique sera à nouveau interrompue par un militant écologiste radical.

¹⁵ Cette citation de Wittgenstein fait partie des slogans affichés pendant l'entrée du public.

¹⁶ Le public a beaucoup ri lors de l'intervention de la présidente. Certains spectateurs nous ont même reproché d'avoir grossi le trait. Le texte n'était pourtant qu'un florilège d'authentiques discours de Manuel Valls, Ségolène Royal, François de Rugy ou encore Emmanuel Macron.

imposer quoi que ce soit au public, nous avons laissé les acteurs parler, les discours avoir leur effet, et le public réfléchir à ce qu'il entend.

Un enjeu méthodologique : un théâtre d'expérience

Cette volonté de placer le public au centre du dispositif, annihilant ainsi toute forme de représentation¹⁷, lui permettant ainsi de se déterminer par lui-même constitue le cœur du dispositif que nous avons voulu construire. Deux cheminements radicalement étrangers l'un à l'autre se sont rejoints pour déterminer le dispositif retenu, mais ces questionnements nous ont surtout invité à compléter ce parlement par un dispositif expérimental qui constitue l'originalité du projet. D'une part un questionnement politique déjà abordé : comment placer le public au centre du dispositif, afin de refuser toute circulation descendante de la parole et des savoirs au profit d'une co-construction entre le public et la scène ? Et d'autre part, une réflexion méthodologique sur la conduite du projet heuristique des sciences sociales¹⁸ : si les sciences sociales ne sont pas, à la différence des sciences exactes, expérimentales, le plateau peut-il remplacer le laboratoire que les sciences sociales n'ont pas ? En effet, les sciences sociales (à l'exception de la psychologie sociale) ne peuvent s'appuyer sur aucun dispositif expérimental : les observations se font toujours *in situ* et les situations qu'elles observent ne sont jamais reproductibles. Bien plus, on ne peut pas faire varier, comme dans le laboratoire, les paramètres qui conditionnent ces situations¹⁹. Les sciences sociales ne gagneraient-elles pas à s'ouvrir à d'autres dispositifs méthodologiques ? L'idée d'utiliser le théâtre s'est alors imposée : après tout, le plateau est le lieu où tout est possible, où l'on peut décider de tous les paramètres. L'improvisation – selon des contraintes définies – permet alors de mener l'expérimentation. Il est alors possible de reproduire une situation observée *in situ* ou d'en créer une nouvelle, puis de la reproduire, à l'infini, en variant les paramètres ou les modalités. Cette possibilité qu'offre le théâtre de donner à voir la fabrication du savoir scientifique a alors

¹⁷ Cette volonté dramaturgique d'écrire un théâtre où le public serait au centre emblématise les critiques et débats qui invitent à repenser les règles du débat démocratique : au théâtre comme en politique, la représentation est en crise (Bougnoux, 2006).

¹⁸ Ce questionnement **méthodologique** s'inscrit pleinement dans les recherches que je mène, depuis ma thèse consacrée au terrain, à sa pratique et son imaginaire, dans la géographie française (Calbérac, 2010 ; Volvey, Calbérac, Houssay-Holzschuch, 2012 ; Calbérac, 2021b).

¹⁹ Pour ce modèle de laboratoire, nous avons en tête celui décrit par Bruno Latour dans ses travaux (Latour, Woolgar, 1996 ; Latour, 2001).

rejoint notre préoccupation pour placer le public au centre du dispositif. En effet, si on place l'expérience au centre du dispositif théâtral, cela permet au public de participer lui aussi à l'expérience, qu'il s'agisse d'analyser ce qui se produit sous ses yeux et qu'il peut alors analyser comme s'il était dans un laboratoire, ou même de jouer. Dans les deux cas, les spectateurs deviennent pleinement acteurs, parce qu'on ne leur impose ni une situation donnée (ils peuvent montrer comment ils auraient agi dans telle ou telle circonstance), ni même un savoir que l'on voudrait définitif : libre à chacun de participer et d'enrichir le travail d'élaboration. C'est cette hypothèse méthodologique²⁰ que nous avons voulu mettre au travail également dans le cadre de *Faire Monde commun* : elle parachève ainsi notre réflexion sur ce que peut être un théâtre scientifique.

La première journée du spectacle – le parlement théâtral – met en scène une polyphonie qui vire à la cacophonie. Il apparaît surtout que les solutions qui consistent à sortir de l'humanité (par la technique par exemple, ou par l'entre soi des plus riches) ne sont pas des solutions viables, et pire, remettraient en cause l'idéal d'émancipation et de progrès. Écrire le récit de l'anthropocène implique donc un effort d'imagination pour créer de nouveaux outils pour penser une situation largement inédite et fonder sur de nouvelles bases la société. Comment faire Monde commun ? En s'informant, car la connaissance des mécanismes tant naturels que sociaux reste décisive pour commander l'action ; et comme personne ne peut détenir l'intégralité du savoir, il faut s'ouvrir à la pluralité des voix et des discours, tout en prenant en compte les intérêts des non-humains avec lesquels nous composons notre monde. Le Monde, notre Terre, cette planète singulière, est plus que jamais entre nos mains, et il importe donc d'expérimenter collectivement ce récit commun, en revenant à la question fondamentale : comment vivre ensemble ? C'est-à-dire comment faire Monde commun ? C'est donc sur le problème de la cohabitation qu'il faut se pencher, mais le lendemain, car ceci est pour un autre jour, comme l'explique l'annoncier à la fin de la première journée. Il présente alors – pour inviter le public à prolonger l'expérience – les grandes lignes de la seconde journée, entièrement consacrée à des expérimentations.

²⁰ Cette hypothèse est le prolongement d'un questionnement lancé en marge du colloque « Carte d'identité » organisé en 2017 à Cerisy (Calbérac, Lazzarotti, Lévy, Lussault, 2019) ; *Faire Monde commun* en est le prolongement. Par ailleurs, d'autres projets ont permis de faire du théâtre une méthode d'enquête légitime pour les sciences sociales et la géographie, comme les travaux de Lise Landrin (Landrin, 2019, 2021).

Le samedi 15 décembre 2018, à 15 h puis à 18 h, le public est invité à nouveau à l'Atelier de la Comédie de Reims pour la deuxième journée du spectacle, solidaire de la première même s'il était bien sûr possible d'assister à tout ou partie. Les auteurs et acteurs du spectacle, désormais des scientifiques en blouses blanches, bloc-notes en main, accueillent le public dans ce théâtre devenu un laboratoire expérimental de sciences sociales (cf. figure 3). Au sol, un espace d'expérimentation clairement délimité. Au fond, des sièges sur lesquels sont assis des cobayes humains (et interprétés par les élèves de la Classe de la Comédie de Reims). Sur le côté, un dispositif pour filmer, enregistrer et projeter en temps réel ce qui se produit dans l'espace d'expérimentation (avec la possibilité de revenir et faire des arrêts sur image si les besoins de l'expérience l'exigent), un tableau et de la craie. Et sur les gradins (qui prennent ainsi la forme des anciens théâtres anatomiques) éclairés comme la scène (c'est-à-dire sans aucune séparation), le public. Nouveau dispositif scénique, et donc nouvelle dramaturgie : il n'y a plus de récit préalable, il faut l'écrire collectivement. C'est le problème de la cohabitation – sur lequel nous avons buté la veille – qu'il faut régler. Sont alors mises en expériences des problématiques apparemment simples de la vie sociale, mais pourtant centrales car constitutives de la dimension spatiale des sociétés (Lussault, 2007), comme l'(inégal) accès aux ressources, les biens fondamentaux ou encore la densité des hommes et des objets... Mettant en œuvre les acquis de la première journée, les scientifiques et le public, ensemble, cherchent à définir collectivement les conditions pour une cohabitation harmonieuse, respectueuse des individus, des collectifs et des non-humains. À partir de situations très simples et interprétées par les cobayes²¹, les spectateurs ont pu réagir, s'interroger, interrompre, proposer. Certains sont descendus sur le plateau pour conduire des expériences, d'autres sont devenus cobayes à leur tour. La parole a circulé, les analyses ont été co-élaborées et un nouveau rapport à la société (à commencer par la petite société que formait le public et les acteurs ainsi assemblés) s'est construit. Et nous avons pensé collectivement, selon des modalités nouvelles et grâce au théâtre, le problème fondamental de l'anthropocène : la cohabitation. Et de même que les

²¹ Pour garder le plus longtemps possible le côté expérimental et spontané de l'exercice, nous n'avons révélé qu'au moment du spectacle les situations que nous avons préparées, afin que les élèves de la Classe de la Comédie ne puissent réfléchir aux situations proposées. Lors des séances de travail qui ont précédé ce spectacle, nous avons joué sur des situations qui ne seraient pas jouées en scène. Les élèves comédiens se sont parfaitement adaptés à la situation, et c'est même leur spontanéité et leur engagement qui ont démontré la pertinence d'une portée expérimentale conférée au théâtre.

rapports politiques entre la salle et la scène ont été redéfinis, de même il faut redéfinir les fondements politiques de ce nouveau récit.

C'est ainsi par l'expérimentation et le jeu que nous avons posé la question de l'allocation des ressources disponibles et leur (in)juste répartition : par un procédé qui s'apparente au jeu des chaises musicales (mais en complexifiant les règles pour les faire correspondre à l'état de nos sociétés), nous avons pu mettre en lumière les besoins de l'humanité et les formes de solidarité qui sont possibles dès lors que ces besoins ne peuvent être satisfaits. Lors d'une expérimentation (interrompue car ratée) nous avons aussi cherché à classer les besoins ou les ressources en dispensables ou indispensables²² en accumulant une incroyable quantité d'objets sur scène et en demandant aux cobayes comme au public de les classer selon des critères qu'ils devaient au préalable définir. Ou enfin, alors même que la population croît pour sa stabiliser autour de dix milliards d'habitants à l'horizon 2050, nous avons voulu mesurer, à l'échelle de notre plateau, ce que l'augmentation de la densité de population fait à nos comportements et à nos mobilités : nous avons ainsi recréé sur le plateau les effets de foule que l'on observe habituellement dans les grands rassemblements (transports en commun, foules compactes...) : l'expérience a permis de comprendre que la société n'est faite que d'individus dont la co-présence doit sans cesse être négociée.

²² Nous étions loin de penser que cette réflexion sur les besoins nécessaires serait au cœur de la gestion de la pandémie de Covid 19 qui s'abattra sur le Monde un an plus tard. L'échec de l'expérience ce soir-là nous renseigne déjà, *in vitro*, sur les difficultés qu'il y a eu à les poser à l'échelle de toute la société.



Figure 3 : Un laboratoire sur un plateau

Photo : Jindra Kratochvil

Un enjeu politique : « L'important, c'est la cohabitation²³ »

Les humains sont condamnés à être spatiaux, c'est-à-dire non seulement à vivre en société (quelle que soit la taille de cette société) mais aussi à faire *avec* l'espace (Lussault, Stock, 2010 ; Stock, 2015). Ils ne peuvent s'échapper ni de l'une, ni de l'autre. C'est la conclusion des expériences menées tout au long de la deuxième journée. L'enjeu de la cohabitation – et plus largement celui de l'anthropocène – devient donc politique. Non pas *politique* parce qu'il appelle une réponse des pouvoirs politiques (dont ont été montré les limites des discours), mais surtout parce qu'il interroge le fonctionnement même de la cité et la place que tous les individus y occupent (Lussault, 2009) : comment donner une place à chacun ? Cet enjeu politique était bien sûr le fil directeur de tout le spectacle, à plusieurs titres : parce que l'anthropocène appelle bien sûr un questionnement politique dans lequel chacun peut (doit, même) prendre parti. Parce que les sciences sociales – c'est-à-dire les sciences qui étudient les sociétés – placent le politique, c'est-à-dire le fonctionnement des

²³ La conclusion du spectacle était donc donnée dès l'entrée du public.

sociétés, au centre de leurs préoccupations. Et aussi parce que le théâtre, depuis ses origines occidentales antiques, n'a cessé d'être politique (Neveux, 2013). C'est autour de l'enjeu politique que l'on peut articuler l'anthropocène, les sciences sociales et le théâtre. Le théâtre fournit donc un dispositif opératoire pour écrire, collectivement, ce nouveau récit. Et la scène de ce drame devient alors le Monde (cf. Figure 4).



Figure 4 : Finir par faire Monde commun

Photo : Jindra Kratochvil

Bibliographie

Aït-Touati, Frédérique, et Latour, Bruno (2022). *Trilogie terrestre*. Montreuil, Éditions B42.

Athanassopoulos, Vangelis (dir.) (2018). *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon, Les presses du réel.

Bacqué, Marie-Hélène, et Biewener, Carole (2013). *L'empowerment. Une pratique émancipatrice. Paris, La Découverte*.

Beaufils, Éliane, et de Morant, Alix (dir.) (2018). *Scènes en partage. L'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains*. Montpellier, Éditions Deuxième Époque.

Boudier, Marion, et Déchery, Chloé (dir.). *Artistes-chercheur-es, chercheur-es-artistes. Performer les savoirs*. Saint-Denis et Dijon, EUR ArTeC / Les presses du réel.

Bougnoux, Daniel (2006). *La crise de la représentation*. Paris, La Découverte.

Bourriaud, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les presses du réel.

Brecht, Bertolt (2000). *Écrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard.

Calbérac, Yann, Lazzarotti, Olivier, Lévy, Jacques et Lussault, Michel (dir.) (2019). *Carte d'identités. L'espace au singulier*. Paris, Hermann.

Calbérac, Yann (2022). « Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales ». Colloque Géopoint, Amiens. En ligne : <https://hal.science/halshs-03821976/>

Calbérac, Yann (2021a) « "Tu crois que ça suffit d'être indigné pour investir l'espace des autres ?" Pour une géographie des spatialités théâtrales : la trilogie *Des territoires* de Baptiste Amann ». *Annales de géographie*, n°739-740, p. 80-100.

Calbérac, Yann (2021b). « Raviver le vif. Le terrain des géographes au prisme de la métaphore ». In Clément, Vincent, Stock, Mathis et Volvey, Anne. *Mouvements de géographie. Une science sociale aux tournants*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 39-55.

Calbérac, Yann (2010). *Terrains de géographes, géographes de terrain. Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XX^e siècle*. Thèse de doctorat en géographie. Université Lumière Lyon 2.

Desbois, Henri, Gervais-Lambony, Philippe et Lazzarotti, Olivier (dir.) (2021). « Hors normes ? ». *Annales de géographie*, n° 739-740, p. 5-16.

Durand, Marie-Françoise, Lévy, Jacques et Retaillé, Denis (1992). *Le monde, espaces et systèmes*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

Fix, Florence (dir.) (2018). *Théâtre et science*. Paris, Éditions Orizons.

Hoyaux, André-Frédéric (2015). « Habiter. Se placer plaçant et se penser pensant ». *Annales de géographie*, n° 704, p. 366-84.

Landrin, Lise (2021). *Se mettre en jeu. Enquêter dans le Népal rural par le théâtre déclencheur*. Thèse de doctorat en géographie. Université Grenoble-Alpes.

Landrin, Lise (2019). « Déclencher, représenter, restituer. Le théâtre comme méthode géographique ». *Cybergeog*. En ligne : <https://doi.org/10.4000/cybergeog.33530>.

Latour, Bruno (2001). *Pasteur. Guerre et paix des microbes*. Paris, La Découverte.

Latour, Bruno, et Woolgar, Steve (1996). *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*. Paris, La Découverte.

Lazzarotti, Olivier (2006). « Habiter, aperçus d'une science géographique ». *Cahiers de géographie du Québec*, n°50, p. 85-102.

Lévy, Jacques, et Lussault, Michel (dir.) (2000). *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris, Belin.

Losco-Lena, Mireille (2017). *Faire théâtre sous le signe de la recherche*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Lussault, Michel et Stock, Mathis (2010). « "Doing with Space". Towards a Pragmatics of Space ». *Social Geography*, n°5, p. 11-19.

Lussault, Michel (2022). « L'état de nature est un mythe ». *Rhizome*, n°82, p. 9-10.

Lussault, Michel (2015). « Bienvenue dans l'anthropocène ». *Tous urbains*, n°12, p. 12-13.

Lussault, Michel (2013). *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*. Paris, Le Seuil.

Lussault, Michel (2009). *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris, Grasset.

Lussault, Michel (2007). *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris, Le Seuil.

Lussault, Michel (2000). « Actions ! Une petite théorie de l'action spatiale ». In Lévy, Jacques et Lussault, Michel (dir.). *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris, Belin, p. 11-36.

Neveux, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris, La Découverte.

Stock, Mathis (2015). « Habiter comme "faire avec l'espace". Réflexions à partir des théories de la pratique ». *Annales de géographie*, n° 704, p. 424-441.

Touidoire-Surlapierre, Frédérique, et Fix, Florence (dir.) (2014). *Un théâtre en quête d'espaces ? Expériences scéniques de la limite*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.

Volvey, Anne (2018). « À quoi œuvre l'esthétique relationnelle ? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramovi? ». *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, n° 14, p. 229-267.

Volvey, Anne, Calbérac, Yann et Houssay-Holzschuch, Myriam (dir.) (2012). « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique ». *Annales de géographie*, n°687-688, p. 441-461.

Wallerstein, Immanuel (2009). *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*. Paris, La Découverte.