

Sortir de la boîte noire, faire entrer le paysage dans la théâtralité

CLIMÈNE PERRIN

«Nous ne pouvons plus nous contenter de regarder les paysages comme de beaux décors et des marchandises consommables. Nous devons sortir des conceptions classiques qui les réduisent à n'être que des objets esthétiques, issus, directement ou indirectement, du regard porté par les peintres sur la nature.»¹ En quoi ce constat à l'attention des paysagistes peut-il s'appliquer au domaine théâtral? Dans quelle mesure les artistes et les œuvres relevant de ce domaine peuvent-elles² participer à la modification de notre perception et de notre expérience du paysage? Cette réflexion m'apparaît aujourd'hui dans toute son acuité, au regard des temps de bouleversements écologiques profonds que nous traversons — et les manifestations théâtrales qui réagissent à ce constat sont multiples³. Je m'intéresse particulièrement ici au choix de faire «dehors», de sortir de la boîte noire pour tenter de renouer avec le réel environnant et pratiquer un théâtre de paysage. À la différence des «pièces-paysages»⁴ ou des «scènes-paysages»⁵, formes théâtrales qui se produisent en intérieur et se caractérisent par la traduction artistique de qualités spécifiques du paysage ou, plus précisément, de l'expérience qu'on peut en faire (une attention à la fois défocalisée et axée sur les relations entre les éléments humains et non humains, un mode de composition spatial plutôt que temporel, le primat accordé à la création d'atmosphères et d'images plutôt que des dialogues), le théâtre-paysage ou théâtre de paysage (j'utilise les deux appellations de façon interchangeable) comprend des créations en extérieur où le paysage est un partenaire de jeu, sujet (principal ou non) de la création, dans une accommodation mutuelle entre le spectacle et le paysage.

Pourquoi créer en extérieur, et pour quelles raisons artistiques, éthiques et écologiques? Comment échapper à l'idée du paysage comme carte postale, qu'il soit végétal, industriel ou urbain? Sera-t-il si différent de la toile peinte ou d'un quelconque décor de boîte noire? Telles sont les interrogations qui jalonnent cette réflexion, qui prendra pour exemple le spectacle de théâtre-paysage *L'Île sans nom*, de la compagnie L'Instant dissonant, en s'appuyant sur les résidences et les représentations à l'édition 2022 du festival Chalon dans la rue auxquelles j'ai participé et assisté. Pour cette compagnie, sortir de la boîte noire et faire du théâtre-paysage n'émane pas en

premier lieu d'un choix éthique ou politique mais d'un désir artistique: quoi de mieux que l'extérieur et ses paysages pour raconter un voyage jusqu'à l'île Amsterdam⁶ et les entités, humaines et non humaines, qui l'habitent? Comme le rappelle en effet Jean-Marc Besse, le paysage est «animé», peuplé d'êtres vivants avec lesquels l'humanité comme espèce et comme société doit composer⁷, et «les paysages, tout autant que des espaces que les humains s'efforcent d'organiser, sont des lieux de rencontres, jamais complètement stabilisés, entre espèces vivantes»⁸. Pour Guillaume Lambert, auteur et porteur de la création, cette réalité plurielle du paysage où il a résidé est au cœur de son projet d'écriture, ce qui excluait pour lui l'usage de la boîte noire dans le cadre des représentations. Choisir de faire du théâtre dehors relève alors de la volonté que les paysages dans lesquels

1— Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 7.

2— La revue *Théâtre/Public* n'utilise pas le point médian mais autorise à recourir au féminin universel. C'est cette option que j'ai retenue.

3— Cette préoccupation est également partagée par d'autres chercheuses et artistes. Voir notamment les journées d'étude «Théâtre, territoire, paysage» (dir. Stéphane Hervé, Brigitte Joinnault, Hanna Lasserre): <https://creates.univ-cotedazur.fr/journees-detude-theatre-territoire-paysage>; ainsi que le colloque «La nature n'est plus un décor» (dir. Isabelle Moindrot, Agnès Terrier): www.opera-comique.com/fr/spectacles/la-nature-n-est-plus-un-decor

4— Voir notamment Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, éd. B42, 2021, p. 76-80.

5— Maria-Clara Ferrer, «La scène-paysage: penser une scénographie du regard», *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 20, février 2017, p. 149-162.

6— En 2019-2020, Guillaume Lambert a été lauréat du programme artistique l'Atelier des Ailleurs, porté par les TAAF (Terres australes et antarctiques françaises), la Drac La Réunion et le Frac La Réunion, dont le but est de «révéler autrement des territoires français peu connus, principalement investis par les scientifiques» (<https://taaf.fr/actualite/atelier-des-ailleurs-5/>). Il a ainsi bénéficié d'une résidence d'écriture de cinq mois sur l'île Amsterdam.

7— Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, op. cit., p. 20.

8— Ibid.



L'Île sans nom, mise en scène Guillaume Lambert, 24 juin 2022, Bécherel. Avec Gauthier Ronsin. © Benjamin Le Bellec & Les Tombées de la nuit.

sera joué le spectacle puissent transposer ceux de l'île, et qu'il y ait des échos, des parallèles ou des contrastes entre les deux.

le paysage révélé et révélateur

Comment passer d'un rapport démiurgique aux êtres non humains à celui où la co-crédation est possible? Cette relation particulière s'applique en premier lieu au domaine de la scénographie, qui suppose de prendre appui sur le paysage, devenu nouveau partenaire de travail, tout en conjuguant ses potentialités et ses spécificités avec les intentions dramaturgiques du spectacle.

Être dehors, hors de son «milieu naturel» qu'est le théâtre (qu'il soit intérieur ou extérieur, de pierre ou de verdure), revient à adopter une posture d'artiste réactive: s'adapter, savoir rebondir et être maline relève ici de la nécessité. Ne pas prêter attention aux éléments non humains en présence, c'est tout simplement s'exposer à rater ce qui fait le propre et le plaisir de la représentation, ici et maintenant. Dans une création où le paysage,

partenaire de jeu essentiel, ne s'adapte pas aux conventions théâtrales (comme celle de donner la réplique au moment opportun ou celle de demeurer à l'écoute en silence et de manière immobile), il est indispensable de «prendre conscience de la présence des autres [en l'occurrence du paysage], de leurs puissances d'agir et de leurs intentionnalités [...] [et de] limiter l'exercice de son propre pouvoir en accordant toute sa légitimité et sa valeur à l'existence des autres.»⁹

La scénographie de *L'Île sans nom*, réalisée par Olivier Brichet, est en majorité composée d'étendards et de drapeaux¹⁰ conçus avec Lise Crétiaux, qui représentent chacun, via des illustrations réalistes, symboliques ou abstraites, les personnes (réelles ou mythiques, mortes ou vivantes), les animaux, les végétaux et les machines que Guillaume Lambert a rencontrés et qu'il a côtoyés durant ses cinq mois de voyage. La première partie du spectacle (qui en comporte trois) se déroule dans un dispositif frontal: vingt-quatre drapeaux, répartis en deux rangées et déposés sur des rambardes de métal, délimitent l'espace scénique dans sa largeur. Guillaume Lambert, auteur et acteur de *L'Île sans nom*, éveille en préambule notre attention aux éléments paysagers, tout en les présentant de manière humoristique comme des partenaires ou des effets scénographiques: il remercie le soleil en qualité d'éclairagiste, l'atelier tapisserie pour la conception du ciel, le travail d'images de synthèse d'avoir réalisé les oiseaux, etc. Prenant appui sur le regard conventionnel que le public pose sur les éléments qui entourent l'action

9— *Ibid.*, p. 102.

10— Les drapeaux ont une hampe latérale tandis que celle des étendards est centrale. Au cours du spectacle, le drapeau se «révèle» grâce aux mouvements du vent, tandis que l'étendard est généralement en matière plus lourde et reste plus immobile.

dramatique, ce décalage humoristique encourage finalement à revoir notre perception de ces éléments naturels trop peu regardés. Traitant des conditions particulières du départ de l'artiste pour le Grand Sud, ce premier acte d'exposition a pour but de préparer le public, lui aussi, à ce voyage et à l'arrivée sur l'île — voyage qui sera symboliquement effectué par les spectateurs et spectatrices, invitées plus tard à déambuler jusqu'à un deuxième espace, circulaire, préalablement installé.

Lors de la première partie du spectacle, les différents drapeaux sont manipulés de manière ludique et suggestive pour représenter des personnages ou des situations : le drapeau des Terres australes et antarctiques françaises devient l'habit de sa préfète ; un tissu rougeoyant aux motifs floraux sombres et en velours épais symbolise l'abcès à l'anus dont Guillaume Lambert fut victime, et il est tourné, plié, jeté en l'air au moment de représenter de manière comique l'opération chirurgicale qui l'en libéra. Une autre manipulation me paraît particulièrement éloquente. Pour représenter le Marion Dufresne, navire logistique des îles australes sur lequel l'artiste embarque, est utilisé un drapeau de 5 mètres de haut sur 140 centimètres de large, en voilage avec reflets bleu-gris, sur lequel sont inscrites en lettres capitales noires les initiales du bateau. Guillaume Lambert, en silence, détache le drapeau de la rambarde et effectue trois va-et-vient très lents, en s'appliquant à jouer avec le vent, de façon à ce que ce dernier anime le tissu. L'ampleur du drapeau, la lenteur et la précision du geste du manipulateur se mêlent alors au paysage par surimpression ; le caractère majestueux de l'espace environnant, la grandeur des arbres, le large pré où se situe la scène font soudainement apparaître le navire et toute la symbolique qu'il charrie : solennité, gigantisme, fierté nationale. Dans cette séquence, le paysage est donc à la fois un agent révélé à la perception des membres du public et un révélateur d'images. Co-agissant avec le manipulateur humain et la matière inanimée qu'est le drapeau, il devient cette « vitalité à l'œuvre, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'elle-même, une force dont on tiendrait compte sans qu'elle ne soit intentionnelle au sens fort du terme »¹¹, dont parle Jane Bennett.

diversifier les langages, les usages et les actants du paysage

Présent du début à la fin du spectacle aux côtés de Guillaume Lambert, Gauthier Ronsin, musicien en scène et créateur lumière, reste quant à lui silencieux pour donner à entendre le langage propre de sa guitare électrique. Sa présence, plus discrète, secondaire et fantomatique que celle de Guillaume Lambert, fait signe vers une manière d'être avec et dans le paysage qui est plus onirique, moins directive et théâtralisée. Ainsi, tandis que Guillaume Lambert nous invite par petites touches à participer aux histoires qu'il narre et interprète, et qu'il joue avec l'aléatoire des conditions en extérieur (une

personne à vélo qui traverse l'espace de jeu pendant une sortie de résidence, le vent peu ou trop présent, etc.), la création sonore de Gauthier Ronsin, inspirée du rock des années 1970 et de la musique bruitiste, participe à créer une atmosphère qui permet de nous plonger dans l'espace-temps de l'île et suscite une attention flottante aux éléments non humains.

La mise en jeu des éléments scénographiques peut, à l'instar de la musique, jouer de ces troublants effets de présence/absence. C'est un phénomène que l'on observe notamment dans les deux séquences mettant en jeu l'immense drapeau qui donne à voir le visage d'Ana Mendieta, artiste-performatrice dont la présence fantomatique a accompagné le parcours expérimental de Guillaume Lambert. Lors de la troisième partie du spectacle, qui se déroule de nuit et qui marque le départ de Guillaume Lambert de l'île, Gauthier Ronsin effectue des manipulations parfois lentes, parfois rapides, hors et dans le faisceau de lumière artificielle, qui tantôt passent à un mètre de la tête de Guillaume Lambert, tantôt effleurent son visage. Le fantôme d'Ana Mendieta se manifeste alors dans sa présence la plus prégnante, et le drapeau, dans le maillage dans lequel l'artiste est pris et évolue, révèle lui aussi sa « curieuse habilité [...] à animer, agir et produire des effets dramatiques et subtils »¹². Ces manipulations, qui sont les dernières scènes du spectacle, jouent avec l'obscurité pour faire disparaître les derniers éléments de scénographie encore visibles (les deux rambardes avec les drapeaux de la première partie, celui d'Ana Mendieta, et quelques lumières artificielles), et nous ramener au paysage concret.

Chercher à faire entrer le paysage réel dans la théâtralité — ce qui revient, pour reprendre la formule de Michel Corvin, à en faire tout à la fois « une marque, un manque et un masque »¹³ — pose également la question de la place du public : comment prendre en compte sa présence et l'intégrer au paysage existant ? Dans les deux premières parties de *L'Île sans nom*, le public reste principalement en position d'extériorité : il est invité à regarder les images et à écouter les récits qui lui sont proposés — même si, ponctuellement, il peut être invité à intervenir plus directement. Ainsi, Guillaume Lambert donne des courriers fictifs à quelques personnes du public dont les noms ont été préalablement sélectionnés au hasard, demande à une autre personne de prendre sa place sur scène le temps de jouer lui-même la préfète, ou encore

11— Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 62 : « ...a vitality at work both inside and outside of selves, and is a force to be reckoned with without being purposive in any strong sense » (je traduis).

12— Ibid., p. 6 : « the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle » (je traduis).

13— Michel Corvin, « Post-scriptum » à l'entrée « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (dir. Michel Corvin), Paris, Larousse, 2003, p. 1614.

invite quelques spectateurs et spectatrices à venir manger des sardines. En revanche, dans la troisième partie, le public devient un élément constitutif et révélateur du paysage : les spectateurs et spectatrices sont invitées à revenir à pied, de nuit, jusqu'au premier espace, munies d'une guirlande lumineuse qui fait office de corde et transforme du même coup l'assemblée théâtrale en cordée. Cette marche, qui symbolise le retour de Guillaume Lambert de l'île au territoire métropolitain, offre au public la possibilité d'être attentif de manière mobile au paysage qui l'entoure (au contraire de la disposition assise et immobile conventionnelle), en même temps qu'elle déplace et prolonge son immersion du paysage fictif de l'île au paysage concret. À l'instar du paysage, le public devient alors une matière théâtrale, dont les potentialités scénographiques et dramatiques gagnent à être explorées, tant du point de vue de l'inventivité artistique qu'elle favorise que pour l'expérience spectatorielle qu'elle permet de vivre.

une approche sensorielle et décoloniale du paysage

Si, dans la première et la troisième parties du spectacle, la théâtralité naît des jeux de dialogue et de surimpression entre, d'un côté, les éléments et les techniques habituelles du théâtre, et de l'autre, la réalité du paysage (sa physionomie, les phénomènes qui le traversent), la séquence médiane produit un effet d'enchevêtrement plus resserré.

Traduisant les cinq mois que Guillaume Lambert a passés sur l'île, cette deuxième partie recherche l'immersion du public dans cet endroit unique, en recréant les spécificités géographiques et sensorielles des lieux insulaires. La sensation d'être coupé du monde tient, en premier lieu, au dispositif scénographique circulaire au sein duquel les spectateurs et spectatrices sont invitées à prendre place, soit en s'asseyant sur la bâche grise irisée qui recouvre le sol, soit en prenant place sur un gradin arrondi, derrière lequel sont disposés des étendards épais, très colorés et

composés de dessins et de collages. Cette sensation d'isolement s'accroît au fur et à mesure que la nuit tombe, faisant progressivement oublier au public le paysage concret dans lequel il se situait jusqu'alors. Il s'agit toutefois moins d'un oubli total que d'une métamorphose. Les sons environnants (les croassements des crapauds, le chant des grillons, l'écho de la voix de Guillaume Lambert), les lumières variables des couchers de soleil se combinent aux langages usuels de la scène (scénographie, lumière, création sonore) pour remodeler l'expérience spectatorielle : le paysage concret apparaît et disparaît de la perception humaine pour en révéler un autre.

Comme l'affirme Jean-Marc Besse, « le paysage est avant tout un milieu qui nous affecte et dans lequel nous baignons, agissons, pensons, décidons, rêvons aussi. Il est une des conditions sensibles et émotionnelles de notre existence »¹⁴. Même si l'on peut travailler à faire émerger de telles perceptions et de telles expériences du paysage aussi bien en salle qu'à l'extérieur, le fait que les éléments et les agents non humains soient déracinés de leur milieu naturel ou, à l'inverse, qu'ils s'y ancrent est une donnée dramaturgique importante : l'atmosphère de représentation, leur perception par les spectateurs et spectatrices, s'en trouvera changée. Il me paraît d'ailleurs bien plus logique de modifier la focale anthropocentrée du théâtre en sortant de la boîte noire plutôt qu'en cherchant des solutions créatives et techniques pour y faire entrer le paysage¹⁵ — mais ce mouvement n'a rien d'évident au niveau de la production et de la diffusion professionnelle d'un spectacle.

Cela étant, on peut se demander si le fait de jouer dans un paysage naturel de telle sorte qu'il se rapporte au paysage préservé d'une île du Grand Sud diffère vraiment du fait de jouer en intérieur, avec un décor paysager en arrière-plan. Dans *L'Île sans nom*, il s'avère que le projet artistique ne consiste pas seulement à faire endosser le rôle du paysage lointain au paysage concret, tout comme on viendrait remplacer le fond de scène par une toile peinte ou un cyclo. Les textes de Guillaume Lambert restituent toute la complexité et la richesse dudit paysage lointain : loin de se réduire à une approche sensorielle, centrée sur le plaisir des sens et la beauté « exotique » du paysage, le spectacle en propose une lecture d'ordre philosophique et politique, qui a trait à l'histoire de la colonisation de cette île, aux conséquences que cela a eu pour les espèces animales et végétales qui y vivent aujourd'hui, et à l'idée de la préservation de la nature qui la sous-tend. Il existe en effet une pluralité de paysages comme de lectures du paysage : le risque serait donc de n'entendre par « paysage » que les environnements végétaux et/ou de ne proposer qu'une lecture esthétique du paysage. Si le choix du « paysage naturel » pour ses qualités « théâtrales » procure un plaisir esthétique indéniable, traiter théâtralement d'écologie soulève aussi des réflexions d'ordre politique¹⁶ auxquelles s'attache l'équipe de *L'Île sans nom*, en représentant l'« habiter colonial »¹⁷ de l'île Amsterdam.

14– Jean-Marc Besse, *a Nécessité du paysage*, op. cit., p. 5.

15– À ce sujet, voir Clémence Perrin, « De quel art écologique avons-nous besoin ? », *Alternatives théâtrales*, n° 144-145, <https://blog.alternativestheatrales.be/de-quel-art-ecologique-avons-nous-besoin/> - more-3442

16– Sur ce point, voir le dossier particulièrement éclairant « Zones à dire. Pour une écopoétique transculturelle », *Littérature*, n° 201, 2021/1, www.cairn.info/revue-litterature-2021-1.htm

17– L'« habiter colonial » désigne l'assimilation de toute entité à une ressource, l'exploitation et le massacre d'humains et de non-humains, et partant, la destruction d'écosystèmes à la fois naturels et culturels. La colonisation européenne des Amériques en offre la première configuration historique, mais cet habiter colonial continue de régir le monde contemporain. Voir Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019, p. 51-68.



L'île sans nom, mise en scène Guillaume Lambert, 24 juin 2022, Bécherel. Avec Guillaume Lambert. © Benjamin Le Bellec & Les Tombées de la nuit.

quels critères pour un théâtre-paysage ?

Les expériences auxquelles nous convient les artistes du spectacle vivant ont cette qualité d'éveiller notre attention et potentiellement d'altérer notre perception vis-à-vis des éléments mis en jeu dans l'espace et dans le temps de la représentation. Créer avec le paysage réel reste un défi artistique pour le moins passionnant, qui me paraît répondre à la transformation du monde plutôt qu'à sa représentation, comme y invitent Isabelle Frémeaux et Jay Jordan¹⁸. Pratiquer le théâtre de paysage, c'est potentiellement supprimer les dualismes nature/culture et art/vie, considérer que «les paysages ont eux aussi droit à la fiction»¹⁹ et, plus largement, prendre acte du fait qu'ils sont parties prenantes de nos histoires et de nos destinées (comme le terme de Plantationocène, qu'Anna Tsing et Donna Haraway proposent de substituer à la notion générique d'Anthropocène, permet de le mettre en évidence). On observe aujourd'hui une multiplicité de créations théâtrales qui mettent en jeu le paysage réel, selon des modalités diverses : usages performatifs des paysages, format artistique hybride, telle la balade sonore, propositions théâtrales plus conventionnelles (toutes proportions gardées !), comme celle qui nous a servi d'exemple ici. Dans leur diversité, ces gestes et ces formes peuvent être analysés à la lueur d'un faisceau de questions, que cet article s'est proposé de mettre au jour :

- Comment le paysage concret est-il intégré théâtralement, dans la scénographie, l'écriture et le jeu ? Est-il sujet principal ? Partenaire de jeu ?
- Le paysage concret est-il intégré à la fiction ou est-ce le support d'un paysage fictionnel ? Comment ces deux

paysages entrent-ils en dialogue, de telle sorte à être perçus tous deux par les spectateurs et spectatrices ?

- Où s'arrête le paysage ? Quels sont les éléments qui en sont inclus et exclus ? Quelle place est faite, en particulier, au public ?²⁰

Le terme de théâtre-paysage, plutôt que celui de «théâtre de la nature» que j'aurais pu choisir, permet quant à lui d'ouvrir à la multiplicité des types de paysages possibles et de poser la question des lieux de représentation. Jouer dehors est en effet une pratique très ancienne : les théâtres de verdure, qui apparaissent dès le xvi^e siècle, sont des lieux qui placent le jardin comme décor permanent. Sortir de la boîte noire n'a donc rien d'une solution évidente pour ôter au paysage son rôle de décor ; c'est dans le mélange des entrées possibles de l'écologie dans la pratique théâtrale (thématique, dramaturgique, esthétique, mais également éthique et politique) et dans leur équilibre que le théâtre de paysage peut à la fois être divers et écologiquement pertinent.



18– Isabelle Frémeaux, Jay Jordan, *We Are 'Nature' Defending Itself: Entangling Art, Activism and Autonomous Zones*, London, Pluto Press, 2021, p. 16-34.

19– Guillaume Lambert, entretien en ligne sur www.artcena.fr/artcena-replay/paysage-par-guillaume-lambert

20– Même si le format du présent article ne m'a pas permis de développer ce point, je note qu'il importe aussi de se demander de quelle façon et avec quelles implications le paysage est intégré aux domaines connexes à l'artistique (production, diffusion, médiation).