

Repenser la communauté : la relation interespèces dans trois pièces chorales contemporaines

Philippe Manevy, Université de Montréal

Résumé

Si la représentation des relations interespèces demeure minoritaire sur les scènes contemporaines françaises et québécoises, encore largement anthropocentrées, il existe pourtant des exceptions notables. Ainsi, *e* (2005) de Daniel Danis, *Agricoles* (2014) de Catherine Zambon et *Habiter les terres* (2016) de Marcelle Dubois tentent de figurer et de penser l'inscription de l'humain dans son milieu, selon des modalités diverses, mais toujours à travers une dramaturgie chorale.

Comment les espèces animales s'intègrent-elles à la distribution des trois œuvres et à leur fable ? Comment sont-elles représentées sur la scène ? En m'appuyant sur une analyse dramaturgique de ces pièces, je confronte les choix des trois artistes aux évolutions récentes de l'éthique environnementale, mises en évidence notamment par Émilie Hache dans *Écologie politique : cosmos, communautés, milieux*. À travers ces trois exemples, il s'agit de voir comment la choralité contemporaine permet de concevoir des « communautés mixtes » (G. Di Chiro), associant humains et non-humains.

Mots-clés

Choralité, rapports interespèces, écologie, éthique environnementale, communauté(s), milieu(x)

➤ Pour citer cet article :

Manevy, Philippe. 2020. « Repenser la communauté : la relation interespèces dans trois pièces chorales contemporaines ». *Zizanie*, dossier « Rencontres interespèces et hybridations : l'animal et l'humain », sous la dir. de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné, vol. 4, no 1 (automne), p. 24-42. En ligne. <https://www.zizanie.ca/vol-4-no-1-manevy.html>.

Spécialiste de la représentation de l'animal dans le théâtre du XVIII^e siècle, Isabelle Martin conclut un article consacré à cette question par un jugement critique à l'égard de la scène contemporaine :

Peu engagé dans la cause animale alors qu'il y a tant à instaurer sur le plan des droits et de la protection, face aux épizooties, aux massacres, à l'incarcération des animaux, etc., le discours de la « vérité animale » semble avoir disparu de notre horizon dramatique, au profit d'un discours compassionnel. (Martin, 2009, p. 101)

Ce n'est pas tant la disparition des animaux sur les scènes contemporaines qui est ici dénoncée qu'une schématisation des discours tenus sur eux. Cette réduction irait dans le sens d'un *pathos* stérile, qui ne permettrait pas une réflexion approfondie, à la hauteur de la gravité des sujets liés à la condition animale et à la crise écologique en cours. Ce faisant, le théâtre actuel, français en particulier, ne se donnerait pas les moyens d'atteindre la « vérité animale », c'est-à-dire qu'il n'exploiterait pas la capacité qu'a la scène de confronter les spectateurs à un point de vue distinct du sien, relevant parfois d'une altérité radicale et difficilement accessible. Or, les trois pièces ici réunies permettent de nuancer ce propos sévère. Non seulement recourent-elles, dans la représentation du monde animal, à des registres divers et à des stratégies dramaturgiques complexes, bien au-delà du « discours compassionnel » pointé par Isabelle Martin, mais elles développent surtout des liens singuliers entre les personnages humains et non humains qui les peuplent, nous invitant à penser la relation interespèces aujourd'hui.

e de Daniel Danis, *Les Agriculteurs* de Catherine Zambon et *Habiter les terres* de Marcelle Dubois, pièces respectivement publiées en 2005, 2014 et 2016¹, se situent au confluent de deux tendances fortes de la création théâtrale récente, en France comme au Québec. Ces trois pièces témoignent tout d'abord de la façon dont le théâtre s'approprie les questionnements écologiques qui agitent nos sociétés, phénomène souligné notamment par Julie Sermon lors de la conférence « Théâtre et écologie : changement d'échelle ou changement de paradigme ? », donnée à Montréal en 2017. La chercheuse y analysait plusieurs créations récentes et distinguait trois voies possibles (thématique, pragmatique et esthétique ou « éco-poétique ») pour un théâtre écologique contemporain : que ce soit par les thèmes abordés (réchauffement global, menace à l'encontre de la biodiversité, surconsommation, etc.), par les modalités pratiques de production et de diffusion des spectacles (recyclage des décors, par exemple) ou encore par l'invention de dispositifs esthétiques novateurs qui tendent à modifier le regard de la spectatrice et du spectateur sur leur environnement², de nombreux artistes

¹ *e* a été créée par Alain Françon, complice de longue date de Danis, au Théâtre de la Colline (Paris) en 2005 ; *Habiter les terres*, par Jacques Laroche au Théâtre Aux Écuries (Montréal) en 2016. Quant à *Les Agriculteurs*, la pièce a été présentée dans une mise en scène de l'autrice elle-même en 2013, à Gandrieu (Lozère), avant de partir en tournée dans neuf villages français.

² Dans sa conférence, Julie Sermon citait, comme exemples de cette voie « éco-poétique », la forme de la conférence-performance, imaginée par Frédéric Ferrer et la compagnie française Vertical Détour (*Les chroniques du réchauffement*, 2010) ou encore la série de performances *in situ*, créée par Nathalie Béasse depuis 2011, entre théâtre, chorégraphie et *land art*.

de théâtre explorent actuellement la relation de l'être humain à son milieu et tentent d'imaginer des modes de vie moins destructeurs.

Ces trois pièces peuvent également être rapprochées en raison de la conception de l'action théâtrale et du personnage qui les sous-tend : elles s'éloignent en effet, chacune à sa façon, du drame traditionnel, fondé sur l'affrontement de personnages individualisés à l'intérieur d'un espace-temps homogène, distinct de celui des spectateurs³, pour déployer une dramaturgie de la voix, ou plutôt des voix, où dialogue et récit tendent à s'imbriquer, voire à se mélanger, dans l'émergence, plus ou moins durable, d'une parole collective. *e*, *Les Agricoles* et *Habiter les terres* attestent ainsi de la pulsion chorale qui caractérise une partie du théâtre contemporain.

Objet de plusieurs études depuis le début du 21^e siècle, notamment en France⁴, la choralité apparaît comme une caractéristique récurrente des écritures théâtrales récentes, dans le cadre de ce que Jean-Pierre Sarrazac a nommé en 2004 un « nouveau partage des voix », faisceau d'expérimentations prenant des formes diverses, mais toutes situées en dehors des balises du dialogue conventionnel. Dans les textes francophones de la décennie 2010, la choralité implique rarement un lien direct avec la tradition antique⁵, sous la forme d'une réécriture par exemple, et elle ne se réduit pas à l'inscription explicite d'un chœur dans la distribution. Elle peut se manifester dès lors que l'appartenance des individus au collectif prime sur leur singularité, créant des effets d'écho entre leurs prises de parole et brouillant les frontières entre les personnages — c'est le cas dans *e*. Et, même lorsqu'un chœur est explicitement présent, comme dans *Les Agricoles* ou *Habiter les terres*, il constitue rarement, selon le modèle fourni par la tragédie grecque, un groupe à l'identité bien définie, s'exprimant à l'unisson et demeurant nettement distinct des protagonistes. L'ensemble choral des *Agricoles* est composé de trois personnages aux voix singulières et celui d'*Habiter les terres*, plus hétérogène encore, se fait et se défait au fil de l'action, intégrant diverses figures, dont certaines jouent un rôle de premier plan dans le drame. Dans les trois textes de mon corpus, la choralité passe par la constitution d'un microcosme théâtral instable et par l'assemblage dynamique et complexe de voix hétérogènes, tant par l'identité de leurs énonciateurs que par la multiplicité de leurs fonctions (dramatiques, narratives, lyriques) au sein de l'action⁶.

La choralité est donc particulièrement propice à la représentation des rapports entre individu et groupe, et à une réflexion sur l'unité du collectif, comme le souligne Christophe Triau :

³ Je reprends ici la définition du drame formulée par Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne* (2006 [1956]), qui a servi de fondement aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac et de son équipe (voir en particulier Sarrazac [dir.], 2005 [2001]).

⁴ Losco et Mégevand, 2005 [2001] ; Triau, 2003 ; Mégevand, 2005 ; Fix et Toudoire-Surlapierre, 2009, pour ne citer que quelques exemples.

⁵ Dans le cadre d'une recherche doctorale en cours sur les formes chorales dans le théâtre français et québécois de la décennie 2010, j'ai pu constater, en analysant un corpus de trente-cinq textes, que les références intertextuelles au chœur antique sont en réalité très rares et que les formes récentes se distinguent très nettement de celles du théâtre grec. De cette origine lointaine et prestigieuse, il ne reste, le plus souvent, que le nom, sous la forme dérivée « choralité ».

⁶ Voir Losco et Mégevand (2005 [2001]).

Être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relais : autant de points de tension reconvoqués par le recours à une « choralité » qui ne cesse de mêler leur désir à la conscience de leur fragilité. (Triaud, 2003, p. 5)

Dans *e, Les Agricoles et Habiter les terres*, cette « dialectique permanente » de la choralité engage tout particulièrement les relations qu'entretient l'espèce humaine avec les espèces animales qu'elle côtoie. S'il prend des formes très diverses, que j'étudierai successivement dans cet article, l'ensemble choral rejoint, par son hétérogénéité et par sa complexité, une redéfinition de la communauté à l'œuvre dans les courants de pensée écologiques récents présentés par Émilie Hache dans l'ouvrage qu'elle dirige : *Écologie politique : cosmos, communautés, milieu*. La communauté n'y est plus définie comme un groupe stable et homogène, dans lequel les individus seraient appelés à fusionner. Au contraire, la réflexion sur le développement durable invite à penser des « communautés mixtes », fondées non sur « l'unité dans la similitude », mais sur « l'unité dans la différence » (Di Chiro dans Hache, 2012, p. 138), donc susceptibles d'intégrer non seulement les humains, mais aussi les non-humains avec lesquels ils sont en relation. Comme le souligne Émilie Hache dans son introduction, une redéfinition de la notion de la nature est alors à l'œuvre, contre les principes définis par l'« écologie profonde » (« *deep ecology* »). Pour les représentants de ce puissant courant, qui s'est développé en Amérique du Nord dans les années 1980 à partir des travaux d'Arne Naess notamment, la nature doit être conçue comme une entité séparée de l'humain, à préserver dans son intégrité⁷. Or, des approches plus récentes, comme celles de Bruno Latour ou Donna Haraway, notamment, contestent cette séparation, arguant qu'elle procède d'une vision occidentalocentrée et qu'elle méconnaît la complexité réelle des milieux dans lesquels humains et non-humains sont non seulement imbriqués, mais aussi en interaction constante. C'est cette dynamique complexe que je tenterai de dégager dans les trois pièces à l'étude.

***Les Agricoles* ou l'animal comme sujet énigmatique**

Autrice d'une quinzaine de textes pour la jeunesse, et d'autant de pièces pour adultes, pour la plupart joués et publiés en France et en Belgique⁸, Catherine Zambon livre, dans *Les Agricoles*, le fruit de plusieurs mois d'immersion dans trois exploitations différentes de trois départements français (Beaujolais, Lozère, Lubéron), entre novembre 2011 et juillet 2012. Reprenant plusieurs codes du théâtre documentaire⁹, la pièce a la forme d'une narration éclatée menée par la

⁷ Voir l'introduction d'Émilie Hache, dans laquelle sont présentées la « *deep ecology* » et les critiques qui ont pu lui être adressées (Hache [dir.], 2012, p. 13-15).

⁸ Pour en savoir plus, voir le site personnel de l'autrice : <http://www.catherinezambon.com/>.

⁹ L'autrice se met en scène dans la pièce, comme narratrice, et elle cite régulièrement des extraits du journal intime qu'elle a tenu durant son enquête, soit sous la forme de réflexions personnelles, soit sous la forme d'un verbatim (dialogues avec les agriculteurs, témoignages de ces derniers). La pièce se présente alors comme une succession de scènes, qui suivent le déroulement chronologique des trois expériences d'immersion de l'autrice (en Lozère, dans le Lubéron puis

« narratrice », double de l'autrice. Ce récit est entrecoupé d'interventions qui confèrent à l'œuvre sa dimension chorale : celles d'Agricole, personnage type portant le point de vue des agriculteurs, celles des « Voix d'ailleurs », moins nettement identifiées, et celles du « chœur des pays » regroupant les trois territoires (Jo, Zé, Bélu), dont les noms abrégés, semblables à des surnoms, transforment les départements explorés en personnages. Ainsi incarné, le milieu agricole (exploitants, mais aussi animaux d'élevage et chiens de garde) devient acteur. Et, au-delà du chœur explicitement désigné, la choralité des *Agricoles* recouvre une polyphonie complexe, dans laquelle la narratrice fait le lien entre des énoncés émanant de plusieurs sources : paroles d'agriculteurs rencontrés et interrogés, mais aussi, à travers les « Voix d'ailleurs », litanie de noms d'animaux qui vient ponctuer le spectacle à six reprises (« Tabouret, Tapioca, Lablonde... », p. 21 ; « Lison, Cartouche, Doucette, Belle », p. 25-26, etc.).

Les Agricoles est le récit d'une confrontation entre deux mondes, mais aussi d'une évolution : une artiste urbaine apprend à écouter le point de vue des agriculteurs, à prendre en compte les contraintes de rendement qui leur sont imposées, sans toutefois les accepter totalement. Héritiers de plusieurs décennies d'agriculture extensive, les exploitants que côtoie la narratrice sont soumis à une très forte pression économique. Leur situation reflète en cela celle d'une majorité de paysans français : pour atteindre des revenus qui leur permettront à peine de survivre, ils doivent investir dans des technologies coûteuses et viser de très forts rendements, au risque de dégrader leur milieu, perdant ainsi le sens profond de leur travail (la mise en valeur d'un terroir). Si la narratrice éprouve une profonde empathie pour ses hôtes, le fait d'explorer le monde agricole depuis l'intérieur ne rend pas le système dans lequel il s'inscrit plus compréhensible, bien au contraire. Et cette absurdité est particulièrement prégnante quand le texte aborde la question, centrale, des rapports interespèces.

De fait, la relation entre l'humain et l'animal est au cœur de la pièce et prime largement sur tous les autres sujets. Le chœur d'ouverture donne le ton, mettant même en valeur l'autonomie de l'animal : « Bélu : Y'a pas que la vache. / Jo : C'est sûr. / Zé : Y a le mouton aussi. Et ça fait ce que ça veut, un mouton. » (p. 7) Agriculteurs et animaux vivent dans une extrême proximité et, dans son immersion, la narratrice doit apprivoiser les uns autant que les autres. Sa capacité à entrer en contact avec les bêtes a même, pour ses hôtes, une valeur d'épreuve initiatique, comme on le voit lors d'une scène fondatrice où la narratrice doit participer à un vêlage :

Je viens de comprendre ce qui va m'arriver, à moi et à la vache. Je regarde la bête, son ventre rebondi, je songe à la vie au-dedans, au petit veau qui s'apprête à sortir et que je suis censée « fouiller » ? Je dois rentrer dans son ventre ? C'est ça ? Je parle doucement à la bête, je lui demande son avis, elle ne me répond pas. L'agriculteur revient et me voilà avec un gant qui monte jusqu'au coude en train de fouiller la vache. (p. 13-14)

dans le Beaujolais). Ces scènes sont scandées par sept interventions chorales, mettant en scène le groupe des trois « Pays » (Zé, Bélu et Jo).

Vache et narratrice sont placées sur le même plan, voire englobées dans le même pronom (« ce qui va m'arriver, à moi et à la vache »), comme leurs corps se confondent dans cette expérience douloureuse : humain et animal sont imbriqués, tandis que le terme de « fouille » active un imaginaire policier, mais aussi et surtout l'image de la terre, du site à explorer, du gisement à exploiter. Plus loin, la narratrice évoque son extase « maternelle gagatisante » face aux veaux qui viennent « tétouiller sa salopette » (p. 30). Toujours dans une tentative pour se mettre à la place de l'animal, pour cerner la « vérité » de son point de vue, la narratrice se préoccupe également de la frustration des taureaux et des vaches face à l'utilisation systématique de l'inséminateur artificiel :

Pauvres taureaux. Je m'inquiète de leur sort. À quoi ils servent, alors ? Je fais sourire les éleveurs. Cacao semble tout à fait d'accord avec moi. Il y aura entre Cacao et moi une sorte de complicité invisible et grandissante. Il tolère l'agitation follette des veaux, les meuglements éperdus des vaches avec une placidité emplie de sagesse. Je l'aime bien, Cacao. Je me demande si ça ne manque pas à la vache, la monte, mais je ne pose pas la question. Dans ce pays où le célibat est le premier des fléaux, vaut mieux ne pas insister. (p. 26)

Traités avec un humour grinçant, mais aussi une touche d'autodérision (la narratrice désigne par exemple les vaches de l'étable comme ses « 120 copines » [p. 26], plus nombreuses, dit-elle, que ses amis sur Facebook), tous ces épisodes pourraient être perçus comme l'expression de la naïveté d'une urbaine déconnectée des préoccupations concrètes des agriculteurs. Mais il n'en est rien : à plusieurs reprises, la narratrice se penche en particulier, de façon à la fois subtile et sensible, sur la relation singulière qu'entretiennent les exploitants et leurs animaux. De ce point de vue, il n'est pas anodin que, dans l'extrait que je viens de citer, la réflexion sur la frustration animale amène, sans transition, à l'évocation de la solitude forcée des agriculteurs français : « pays » et bêtes d'élevage vivent dans une telle proximité physique que leurs conditions finissent par se confondre. Plusieurs passages illustrent l'idée d'une relation interespèces étroite, voire intime et familiale :

Dans la salle de traite, le père ne peut s'empêcher de toucher les vaches. Il leur caresse les pattes, nettoie la queue. Il a toujours une main posée sur la bête. Il dira : « Entre les bêtes et moi, c'est une alchimie ». Un autre m'apprendra qu'avant d'aller à l'étable, il se rase : « Elles aussi ont droit à une bonne tête ». (p. 14)

Dans l'une des fermes, la photographie d'une vache particulièrement marquante, La Lioune, trône même sur le buffet familial. S'il n'a pas la parole, l'animal est bien l'objet d'une adresse qui tend à l'ériger en sujet : « “Il faut leur parler”, me dit-on [à propos des vaches]. [...] Parler aux bêtes, c'est entrer dans le lien. Ici, on parle de ventre à ventre, de torse à torse. » (p. 28) Dans l'espace singulier des *Agricoles*, un langage hybride, verbal autant que corporel, s'invente.

C'est alors que le point de vue extérieur de la narratrice fait apparaître une contradiction fondamentale entre le discours des agriculteurs et leur action,

notamment en ce qui a trait à la mise à mort de l'animal. Deux scènes marquantes de l'œuvre le soulignent. Dans la première, une famille est contrainte de vendre, à perte, deux veaux jumeaux : alors que les animaux ont été nourris au biberon durant des mois, ils serviront à fabriquer de la pâtée pour chien :

Je prends des notes. Ça va trop vite. Je tremble un peu. Pour la première fois, je suis confrontée à l'absurde. Que dois-je écrire ? Des chiffres ? Qui ne rendent en rien compte de ce qui se joue là : le lien qui unit l'homme à la bête. (p. 16)

Un peu plus loin, la narratrice ajoute : « Mes notes ce soir-là sont illisibles. » (p. 20) Face à la catastrophe économique, doublée d'un désastre affectif, l'écriture avoue son impuissance. Elle peut seulement enregistrer le non-sens.

Dans la deuxième scène, la narratrice décrit une vache qui résiste au moment d'être emmenée à l'abattoir (« c'est une condamnée à mort que je vois là et qui me regarde »), puis elle évoque le box où la bête passera sa dernière nuit, au milieu des cris des porcs : « On m'a menti. / C'est cela que je me dis en ressortant de l'abattoir. / On m'a menti. / Comment peut-on laisser des bêtes une après-midi et une nuit entière dans un tel endroit ? » (p. 44)

Le récit met alors au jour le double discours des agriculteurs qui, selon les moments, traitent les animaux tantôt comme des membres de leur famille, tantôt comme de simples produits à vendre au meilleur prix. Toutefois, il ne s'agit pas d'incriminer les éleveurs. Au-delà des cas individuels, Catherine Zambon s'efforce de mettre au jour un système : il faut produire toujours plus et à moindre coût et la mort industrialisée des animaux, qui rompt si brutalement le rapport établi avec les éleveurs, n'est qu'une des manifestations de cette pression généralisée. Dans *Les Agriculteurs*, la relation entre humains et animaux n'est donc pas le fait des seuls agriculteurs ; elle engage aussi la responsabilité des consommateurs que la narratrice, en partant de sa propre attitude, invite à dépasser un rapport abstrait à l'achat de viande¹⁰ :

Je ne traverserai plus jamais une travée de viande dans un supermarché de la même façon. Tant d'amour et de soins pour en arriver là. Peut-être qu'on pourrait mettre le nom des vaches sur le paquet ? Ici gît la côte de Belote, le filet de Dalida, la macreuse de Violette. (p. 44)

Ainsi, la distinction entre animal et humain tend à s'effacer, pour les lecteurs des *Agriculteurs*. Alors que les agriculteurs oscillent entre deux attitudes contradictoires face aux animaux (pour eux, ils sont, tour à tour, des sujets ou des objets), la narratrice, elle, se met à leur place et tente de comprendre leurs émotions et leur souffrance, de prendre en compte leur point de vue. Et c'est cette perspective — clairement antispéciste au sens où elle refuse toute hiérarchie et même toute distinction essentielle entre l'espèce humaine et les autres espèces animales — qui s'impose aux lecteurs, parce qu'elle leur sert de guide tout au long de cette exploration du monde paysan. De ce point de vue, Catherine Zambon se situe

¹⁰ Dans un courriel daté du 6 avril 2018, Catherine Zambon me confiait être devenue végétarienne à la suite de cette expérience immersive.

davantage dans la filiation de Montaigne, postulant une égalité entre humains et animaux¹¹, que dans celle de l'animal-machine, tel que le concevait Descartes. En témoignent, dans le passage que je viens de citer, l'énumération des noms et la transformation du rayon de supermarché en un tombeau (« Ici gît »).

Cet effacement de la distinction entre les espèces, bovine et humaine principalement, est également lié à un autre aspect de la construction chorale des *Agricoles* : les « Voix d'ailleurs », qui ponctuent le récit. Contrairement à celui du « chœur des pays », le statut de ces voix n'est pas clairement exposé au début de l'œuvre ; mais le fait qu'elles égrènent de façon récurrente le nom des vaches (« Lison, Cartouche, Doucette, Belle... ») apparaît comme le rappel de l'individualité, voire de la subjectivité, de l'animal. L'autrice précise même, dans le texte, que ces voix figurent « les présences des animaux morts, sacrifiés, tués, à qui aujourd'hui on ne donne même plus de noms » (p. 44). Certes, ce sont les éleveurs qui ont attribué ces patronymes à leurs bêtes, et ils n'expriment une identité de l'animal que depuis le point de vue, dominant, de l'être humain. Pourtant, l'énonciation chorale elle-même en modifie la signification et les enjeux : les « Voix d'ailleurs » se présentent comme des paroles fantomatiques, dont la litanie rappelle la plainte au moment de l'abattage et rend sensible la souffrance animale, évoquée de façon récurrente dans le texte. « L'ailleurs » de ces voix insituables est peut-être, alors, cet espace difficilement accessible du point de vue animal — espace dont Catherine Zambon tente de s'approcher, grâce à la choralité, sans toutefois se l'approprier. De fait, l'autrice est trop consciente du risque d'anthropomorphisme pour prétendre parler à la place de l'animal. Aussi me confiait-elle, lors de notre échange par courriel : « S'il y a souvent des animaux dans mes textes, jamais ils ne parlent. S'ils s'expriment, ce doit être dans leur langage ». Les « Voix d'ailleurs » ne représentent donc pas, à strictement parler, la « parole » des animaux : elles sont plutôt la mémoire de leur présence et le rappel du fait qu'ils ont pu avoir, pour les éleveurs qui les ont nommés, le statut de personnes, au moins temporairement, avant d'être brutalement réifiés au moment de l'abattage.

Au-delà de la choralité, c'est également par la scénographie¹² que Catherine Zambon tente de cerner la « vérité animale », en transformant les spectateurs en témoins intimes de la réalité du monde agricole, c'est-à-dire en les situant à la place qui a pu être la sienne lors de son enquête. Dans la mise en scène de l'autrice, les animaux n'interviennent pas sur scène¹³, mais la scénographie, constituée de quatre barrières de sécurité encadrant des bottes de foin, reproduit l'enfermement de l'étable et donne à imaginer la présence des animaux. Elle aide ainsi les acteurs et les spectateurs à se mettre à leur place, en imagination comme physiquement. Forme brève (un peu plus d'une heure), la pièce est alors destinée à ouvrir, après chaque représentation, un débat dans lequel comédiens et

¹¹ Voir en particulier l'« Apologie de Raymond Sebond » (*Essais*, II, 12), mais aussi l'ouvrage de Bénédicte Boudou, *Montaigne et les animaux* (2018).

¹² On trouve plusieurs illustrations de ce dispositif sur le site internet de l'autrice : http://www.catherinezambon.com/files/dossier_agricoles.pdf.

¹³ Ce serait pour Catherine Zambon un contresens, car cela reviendrait à instrumentaliser l'animal (courriel du 6 avril 2018).

membres du public (eux-mêmes acteurs du monde agricole, puisque le texte est toujours représenté en zone rurale) sont invités à échanger.

La pièce de Catherine Zambon possède donc une double portée, critique et réparatrice. Par un compte rendu précis de la situation des agriculteurs, elle met au jour une contradiction cruelle dans les relations de ces derniers avec les animaux : malgré les soins attentifs qu'ils prodiguent à leurs bêtes, les éleveurs participent aussi d'un système dégradant, dans lequel la mort de l'animal n'est pas une étape ritualisée, qui tiendrait compte de la relation qui s'est nouée avec l'humain durant toute une existence, mais s'inscrit dans un processus industriel brutal. Face à cela, *Les Agriculteurs* crée, grâce à l'agencement choral des répliques et grâce à la scénographie, un dispositif dramaturgique qui tente de rétablir le lien entre humains et non-humains. Ce dispositif recrée en effet l'expérience qu'a vécue Catherine Zambon, et sa tentative de comprendre la position des agriculteurs, tout en cherchant à se mettre à la place de l'animal, à atteindre sa « vérité », sans lui imposer un point de vue anthropocentré. Plus encore, *Les Agriculteurs* se présente comme un ensemble de voix hétérogènes (celle de la narratrice, celles — divergentes — des agriculteurs, mais aussi celles, venues d'ailleurs, qui témoignent pour les animaux). Cet ensemble dessine, contre une réalité souvent insupportable, l'utopie d'un univers hybride dans lequel humains et non-humains pourraient mieux coexister. Par la sensation, par l'émotion autant que par les réflexions qu'elle contient, la pièce chorale de Catherine Zambon incite donc à repenser les relations interspécies. En cela, elle suit la voie « éco-poétique » définie par Julie Sermon : la relation entre espèces n'y est pas seulement une thématique, rejoignant de grands débats de société ; elle est aussi mise en actes, concrètement, à travers des choix singuliers d'écriture et de mise en scène.

Habiter les terres : l'animal, de l'actant à la métaphore

Habiter les terres, de la dramaturge québécoise Marcelle Dubois, est l'histoire d'une résistance : les habitants de Guyenne¹⁴ s'opposent au gouvernement qui a décidé de fermer le village en raison de sa faible densité de population. Menés par le cultivateur Labelle, ils kidnappent le ministre de l'Environnement, originaire du lieu, qu'ils plantent — littéralement — dans le sol de Guyenne. Parallèlement à ce combat collectif, on assiste au retour au pays et à la difficile intégration de la fille des Dubois, dont le père a été le premier à vendre son terrain et à quitter le village. Suspecte aux yeux des autres habitants et perplexe face au caractère violent de leur résistance, la jeune femme doit faire ses preuves et gagner sa place : souhaitant revenir aux sources, elle doit faire la preuve qu'elle n'est pas une traîtresse, comme son père, et qu'elle peut contribuer à la lutte commune. Marcelle Dubois ne propose donc pas une vision édénique de la communauté villageoise. Le « chœur des habitants », cité dans la didascalie initiale, se constitue d'abord dans un mouvement de rejet : contre l'autorité

¹⁴ Marcelle Dubois s'inspire d'un village réel, situé en Abitibi et marqué par une expérience coopérative, mais elle le recrée sur le mode de la fable. Je remercie l'équipe artistique, et notamment Hélène Bacquet, pour les informations données à ce sujet et pour les documents qui m'ont été transmis.

abstraite d'un gouvernement invisible, mais aussi contre tout nouveau venu qui pourrait menacer le fragile équilibre de l'endroit.

Comme *Les Agriculteurs*, *Habiter les terres* insiste sur le lien étroit entre l'être humain et la nature, qui assure sa subsistance : les habitants de Guyenne vivent des céréales et des légumes qu'ils cultivent et des animaux qu'ils élèvent sur place, dans une logique d'autosuffisance. Mais cela n'empêche pas une forme de violence dans la pratique de l'élevage, montrée de manière plus directe encore que dans la pièce de Catherine Zambon. La première épreuve imposée à la fille des Dubois, l'abattage des poulets, donne lieu à une représentation crue, « chorégraphie sanguinolente », dans laquelle la question de la souffrance animale n'est pas posée : « [...] la hache est prête / Elle fend l'air et la chair / La tête roule au sol / ça pisse le sang. Pas intérêt à lâcher le poulet / Assis-toi dessus mon gars / Faut pas qu'il se fasse des bleus / ce serait de la viande perdue » (p. 14). Dans ce passage, dont la syntaxe heurtée mime la mécanique de l'abattage, le poulet est réduit à un statut d'objet. Bien de consommation, il est aussi, pour la fille des Dubois, l'instrument d'une épreuve initiatique en forme de rite sacrificiel : « Le chœur des habitants : Fais-le, ton retour aux sources / Achète le droit de planter ta yourte sur notre terre / Prouve que tu la mérites, ta place au Nord / Fais une offrande à ton avenir » (p. 14).

Il en va bien autrement des animaux sauvages, un ours et un couple d'outardes, qui interviennent dans la pièce dès le prologue où ils présentent, le lieu et la situation :

Un plateau vide. Un couple d'outardes niché et un ours sortant de son hibernation accueillent le public.

Le couple d'outardes et l'ours : Bienvenue / au nord du monde / Ici, on touche à l'infini d'un pays [...] La terre est dure / L'homme est un ours / Le quatre-roues, l'instrument des dieux / La viande d'original : un *comfort food* / Bon voyage / au pays de l'impossible (p. 7).

Guyenne apparaît d'emblée comme un territoire singulier, où la technologie côtoie la nature sauvage, où humain et animal échangent leurs qualités. Plus loin, on voit même que la terre agit directement sur l'individu au point de se confondre avec lui : les mains du « Vieux » sont comparées à « un champ de labours / à cause de la friction avec la terre » (p. 9) et son portrait complet entremêle humain, minéral et végétal : « Lambeau de chemise à carreaux / Tête de navet / Cœur de tomates / Pieds de roche / Mains d'argile / Lentement il avance / Le vieux » (p. 50-51). Dans ce contexte, rien d'étonnant à ce que l'ours et les deux outardes fassent partie, dès le début de la pièce, du « chœur des habitants » et ajoutent leurs voix à celles de la résistance.

Tout au long de l'action, les trois animaux interviennent fréquemment, soit comme narrateurs, soit dans un dialogue avec les personnages : on voit l'outarde « psychanalyser » la fille des Dubois et l'ours donner des leçons de sagesse au ministre kidnappé. Mais au-delà de ces rôles, l'ours et les outardes apparaissent comme de véritables actants, alliés des habitants de Guyenne dans leur lutte contre le gouvernement. C'est l'outarde mâle qui va porter un message de

revendications au parlement et, à la fin de la pièce, alors que le premier ministre fait intervenir l'armée pour mater la résistance, les trois animaux permettent aux villageois d'échapper au carnage : « Au loin des outardes et un ours s'enfuient / Un village sur le dos / Portés par la clameur qui gronde / D'en bas / D'en haut / De partout / Un jour, il faudra bien poser un pied à terre » (p. 56).

En incarnant ainsi l'animal, en lui donnant une voix, Marcelle Dubois ne cède-t-elle pas à l'anthropomorphisme dont se défiait, à juste titre, Catherine Zambon ? Je ne le crois pas, car le projet de la dramaturge québécoise est bien différent : il ne s'agit pas de rendre compte, dans une approche documentaire, des rapports entre éleveurs et animaux, mais de déployer une fable aux enjeux symboliques qui se rapproche du conte dans sa structure autant que dans son esthétique. L'écriture de Marcelle Dubois se caractérise en effet par un réalisme magique assumé. Ainsi, à la fin de la pièce, le ministre de l'Environnement finit par prendre — littéralement — racine, signe qu'il a retrouvé un lien intime avec le territoire : « Le ministre (*incrédule*) : Des racines dans mes bottines / Un gourmand sur mon pantalon / Une envie de boire par les pieds / Une soif dans les talons » (p. 49). Dans ce cadre, la parole attribuée aux animaux ne se donne pas comme la juste transcription d'un point de vue non humain, mais elle évoque plutôt, dans ses accents parodiques et ludiques, les *Fables* de La Fontaine, voire l'univers enfantin des dessins animés. On le voit dans cet échange — rimé — entre l'outarde et l'ours :

L'outarde femelle : Ma douce moitié / envolée pour la liberté d'une poignée d'habitants... / Ma douce moitié / puisse-t-il ne rien t'arriver [...] Un jour tu connaîtras l'amour au temps du labour

L'ours : Solitaire affamé, je serai toujours un mal aimé / C'est ça, la vraie liberté (p. 34).

Dans leur évidente grandiloquence, les outardes apparaissent comme l'archétype de la fidélité amoureuse¹⁵, tandis que l'ours correspond à l'image ancestrale de la rudesse et de la sauvagerie.

Compte tenu de cette omniprésence des symboles, l'alliance des animaux sauvages avec les villageois et leur fusion au sein du chœur (par le recours à l'unisson autant que par l'imbrication des corps dans la mise en scène) invitent à réfléchir aux enjeux écologiques de l'action. Si les habitants de Guyenne refusent la fermeture de leur village, c'est parce qu'ils revendiquent un modèle socioéconomique fondé sur la solidarité et sur la juste exploitation des ressources naturelles. L'ours et les outardes, à travers les liens étroits qu'ils entretiennent avec les habitants, peuvent être perçus comme la métaphore de cette recherche d'équilibre avec le milieu. L'anthropomorphisme fait sens ici : l'ours et les outardes sont moins une représentation exacte de l'animalité qu'une image poétique de l'interaction, voire de l'imbrication, entre nature et culture que produit le fait « d'habiter les terres ». Si les individus s'animalisent dans ces territoires lointains, comme cela est souligné à plusieurs reprises, les animaux

¹⁵ Comme dans la fable de La Fontaine « Les deux pigeons », l'outarde mâle finit par revenir au foyer, après bien des péripéties.

tendent, en retour, à s'humaniser. On le voit clairement dans les images de la mise en scène de Jacques Laroche : l'ours et les outardes ne sont pas représentés de façon réaliste, mais à l'aide d'objets (cf. fig. 1 et fig. 2) manipulés sur un mode marionnettique. L'acteur n'incarne pas l'animal : il le figure par convention, et l'humain ne disparaît jamais totalement derrière le masque de la bête.



Figure 1 : La représentation des outardes dans *Habiter les terres* : manipulation par Julie Renault et Félix Beaulieu-Duchesneau. © Eugene Holtz



Figure 2 : L'ours (masque manipulé par Stéphane Franche) apporte des bleuets au ministre (Félix Beaulieu-Duchesneau). © Eugene Holtz

La belle image du chœur d'ouverture, reprise à la fin du spectacle, donne même une forme concrète à l'imbrication entre nature et culture que je viens d'évoquer : villageois, ours et outardes y forment un unique corps hybride (cf. fig. 3).



Figure 3 : Le chœur hybride d'*Habiter les terres* dans la scène finale. © Eugene Holtz

Les pièces de Catherine Zambon et Marcelle Dubois peuvent alors être rapprochées, bien que leurs formes soient en apparence très différentes (*Les Agricoles* relève du théâtre documentaire, tandis qu'*Habiter les terres* développe une fiction et possède une facture dramatique plus traditionnelle). De fait, les deux textes exposent les rapports interespèces de manière complexe, sans éluder la violence ni les contradictions qui peuvent les caractériser. Par ailleurs, ils explorent une voie « éco-poétique » en créant, par le jeu choral des voix, des communautés hybrides, qui rassemblent humains et non-humains, et non seulement des individus humains. Dans *Habiter les terres*, cette communauté chorale apparaît moins comme la réaction à une situation horrifiante (ce qui était le cas dans *Les Agricoles*) qu'elle n'exprime, sur le mode du réalisme magique, un rapport étroit entre humains et animaux, qui peut effectivement se nouer, dans le cadre d'une expérience sociale et écologique comme celle de Guyenne.

e : effacement des frontières entre espèces et communauté impossible

Les relations complexes entre êtres humains et non humains sont également un des enjeux centraux de cette pièce foisonnante de Daniel Danis située entre fable épique et récit d'initiation. L'action se situe dans un espace-temps imaginaire mêlant éléments contemporains et archaïques. Chassé de son territoire par la guerre, le peuple des Métis s'installe dans une réserve naturelle, jouxtant la zone dirigée par le maire Blackburn, « la Terre d'à côté ». Cette installation provisoire se pérennise et les Métis baptisent leur territoire « Saint Azzède de Tableau », se renommant eux-mêmes « Les Azzédiens ». Mais la

cohabitation avec ceux de « la Terre d'à côté » ne va pas sans heurts. Ainsi, le cordonnier azzédien Dadagobert entretient une relation adultère avec Hébelles, la femme du maire Blackburn : alors que le couple risque d'être surpris en pleine action par Nounourse, fils d'Hébelles et de Blackburn, J'il, jeune Métis fils de Dadagobert, tue ce témoin gênant. Ce meurtre est le début du parcours initiatique de J'il, qui sera enfermé durant douze ans dans une maison de correction, où il apprendra à lire et à écrire tout en subissant de nombreuses agressions, verbales et physiques. C'est également le point de départ d'une longue série de conflits entre Azzédiens et habitants de la Terre d'à côté – guerres dans lesquelles J'il joue d'abord le rôle de chef, avant de refuser le commandement et d'être rejeté violemment par les siens.

Daniel Danis mêle à plaisir des références provenant de domaines très divers, comme on le voit en s'intéressant à l'onomastique : si le nom Blackburn est courant au Canada, et plus particulièrement au Saguenay, Dadagobert comme Hébelles renvoient plutôt au vocabulaire enfantin, tandis que J'il réinterprète un prénom courant, en mettant l'accent sur la faille identitaire qui caractérise le personnage. Toutefois, plusieurs des enjeux de *e* rappellent des problématiques sociopolitiques actives au Québec, et plus globalement en Amérique du Nord, en raison de l'histoire coloniale : par bien des aspects, la forêt où sont cantonnés les Azzédiens rappelle les « réserves » dévolues aux populations autochtones. Et, plus globalement, la pièce repose sur l'opposition de deux cultures. Les administrés de Blackburn, d'une part, ont toutes les caractéristiques d'Occidentaux modernes, inscrits dans une civilisation techniciste ; les Azzédiens, de l'autre, peuple sans écriture, fondent leur mémoire sur l'image et vivent dans une grande proximité avec la nature, autant par nécessité que par tradition. Ils sont chasseurs et cueilleurs pour pouvoir subsister : la réserve naturelle est pour eux une ressource, alors que Blackburn et les siens la considèrent comme un espace consacré au loisir. Voilà pourquoi Blackburn s'adresse aux Azzédiens en ces termes, au début de la pièce :

Les accords conclus ne vous donnent pas le droit à la construction : aucun bâtiment permanent, aucune autre route ou chemin réaménagé dans les bois. Les accords vous permettent de pêcher et de chasser pour le seul dessein de votre survie. Mes citoyens et citoyennes très civilisés auront aussi le droit de venir dans leur forêt et d'en profiter en toute quiétude. (p. 23-24)

Comme pour les tenants de « l'écologie profonde », la nature est, pour ceux de la Terre d'à côté, une entité extérieure qu'il faut préserver dans sa pureté. Pour les Azzédiens, au contraire, elle fait pleinement partie d'eux : leurs rites ancestraux témoignent d'un effacement des frontières entre les espèces. On le voit dans le poème récité par J'il à la fin de la pièce, « Le corps de mon monde », dans lequel un continuum se déploie, du minéral à l'humain en passant par l'animal : « J'étais une pierre / Je descendais sous l'eau de la mer. / Je me transformais à une vitesse folle / En éléments de la vie / Des milliards de vie / Jusqu'à devenir têtard / Puis, grenouille / Puis, alligator / Puis, singe, / Et enfin, homme » (p. 114). C'est le cas également dans la scène au cours de laquelle Ladite Anne, la guerrière du clan azzédien, initie les enfants à la chasse en leur donnant pour modèles des

comportements animaliers : « Le lynx surgit, le castor tranche, la chauve-souris fend l'air, l'ours grimpe, le poisson frémit, le loup rampe, le hibou ouvre l'œil » (p. 63). Enfin, les limites entre humains et non-humains s'effacent encore davantage avec le rituel de la « danse d'allégresse », pratiqué par J'il et ses amis, devenus enfants-oiseaux : « *Ils sautent à la verticale, demeurent suspendus et aussitôt dansent sur place, au-dessus du sol. Rire des enfants. Dans la noirceur, les Azzédiens regardent ces trois visages éclairés au-dessus d'eux comme des oiseaux célestes.* » (p. 31) Comme Marcelle Dubois, Daniel Danis associe ici une réalité sociopolitique (la situation des peuples autochtones en Amérique du Nord) à des éléments merveilleux, empruntés au conte, dans une esthétique proche du réalisme magique : s'il semble nous plonger dans un univers de fantaisie, le texte de *e* s'ancre en réalité dans des enjeux d'actualité, notamment parce qu'il évoque un rapport à l'environnement inspiré par celui des cultures autochtones, dans lequel la distinction entre humain, animal et milieu tend à disparaître, là où les représentations dominantes en Occident sont plutôt fondées sur une nette séparation entre l'humain et la nature. Par l'établissement d'un continuum entre humain, animal, végétal et minéral, Daniel Danis est très proche des représentations présentes dans la poésie et le théâtre autochtones, tel que les mettent en évidence, récemment, les travaux de Jean-François Létourneau (Létourneau, 2017) et Joëlle Papillon (Papillon, 2017), mais aussi l'ouvrage collectif *Nous sommes des histoires : réflexions sur la littérature autochtone* (Jeannotte et al., 2018).

Les rapports opposés des Occidentaux et des Premières nations au monde naturel et animal sont emblématisés, dans la pièce, par deux personnages qui se présentent comme des variations sur la figure de l'ours. D'un côté, Nounourse, fils de Blackburn, surnommé ainsi à cause du déguisement d'ourson qu'il ne quitte jamais, réduit la nature à une image caricaturale. L'apparence enfantine du personnage, évoquant certains stéréotypes du dessin animé (l'ours gourmand et naïf, concorde avec son langage : « Je pars me rafraîchir sous le couvert des bois et rejoindre ma meuman, Hébéle, qui cueille des champignons... Miel et poisson ! Oh, que oui ! » (p. 31-32). De l'autre, on trouve Noiraude, jeune ourse que J'il recueille, sur les conseils de Ladite Anne :

Prends la petite ourse et grimpe-la sur ton dos de huit ans. / Sens-tu la charge de l'animal, sa chaleur, son indolence ? / Ressens-tu le poids et ce que veut dire être un animal sur terre ? [...] Un poids comparable à celui du monde. / Les souffrances secrètes nourrissent notre humanité et devront toujours guider tes agissements envers notre peuple. (p. 27)

Dans cette scène initiatique, le poids de l'oursonne permet à J'il de mesurer sa propre corporéité (sa masse, sa chaleur, son centre de gravité), prise de conscience qui révèle à l'enfant sa place sur la terre, tout en annonçant son rôle de chef. Dans la suite de l'action, Noiraude devient un personnage important, et une adjuvante essentielle pour J'il, jusqu'au tout dernier tableau.

Comme l'ours et les outardes dans *Habiter les terres*, l'ourse prend la parole et intervient de façon récurrente. C'est elle qui conseille à J'il de garder les semences jaillies une nuit de son corps pour les planter dans son jardin : ce sera l'origine de ses premiers enfants, les jumeaux Jadis et Demain, toujours selon une logique entremêlant l'humain et le non-humain, le sperme de J'il se transformant ici en un élément végétal. C'est l'ourse qui protège la famille de J'il, veillant sur sa femme Romane comme sur leurs jumeaux. Enfin, au dernier, tableau, elle accompagne J'il dans son exil. Évoluant en même temps que le héros, Noiraude peut apparaître comme son double : ne dit-on pas de J'il qu'il a des « muscles d'ours » (p. 46) ? Au sein d'un texte riche en symboles, l'ourse donne donc une forme concrète à une idée récurrente dans le théâtre de Danis¹⁶, qui rejoint de ce point de vue *Habiter les terres* : l'humain est un animal comme les autres. Non seulement humains et non-humains possèdent-ils des caractéristiques communes, notamment par le rôle prédominant que jouent leurs fonctions corporelles, mais ils peuvent entretenir des relations intimes et complexes (on le voit avec Noiraude, qui fait littéralement partie de la famille de J'il).

Au-delà de ce rôle actanciel, Noiraude occupe bien dans la pièce, comme d'autres personnages, une fonction chorale : son rôle est moins de participer à l'échange dialogué et à la construction du drame que de porter une parole tout à la fois narrative et lyrique. À l'instar du chœur antique et à l'image des outardes et de l'ours dans *Habiter les terres*, elle s'adresse à plusieurs reprises aux spectateurs pour faire avancer le récit ou commenter l'action. C'est le cas, par exemple, après la naissance de Jadis et Demain :

Noiraude : L'émotion me gagne au pied de la falaise de Tableau. Je vois mon frère J'il, près de la rivière dégelée qui donne le biberon au bec de la Jadis. [...] Peut-on imaginer qu'en pleine guerre, ça, J'il, prenne le temps de tapoter le dos de sa Jadis, tout emmitouflée sous le long manteau du guerrier-perhomme, pour que le rot libéré l'ensommeille. (p. 93)

Il existe cependant une différence majeure entre *e* et le texte de Marcelle Dubois : l'animal ne s'inscrit pas, dans cette pièce de Danis, dans la communauté des humains, de manière générale. Alors qu'elle traverse la pièce, Noiraude demeure une figure marginale, essentiellement liée à la famille de J'il : contrairement aux animaux sauvages d'*Habiter les terres*, elle n'intervient pas dans les conflits politiques qui structurent l'action. Ce traitement me paraît symptomatique d'un délitement de la communauté à l'œuvre dans *e* – comme dans d'autres pièces de Danis, comme *Celle-là* (1993) et *Le Chant du dire-dire* (2000), où la cellule familiale était en crise, ou encore *Cendres de cailloux* (1992) et *Le Langue-à-langue des chiens de roche* (1998), où le groupe exerçait une pression (auto)destructrice. Dans *e*, l'impossibilité à « être ensemble tout en restant singulier », pour reprendre l'expression de Christophe Triau, prend de l'ampleur : en évoquant le rapport à la nature des peuples autochtones d'Amérique du Nord, par opposition à celui qui prédomine en Occident, la pièce aborde la question de la communauté à un niveau global, et non à l'échelle restreinte de la famille ou du village. Ce faisant, elle fait écho à des questionnements écologiques

¹⁶ Voir en particulier *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* (joué en 1998, publié en 2001), qui développe très fortement l'idée d'une indistinction entre animaux et humains.

contemporains, développés notamment dans l'ouvrage dirigé par Émilie Hache (Hache, 2012), en particulier la difficile conciliation entre la préservation des écosystèmes et la nécessité d'assurer la subsistance des populations les plus fragiles.

À l'image de leur chef J'il, être fondamentalement divisé, les Azzédiens voient leur unité se défaire au cours de la pièce, la seule scène entièrement chorale étant la fresque d'ouverture, où un récit partagé donne à entendre l'exode de ce peuple : guidé par Soleil la didascalienne, principale narratrice du « roman-dit » qu'est *e*, un récit collectif de l'exode se construit, auquel contribuent divers représentants de la communauté poursuivie par la guerre. Par la suite, la parole du groupe se réduit à un simple « brouhaha » inintelligible. Puis, sous l'influence de la Terre d'à côté, la culture azzédienne se transforme visiblement. Chasseurs-cueilleurs au départ, les Azzédiens deviennent des pompiers équipés de machines volantes futuristes, tandis que Gros-Bec, l'inventeur de la danse d'allégresse, se transforme en un boucher sanguinaire et désabusé. Peuple de l'image et de la tradition orale, les Métis acquièrent l'écriture. Enfin, alors qu'ils apparaissent au départ comme les victimes d'un conflit, la guerre avec le peuple de Blackburn les fait entrer dans une logique de destruction, voire d'autodestruction : à la fin de la pièce, J'il s'enfuit parce que sa femme Romane et leurs jumeaux, Jadis et Demain, ont été assassinés par les Azzédiens eux-mêmes, qui soupçonnaient leur chef de trahison.

En représentant le mode de vie d'un peuple fictif, les Azzédiens, Daniel Danis esquisse donc une alternative à la scission entre humain et nature qui caractérise la culture occidentale, représentée par Blackburn et ceux de la Terre d'à côté : les Azzédiens construisent une « communauté mixte » dans laquelle animal, végétal et humain seraient parties prenantes du même milieu. Cependant, l'évolution tragique de la pièce montre aussi que ce modèle subsiste difficilement à l'intérieur d'une civilisation fondamentalement techniciste et conflictuelle. Alors que l'alliance de l'humain et du non-humain se construit progressivement, et non sans heurts, au cours des pièces de Catherine Zambon et Marcelle Dubois, elle est plutôt posée par Daniel Danis comme un préalable, qui se délite et se détruit au fil du texte, à mesure qu'éclate l'ensemble choral formé par les personnages : de fait, l'insertion harmonieuse des Azzédiens dans leur environnement est surtout montrée au début de *e*, la guerre qui éclate ensuite menant à une dissolution de la communauté, emportée par la violence.

Ainsi, pour revenir sur le jugement sévère d'Isabelle Martin cité en introduction, il apparaît que les trois dramaturges ne développent pas un simple discours compassionnel sur l'animal. Les relations interespèces sont représentées dans leur complexité dans les trois textes : par l'analyse des rapports entre agriculteurs et animaux d'élevage (*Les Agricoles*), par la représentation du mode de vie d'une communauté tendant vers l'autosuffisance dans un territoire éloigné (*Habiter les terres*), par la mise en scène des rapports à la nature opposés de deux communautés (*e*). Dans les trois pièces, les relations entre humains et non-humains n'excluent pas une certaine violence, voire une forme de cruauté, mais

elles laissent également apparaître, ponctuellement, la possibilité d'une cohabitation harmonieuse. C'est ici qu'intervient la quête de la « vérité » animale : en construisant des personnages d'animaux (*Habiter les terres, e*) ou en développant un regard empathique sur les bêtes d'élevage (*Les Agriculteurs*), Marcelle Dubois, Daniel Danis et Catherine Zambon tentent de comprendre l'animal et, dans certains cas, de se mettre à sa place. Ils soulignent alors le peu de pertinence des frontières traditionnellement établies entre les espèces, qui imprègnent encore le langage courant (nous continuons à distinguer l'humain et l'animal, alors qu'il serait plus juste d'englober les êtres humains dans l'animalité). La choralité caractéristique des trois pièces permet ainsi l'esquisse (*Les Agriculteurs*) ou la représentation plus incarnée (*Habiter les terres, e*) de « communautés mixtes » (Di Chiro), faisant coexister humains et non-humains. Dans *Les Agriculteurs*, Catherine Zambon tente de réparer le lien entre animal et humain que l'abattage industriel a mis à mal. Quant à *Habiter les terres* et *e*, les deux textes esquissent une utopie malgré leurs fins catastrophiques (la guerre dans *e*, la destruction du village dans *Habiter les terres*) : le chœur hybride des villageois et des animaux dans la pièce de Marcelle Dubois et la communauté des Azzédiens dans celle de Daniel Danis invitent les individus à trouver leur juste place au sein de leur milieu au lieu de vouloir dominer ou préserver la nature comme une entité extérieure à l'humain. Par cela, les trois œuvres participent du changement de paradigme décrit par Émilie Hache dans la présentation d'*Écologie politique : cosmos, communautés, milieux*, avec l'invention d'une écologie portant non pas sur les « mondes humains », mais sur « la coexistence possible entre des êtres hétérogènes, humains et non humains, dans un monde fini » (p. 13). Comme le montrent les trois pièces, cette coexistence ne va pas de soi, mais elle peut être acquise en luttant contre la tentation d'asservir l'animal, de le transformer en un objet voué à la seule satisfaction de l'être humain.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Danis, Daniel. 2005. *e*. Paris : L'Arche. Coll. « Scène ouverte », 118 p.

Dubois, Marcelle. 2016. *Habiter les terres*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 56 p.

Zambon, Catherine. 2014. *Les Agriculteurs*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 50 p.

Références critiques

Boudou, Bénédicte, 2018. *Montaigne et les animaux*, Léo Scheer, 192 p.

Fix, Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.). 2009. *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon. Coll. « Écriture », 241 p.

Hache, Émilie (dir.). 2012. *Écologie politique : cosmos, communautés, milieux*. Paris : Éditions Amsterdam, 408 p.

- Jeannotte, Marie-Hélène *et al.* (dir.). 2018. *Nous sommes des histoires : réflexions sur la littérature autochtone*. Montréal : Mémoires d'encrier, 276 p.
- Létourneau, Jean-François, 2017. *Le territoire dans les veines*. Montréal : Mémoire d'encrier, 199 p.
- Losco, Mireille et Martin Mégevand. 2005 [2001]. « Chœur/choralité ». Dans *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la dir. de Jean-Pierre Sarrazac. Belval : Circé. Coll. « Circé poche », p. 40-41.
- Martin, Isabelle. 2009. « L'huître a-t-elle droit à la parole ? : le discours de l'animal dans le théâtre comique du XVIII^e siècle ». *Jeu*, dossier « Animaux en scène », no 130, p. 94-101.
- Mégevand, Martin. « Choralité ». 2004. Dans *Nouveaux territoires du dialogue*. Sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert. Arles : Actes Sud-Papiers. Coll. « Conservatoire National d'Art Dramatique », p. 37-40.
- Papillon, Joëlle, 2017. « Repenser les rapports entre humains et nature : visions écopolitiques dans la littérature autochtone contemporaine ». *Quebec Studies*, no 63, juin 2017, p. 57-76.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2004. « Un nouveau partage des voix ». *Études théâtrales*, dossier : « Dialoguer, un nouveau partage des voix », vol. 2-3, nos 31-32, p. 13-24.
- Sermon, Julie. 2017. « Théâtre et écologie : changement d'échelle ou de paradigme ? ». Colloque *Les changements d'échelle : les arts et la théorie confrontés au réel*, dans le cadre des Entretiens Jacques Cartier, Montréal, Canada, octobre. En ligne. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01896743/document>.
- Szondi, Peter. 2006 [1956]. *Théorie du drame moderne*. Trad. par Sybille Muller. Belval : Circé. Coll. « Penser le théâtre », 168 p.
- Triau, Christophe (dir.). 2003. *Alternatives théâtrales*, dossier « Choralités », no 76-77, 125 p.

Notice biobibliographique

Candidat au doctorat sous la direction de Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) et de Julie Sermon (Université Lyon 2), Philippe Manevy travaille sur la choralité chez les auteurs émergents de langue française. Il a rédigé plusieurs articles sur le théâtre moderne et contemporain et des dossiers pédagogiques pour le TNP de Villeurbanne. Ses recherches sont soutenues par le FRQSC.