

**DEPUIS LE FUTUR, DES VOIX PARLENT ET
S'ÉCHOUENT SUR LES SCÈNES – OU L'APPEL
SCÉNIQUE AU FUTUR ANTÉRIEUR**

ÉLIANE BEAUFILS

À l'ère de l'Anthropocène ou, mieux, du Capitalocène¹, de nombreux·ses philosophes et écrivain·es tel·les Donna Haraway, Isabelle Stengers et Amitav Gosh appellent à développer le travail d'imagination pour les temps à venir² : la spéculation est nécessaire à la préparation de futurs qu'il convient toujours d'envisager au pluriel. Si cette préfiguration de l'avenir ne saurait s'effectuer qu'au conditionnel, elle peut aider à concevoir l'existence au sein d'environnements instables ou en extinction, à laquelle il importe de plus en plus urgemment de se préparer. Seules les inventions, fictionnelles avant d'être pratiques, permettront d'éviter la catastrophe et peut-être même de promouvoir d'autres formes

¹ C'est Andreas Malm qui a opéré cette fameuse distinction entre Capitalocène et Anthropocène visant à ne pas réduire l'*anthropos* à une responsabilité écologique très inégalement partagée sur la planète, et à une représentation de l'humain historiquement datée. Cette distinction a notamment été reprise par Jason Moore et Donna Haraway. Voir Andreas MALM, *Comment saboter un pipeline*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique éditions, 2020.

² Voir Isabelle STENGERS et Didier DEBAISE (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les presses du réel, coll. Drama, 2015 ; Amitav GOSH, *Le Grand Dérangement. D'autres récits à l'ère du changement climatique*, trad. Morgane Iserte et Nicolas Haeringer, Marseille, Éditions Wildproject, coll. Le Monde qui vient, 2021 ; Donna J. HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020. Les références à Haraway se feront toutes par la suite sur la base de cet ouvrage.

de vie désirables. Les arts peuvent en conséquence jouer un rôle déterminant. L'article se penchera ainsi sur des installations qui répondent au vœu de ces penseurs et penseuses en tentant de présenter un futur envisageable : *MASS – bloom explorations* du collectif Recoil et *Mitigation of Shock (London)* du collectif Superflux, représentées la première fois respectivement en 2018 et en 2017. Des voix acousmatiques y appellent à imaginer d'autres modes de vie. Comme souvent au théâtre, les voix off réservent un espace illimité pour la fiction et l'imagination spectatorielle : les auditeurs et les auditrices entendent tout d'abord des corps vocaux, puis se représentent dans leur théâtre mental des êtres, des environnements, des activités qui viennent illustrer des potentialités scéniques ou en ouvrir d'autres³. Ces voix permettent en somme de reculer pour mieux imaginer.

Les environnements plastiques instaurent néanmoins un rapport ambigu à l'enregistrement : les voix et les paysages sonores accompagnent en effet des espaces que traversent les spectateur·rices. Ceux-ci ne peuvent donc simplement laisser aller leur imagination : les sons jouent sur le trouble d'un futur qui est aussi une scénographie présente, dans l'espace d'une spéculation qui est aussi une expérimentation. Je fais l'hypothèse que ces sons réussissent ainsi remarquablement à nous plonger dans le « trouble » de notre présent « épais », empli d'incertitudes, de deuil mais aussi de possibles, comme nous y invite Donna Haraway.

J'analyserai d'abord dans quelle mesure les voix agissent en contrepoint des espaces matérialisés pour suggérer un ailleurs, suivant une perspective narratologique. Je m'interrogerai ensuite sur les dimensions performatives des enregistrements écoutés par les spectateur·rices, en faisant l'hypothèse que la performativité des voix contribue à celle des dispositifs. Il conviendra enfin d'élucider la richesse critique de la théâtralité vocale qui convoque plusieurs plans de pensée ; elle contribue notamment à la mise en abyme réciproque du dire et du lieu selon des modes poétiques et philosophiques.

³ Voir Sandrine LE PORS, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire – Arts de la scène, 2011.

LES VOIX ATOPIQUES, OU COMMENT ACCÉDER À UN AILLEURS SPATIO-TEMPOREL

Dans une salle de l'Institut Ottawa Dance Directive, les spectateur·rices approchent d'un dôme au sein duquel se meut une performeuse⁴. On entend de loin retentir une voix, sans qu'elle soit tout de suite intelligible. Les gestes de l'artiste sont lents, peu lisibles, jusqu'à ce qu'une vue rapprochée permette de discerner la conformation du sol au sein du dôme : un bassin aux rebords très bas est envahi de vers de farine qui se meuvent autour de la danseuse, et sur elle⁵.

L'autre installation, peut-être un peu moins surprenante, n'en reste pas moins très mystérieuse : on pénètre l'intérieur de ce qui semble être un appartement, si ce n'est que la table de cuisine côtoie de grandes cages recouvertes d'aluminium, affublées de tuyaux, dont le contenu varie de cage en cage. Les tuyaux, les instruments de mesure, une table de bricolage avec divers croquis et restes de découpe, une table de salon et un bureau occupent une large place dans cet espace autrement divisé en pièces, si bien qu'on se situe à la croisée du laboratoire, de l'atelier et de l'appartement⁶.

Dans les deux cas, des voix nous guident à la rencontre des lieux et des personnes. Elles élucident doucement leurs significations. La narration du dôme, prononcée à la première personne par une voix féminine, est associée par les auditeur·rices à la performeuse. Elle revient sur le rapport de la narratrice aux vers : ceux-ci l'entourent « avec une gentillesse infinie, l'embrassent, grignotent ses talons », tout en se nourrissant du polystyrène qu'elle brise en petits morceaux et qu'elle met à leur disposition. Ses mouvements sont extrêmement

⁴ La première de *MASS – bloom explorations* du collectif Recoil a eu lieu le 28 mars 2018 à Ottawa, puis il a tourné dans une douzaine de lieux différents (musées ou établissements d'arts vivants). La danseuse est Hilde I. Sandvold ou Ellen Furey (à Ottawa). La chorégraphe est Tina Harpggaard, l'auteure du texte, Ida Marie Hede et l'auteure du design, Pei-Ying Lin. L'ingénieure technique de l'installation est Mushi Huang.

⁵ Notre analyse et nos citations s'appuient essentiellement sur la vidéo disponible sur [le site du collectif Recoil](#). Certaines citations sont également tirées du livret de *Mass Bloom Explorations* de Ida Marie Hede également accessible sur [le site du collectif](#).

⁶ *Mitigation of Shock (London)* du collectif Superflux (Anab Jain et Jon Arden) a été présenté à Barcelone en 2017 au Centre for Contemporary Culture (CCCB). La vidéo a été composée en 2019, en ajoutant un texte lu par Jon Arden, et est accessible sur [le site du collectif](#). Elle comporte une part d'autofiction, puisque le couple d'artistes a aménagé son propre appartement pour mener l'expérience et développer l'installation. Nous y reviendrons ultérieurement.

ralentis pour ne pas les blesser. Elle est « quasi immobile et pourtant active », émerveillée par leur capacité de résilience et de purification de notre planète abîmée. Alors qu'ils sont considérés comme des êtres méprisables, elle les appelle les champions de la Terre. Elle ne pleurerait pas si elle était amenée à être la dernière humaine puisqu'elle aurait l'assurance que la vie se déploierait plus intensément. La voix invite les spectateur·rices à rentrer dans le dôme s'il·elles le désirent, elle est fière de leur présenter sa « minuscule ferme ».

Les réflexions sont moins linéaires qu'elles ne sont ordonnées en champs thématiques – la conception de la ferme, les capacités des vers, les relations corporelles entre humains et non-humains, l'évolution des espèces et l'avenir promis aux vers – et la narration n'a ni début ni fin. Et pourtant, le récit à la première personne, empreint de subjectivité par le biais de qualificatifs délicatement choisis, d'appréciations sur les êtres et de considérations de la narratrice sur elle-même, propose bien une histoire : celle d'une jeune femme réalisant son rêve d'une ferme de vers. La fiction n'est pas située, on ne sait si elle est strictement réalisée par l'installation ou si elle n'est pas davantage spéculative, présentant un concept qui préfigure des fermes plus vastes.

La deuxième fiction est quant à elle située : les lieux représentent un appartement de l'an 2050 à Londres. Cette fois, la narration est introduite par des phrases qui constituent une entrée en matière⁷. Le narrateur se souvient de l'emménagement familial dans l'appartement, sa fierté d'avoir pu réaliser un tel achat. Cette époque lui paraît incroyablement lointaine. Toutes les coordonnées de l'existence ont changé depuis cet achat, et tous les espaces du logement sont devenus stratégiques. Les coins de détente, canapé, étagères de salon, ont cédé la place à des cultures en cage de légumes et de vers, par des procédés hautement sophistiqués.

Les plants sont en effet alimentés par un système de brumisation. La méthode est plus économique en eau et le brouillard additionné de minéraux fait pousser les végétaux plus rapidement que ne le ferait le sol dans lequel ils seraient autrement plantés. Puiser les nutriments dans

⁷ Notre analyse et nos citations s'appuient sur la vidéo disponible sur [le site du collectif Superflux](#). Lorsque l'installation a été présentée à Singapour deux ans plus tard, les journaux radiophoniques et papier, ainsi que les vues des fenêtres ont été adaptés pour l'occasion.

le sol leur est en effet plus difficile. Des capteurs renseignent les habitant·es vingt-quatre heures sur vingt-quatre sur les températures, les degrés d'humidité et de pression. La production personnelle de nourriture ne saurait suffire néanmoins, l'entraide est une question de survie. Le voisin notamment, autrefois conspué pour son mauvais goût musical et littéraire, est devenu un soutien très sûr, particulièrement appréciable en ces temps d'incertitude et de chaos. L'interdépendance est source de solidarité et d'amitié, elle a permis de développer de nouvelles cultures de vie et non seulement de survivre. Une autre vision de l'existence s'est tissée, beaucoup moins superficielle que celle de « nos vies d'enfant gâté » trente ans auparavant. Elle apporte du réconfort alors même que l'on entend en arrière-fond sonore les nouvelles radiophoniques, alertant sur les récoltes désastreuses pour la énième année consécutive, les ruptures des chaînes d'approvisionnement et les conflits urbains : ce faisant, la fenêtre dispense une vue sur des fumées et des désordres urbains, assortie de sons de crépitements d'armes à feu qui semblent « étayer » le récit.

La narration à la première personne apporte des éléments d'histoire, personnelle et collective, des informations factuelles et descriptives, ainsi que des appréciations plus philosophiques sur les formes d'existence en interdépendance, entre vulnérabilité et solidarité. Elle est plus linéaire que dans *MASS – bloom explorations*, ce qui pose la question de « l'entrée en scène » des spectateur·rices en début de narration. Pour des raisons pratiques, les artistes ont de ce fait renoncé à ce que les visiteur·ses entendent l'histoire pendant l'exposition, et l'ont uniquement présentée sous forme de déambulation vidéo⁸. Les visiteur·ses de l'exposition n'ont entendu que les extraits de journaux radiophoniques, seul le théâtre filmé rend donc compte de l'entièreté du projet. De multiples traces textuelles complètent le récit acoustique : les spectateur·rices peuvent lire des quotidiens traînant ici et là, des livres de recettes à base de renard chassé ou de cultures intérieures

⁸ De ce fait, j'ai hésité à intégrer cet exemple, qui est resté à l'état de théâtre-fantôme ou de théâtre filmé. Mais les recherches contemporaines en études théâtrales s'appuient toutes dans la mesure du possible sur des captations. Certes, elles tentent de le faire de manière complémentaire à l'expérience vécue, mais les vidéos constituent un matériau essentiel. Surtout, le dispositif m'a paru si éloquent et fécond, l'entrecroisement du théâtre et du design si inspirant et original, que cet exemple reste très riche d'enseignements.

en hydroponie⁹, des plans de semis et de récolte laissés sur la table de la cuisine.

Les deux captations des installations s'appuient sur une grande complémentarité entre la scénographie et la fiction : sans les mots, les spectateur·rices ne pourraient interpréter la nature des relations qui lient la danseuse aux vers, ces nouveaux rapports entre humains et non-humains tout en réciprocité. Sans la fiction d'anticipation, les spectateur·rices ne pourraient tout à fait comprendre l'appartement, bien que les documents écrits et radiophoniques apportent des informations essentielles¹⁰. Les deux narrateur·rices demeurent par ailleurs anonymes. Il et elle parlent depuis un espace-temps futur ou imprécis, qui reste en quelque sorte dans les limbes, comme leurs voix atones. En outre, le rapport de la voix à la performeuse n'est pas un rapport de stricte identité : on ne connaît pas la qualité exacte de cette parole et de cette voix. S'agit-il de celle de la performeuse, de celle d'une tierce conceptrice, ou de celle d'une narratrice fictive ? Elle se fait dans tous les cas le relais de la voix du théâtre, « cette seule voix manifestée par plusieurs voix »¹¹. Le narrateur est encore moins fiable dans la captation de l'installation londonienne : est-ce l'artiste concepteur qui se projette dans une trentaine d'années, ou l'expression potentielle de son fils ? Elle aussi se détache de toute identité réelle, et devient celle d'une potentialité et du théâtre lui-même.

L'ambiguïté du statut des voix rejaillit sur les scénographies. Il devient réducteur d'associer l'installation à une représentation de la vie décrite par les narrateur·rices, comme une sorte de calque matériel du concept : il subsiste une disjonction entre les deux espaces-temps, l'un, matériel et présent, l'autre, idéal et suspendu. La scénographie constitue une forme de trace au futur antérieur du récit, une préfiguration indiciaire. Mais il s'agit également d'une utopie concrétisée *hic et nunc*, dont l'avenir est tout sauf assuré.

⁹ L'hydroponie est définie communément comme « une technique de culture sans sol qui consiste à faire baigner les racines des plantes dans des solutions nutritives régulièrement renouvelées » (définition du Cnrtl). L'installation présente une forme de culture sans sol et sans bain de racines à proprement parler ; cette technique est encore plus récente et innovante.

¹⁰ Une réflexion sur la différence de réception entre les spectateur·rices de l'installation matérielle et les spectateur·rices de la captation serait ici bienvenue, mais je mène cette analyse avec un tel recul temporel qu'il n'a pas été possible de réaliser une enquête. Les artistes n'ont pas non plus apporté d'éléments de réponse à cette question.

¹¹ Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, 1990, p. 299.

Une tension particulière se crée ainsi entre les deux « scènes » concrètes et fictionnelles auxquelles accèdent les spectateur·rices. Comme le note Renée Bourrassa au sujet des parcours audio-guidés en général, « l'écoute active affecte notre perception du monde physique, elle en modifie l'expérience sensible »¹². Ici la suspension des voix contribue à accentuer le poids des matières scéniques, mais ce poids est peut-être d'autant plus important qu'on ne sait paradoxalement quel coefficient de réalité ou de virtualité lui attribuer.

PERFORMATIVITÉS IMMERSIVES

L'impact des deux installations tient également au fait qu'elles sont immersives, et doublement : elles plongent dans une scénographie qui est un nouveau monde, et elles plongent dans une énonciation narrative. Les voix alimentent ce faisant une double performativité : celle des matières et celle de la parole elle-même.

Comme on l'a laissé entendre, la fiction ou la source de la parole paraissent lointaines, si bien que les objets scéniques saisissent d'autant plus par leur matérialité. L'effet sensible n'en est pas moins complexe. D'une part, les mystérieuses installations réservent un très fort effet de découverte et d'altérité. Les spectateur·rices découvrent des agencements de vie impensés, voire improbables, dont la signification se déploie devant eux à portée de main. Dans *MASS – bloom explorations*, la performativité de la scénographie est même palpable, tangible : les vers peuvent grimper sur le corps des spectateur·rices... Leur altérité est aussi importante que leur proximité. Leur agentivité en est également d'autant plus perceptible. Les spectateur·rices sont en outre à même de prendre part à l'œuvre : certain·es trempent délicatement un doigt dans le bassin fourmillant de larves¹³ ; d'autres apportent des barquettes de polystyrène, avec ou sans reste de repas ; d'autres enfin amènent de la nourriture à la performeuse, qui s'alimente puis dépèce les barquettes de concert avec des spectateur·rices pour en introduire ensuite délicatement des morceaux dans la colonie de vers.

¹² Renée BOURASSA, « Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain. Pratiques performatives », dans Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le Son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 369.

¹³ Les vers de farine ne sont pas des vers à proprement parler, mais les larves de coléoptère, les ténébrions meuniers, connus pour leur pouvoir de dévastation des réserves de blé et de nourriture.

Il se peut que ce soient précisément les intervalles entre les textes et la scène matérielle qui ouvrent ainsi une place aux spectateur·rices, d'autant que la fiction sans début ni fin n'est pas close et fait part d'une expérimentation.

Au cours des expositions de l'appartement de Superflux, le public peut également s'investir quoique de manière moins active que dans *MASS – bloom explorations* : libre à lui de feuilleter les livres, de retourner les feuillets disposés sur la table, de contempler ou de souper les instruments de confection des cages. Et face à la captation, les spectateur·rices sont conduit·es à activer mentalement les dispositifs de plantation, les instruments, les recettes à base de renard ou d'insectes. Le regard par la fenêtre est dans tous les cas actif, puisque les fausses vitres offrent une vue anticipatrice sur les rues et panoramas londoniens (ou singapouriens), les jardins, serres ou moulins sur les toits, les fumées dues aux feux, les conflits de rue au loin.

La présence des matières est ainsi très touchante. Mais elle ne s'apprécie pas seulement par contraste avec la fiction : la performativité des voix accompagne également celle des dispositifs. À l'ambiguïté de l'œuvre, utopie concrétisée ou projet futur réalisé sous forme prototypale, s'ajoute l'ambiguïté de la voix, enregistrée, abstraite et en quelque sorte transportable, pourtant perçue sous une forme actualisée sur un plateau accessible ou visible aux spectateur·rices. La présence vocale est d'autant plus marquante que le rythme énonciatif est lent, et que les plages de silence sont longues. Tout cela affecte le parcours sensible des spectateur·rices, de ce fait peut-être plus concentré·es, attentif·ves aux signifiants et aux tonalités ; cela rythme leurs découvertes, interprétations et associations. Ainsi l'écoute ne lève pas seulement le mystère, elle l'entretient. La voix atone, à peine accompagnée en arrière-fond de quelques bruits de rue et nouvelles radiophoniques, donne lieu à un théâtre sonore très pauvre, qui s'accorde à la sobriété vécue. Mais l'enregistrement maintient ainsi beaucoup d'espace pour l'impensé : pour ces dispositifs qui sont la signature de modes de vie inimaginés, d'un futur si fragile, à l'instar des vers et du dôme, ou si menacé, à l'instar des plantations hors sol dans leurs cages et des habitant·es dont elles doivent assurer la subsistance.

La performativité des voix tient de la sorte au présent de l'énonciation et à leur pouvoir d'affectation. S'il est connu que la voix se déploie toujours au présent, elle se déploie ici dans le paramètre d'une configuration scénique et d'une déambulation où chaque mouvement,

chaque angle visuel, et éventuellement chaque geste prennent un relief particulier. La prégnance actuelle des voix est d'autant plus frappante qu'elles se rapportent à des fictions peu situées ou lointaines. Leur pouvoir d'affectation est lié à l'expression d'expériences subjectives, même si les voix sont atones. Il est également dû à d'autres affects. Le deuil est mentionné par la narratrice de *MASS – bloom explorations* qui ne craint pas d'envisager l'extinction de l'humanité, et il représente une réalité sous-jacente dans *Mitigation of Shock*, puisque la vie autosubsistante dans l'appartement suppose que l'on ait abandonné d'autres modes d'alimentation, et qu'on ne puisse plus faire d'élevage ni côtoyer les mêmes espèces animales qu'autrefois. La sérénité ou du moins le calme des narrateur·rices contraste avec le deuil, et tourne à l'espoir : espoir d'autres types de relation entre humains et non-humains, espoir de la multiplication possible des fermes, espoir d'autres cultures plus solidaires et moins superficielles.

Les voix sont également susceptibles d'affecter *parce qu'elles* sont atones. Elles évoquent deuil ou espoir sans les exprimer à proprement parler. On peut mettre le ton monocorde sur le compte d'une moindre propension future au sentimentalisme, à la déploration et au drame. Léo Spitzer parlait ainsi d'assourdissement, d'effet de sourdine de l'affect¹⁴. Or la mise en sourdine contraste fortement avec le ton dominant des sociétés survoltées du XXI^e siècle, où nombreux·ses sont ceux et celles qui cherchent à dramatiser leur existence de manière très travaillée sur les réseaux sociaux en écho à l'hystérie médiatique¹⁵. Mais il y a surtout une forme de contradiction émotionnelle à évoquer sans aucune émotion des formes de survie très précaires ou la fin de l'espèce humaine. Pareille contradiction est à même d'aiguiser l'affect-abilité du dispositif¹⁶, qui devient potentiellement un dispositif existentiel pour les spectateur·rices : non seulement

¹⁴ Leïla SPITZER, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, [1980] 1996, p. 208. Cité par Katia FALLONNE, *Théâtre politique contemporain : du tragique à l'utopie*, thèse soutenue le 9 décembre 2022 à l'Université Toulouse Jean-Jaurès.

¹⁵ Voir notamment : Byun CHUL HAN, *Dans la nuée. Réflexions sur le numérique*, trad. Mathieu Dumont, Arles, Actes Sud, 2015 ; Franco BERARDI, *Futurability : The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Londres, Verso, 2019. Dans son essai, Berardi n'hésite pas à évoquer un conditionnement neuropsychologique des contemporains.

¹⁶ Christine Daigle préconise de cultiver notre vulnérabilité en tant que capacité à être affecté ou « affect-abilité » : Christine DAIGLE, « Vulnérabilité posthumaine », *Con Texte*, vol. 2, n° 1, oct. 2018.

parce qu'il traite de vie et de deuil, mais aussi parce qu'il met en exergue la mise en jeu de leur propre existence à l'avenir.

De la sorte, le pouvoir d'affectation du dispositif tient notablement à l'investissement mental auquel les spectateur·rices sont convié·es. La superposition de deux espaces, sonore et matériel, contribue à ce que les spectateur·rices se trouvent à la croisée des temps, qui est aussi celle des possibles. La narration, on l'a dit, n'éluclide pas complètement la scénographie. Entre les époques et les potentialités, les sons, les voix et les matières, les espaces intervallaires invitent les spectateur·rices à s'introduire dans les brèches, à imaginer ou à réfléchir.

LA CHAMBRE DE RÉSONANCE DE LA PENSÉE

Les voix acousmatiques ne sont pas dirigées vers des personnes précises, dans une situation bien délimitée comme l'instaure la disposition scène-salle conventionnelle. Elles le sont d'autant moins dans ces installations qu'on n'entend aucun dialogue fictionnel attribuable à des personnages précis, pas plus qu'on assiste à la rupture du quatrième mur. Les voix s'adressent à des spectateur·rices certes, mais elles ne les mentionnent pas ; elles paraissent autofictionnelles, pourraient relever du dialogue intérieur, pourraient ne s'adresser qu'à des auditeur·rices, qui ne partageraient pas leur situation. Elles sont détachables du temps et du lieu où se trouve l'installation pour rejoindre la pure fiction ou spéculation. De telles paroles flottantes font percevoir la voix elle-même au-delà des propos, elles soulignent le travail de l'énonciation et de la pensée. Ces voix dont l'adresse est suspendue ou incertaine sont appelées *adoratio* par le philosophe Jean-Luc Nancy :

L'*adoratio* est le discours à un absent, c'est une forme particulière de la parole, qui tente de faire apparaître ce qui est absent. L'adoration ressort également d'une action magique ; elle est associée à l'invocation et à la convocation, elle peut prendre la forme [...] de l'annonce (*annuntiatio*), de la plainte (*lamentatio*), de la prière (*supplicatio*) et de la louange (*jubilatio*) [...] formes premières qui sont aussi celles de la liturgie chrétienne. [...] elle fait signe vers le manque constitutif du sujet parlant, qui ne doit sa voix – même sa voix – qu'à une relation avec un Autre, si bien qu'elle devient un objet de désir¹⁷.

¹⁷ Jean-Luc NANCY, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme. 2)*, Paris, Galilée, 2010, cité dans Helga FINTER, « Nach dem Diskurs », dans Helga FINTER, *Die soufflierte Stimme : Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*, Francfort, Peter Lang, 2014,

Or pour la chercheuse Helga Finter, l'*adoratio* est le propre des voix poétiques au sein du théâtre contemporain¹⁸.

En vertu du caractère atonal des voix, leurs tonalités et mélodes sont peu prononcés, et contribuent à les détacher davantage d'un·e énonciateur·rice singulier·ère. À relater des expériences surprenantes et existentielles, ces voix presque « blanches » sont pourtant prenantes. Elles paraissent de la sorte l'expression d'une conscience engagée dans le devenir – à l'instar de celle du·de la spectateur·rice. Insituées, anonymes, elles seraient en somme susceptibles de s'appliquer à quiconque vivrait une expérience comparable. Elles deviennent ainsi des « dire sans propriétaire », qui sont le propre, pour Nancy, de la langue poétique : « dire sans propriétaire, sans appropriation possible. Un dire sans propriétaire laisse advenir le propre dont il parle. »¹⁹

Non seulement le dire sans propriétaire est davantage susceptible de devenir celui de chacun·e, ou d'accompagner intimement sa réflexion, mais son rythme permet à la pensée spectatoriale de respirer, d'autant que celle-ci ne se projette pas dans des personnes bien déterminées. Les spectateur·rices ont le temps de faire écho à ce qu'ils entendent, de développer des résonances émotionnelles ou intuitives. L'imagination des gestes, des réflexions et des ressentis sollicitent même leur propre corps. Or pour Hartmut Rosa, les relations dominantes au sein d'un monde hyper-fonctionnalisé sont froides et aliénantes, si bien qu'il importe de cultiver la résonance, notamment par les arts :

La résonance n'est pas une relation d'écho, mais une relation de réponse ; elle présuppose que les deux côtés parlent *de leur propre voix*, ce qui n'est possible que lorsque des évaluations fortes sont en jeu. La résonance implique un élément d'indisponibilité fondamentale [...]. La résonance n'est pas un état émotionnel mais un mode de relation. Celui-ci est indépendant du contenu émotionnel. C'est la raison pour laquelle nous pouvons aimer des histoires tristes²⁰.

p. 566-567. Je me permets par ailleurs de référer à l'ouvrage fortement inspiré de cet article dont je reprends ici des arguments : Éliane BEAUFILS, *Toucher par la pensée. Théâtre critique et résonances poétiques*, Paris, Hermann, 2021.

¹⁸ Helga FINTER, « Nach dem Diskurs », art. cité.

¹⁹ Jean-Luc NANCY, dans Madeleine GIRARD et Jean-Luc NANCY, *Proprement dit. Entretien sur le mythe*, Paris, Lignes, 2015, p. 31.

²⁰ Hartmut ROSA, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilberfarb, avec la collab. de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018, p. 227.

Compte tenu des enjeux existentiels du réchauffement climatique, ce sont bien des « évaluations fortes » qui sont en jeu dans ces dispositifs, qui apparaissent en outre dans leur altérité saisissante, et donc leur « indisponibilité »²¹. En livrant leur expérience vécue, les voix ne décrivent pas l'environnement, les gestes et les objets de manière objective (du moins, très peu chez Superflux) : ce sont les installations qui livrent les faits et d'autres données factuelles. Les paroles fictionnelles font déjà état d'une profonde résonance des personnages par rapport à l'espace dans lequel se déploient les voix. Elles entament même ce faisant une relation d'« objectivité poétique » à l'environnement. Par objectivité poétique, le philosophe Andreas Weber entend un mode de relation qui complète l'approche rationnelle et pragmatique qu'un individu entretient à des objets, des plantes, ou des environnements²². Selon lui, chacun·e devrait déplier pour lui-même le sens que prend un phénomène, devrait prendre le temps de penser à la manière dont il y est relié. Sans cela, sa relation à l'être ou l'objet reste superficielle, en quelque sorte conditionnée par les habitus culturels. Elle peut être fonctionnelle, mais n'est pas investie de pensée subjective. *L'adoratio*, la résonance et l'objectivité poétique nourrissent ainsi la dimension poétique des dires, au-delà des parataxes du récit et des disjonctions entre texte et scène qui invitent les spectateur·rices à s'engager dans les brèches de signification et à développer à leur tour une pensée poétique et fictionnelle.

Les narrations entrelacent par ailleurs science et art. L'imagination dont font preuve les artistes s'appuie en effet sur des informations très réfléchies, qui font suite à un travail d'enquête auprès de plusieurs scientifiques. En cela, leur démarche ressort du design spéculatif, qui tente de préparer le futur à l'aide de matériaux et technologies disponibles, tout en contribuant à l'invention de nouveaux outils et environnements. Superflux allie notamment *high tech* et *low tech*, en combinant la fabrication artisanale de cages et l'application des dernières recherches en agroécologie, s'appuyant sur des capteurs et autres instruments de mesure en temps réel. *MASS – bloom explorations*

²¹ Dans son ouvrage suivant, Hartmut Rosa approfondit l'idée qu'il convient de développer des relations d'indisponibilité : car des choses indisponibles échappent à l'impression de saisie et de contrôle, aux mécanismes de préhension qui sont aussi ceux de la logique marchande. Voir Hartmut ROSA, *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, 2020.

²² Andreas WEBER, *Invitation au vivant : repenser les Lumières à l'âge de l'Anthropocène*, trad. Cyril Le Roy, Paris, Seuil, 2021, notamment p. 170-186.

promeut une démarche *low tech* qui ressort d'un engagement avec le vivant moins technique et plus relationnel.

Ces inventions ne seraient pas aussi inspirantes néanmoins si elles ne faisaient pas entrevoir les contextes et les relations sur lesquels elles se fondent et qu'elles alimentent en retour. Au-delà de l'objectivité poétique, les gestes imaginés à travers les textes et les éléments matériels expriment également des rapports de soin et d'attachement à ce qui nous fait vivre. Les installations de Superflux ont d'ailleurs influencé les théoricien·nes du design spéculatif, qui sont de plus en plus nombreux·ses à réclamer une complémentation du design par des mises en situation des objets et environnements²³. Le théâtre de ces artistes peut ainsi être qualifié de prototypal : il construit un prototype (ou concept) mis à l'épreuve de l'expérience des performeur·ses, et éventuellement nourri des retours des spectateur·rices. Il permet à ces dernier·ères de déployer un rapport de soin et de coexistence avec les non-humains : vers, plantes, autres animaux. Ces rapports sont tout à fait matérialisés dans *MASS – bloom explorations*, quand les spectateur·rices apportent du polystyrène, voire entrent en contact avec les larves. Ils ne peuvent être complètement matérialisés dans *Mitigation of Shock*, y compris durant les expositions où les spectateur·rices n'ont pas la possibilité de manipuler les cultures. Mais dans les deux cas, les objets constituent des « affordances »²⁴ qui appellent à développer un usage. De telles invitations sont également perçues sur la base d'une résonance corporelle et pragmatique vis-à-vis des objets, des vers, de la performeuse. Résonance pragmatique

²³ C'est ce qui ressort par exemple de l'introduction de Stuart Candy au numéro de revue qu'il a coordonné : « [Introduction to the Special Issue: Design and Futures \(Vol. I\)](#) », *Journal for Futures Studies*, vol. 23, n° 3, mars 2019, p. 1-2. Ce numéro présente aussi un entretien avec Anab Jain : « [Critical Activism](#) », entretien réalisé par Stuart Candy, p. 99-104. Notons que le principe du développement d'installations agissant de concert avec des corps et des subjectivités est déjà au fondement du design comportemental et de ce qu'on appelle « [l'expérience utilisateur](#) » (en anglais : *user experience*, abrégé UX), apparu il y a presque une vingtaine d'années.

²⁴ James GIBSON développe son concept d'affordance des années 1950 aux années 1970, notamment dans son dernier ouvrage *The Ecological Approach to visual perception*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, [1979] 1986. Le sujet peut ou non percevoir ou prêter attention à l'affordance en fonction de ses besoins, mais celle-ci est toujours là pour être perçue (en particulier dans une installation !). Rappelons la définition : « The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. » (*ibid.*, p. 127, cité dans Marion LUYAT et Tony REGIO-CORTE, « [Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept](#) », *L'Année psychologique*, vol. 109, n° 2, juin 2009, p. 297-332.

qui vient en soutien de la résonance poétique, ou entre de manière plus critique en friction avec elle quand les spectateur·rices sont empêché·es ou rebuté·es. Il importe de souligner combien les installations sont aptes à promouvoir un théâtre mental de gestes et de comportements chez les spectateur·rices, les mettant ainsi sur la voie de la sympoièse ou « faire-avec », où les gestes de l'un·e prolongent ceux de l'autre et les infléchissent ; où chaque partie dialogue avec l'autre dans un mouvement de douce influence mutuelle comme le dirait Haraway²⁵. On pourrait même arguer que les spectateur·rices sont d'autant plus libres d'imaginer des prolongements qu'ils et elles ne sont pas tenu·es d'activer les matériaux.

La sympoièse découle dans le cas présent, et de manière peut-être emblématique, d'un « penser-avec », qui s'étend au non-humain : les spectateur·rices sont convié·es à penser avec les vers, à composer avec les plantes, à leur témoigner l'attention qui leur permettra de s'épanouir au mieux avec des ressources limitées. Il·elles retrouvent à ce titre l'attention aiguë dont les artistes ont fait montre, il·elles retracent les questionnements qui les ont animé·es vis-à-vis des potentialités relationnelles, voire des alliances²⁶ avec le non-humain. Le rapprochement avec le non-humain est donc ici indissociable de cette pensée philosophique et poétique incarnée et promue par les voix.

La démarche des deux collectifs relève de la « fabulation spéculative » pour reprendre le concept de Donna Haraway. Cette fabulation est essentiellement soutenue par les voix acousmatiques, sans lesquelles elles n'auraient ni le même sens ni une portée potentiellement transformatrice pour les spectateur·rices. Les installations déconnectent en effet les instruments ou les êtres vivants des voix, qui

²⁵ Ce n'est toutefois que dans *MASS – bloom explorations* que l'inspiration peut être tout à fait matérielle et réciproque. Le concept harawayen traverse l'ouvrage de l'essayiste comme un leitmotiv aux multiples chatoiements et pourrait s'appliquer à toute œuvre de l'esprit, en dialogue avec d'autres œuvres de toute nature. Voir Donna J. HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

²⁶ Le terme d'alliance peut sembler assez fort, mais il est sans doute à juste raison politique. Selon Léna Balaud et Antoine Chopot, l'alliance constitue l'action de prolonger ou d'amplifier la vie de manière réciproque. Voici qui fait écho à la sympoièse harawayenne, qui va de pair avec un empouvoirement mutuel, une augmentation des potentialités de vie. Faire alliance, c'est par ailleurs faire réseau et combattre un ennemi commun, qui serait ici le manque de nourriture et de ressources. Voir Léna BALAUD et Antoine CHOPOT, *Nous ne sommes pas seuls. Politiques des soulèvements terrestres*, Paris, Seuil, 2021.

œuvrent comme donneuses et ouvreuses de sens. Les environnements ne font pas que fonctionner, n'ont pas seulement à être activés, serait-ce par des corps parlants ou des explications incarnées. La déconnexion contribue au mystère, au saisissement du trouble épais de notre époque lié à celui de l'avenir. Le statut des voix spéculatives et acousmatiques est au demeurant ambigu, ambiguïté renforcée par le caractère fragmentaire des narrations et le lien à l'autofiction. La virtualité des voix joue de ce fait un rôle essentiel. Elle contamine le dispositif, le rend poétique et spéculatif, et stimule l'investissement de pensée des spectateur·rices.

Grâce à l'espace sans fin qu'ouvre la théâtralité sonore, les captations produisent un « engendrement » : Bruno Latour distingue l'engendrement de la « production » par son aptitude à engendrer la vie et à la promouvoir²⁷. Si, dans sa forme installative, l'engendrement semble d'abord matériel, la fabulation vocale permet aux spectateur·rices de participer subjectivement à un engendrement relationnel avec le non-humain et les humains du futur, voire à un engendrement d'attitude : les théâtres de voix promeuvent une relation poétique-spéculative au devenir.

L'AUTRICE

Éliane Beaufiles est maîtresse de conférences HDR en études théâtrales à l'Université Paris 8 et membre de l'EA 1573 « Scènes du monde, création, savoirs critiques ». Après sa thèse consacrée à la violence théâtrale, ses recherches se focalisent sur la production de sens en commun sur les scènes contemporaines, sur les pensées critique et poétique du théâtre et sur les créations scéniques traitant de l'urgence climatique. Elle a dirigé plusieurs ouvrages, dont *Quand la société fait appel... : le théâtre contemporain et le poétique* (L'Harmattan, 2014), *Scènes en partage : l'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains* (avec Alix Morant, Deuxième époque, 2018) et *L'Écologie en scène* (avec Climène Perrin, Presses Universitaires de Vincennes, à paraître). Elle est aussi l'autrice de *Toucher par la pensée. Théâtre critique et résonances poétiques* (Hermann, 2021) et a coordonné le numéro 133 de la revue *Tangence* consacré aux « Dramaturgies des plantes » (automne 2023). Il s'agit de sa deuxième contribution à la revue *théâtre*

²⁷ Bruno LATOUR, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017. Notons par ailleurs que la production représente en quelque sorte le propre du design, sa finalité non artistique, si bien qu'on observe ici une émancipation du design de la production.

(voir « Déplacement de la scène de l'*anthropos* dans *Conversations déplacées* d'Ivana Müller », Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019).