



HAL
open science

Les rapports entre humains et animaux dans les spectacles Dear Human Animals (2020) et La Cosmologie fécale chez le wombat (2021)

Suzanne Alsibaï

► To cite this version:

Suzanne Alsibaï. Les rapports entre humains et animaux dans les spectacles Dear Human Animals (2020) et La Cosmologie fécale chez le wombat (2021). Art et histoire de l'art. 2024. dumas-04649891

HAL Id: dumas-04649891

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04649891v1>

Submitted on 16 Jul 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Université de Lille, Campus Pont-de-Bois

Faculté des Humanités, département Arts

Les rapports entre humains et animaux dans les spectacles *Dear Human Animals* (2020) et *La Cosmologie fécale chez le wombat* (2021)

Directrice de mémoire : MARTINEZ Ariane

ALSIBAÏ Suzanne

MASTER 1

Théories et Pratiques du théâtre contemporain / 2023-2024

INTRODUCTION

Dans l'ouvrage *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*¹, Julie Sermon pense l'articulation des arts de la scène à des réflexions sur le thème de l'écologie et donc à « des questionnements qui renvoient [...] à notre actualité sociale, culturelle et politique² ». L'écologie, écrit-elle, « a pour spécificité d'étendre [une] compréhension relationnelle et évolutive à l'ensemble des entités, humaines et non humaines, qui composent la réalité terrestre³ ». Pour elle, la manière dont les artistes « se saisissent de – autant qu'ils sont saisis par – les représentations, affects ou concepts afférents à l'écologie⁴ » s'inscrit dans une perspective politique qui « consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et de objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas⁵ ». Julie Sermon se demande comment « faire entrer en politique⁶ » le non-humain, c'est-à-dire « tous les êtres et les choses non doués de parole [et qui] sont fatalement voués à demeurer exclus de nos délibérations comme de nos représentations⁷ ». Bien que la chercheuse atteste « qu'il serait aussi naïf que douteux de penser que les arts vont "sauver la planète" [...] là où des décennies de militantisme [ont] échoué[es]⁸ », elle leur confère la faculté « d'opérer sur le plan des imaginations et des sensibilités⁹ » et ainsi de « contrevenir aux façons que nous avons de nous mettre en relation avec le monde¹⁰ ». La chercheuse cite Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot affirmant que la « crise écologique constitue aussi une crise de la sensibilité », « [un] appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, et de concepts nous reliant à lui¹¹ ». Julie Sermon convient d'une bénéfique « "révolution" des esprits et des sensibilités ». Elle écrit :

¹ Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, Éditions B42, 2021.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹ *Ibid.*, p. 38. Ici l'auteur cite Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°22, 2018, p. 87.

[Cette révolution] engage non seulement notre rapport à l'esthétique (pour mémoire, ce terme est dérivé du grec *aisthêtikos* : « qui a la faculté de sentir », « perceptible, sensible »), mais aussi à la politique, pensée du point de vue des *partages* à tracer, mais aussi des assemblages et des attachements à inventer.¹²

Les spectacles *Dear Human Animals* (2020) et *La Cosmologie fécale du wombat* (2021) placent au centre de leur propos, en leur cœur, la question animale, la question du rapport entre l'être humain et l'animal et, plus particulièrement, de la considération et de l'attention que porte l'humain à l'animal. Dans ces spectacles, la scène se fait un espace d'où émerge une pensée animaliste et antispéciste¹³. Ces deux spectacles ont recours, pour raconter le vivant, à la fiction, à l'humour ainsi qu'à l'anthropomorphisme. En s'inspirant des recherches effectuées par Julie Sermon, notre travail s'attachera à analyser ces spectacles dans une perspective sociale et écologique. Nous nous demanderons comment ces œuvres participent, par leur usage de la fiction ainsi que dans leur narration et mise en scène des rapports entre l'humain et l'animal, à sensibiliser le public à ces enjeux importants. Nous entendons par « sensibiliser le public », jouer un rôle essentiel dans la transmission d'idées et de valeurs en faveur du respect du vivant ainsi qu'encourager une réflexion plus profonde sur sa responsabilité envers lui. Nous nous attacherons dans un premier temps à explorer les différentes démarches artistiques et conceptuelles des artistes impliqués dans ces créations. Nous interrogerons notamment les rôles de la fiction, de la performance et de l'anthropomorphisme dans ces deux spectacles ainsi que dans leur mise en scène des relations entre l'humain et l'animal. En parallèle, nous analyserons en profondeur les deux discours sur l'animal y étant développés. Dans un second temps, nous focaliserons notre analyse sur l'expérience proposée aux spectateurs et discuterons la politicité de ces œuvres.

¹² *Idem.*

¹³ À l'inverse du spécisme, l'antispécisme ne considère pas que certaines espèces animales aient une supériorité morale, de droit et d'existence sur d'autres. L'antispécisme n'implique pas une égalité de traitement entre les différentes espèces ni même une réciprocité mais une responsabilité humaine à l'égard des autres espèces animales.

I – Préliminaires à l’analyse des œuvres

Présentation des spectacles et des artistes

La Cosmologie fécale chez le wombat

Le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* est programmé le samedi 25 septembre 2021 à 20h30 dans la salle de spectacle du centre socio-culturel Fossé des Treize à Strasbourg. Ce spectacle, qui n’a été joué qu’une seule fois, est co-présenté avec le TJP – CDN Strasbourg Grand Est, le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne et Jazzdor¹⁴. Il fait l’ouverture de saison du TJP – Centre Dramatique National et est programmé lors de l’édition 2021 du festival *Musica*¹⁵ (festival international des musiques d’aujourd’hui). Le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* est décrit, dans le programme du festival *Musica*, comme une « conférence de Vinciane Despret contaminée à partir de son texte ». Le texte donné à entendre par la philosophe est le chapitre 2 de son livre *Autobiographie d’un poulpe et autres récits d’anticipation*, édité chez Actes Sud la même année. Il offre méditation et fabulation autour des potentiels rites et spiritualités qu’entretiennent les wombats¹⁶ à partir de leurs matières fécales, celles-ci ayant la particularité d’être en forme cubique. S’il est écrit de la conférence de Vinciane Despret qu’elle est « contaminée », cela se réfère au fait que la conférencière belge est accompagnée sur scène par d’autres personnes. Il s’agit des artistes, plasticiens et performeurs, Simona Denicolai, Ivo Provost et François Génot. L’universitaire Alexis Zimmer effectue également, durant la conférence, quelques irrptions.

¹⁴ L’association Jazzdor organise un festival annuel dans les villes de Strasbourg (France) et Offenbourg (Allemagne). Durant deux semaines, sont programmés des concerts de jazz et de musiques improvisées. Depuis 2013, Jazzdor est labelisé « Scène de musiques actuelles jazz à vocation internationale ».

¹⁵ Ce festival est un événement annuel organisé dans la ville de Strasbourg dont le but est de faire entendre des musiques contemporaines et expérimentales, du début du XX^e siècle à nos jours. Créé en 1982, la première édition du festival eu lieu en 1983, sous l’impulsion de Maurice Fleuret et Jack Lang. *Musica* est aujourd’hui présidé par Laurent Bayle et dirigé par Stéphane Roth. Le festival *Musica*, établi comme l’un des plus grands festivals européens lié à la création musicale, est un carrefour à l’intérieur duquel se croisent artistes de la nouvelle génération et célèbres œuvres du répertoire contemporain.

¹⁶ Les wombats sont de petits mammifères marsupiaux, vivants dans les forêts montagneuses d’Australie. Leurs fèces sont de forme cubique.

Le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* est programmé lors de l'édition 2021 du festival *Musica*¹⁷ (festival international des musiques d'aujourd'hui). Ce festival est un événement annuel organisé dans la ville de Strasbourg dont le but est de faire entendre des musiques contemporaines et expérimentales, du début du XX^e siècle à nos jours. La thématique de cette édition, encore marquée par le souvenir proche de la pandémie planétaire de Covid-19, interrogeait les « relations entre les humains et la nature, entre les humains et les non-humains ¹⁸ ». Ainsi furent mises à l'honneur des réflexions autour du chamanisme, « défini par les anthropologues comme une technique d'exploration de la nature et de mise en relation subjective et sociale avec le vivant ¹⁹ », celles-ci permettant de penser autrement « nos relations spirituelles à l'environnement ²⁰ ». Aux questions : « Que peuvent ici les arts ? Que peut la musique ? ²¹ » face à un environnement endommagé par la productivité et l'exploitation humaine des ressources planétaires, la réponse du festival *Musica* est de concevoir « la culture ²² » comme « un espace de réflexion, d'expérimentation et de prospection ²³ ».

Vinciane Despret

Vinciane Despret est née en 1959 à Bruxelles, en Belgique. Elle est psychologue, écrivaine et philosophe. Ses recherches s'orientent vers la philosophie des sciences, inspirée par les travaux de Bruno Latour et Isabelle Stengers. Vinciane Despret enseigne également à l'université de Liège et à l'université libre de Bruxelles. Son parcours professionnel est marqué par sa rencontre, lors de ses études, avec l'éthologie, science des comportements des espèces animales dans leur milieu naturel. Sa passion pour les recherches menées par les éthologues l'amènera à les suivre sur le terrain, au cœur de leur pratique. Vinciane Despret souhaite observer leur démarche scientifique et analyser la façon dont les chercheurs rendent compte de leurs travaux. Elle étudie en Israël, ou territoire palestinien colonisé, les pratiques des

¹⁷ Créé en 1982, la première édition du festival eu lieu en 1983, sous l'impulsion de Maurice Fleuret et Jack Lang. *Musica* est aujourd'hui présidé par Laurent Bayle et dirigé par Stéphane Roth. Le festival *Musica*, établi comme l'un des plus grands festivals européens lié à la création musicale, est un carrefour à l'intérieur duquel se croisent artistes de la nouvelle génération et célèbres œuvres du répertoire contemporain.

¹⁸ Note d'intention intitulée « Relier les mondes », signée par Stéphane Roth et l'équipe du festival, dans le programme papier de l'édition 2021 du festival *Musica*. p. 10-13. Le programme scanné est également disponible en format pdf [en ligne] <https://festivalmusica.fr/documentation/editions/2021>

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

éthologues auprès d'oiseaux, les cratérope écaillés, et publiera son premier livre. Depuis, elle est l'auteure de nombreux ouvrages internationalement reconnus dont le fil conducteur élémentaire est la perpétuelle interrogation de nos rapports aux animaux et, plus largement, au vivant dans son ensemble. Citons par exemple *Quand le loup habitera avec l'agneau*, *Penser comme un rat*, *Le Chez-Soi des animaux*, *Habiter en oiseau* ou encore *Autobiographie d'un poulpe*. Vinciane Despret est récompensée pour la totalité de son travail par quelques honneurs dont, en 2021, le prix Moron de l'Académie française.

Simona Denicolai & Ivo Provoost

Simona Denicolai est née en 1972 à Milan en Italie. Ivo Provoost est né en 1974 à Dixmuide en Belgique. Ils habitent et travaillent aujourd'hui à Bruxelles, en Belgique. Le couple d'artistes multidisciplinaire œuvre depuis le milieu des années quatre-vingt-dix. Pluridisciplinaires, les œuvres du tandem artistique prennent majoritairement la forme de performances, d'installations ou d'interventions circonstanciées dont le maître mot est la contextualisation. Ils expliquent : « l'art ne peut pas exister sans contexte. Pour questionner, l'art doit heurter et s'accrocher à des choses réelles ²⁴ ». Simona Denicolai et Ivo Provoost proposent des protocoles collaboratifs et processuels, sur le long et court terme ou encore des performances ponctuelles. Leur démarche vise à décloisonner le circuit fermé du milieu de l'art et le couple d'artistes collabore régulièrement avec des personnes venues d'autres disciplines.

François Génot

François Génot est un artiste plasticien, habitant et travaillant en milieu rural dans la région du Grand Est. Actif depuis 2005 sur la scène internationale, il expose en France et à l'étranger et participe à de nombreuses résidences. Depuis 2016, il enseigne le dessin à l'École Supérieure d'Art de Lorraine à Metz. En 2020 et 2021, certaines de ces œuvres entrent dans les collections du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg et du FRAC Alsace de Sélestat. Il développe, en tant qu'artiste et commissaire dans le centre d'art de Sélestat, un projet autour des questions de féralité²⁵. François Génot participe à de nombreux projets associatifs

²⁴ Philippe Bazin, « Simona Denicolai et Ivo Provoost » sur le site Parisart.com, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.paris-art.com/simona-denicolai-et-ivo-provoost/>

²⁵ État de ce qui retourne à l'état sauvage après avoir été domestiqué.

sur le territoire dans lequel il vit promouvant la culture en milieu rural. Au cœur de sa démarche artistique réside l'attention, l'observation et la compréhension fine « de la nature sauvage du quotidien qui habite nos espaces anthropisés ²⁶ ». Ceci lui « ouvre des portes sur les mondes humains, animaux, végétaux ou minéraux en présence ²⁷ ». Son processus de création se nourrit d'actions expérimentales et de terrain.

Un mot sur le livre

Le texte lu par Vinciane Despret lors de la conférence est donc le deuxième chapitre de son livre de fiction *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* paru chez Actes Sud en 2021. Ce chapitre s'intitule « La cosmologie fécale chez le wombat commun (*vombatus ursinus*) et le wombat à nez poilu (*lasiorhinus latifrons*) ». L'ouvrage est composé de trois chapitres indépendants. Le premier, intitulé « L'enquête des acouphènes ou les chanteuses silencieuses²⁸ », évoque les toiles tissées par les araignées comme des « cartographies soyeuses de mémoires sans cesse en évolution²⁹ ». Ces dernières figureraient sur la liste du « Matrimoine mondial de l'Unesco ³⁰ ». Le dernier chapitre, « Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse », s'intéresse à l'interprétation, ou plus précisément à l'« "expérimentation sur les significations"³¹ » d'écritures réalisées à l'encre de poulpe. Vinciane Despret intègre dans les trois récits de fictions figurant dans son livre des faits scientifiques référencés et des recherches réelles. Le livre est peuplé de chercheurs ayant « vraiment » existé et de personnages imaginaires. Les recherches réelles ou fictives, ainsi que leurs auteurs, sont mises en regard, en dialogue, en contradiction. Les trois fables poétiques figurant dans l'ouvrage détournent les codes de la discussion scientifique afin de penser et rêver des mondes vivables pour les humains et les non-humains. Dans ses fables, Vinciane Despret invite à considérer le fait que les animaux écrivent, à leurs façons. Que les non-humains communiquent, qu'ils ont des revendications, jouent et prient, qu'ils construisent des réseaux d'entraide, de solidarité inter-espèces. Les fables du livre *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* ont une dimension épistémologique. L'autrice donne à observer l'évolution en arborescence de champs de

²⁶ Page de présentation de François Génot sur le site de l'École Supérieure d'Art de Lorraine (ÉSAL), consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.esalorraine.fr/metz/enseignants/francois-genot/>

²⁷ *Idem.*

²⁸ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Paris, Actes Sud, 2021, p. 17.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 84.

recherches scientifiques et fictifs, en activité. Elle met en exergue le caractère vivant des enquêtes menées. Pareilles à des spirales, elles sont faites de multiples enchaînements et liaisons qui se développent et s'étirent dans le temps. S'opèrent en leur sein des métamorphoses, des essoufflements, des changements de paradigme et des ruptures. Les enchaînements de ces événements forgent les nœuds de l'action.

Dear Human Animals

La représentation du spectacle solo, qui dure 1h10, de Daniel Hellmann *Dear Human Animals* que nous analysons est celle qui eut lieu le dimanche 24 septembre 2023, à 18h, dans la Galerie du Théâtre de la Cité internationale. Cette salle de spectacle est située au sein de la cité internationale universitaire à Paris, dans le XIV^e arrondissement. La représentation s'intègre dans la programmation du festival Tendres monstres. Un festival de spectacles et de performances suisses eut lieu du 21 au 24 septembre 2023 au Théâtre de la Cité internationale. Il est organisé avec le Centre culturel suisse et la Fondation suisse. La performance déambulatoire *Try Walking in My Hooves*, du même artiste, y fut également programmée. L'œuvre *Dear Human Animals* est un spectacle musical et performatif autant qu'un plaidoyer en faveur de la lutte animaliste. Daniel Hellmann y incarne le personnage de Soya the Cow, animatrice du rendez-vous aux airs d'une émission télévisée. L'artiste interprète dans le spectacle des chansons de son album électro-pop *Purple Grass*³².

Daniel Hellmann

Daniel Hellmann est un artiste de scène suisse, pluridisciplinaire et militant. Âgé de 38 ans, il est né le 27 septembre 1985 à Zurich. Daniel Hellmann est chanteur, danseur, performeur, chorégraphe et créateur de théâtre. Il a étudié la philosophie à l'Université de Zurich puis le chant classique au Conservatoire de Lausanne. Il est diplômé de deux Masters of Arts (MA) et a également suivi des cours dans le cursus Théâtre/Performance à la Haute école des arts de

³² L'album de musique *Purple Grass* fut réalisé par Daniel Hellmann à l'été 2021 en collaboration avec le compositeur, pianiste et producteur Philipp Constantin. L'album allie morceaux rythmés et impulsifs à des ballades au piano, plus intimiste et sentimentale. La voix du chanteur y est grave et puissante. Les paroles sont écrites au nom de Soya the Cow et prônent avec lyrisme la libération des animaux d'élevages intensifs.

Berne. Parallèlement à ce cursus, Daniel Hellmann a effectué plusieurs stages auprès de la compagnie de danse-théâtre bruxelloise Peeping Tom. Il a effectué une carrière de chanteur d'Opéra avant de se dévouer à la création de spectacles transdisciplinaires, aux revendications sociales et politiques. À partir de 2016, Daniel Hellmann traite du sujet de l'exploitation des corps d'animaux. Il découvre l'éthique animale et devient végétalien lors de recherches préalables à son spectacle *Requiem for a piece of meat* qui marie musique d'église et danse contemporaine. Lors de la pandémie de Covid-19, Daniel Hellmann vit durant plusieurs mois avec d'anciens animaux de ferme au sanctuaire Hof Narr à Egg près de Zurich. Il s'engage auprès de l'association végane Animal Rebellion.

II – Raconter les animaux humains et non-humains

Le rôle de la fiction dans les travaux de ces artistes

La fiction pour réfléchir la cohabitation

Dans le livre *fabriquer des mondes habitables*³³, Vinciane Despret dialogue avec Frédérique Dolphijn de son rapport à l'écriture d'histoires sur les animaux. Son travail d'écriture consiste à imaginer « un monde viable³⁴ » et joyeux. Elle dit avoir fait le choix de la fiction pour raconter le règne animal plutôt que du discours critique dans le but de « décrire les choses de manière à les rendre perceptibles, sensibles, actives, opérantes, des choses qui existent mais qui n'étaient pas perçues auparavant³⁵ ». À propos de la fable *La cosmologie fécale chez le wombat commun mouba*³⁶, l'auteur propose de considérer la « puissance créatrice des êtres³⁷ » afin de mettre en lumière « la responsabilité que nous avons à l'égard d'autres êtres ». Cette responsabilité est « éthique³⁸ » et « ontologique³⁹ ». Elle est de l'ordre « de la

³³ Vinciane Despret, dialogue avec Frédérique Dolphijn, *fabriquer des mondes habitables*, éditions esperluète, collection orbe, Noville-sur-Mehaigne, 2021.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ dans Vinciane Despret *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, *op. cit.*

³⁷ Vinciane Despret, dialogue avec Frédérique Dolphijn, *fabriquer des mondes habitables*, *op. cit.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

création, de l'inventivité, [...] du faire exister⁴⁰ ». Pour la philosophe, concevoir la responsabilité de cette manière permet de sortir « du problème du débat éthique souvent très triste, pauvre et moralisateur⁴¹ ». Dans l'introduction du livre *Manifeste des espèces compagnes*⁴² de Donna Haraway, Vinciane Despret explique que pour l'autrice, le sentiment de responsabilité fait le lien être éthique et politique. Elle écrit : « chez Haraway, éthique et politique ne peuvent être dissociés, ne serait-ce que parce que le respect (dont elle rappelle l'étymologie renvoie au fait de rendre le regard) engage le fait de répondre, d'être en ce sens responsable⁴³ ». Donna Haraway défend le principe de responsabilité en ce qu'il permettrait « aux acteurs de ce monde [...] [de] s'aimer de façon moins violente⁴⁴ ». Pour elle, comme pour Vinciane Despret, la fiction « évoque [...] l'action [ainsi que] l'acte de façonner, de mettre en forme, d'inventer⁴⁵ ». La fiction est un moyen de « [v]ivre avec les animaux, investir leurs histoires et les nôtres, essayer de dire la vérité au sujet des relations, cohabiter au sein d'une histoire active⁴⁶ », conter, en somme, des récits de relations.

Le rôle accordé par la philosophe à l'écriture de récits à propos du vivant, permettant de penser la cohabitation des espèces, rejoint le travail et la pensée de François Génot. En effet, l'intention de l'artiste, fasciné par « la résistance ⁴⁷ » et « la prolifération du vivant ⁴⁸ », est « de trouver de nouveaux modes de cohabitation et de partage ⁴⁹ » basés sur « une collaboration active avec le vivant ⁵⁰ ». De l'expérience des lieux à partir desquels il va créer ou exposer. François Génot élabore une palette d'exercices empiriques et pratiques d'observation développant « la compréhension et la traduction d'autres formes de langages, des modes d'expression du vivant ⁵¹ ». Enfin, la place léguée à la fiction dans le travail de Vinciane Despret rejoint ceux de Simona Denicolai et Ivo Provoost en ce qu'ils proposent de légers infléchissements aux réels afin d'apporter un regard réflexif aux différents systèmes : sociaux, économiques et relationnels. Le travail de Simona Denicolai et Ivo Provoost interroge

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, préface de Vinciane Despret, Paris, Éditions Flammarion, Climats, 2019.

⁴³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Page de présentation de François Génot sur le site de l'École Supérieure d'Art de Lorraine (ÉSAL), *op. cit.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Site web de François Génot, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.francoisgenot.com/>

⁵¹ *Idem.*

principalement la place de l'art dans l'espace public ainsi que la place des artistes et leurs libertés dans nos sociétés occidentales, dites démocratiques. Pour eux, « l'œuvre invite à créer des relations avec d'autres gens et à partager des responsabilités ⁵² ». Il est dit de certaines des formes produites par le couple d'artistes qu'elles peuvent ne « pas [être] nécessairement immédiatement reconnaissables en tant qu'œuvres d'art ⁵³ ». Par un processus de subversion du réel, de ses codes, normes et usages, ils posent la question : « Comment proposer un mode de détournement du réel par des techniques d'occupation temporaire et de camouflage ? ⁵⁴ ». Leur démarche artistique, qui s'éloigne volontairement des codes et mécanismes de l'art élitiste, puise sa vigueur et sa rigueur dans l'observation presque scientifique des réalités économiques et sociales. Ils expliquent : « En art, comme dans d'autres domaines, on doit donc réinventer une économie. Nous ne défendons pas une posture qui voudrait changer le monde, mais nous voulons créer une sorte de mini-économie ⁵⁵ ».

La fiction à des fins politiques

Les œuvres de Daniel Hellmann se veulent politiques. L'artiste suisse « considère sa pratique artistique comme une forme d'activisme intersectionnel⁵⁶ » et indique, sur sa page LinkedIn⁵⁷, qu'il est activiste. Lorsque nous tapons son nom dans la barre de recherche d'un navigateur web, le parti politique auquel il adhère y est affiché. Il s'agit du parti écologiste Les VERT-E-S suisses⁵⁸, situé à gauche. Ce parti est inspiré des mouvements « antinucléaires, environnementaux, pacifistes ou féministes ». Il promeut l'égalité entre les hommes et les femmes ainsi que le mariage homosexuel. Daniel Hellmann dit s'intéresser dans son art « à des thèmes complexes et controversés, plutôt qu'aux questions esthétiques⁵⁹ ». L'artiste œuvre « [p]our amener de vrais changements sociétaux », « pour un monde avec moins d'injustices,

⁵² Philippe Bazin, « Simona Denicolai et Ivo Provost » sur le site Parisart.com, *op. cit.*

⁵³ Page destinée à Simona Denicolai et Ivo Provost sur le site internet de Kanal – Centre Pompidou, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://kanal.brussels/fr/inventaire/simona-denicolai-ivo-provoost>

⁵⁴ Philippe Bazin, « Simona Denicolai et Ivo Provost », *op. cit.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Page Wikipédia de Daniel Hellmann, biographie, consulté le 03/05/2023 [en ligne] https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Hellmann

⁵⁷ Page LinkedIn de Daniel Hellmann, consulté le 06/05/2024 [en ligne] https://ch.linkedin.com/in/daniel-hellmann-189b8184?trk=people-guest_people_search-card

⁵⁸ Initialement appelé « Parti écologiste suisse » en 1983, puis « Les Verts » en 1993, il est finalement rebaptisé en 2021. Bien que le parti soit officiellement fondé en 1983, son histoire remonte aux années 1970.

⁵⁹ Wilson Le Personnic, « Daniel Hellmann "L'art que je veux faire est politique" », Interview de Daniel Hellmann, publié le 21 avril 2017 sur le site maculture.fr [en ligne] <https://www.maculture.fr/daniel-hellmann>

plus de libertés pour chacun et chacune, et pas uniquement pour les quelques privilégiés⁶⁰ ». L'art et la fiction sont pour lui au service de problématiques sociales et politiques. Il témoigne vouloir, dans son travail artistique, « décaler les cadres et nos manières de percevoir les choses qui peuvent paraître évidentes au premier regard⁶¹ ». Il envisage ses créations comme des expériences proposées afin de démontrer au public « les contradictions⁶² » qui jonchent nos systèmes de valeurs morales et de croyances. Par exemple, pour lui, « [o]n ne peut pas être scandalisés par les gens qui portent de la fourrure, tout en mangeant un sandwich au jambon⁶³ ». Daniel Hellmann envisage la réalité comme « toujours construite⁶⁴ » et « le jeu entre réalité et fiction exist[ant] bien au-delà du plateau⁶⁵ ».

Soya the Cow, un personnage au service d'un acte militant

Daniel Hellmann crée son personnage alter-égo féminin Soya the Cow dans la continuité d'un acte militant. Il fut inspiré en 2017 par la culture drag états-unienne qu'il découvre lors d'une résidence à San Francisco ainsi que par l'association de défense des droits des animaux Direct Action Everywhere. Soya the Cow permet à Daniel Hellmann de tenir un discours engagé « sans avoir peur de passer pour le végan "chiant"⁶⁶ ». Il témoigne : « [j]'ai eu envie de combiner l'art drag, qui permet de questionner les normes, de provoquer, tout en amenant une touche d'humour et d'absurde, avec ces questions de libération animale⁶⁷ ». Ce personnage lui permet « de parler [...] frontalement⁶⁸ » de l'exploitation industrielle des animaux et ce, de différentes manières⁶⁹ : « participer à des tables rondes, donner des workshops sur le

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Dossier de Presses du festival Tendres monstres, par le Théâtre de la Cité internationale, pdf disponible [en ligne] chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.theatredelacite.com/media/tci/151659-dp_tendres-monstres-7.pdf

⁶⁷ Annabelle Georgen, « Vachement vôtre », publié 14 avril sur le site 360° Le magazine queer suisse [en ligne] <https://360.ch/culture/61312-vachement-votre-soya-the-cow/>

⁶⁸ Wilson Le Personnic, « Daniel Hellmann, Requiem for a piece of meat », publié le 16 mai 2019 [en ligne] <https://www.maculture.fr/daniel-hellmann-requiem>

⁶⁹ Avec Soya the Cow et en 2020, Daniel Hellmann crée le « one-cow-show⁶⁹ » *Dear Human Animals* et sort l'album de musique *Purple Grass*. Plusieurs vidéo clip du personnage haut en couleur sont disponibles sur sa page YouTube. En 2022, Daniel Hellmann fait vivre Soya the Cow aux États-Unis et crée l'exposition *Planet Moo*. En 2023, le personnage bovin mène la performance déambulatoire *Try Walking in My Hooves*. Cette promenade

consentement et chanter sur scène⁷⁰ ». Les performances mettant en scène Soya the Cow sont considérées par l'artiste comme un « format artistique plus souple⁷¹ » vis-à-vis du lourd propos défendu. Face à la réticence des gens d'aborder la question intime « de leur rapport à la nourriture⁷² », « surtout lorsqu'il est question de maltraitance animale et de véganisme⁷³ », Daniel Hellmann voit en Soya the Cow son cheval de Troie. En effet, l'artiste raconte avoir été dissuadé par le milieu des arts de la scène de traiter de la question des élevages, « jugé[e] trop violent[e] ou pornographique pour être montré sur scène⁷⁴ » et avoir été plutôt incité à se « concentrer sur des spectacles queer et les questions de genre⁷⁵ ». L'artiste zurichois prétend qu'il habillé et costumé « tout en beauté, avec ce look attirant le regard, on [l]'écoute d'une manière différente⁷⁶ ». Thierry Sartoretti commentera la participation de Soya the Cow à l'émission télévisée *The Voice Germany* en 2021, qu'elle effectue « du militantisme version soft power avec glamour et bienveillance⁷⁷ ».

Le wombat et la vache, métaphores fabuleuses de l'humain

Le wombat est l'animal fabuleux du spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat*. Il est prétexte, à travers son évocation ou sa convocation, à l'élaboration d'un discours philosophique et singulier dont le thème sous-jacent est la façon dont l'humain pense (de manière scientifique) le non-humain, et donc, se pense lui-même. Dans le spectacle *Dear Human Animals*, Daniel Hellmann interprète son personnage alter-égo féminin Soya the Cow. Il s'agit d'une vache drag, végane, féministe et sex-positive. Ce personnage, « créature entre l'humain et le bovin, [...] revendique la libération de tous les animaux mais aussi de tous les humains⁷⁸ ». Les recours à la fiction utilisés dans ces deux spectacles permettent de réfléchir la façon dont l'humain contemple, songe et spéculé à l'égard du non-humain. La façon dont

artistique s'est produite dans de nombreuses villes à travers le globe et invite le public à modifier son regard sur le monde vivant.

⁷⁰ Wilson Le Personnic, « Daniel Hellmann, Requiem for a piece of meat », *op. cit.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² Thierry Sartoretti « La super-héroïne végane Soya the Cow se rue sur le Festival Antigél », publié le 5 février 2023 sur le site de Radio Télévision Suisse [en ligne] <https://www.rts.ch/info/culture/spectacles/13754516-la-superheroine-vegane-soya-the-cow-se-rue-sur-le-festival-antigel.html>

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Annabelle Georgen, « Vachement vôtre », *op. cit.*

l'humain considère et étudie le reste du vivant le renvoie à sa propre manière de se considérer lui-même, de se comporter et de s'organiser socialement. Aussi, l'identification de l'humain à l'animal, le fait que les animaux puissent être à certains égards considérés comme des métaphores de groupes sociaux ou de types psychologiques humains ne sont pas des phénomènes nouveaux. Jurgis Baltrusaitis écrit à ce propos que « [l']identification de l'homme et de la bête remonte aux plus lointaines origines. Elle a donné naissance aux fables et aux dieux de toutes les civilisations anciennes⁷⁹ ». L'anthropologue Alain Testart dans l'ouvrage *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, soumet l'hypothèse que l'art pariétal paléolithique a des fonctionnements que l'on retrouvera plus tard dans les fables de La Fontaine. Il écrit : « Cet art, en représentant les animaux, parle des hommes – comme le font, par exemple, les fables de La Fontaine. L'animal est une métaphore pour l'homme⁸⁰ ». En effet, ne sont retrouvées dans les grottes nulle représentation de l'Homme par lui-même, ni de lui interagissant avec des animaux, hormis des représentations, timides et parcellaires de son corps. Alain Testart, convaincu que l'humain témoigne essentiellement de sa propre vision du monde, défend l'idée qu'il parle de lui à travers la représentation du monde animal, légèrement modifié.

Construction de cadres fictifs et porosité avec le réel

Conférence ? Conférence-performance !

Le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* est présenté comme une conférence. La conférence est un « mode de transmission du savoir⁸¹ ». Les codes relatifs à la conférence sont formels et facilement identifiables. Ils instaurent un cadre spécifique. L'organisation spatiale d'une conférence est frontale « : le public, assis, fait face au conférencier⁸² ». La conférence sollicite l'utilisation d'accessoires tels que « bouteille d'eau, micro, dispositif de

⁷⁹ Jurgis Baltrusaitis, « Physiognomonie animale », dans *Les Perspectives dépravées*, tome 1 : *Aberrations, Essai sur la légende des formes* (1983), Paris, Flammarion, 1995, p. 13.

⁸⁰ Alain Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016, p. 108.

⁸¹ Simon Tanguy, « Inging ou l'épuisement du langage comme performance », *Déméter* 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 26 mars 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/97>

⁸² Violaine Lochu, « *Stranieri Ovunque, Animal Mimesis, Stellar Acoustics Station* », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 26 mars 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/90>

projection⁸³ » et de « logiciel de présentation [comme] PowerPoint⁸⁴ » par exemple. Finalement, les besoins techniques requis pour une conférence sont « tout à fait modestes : tables, tabouret, sortie son⁸⁵ » et lui permettent de prendre place dans de nombreux lieux d'accueil. De fait, le cadre formel de la conférence est manifeste dans le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat*. Les dispositifs scénique et matériel propres à la conférence y figurent. La salle est délimitée en deux espaces disposés de manière frontale. D'un côté l'espace réservé à l'audience, constitué de plusieurs rangées de chaises alignées et de l'autre, celui destiné à la présentation. Dans ce dernier se trouve une estrade. Devant elle est disposée un pupitre muni d'un micro et d'une bouteille d'eau. Sur l'estrade sont placées deux tables. La salle est équipée d'un vidéo projecteur et d'un large écran blanc. De plus, l'annonce de Vinciane Despret délivrant une conférence n'est nullement fantasmagorique : celle-ci étant amenée à s'adonner à cet exercice dans le cadre de ses fonctions universitaires.

Malgré ses fortes allusions et le respect de certains de ses codes et de son cadre, le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* s'éloigne pourtant de la simple conférence. Il s'apparente, par son usage de la fiction, de la mise en scène et de la performance à une conférence-performance. La conférence-performance implique une subversion par la fiction du cadre conventionnel de la conférence traditionnelle. Ainsi, à travers « un dispositif mobilisant divers supports, discours, vidéos, invitant à observer les lieux de jonction, de glissement entre éléments factuels et fictionnel⁸⁶ », la conférence-performance participe à « tordre la situation de communication habituelle de la conférence pour la faire dériver vers une situation théâtrale⁸⁷ ». Le logiciel de présentation de matériaux scientifiques peut ainsi servir la fiction. S'opère alors un « déplacement poétique⁸⁸ », souvent absurde, qui met en confrontation cadre formel et envolée imaginaire. La fiction s'immisce dans le cadre de la conférence et « vient souligner tout [son] aspect théâtral, codifié et artificiel⁸⁹ ». Le dispositif enclin à jouer avec les codes de la conférence et les présupposés attendus qu'elle convoque, permet une « critique

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ Agnès Blesch, « La conférence-performance : un point de vue littéraire », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 26 mars 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/88>

⁸⁵ Julie Valero, « La conférence-performance : dramaturgie de l'ère numérique ? À partir de *I am 1984* (Barbara Matijevic, Giuseppe Chico, 2008) et *Un Faible degré d'originalité* (Antoine Defoort, 2013) », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 26 mars 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/112>

⁸⁶ Agnès Blesch, *op. cit.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Violaine Lochu, *op. cit.*

⁸⁹ *Idem.*

distanciée » à son égard. Agnès Blesch relate les propos d'Yves Citton concernant les variations attentionnelles qu'induit le dispositif de la « fiction documentaire⁹⁰ » : « [il] nous invit[e] à nous absorber dans l'attention représentée (et dans l'univers où elle nous plonge), tout en nous faisant garder un pied dans la situation réelle d'où nous considérons cette attention⁹¹ ».

Dans la conférence-performance *La Cosmologie fécale chez le wombat*, le glissement du cadre conventionnel de la conférence à un univers fictionnel, hors du commun, s'effectue dès l'entrée dans la salle des spectateurs et spectatrices. Les recours à la fiction et à l'absurde, immédiatement convoqués, invitent la présence allégorique du wombat. À l'arrivée du public, la pièce est illuminée de la lumière blanche des plafonniers, qui ne s'éteindront qu'à la fin de la conférence. Les spectateurs et spectatrices sont accueillis par un enregistrement audio et un diaporama, diffusés en boucle. Une voix féminine dont l'élocution est quelque peu robotique et l'intonation détachée retentit depuis les enceintes. Elle délivre des informations générales sur les wombats, semblables à celles facilement accessibles sur des encyclopédies en ligne. Sur un écran de projection en toile, tendu à l'arrière-scène, défile un diaporama où les mêmes images réapparaissent en boucle. Y sont entrecroisées des photographies et des illustrations de wombats, de leur fèces, de diverses sortes de cubes et quelques références aux matières fécales en général. Se faufilent également dans le diaporama des images dont le lien avec le sujet de la conférence est moins discernable. Ces images donnent l'impression d'être les premières trouvées sur internet après avoir tapé dans la barre de recherche : « wombats », « wombats crottes » ou encore « crottes cubiques » par exemple. Ces images amusantes et absurdes ne sont ni référencées ni discutées, elles constituent simplement un fond visuel tel que pourrait l'être un fond d'écran aléatoire d'ordinateur. Le diaporama et l'enregistrement audio cessent à l'arrivée en scène des artistes, acteurs du spectacle.

Glissement dans la fiction et création d'un espace végan

Dans le spectacle *Dear Human Animals*, l'espace de représentation est bi-frontal. Aux sièges du public fait face l'espace scénique. Le plateau est à prédominance vide. Trois praticables, rectangulaires et carrés, comme différents podiums, y sont disposés. Ils structurent

⁹⁰ Agnès Blesch, *op. cit.*

⁹¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. La Couleur des idées, 2014, p. 236.

l'espace autant qu'ils offrent différentes surfaces de jeu à l'artiste. À l'avant-scène et à cour se trouve un piano à queue.

Avant l'arrivée de Daniel Hellmann en scène, plusieurs éléments l'introduisent et agissent comme un préambule à son discours au sujet de l'animal. Alors que les spectateurs sont en dehors de la salle de spectacle, déambulent cinq personnes dont les corps et les visages sont entièrement recouverts par de larges costumes. Cet événement a lieu sur le parvis du café du théâtre, au niveau du parc de la Cité internationale universitaire de Paris. Les figurants se promènent et s'arrêtent en chœur pour tenir la pause. Trois d'entre eux sont en forme de tête : de chat, d'humain et de singe. Un costume représente un tronc d'homme, dans lequel certains organes vitaux sont visibles. Le dernier est en forme de botte. Le point commun entre ces costumes est qu'ils représentent différentes parties de corps d'animaux, y compris la botte en cuir, issue de la peau d'un animal. En exposant ainsi, sur un même plan horizontal, les différentes parties issues de corps d'animaux, humains et non-humains, la valeur morale et symbolique accordée à ces éléments est déhiérarchisée. Dans le livre *Sur la piste animale*⁹², Baptise Morizot souligne le sentiment des êtres humains à se trouver en dehors du circuit de la chaîne alimentaire, il dit : « [n]ous pouvons être mangeurs, mais pas mangés. Mangeur non mangeable⁹³ ». Le philosophe cite Val Plumwood :

Cette conception de l'identité humaine place les humains en dehors, et au-dessus de la chaîne alimentaire, non pas comme convives au festin dans une chaîne de réciprocité, mais comme manipulateurs extérieurs et maîtres de cette chaîne : nous pouvons manger les animaux, mais eux ne peuvent pas nous manger.⁹⁴

Lorsque les spectateurs entrent dans la salle de spectacle, leur participation est réclamée. En effet, une personne leur demande de déposer à leurs pieds tous les vêtements ou objets qu'ils portent sur eux et qui sont d'origine animale. Par ce geste de dépossession de leurs affaires, il leur est indiqué qu'ils entrent dans un espace végan. Un jingle est ensuite projeté sur l'écran en fond de scène. La vidéo introduit le spectacle qui est présenté comme une émission télévisée dont l'animatrice est Soya the Cow. Le titre du spectacle apparaît en grosse lettres dorées sur l'écran. L'esthétique de la vidéo est kitsch, elle est ornementée d'effets et de filtres de montage. On y voit défiler de courtes vidéos qui mettent en scène Soya the Cow dans différentes situations, proche d'animaux ou dans une manifestation où flotte un drapeau LGBT par

⁹² MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, préface de Vinciane Despret, Paris, Actes Sud, 2022.

⁹³ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 69. L'auteur cite Val Plumwood, "Human Vulnerability and the Experience of Being Prey" (1995), *Quadrant*, vol. 39, n°314, p. 31.

exemple. Dans ce jingle, une voix féminine, élégante et chaleureuse, présente le personnage de Soya the Cow. Cette vidéo installe le cadre fictionnel du spectacle.

Entre réalité et fiction, Vinciane Despret et Déborah Oldtim

Vinciane Despret est universitaire et conférencière. Oratrice, elle n'est comédienne ni de formation, ni de profession. Dans le spectacle, la philosophe apparaît fidèle à son corps quotidien et à ses habitus. Elle est vêtue simplement et sobrement, veste et pantalon foncés, t-shirt blanc. Elle porte les larges lunettes rondes aux épais contours noirs qui caractérisent son personnage public. Lorsque les spectateurs et spectatrices sont installés, la conférencière entre en scène d'un pas direct et détendu. Elle se positionne debout derrière un pupitre muni d'un micro. Le pupitre fait face à l'audience, il est disposé au sol, devant la scène. Durant toute la durée du spectacle, qui dure un peu plus d'une heure, Vinciane Despret n'effectue aucun déplacement. Elle occupe la place conventionnelle de l'intervenante universitaire venant délivrer ses recherches théoriques à un public curieux. Bien que son allure et son apparence ne s'éloignent guère de son aspect quotidien ou réel, la philosophe prête pourtant sa présence, son corps et sa voix à la lecture spectaculaire du texte dont elle est l'auteur. Elle interprète ou performe le personnage de Deborah Oldtim, présidente de l'Association en théoarchitecture. Dans le spectacle, le nom de ce personnage n'est jamais cité. En effet, Déborah Oldtim s'adresse, sans jamais se présenter, à l'assemblée réunie, qu'elle considère comme ses pairs :

Monsieur le ministre de la Culture multispécifique, Madame la députée, Madame la secrétaire générale, chères et chers membres de l'Association de théoarchitecture, chères et chers collègues, chères et chers animaux humains et autres qu'humains qui nous font l'honneur d'être présents.⁹⁵

La présidente de l'Association de théoarchitecture se comporte comme si l'audience s'était rendue avec conscience à l'inauguration du musée de théoarchitecture et de sa première exposition. Le personnage de Déborah Oldtim installe, par son discours, le cadre fictionnel et transforme la réalité propre à l'évènement théâtral initial. Si Vinciane Despret est présente le 25 septembre à 20h30 dans la salle de spectacle du centre socio-culturel Fossé des Treize à Strasbourg face à un public certainement connaisseur de ses travaux littéraires, Déborah Oldtim existe, à partir du moment où la philosophe prononce ses premières paroles, dans un autre

⁹⁵ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, op. cit., p. 38.

espace-temps⁹⁶. Le personnage convie les spectateurs et spectatrices à la fiction. Ces derniers sont immobiles, assis sur des chaises, mais leur statut de spectateur s'en trouve cependant métamorphosé.

Entre réalité et fiction, Daniel Hellmann et Soya the Cow

À travers le personnage de Soya the Cow, Daniel Hellmann change d'identité de genre et d'espèce animale. Son travestissement s'opère à plusieurs niveaux. Cependant un trouble s'installe puisque l'artiste ne disparaît pas totalement derrière son personnage. Daniel Hellmann fait le récit de sa vie en tant que militant en faveur de la libération des animaux d'élevage. Il raconte le parcours qui l'a conduit à adopter un mode de vie végétarien et à s'investir et vivre auprès d'animaux. L'artiste parle en son nom mais chante en celui de Soya the Cow. Ces deux identités cohabitent, Soya the Cow apparaît comme une extension de Daniel Hellmann. L'artiste se genre au masculin et ne modifie pas sa tessiture de voix naturelle et grave. Il délivre également des anecdotes sur ses vies de militant, de fils et d'amant. L'artiste adopte cependant l'apparence physique caractéristique du personnage Soya the Cow, une *drag-queen* ou *drag-cow* et surjoue les codes de la féminité. Son maquillage est exagéré, extravagant et s'inspire de l'univers du cabaret. Ses traits sont féminisés, magnifiés et redessinés, ses pommettes réhaussées, ses joues creusées. Il porte du rouge à lèvres et déborde les contours afin d'élargir sa bouche. Ses yeux, fardés et chamarrés d'un *smoky-eyes* et de faux-cils, sont agrandis. La silhouette de Daniel Hellmann, propulsée sur de hauts talons, se trouve féminisée. Sa taille cintrée, il laisse entrevoir ses jambes musclées et élancées. Soya the Cow est une femme bien dans ses souliers, une « *show girl* ». Elle est déterminée, possède de grands rêves et idéaux. Soya the Cow ne piétine pas. Daniel Hellmann interprète son personnage avec excentricité. La palette d'émotions exploitée par l'artiste est large. Il fait preuve d'une expressivité accentuée, « théâtrale ».

⁹⁶ Lors de son allocution, Deborah Oldtim fait référence à de nombreuses reprises aux études scientifiques passées, menées au XX^e et XXI^e siècles. Elle fait aussi allusion à des incendies ayant dévasté l'Australie à la fin de la seconde décennie du XXI^e siècle et causé la mort de nombreux non-humains.

Corps de fiction et performativité de genre

Si derrière son costume de *drag-queen*, Daniel Hellmann demeure très perceptible, son corps n'en est pas moins en état de jeu. Son corps est extra-quotidien⁹⁷, un corps construit, de fiction. Daniel Hellmann laisse entrevoir par son jeu, le caractère construit, artificiel, déjouable, des codes sociaux et binaires de genre. Emmanuel Beaubatie, sociologue et docteur de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), dans son premier livre intitulé *Transfuge de sexe*⁹⁸, explique la notion de « performativité de genre » introduite par Judith Butler et écrit : « [l']ordre du genre n'est jamais aussi visible que lorsqu'il est transgressé⁹⁹ ». Emmanuel Beaubatie cite l'exemple des *drag*¹⁰⁰*queens*, qu'utilise Judith Butler dans son livre *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*¹⁰¹ :

Selon elle, la féminité incarnée par une personne assignée au sexe masculin prouve que le genre n'a pas d'essence : il se joue et se rejoue sans modèle original, et c'est ce jeu incarné par diverses personnes et de diverses manières qui contribue à définir son contenu, un mécanisme que Butler nomme la « performativité ».¹⁰²

En effet, Soya the Cow existe par une certaine présence, une attitude et une écriture gestuelle. Daniel Hellmann adopte une attitude confiante et assurée. Il fait preuve de charisme et de puissance. L'artiste de scène a le contrôle sur son langage corporel, sur ses gestes, regards et expressions faciales. Son corps est agrandi. Son dos est droit, son menton légèrement relevé et son regard porté vers l'horizon. La démarche qu'il emprunte est élégante et gracieuse. Ses déplacements sont effectués d'un pas soutenu, vif et dynamique. Ses hanches et ses cuisses se balancent alors qu'il semble marcher avec équilibre sur une ligne. Daniel Hellmann place son centre de gravité au niveau du bas de son ventre et de son bassin. Son corps fait preuve de tonicité et il s'ancre avec stabilité dans le sol.

⁹⁷ Terme proposé par Eugenio Barba, metteur en scène et théoricien, voir Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Lecture, Bouffonneries, n°28/29, 1993, p. 55.

⁹⁸ Emmanuel Beaubatie, *Transfuges de sexe, Passer les frontières du genre*, Paris, Editions La Découverte, 2021.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁰ « Drag : Les drags sont des personnes qui se travestissent ponctuellement dans le sexe opposé, principalement dans le cadre de performances scéniques. Pour les hommes qui performant la féminité, on parle de drag queens. Pour les femmes qui performant la masculinité, on parle de drag kings. », Emmanuel Beaubatie, *op. cit.*, p.175.

¹⁰¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2005 (1990).

¹⁰² Emmanuel Beaubatie, *op. cit.*, p. 34.

Schématisme du déroulé / protocole spectaculaire

L'organisation temporelle et spatiale de la conférence-performance *La Cosmologie fécale chez le wombat* reste constante à partir du moment où les acteurs de la représentation entrent en scène et jusqu'à la fin du spectacle. Chacun des agents humains de la représentation effectue le rôle qui lui est confié. Ceci de manière mécanique et n'exprimant aucune émotion particulière, tenant une attitude neutre.

L'arrivée de la conférencière est accompagnée par celles de François Génot, Simona Denicolai et Ivo Provost. Vinciane Despret s'installe derrière son pupitre et commence son discours tandis que ses collaborateurs rejoignent les places qui leur sont assignées. Aussitôt installés, ces derniers s'affairent à leurs tâches respectives qu'ils effectueront à la chaîne jusqu'à la fin de la conférence. François Génot s'assoit à jardin face à une table. Il griffonne frénétiquement des feuilles blanches avec des airs de fonctionnaire consciencieux. À ses côtés, une femme dont on ne connaît pas le nom récupère les feuilles noircies et en photocopie certaines. Elle compose aussi des petits dossiers à l'aide de pochettes en papier coloré. Simona Denicolai et Ivo Provost s'installent côte à côte, debout, face à une table longue d'environ deux mètres qu'ils partagent. Les deux artistes sont vêtus de manière colorée. Simona Denicolai porte une robe à pois¹⁰³ et des gants de vaisselle en plastique jaune. Elle travaille à découper des cubes d'environ un centimètre dans différents légumes, aux tailles et couleurs variées, qu'Ivo Provost dépose ensuite avec minutie sur un plateau. Il les empile en équilibre de sorte à construire de petites pyramides. Fait également son apparition un homme, dont on ne connaît pas le nom. Il est habillé soigneusement, à la façon d'un serveur, une serviette blanche à son coude et un plateau posé sur sa paume. Il arrive du fond de la salle de spectacle, par une porte située au dos du public. Ce serveur vient récupérer le plateau sur lequel sont disposés les cubes de légumes et laisse, en échange, le sien vide. Il sort de salle par le même chemin qu'il a emprunté à l'allée et emmène avec lui les cubes de légumes. L'homme ne tarde pas à revenir, plateau vide en main, puis répète lui aussi cette même action jusqu'à la fin de la représentation.

Les règles du jeu et la distribution des rôles, une fois comprises, deviennent passablement une nouvelle norme, un état auquel on s'habitue. Seules quelques interventions

¹⁰³ Style rétro des années 1960 aux États-Unis.

de l'universitaire Alexis Zimmer¹⁰⁴, installé dans le public, viennent perturber le discours lu par Vinciane Despret. L'universitaire aux airs saumâtres interrompt la conférencière pour contredire son exposé en citant les philosophes grecs. Ses interventions apparaissent comme des circonlocutions complexes et des maximes presque psalmodiées. Malgré leur caractère soudain, ces interventions basculent à leur tour dans le monde de la répétition et n'étonnent plus. Aussi, l'allocution de Vinciane Despret prêtant sa voix à Déborah Oldtim, est régulière. Le discours dense et d'allure scientifique de la présidente est lu de manière académique. Il est prononcé d'une voix blanche, neutre et invariable, sans élévation ni accélération, sans grande émotion ou incarnation. Semblent être reproduites ici, de façon quelque peu décalée et absurde, les conditions favorables à l'ennui et à la perte d'attention si pléonastiques du cliché propre aux conférences universitaires. Le caractère rébarbatif et interminable de la conférence est accentué par le fait qu'elle ne se termine pas. En effet, après environ une heure de « spectacle », les lumières s'éteignent et Vinciane Despret continue de lire le discours de Déborah Oldtim à l'aide d'une lampe frontale. Tous les autres performeurs quittent les lieux de la conférence et le public est invité à le faire aussi.

Les discours développés

Un discours fictif et scientifique

Le discours de Déborah Oldtim, certes fictif, n'en demeure pas moins scientifique. Il est composé d'un langage technique, d'un jargon particulier composé d'un vocabulaire et de références propres au secteur de connaissances imaginé par Vinciane Despret. Le discours de Déborah Oldtim est composé de phrases longues chargées de concepts. Bien que compréhensible, il semble tout de même destiné à des personnes possédant suffisamment d'expertise pour suivre en détail son cheminement. Ce discours est fondé sur des faits, des observations ainsi que des résultats de recherches proposés en lien avec sa problématique principale. Des connecteurs logiques sont effectués entre les faits exposés et permettent la construction du discours et son évolution. En effet, Déborah Oldtim conte l'histoire des

¹⁰⁴ Maître de conférences Histoire, spécialisé dans les politiques de la santé et de l'environnement aux IXX^e et XX^e siècles à la faculté de médecine de Strasbourg.

thérosiences et porte un regard particulier sur la théroarchitecture¹⁰⁵ avec l’hypothèse d’une « scatologie spéculative¹⁰⁶ » propre aux wombats. L’histoire de la théroarchitecture, nous informe Déborah Oldtim, est nourrie par, puis dialogue avec, d’autres domaines scientifiques, tels que celui de la littérature comparative multispécifique, par exemple. Aussi appelée thérolinguistique¹⁰⁷ classique, elle se compose, entre autres, de la théropoétique et de la thérolittérature. Sont étudiées sous l’égide de ces disciplines scientifiques : « l’écriture kinétique chorale chez le manchot Adélie [...], l’archive historique chez l’araignée, la poésie initiatique chez la luciole, le roman souterrain chez la marmotte et l’épopée labyrinthique chez le surmulot¹⁰⁸ ». Déborah Oldtim témoigne également d’un courant qui permet d’« élargir le champ des recherches au végétal¹⁰⁹ ». Ce courant, lui-même issu d’un « tournant majeur dans l’histoire de la thérolinguistique¹¹⁰ », est « celui des “sciences cosmophoniques et paralinguistiques”¹¹¹ ». Il est apparu lorsque s’est imposé l’« exigence de réorientation des enquêtes en faveur du non-visible¹¹² ».

Un double discours, parallèle entre chair et viande

Le discours délivré par Daniel Hellmann, incarnant le personnage de Soya the Cow, dans le spectacle *Dear Human Animals*, plaide explicitement et ouvertement en faveur de la lutte animaliste. Dans le livre *Manifeste animaliste*¹¹³, paru en 2017, Corine Pelluchon situe la lutte animaliste¹¹⁴, qu’elle défend, contre un système politique et économique fondé sur la domination et l’exploitation sans limites des ressources naturelles et des êtres vivants. Le mot d’ordre de ce système est « la souveraineté du profit¹¹⁵ », au prix duquel sont sacrifiés le bien

¹⁰⁵ La « Théroarchitecture (n. f.) » est l’étude des constructions animales, des habitats et des infrastructures telles que les « routes, souterrains, signalétiques, monuments, couloirs de migration etc. », Vinciane Despret, *Autobiographie d’un poulpe et autres récits d’anticipation*, op. cit., p. 11-12.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁷ La thérolinguistique est une branche de la géolinguistique qui s’attache « à étudier et à traduire les productions écrites par des animaux (et ultérieurement par des plantes) » *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Corine Pelluchon, *Manifeste animaliste*, Paris, Alma Éditions, 2017.

¹¹⁴ « On peut appeler animalisme le mouvement philosophique, social, culturel et politique caractérisant et rassemblant des personnes qui s’engagent par leur mode de vie et leur action collective à défendre les intérêts des animaux. » *Ibid.*, p. 62-63.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

être des humains et des non-humains ainsi que la viabilité de leur écosystème. Pour Corine Pelluchon, ce modèle sociétal, qui s'est généralisé après la Seconde Guerre mondiale, s'est construit sur « l'élevage intensif et l'industrialisation de l'agriculture¹¹⁶ » ainsi que « la disparition, dans les années 1990, de toute utopie politique et l'émergence de l'économisme comme seul horizon¹¹⁷ ». Le concept régissant ce modèle est le spécisme¹¹⁸. Il s'agit de la considération d'une hiérarchie entre les espèces animales, qui attribue une place supérieure à l'humain. Cette ascendance lui confère donc, avec légitimité, des droits supplémentaires. Corine Pelluchon affirme que ce système politique, économique, social et culturel est révélateur des « dysfonctionnements de notre société¹¹⁹ », voire de notre humanité.

Si Daniel Hellmann a choisi la vache plutôt qu'un autre animal pour parler de véganisme, c'est en hommage aux vaches inséminées de force pour leur lait. Le véganisme, à l'instar du végétarisme qui consiste à ne pas manger de viande, proscrit la consommation de tout produit en provenance de l'animal. De plus, un parallèle est fait par Daniel Hellmann entre la vache laitière et le droit des femmes à disposer de leurs corps ainsi que « la notion de consentement¹²⁰ ». Il dit : « [e]n tant que vache drag queen, Soya souligne que l'exploitation des vaches est basée sur l'exploitation de la maternité et des systèmes reproductifs féminins¹²¹ ». Avant 2016 et avant d'interroger davantage « les relations entre les humains et les autres animaux¹²² », Daniel Hellmann concentrait ses travaux autour des sexualités et de la prostitution. Il témoigne avoir « gravité [plusieurs années] dans un univers de "sex-positive"¹²³ » et y avoir rencontré « [d]es gens audacieux qui sont en pleine possession de leurs corps et de leurs sexualités, avec une forme de liberté, de plaisir et une ouverture d'esprit impressionnante¹²⁴ ». Pour Daniel Hellmann, la sexualité occupe une place importante quant à

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ « Spécisme/spéciste : ce terme, inventé en 1971 par un psychologue d'Oxford, Richard Ryder, désigne la posture attribuant à l'espèce humaine un statut supérieur. Pour les spécistes, l'appartenance à l'espèce humaine est une condition nécessaire pour avoir un statut moral. » *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁰ Dossier de Presses du festival Tendres monstres, *op. cit.*

¹²¹ *Idem.*

¹²² Site internet de Daniel Hellmann, biographie, consulté le 03/05/2023 [en ligne] <https://www.daniel-hellmann.com/fr/about>

¹²³ Wilson Le Personnic, « Daniel Hellmann "L'art que je veux faire est politique" », *op. cit.*

¹²⁴ *Idem.*

[s]a vision du monde¹²⁵ » et à son art. Elle est, dit-il, « [a]u cœur de nos identités, même de nos économies¹²⁶ ».

Le travail de Daniel Hellmann sur la prostitution rejoint celui autour de l'animal par le biais de problématiques liées à la matérialité des corps ainsi qu'à la normalisation de « certains rapports de domination et de violence¹²⁷ » face à la stigmatisation d'autres. En effet, son travail interroge avec constance les rapports d'une société à la chair et, par extension, à la viande. L'artiste dit : « [i]l me semble complètement ahurissant qu'en France il soit illégal d'acheter un service sexuel d'une travailleuse de sexe qui est consentante à cet échange, mais qu'il soit légal d'acheter un bout du corps d'un animal qui a été enfermé, mutilé et tué contre son gré¹²⁸ ».

L'anthropomorphisme pour penser la relation entre l'humain et le non-humain

L'anthropomorphisme

L'anthropomorphisme est la tendance propre à l'être humain à se reconnaître dans ce qui n'est pas lui. Il s'agit de sa faculté à attribuer des caractéristiques physiques et/ou comportementales humaines à des choses qui lui sont extérieures. Les sujets sur lesquels l'être humain peut projeter des ressemblances avec lui-même sont multiples et variées, ils constituent le champ de tout ce qu'il est en capacité de percevoir et d'imaginer. Il peut s'agir d'espèces animales et végétales, comme d'objets, d'idées ou de divinités. L'anthropomorphisme peut être envisagé comme un facteur de lien entre l'être humain et ce qui n'est pas lui. Il peut être considéré comme une capacité humaine, empathique et émotionnelle, à fabriquer et entretenir une connivence, une familiarité et complicité avec le reste du réel et du vivant.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ Wilson Le Personnic, « Daniel Hellmann, Requiem for a piece of meat », *op. cit.*

¹²⁸ *Idem.*

L'anthropomorphisme pensé de façon écologique

Eugène Minkowski, dans l'ouvrage *Vers une cosmologie*¹²⁹ [1936], interroge l'anthropomorphisme¹³⁰ au prisme du thème de la continuité de l'Homme avec le cosmos. Il rappelle que la pensée scientifique, teintée de l'idée du progrès et du positivisme, voit en l'anthropomorphisme une erreur scientifique et une projection illusoire se rapprochant du domaine de la pensée magique. Plutôt que d'approcher l'anthropomorphisme comme une superstition douteuse, l'auteur propose de le regarder comme un témoignage précieux de la conscience qu'a l'humain d'être dans la continuité du « reste », du cosmos. En effet, si l'être humain reconnaît « l'humain » dans ce qui n'est pas lui, c'est que « l'humain » n'est pas propre à l'Homme mais le déborde. L'adjectif humain n'est d'ailleurs pas nécessairement associé à l'Homme. L'Homme se comporte souvent de façon inhumaine et, à l'inverse, on accorde parfois aux animaux des regards « humains ». Finalement le terme « humain » est relationnel, il désigne le fil tendu de l'Homme à d'autres êtres, humains ou non-humains. Pour Eugène Minkowski, aucune science ne peut obliger l'être humain à se débarrasser de sa conscience à l'appartenance originelle et primitive qu'est la Vie. L'anthropomorphisme est alors témoin de la légitime résistance de l'humain à la prétention scientifique de se séparer du reste.

Un personnage hybride et merveilleux, mi-humain mi-animal

La vache interprétée par Daniel Hellmann est manifestement anthropomorphisée. L'animal n'existe en effet qu'à travers quelques éléments de costume qui lui sont allusifs. Citons ses imposantes cornes de vache, sa perruque brune d'où dépassent des oreilles et l'agrandissement de ses yeux. Sur le premier costume porté par Daniel Hellmann, une jupe courte et une veste de perfecto, est imprimé un motif en taches de vache. Le claquement de ses hauts talons rappelle celui des sabots. Durant la deuxième partie de spectacle, alors qu'il est vêtu d'une tenue noire et légère, Daniel Hellmann porte une prothèse de pie de vache sur le pubis. Cet élément de costume participe à la confusion entre corps humain et non-humain ainsi qu'entre les genres. Ce masque le contraint, alors qu'il s'assoit sur un des praticables de la scène, à écarter largement les cuisses. Daniel Hellmann, en endossant et exhibant les mamelles de la bête laitière, transforme légèrement les formes de son corps humain pour l'augmenter. Il

¹²⁹ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie* [1936], Paris, Les Éditions des Compagnons d'humanité, 2021.

¹³⁰ *Idem.*

acquiert de ce fait un corps de fiction, hybride et chimérique. Le personnage *drag-queen*, mi-humain et mi-animal, évoque un univers fantastique, merveilleux et mythologique. Durant le dernier tiers du spectacle, Daniel Hellmann apparaît pieds nus, vêtu d'une longue robe à traîne dorée, luxueuse et ostentatoire. Il porte également, avec ses imposantes cornes, une perruque aux cheveux blond platine, légèrement bouclés. Ses cheveux sont plus longs que son corps et traînent derrière lui, se confondant à la robe. Ainsi vêtu, le personnage bovin haut en couleur semble être sorti d'un conte où se rencontrent princesses et être imaginaires.

Soya the Cow : érotisme et animalité

Hormis ces quelques éléments de costume rappelant la vache, le personnage Soya the cow possède une forme humaine. L'interprète au corps svelte tient lors du spectacle une posture verticale et bipède et n'effectue pas de mouvements au sol ou à quatre pattes. Il ne s'aventure pas dans une recherche de formes corporelles et de mouvements pouvant rappeler le registre de l'animalité. Sa manière de se mouvoir, certes tonique et dynamique, n'emprunte pas au règne animal son total engagement corporel. Le comportement de Daniel Hellmann n'est pas rendu étrange par un quelconque instinct animal, une pulsion incontrôlable qui le conduirait à adopter une corporéité troublante, imprévisible, vive et organique. Si des allusions au registre de l'animalité sont à effectuer dans le jeu corporel de Daniel Hellmann, c'est dans son attitude féminine et lorsqu'il se livre à des postures ou gestes aux évocations érotiques. Il ne brise, par exemple, sa verticalité, que lorsqu'il cambre son dos afin de tendre son postérieur. Dans *Dear Human Animals*, Daniel Hellman offre à son personnage une allure confiante et exécute en même temps qu'il chante des mouvements gracieux, lents et séduisants. Ces tendances convoquent sensualité, agilité et fierté, des caractéristiques possiblement prêtables aux comportements des animaux tels que les félins ou le paon, par exemple.

Les wombats : objets / sujets

Les wombats, tels qu'ils sont fabulés dans le spectacle, heureux-élus des investigations menées en théoarchitecture, font l'objet d'un anthropomorphisme avant tout comportemental. En effet, ils sont décrits comme ayant un système de valeurs morales et humaines exemplaire. Leurs caractères intellectuel et spirituel sont mis en lumière. Consciencieux, justes et

honorables, ces animaux forment un groupe social. Ils représentent une communauté ayant des biens, des intérêts communs ainsi qu'une culture « wombatesque¹³¹ ». Les wombats détiendraient « un sens du sacré¹³² » lié à des rites et une spiritualité. Il leur est conféré la faculté de communiquer avec les humains, de parler, d'être compris et entendus : « Les wombats eux-mêmes pourraient en témoigner¹³³ ». Les chercheurs cultivent à leur égard une attitude respectueuse. Les wombats observés lors d'expériences sont individualisés, personnifiés et nommés : Job, Hatley, Thom, Matthew, Val et Harry-Frauca¹³⁴. Ils sont traités avec soin (« en résidence¹³⁵») et leur consentement est respecté : « si les wombats s'avèrent favorables à cette idée¹³⁶ ». Déborah Oldtim juge « d'une simplicité presque injurieuse pour les wombats¹³⁷ » une hypothèse de recherche passée et qui fût proposée à propos de la forme cubique de leurs fèces.

Les wombats occupent une position ambiguë face aux chercheurs. Ils s'avèrent être leur objet d'étude ainsi que sujets à leur profonde admiration et reconnaissance. Déborah Oldtim se souvient de leur exemplaire civilité et de leur gratuite bonté lorsqu'ils offrirent « l'asile à d'autres, *sans considération d'espèces*, au temps des incendies¹³⁸ ». Les wombats exercent un pouvoir de fascination envers l'équipe humaine de scientifiques qu'ils intriguent. Ces animaux sont mythifiés. En effet, la dernière hypothèse, celle proposée par Donna Bird, reviendrait à accorder aux wombats une « socialité¹³⁹ » qui « s'étendrait bien au-delà de la sphère des êtres visibles¹⁴⁰ » puisque « les murs fécaux constitueraient des adresses à des entités dont les wombats avaient deviné, senti, perçu, imaginé, convoqué l'existence¹⁴¹ ». Il s'agirait de « divinités ou ancêtres ou, peut-être même, divinités *et* ancêtres¹⁴² ».

¹³¹ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, op. cit., p. 40.

¹³² *Ibid.*, p. 57.

¹³³ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴² *Idem.*

L'anthropomorphisme au profit de la critique de la pensée humaine

Dans son exposé Deborah Oldtim s'adonne à la quasi-systématique critique des recherches réelles, dites « premières recherches¹⁴³ », issues du XX^e et début du XXI^e siècle. Elle les considère d'« une perspective encore héritière du cartésianisme¹⁴⁴ ». Celles-ci seraient hantées de « paradigmes simplistes et [de] préjugés¹⁴⁵ » mécanistes ainsi que de « nombreux points aveugles¹⁴⁶ » à l'égard de l'étude du comportement animal. Deborah Oldtim déplore « l'héritage très lourd des anciennes théories néodarwiniennes¹⁴⁷ ». Notamment « la théorie de la territorialisation chez les mammifères¹⁴⁸ », datant du début du XX^e siècle, qui réduirait l'interprétation des murs fécaux des wombats à des marquages fécaux relevant du registre « fonctionnaliste¹⁴⁹ » de la signalétique ou une « pétition martiale¹⁵⁰ ». En effet, face à la rareté des ressources, les animaux entrent en compétition et « “accaparent” des territoires pour garantir leur part de ces ressources, ce qui conduit à de nouvelles compétitions pour l'obtention et la sauvegarde de ces mêmes territoires¹⁵¹ ». La présidente fait le lien entre la notion de territoire et « l'idéologie de la propriété privée et de la compétition¹⁵² ». Le regrettable schéma découlant de la théorie dite classique de la territorialisation impliquerait des comportements animaux qu'ils « soi[ent] immédiatement lié[s] à des bénéfices en termes de survie ou de reproduction¹⁵³ » et le wombat serait décrit comme « un petit propriétaire bourgeois [...] qui, par ses murs fécaux, indiquerait à tout intrus potentiel [...] qu'il veille jalousement à l'intégrité de ses frontières : “On ne passe pas !”¹⁵⁴ ». Cette funeste théorie occulterait fatalement « la question de l'expressivité pour elle-même, de la beauté gratuite ou du plaisir de la création¹⁵⁵ ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

Sentiment religieux inter-espèce et non-anthropomorphe

Déborah Oldtim rend hommage à la définition de la religion donnée par l'historien des religions, appartenant au monde réel, James Harrod. Celui-ci, suite à l'observation des comportements de chimpanzés, propose une « définition transpécifique, c'est-à-dire certes non anthropomorphique et non anthropocentrique, mais également non théiste et non logocentrique, de la religion¹⁵⁶ ». Selon lui « on reconnaîtra le sentiment religieux chez les chimpanzés lorsqu'ils semblent exprimer des émotions de respect lors d'événements qui les dépassent – de la fascination ou de la curiosité à l'égard de phénomènes extraordinaires, spéciaux ou de type miraculeux¹⁵⁷ ».

Sentiment amoureux inter-espèce et non-anthropomorphe

Dans la deuxième partie du spectacle, Daniel Hellmann fait un parallèle entre sa pratique du polyamour et le fait d'avoir des gestes de tendresses et de soin envers les animaux. Le polyamour est une alternative au couple, c'est une orientation relationnelle qui implique d'entretenir des sentiments amoureux et une histoire privilégiée et particulière avec plusieurs personnes simultanément. Daniel Hellmann interprète une chanson d'une voix satinée dans laquelle il exprime l'amour qu'il porte envers son amant. Il dit l'aimer aussi lorsque celui-ci offre des gestes d'affection à une autre personne que lui, en l'occurrence une chatte. Daniel Hellmann chante aimer regarder son amant lorsqu'il regarde sa petite chatte, et surtout, aimer que son amant fasse ce qu'il a envie. Ici encore, Hellmann entretient une confusion volontaire entre l'animal et l'humain. Le chanteur appellera l'animal "*little pussy cat*" à plusieurs reprises, assumant pleinement que l'on entende dans cette appellation : la vulve. Cette chanson résonne comme un hymne à une sexualité qui dépasse l'hétéronormativité et l'espace clos du couple exclusif ainsi qu'à une notion de "*care*¹⁵⁸" inter-espèce¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Le fait de faire attention à l'autre et d'entretenir une relation de soin et d'écoute en dehors d'un rapport médicalisé et soignant-patient.

¹⁵⁹ Entre des espèces différentes.

L'anthropomorphisme au profit de l'empathie envers les autres espèces

L'anthropomorphisme tel qu'il est utilisé par Daniel Hellmann dans son spectacle vise à abolir les hiérarchies d'ordre moral entre les animaux humains et non-humains. Pour lui, révéler le caractère sentient¹⁶⁰ des animaux est corrélé au fait de les « humaniser ». L'artiste pense qu'afin que les humains nourrissent de l'empathie envers les autres espèces animales et arrêtent de les exploiter, il faudrait que ceux-ci se reconnaissent en elles. Daniel Hellmann souligne les ressemblances que l'espèce humaine partage avec les autres animaux, tel que le fait d'être vivant et doué de sensibilité.

Dans le spectacle, l'artiste fait le récit de sa vie en tant que militant en faveur de la libération des animaux d'élevage. Daniel Hellmann raconte le parcours qui l'a conduit à adopter un mode de vie végétarien et à s'investir et vivre auprès d'animaux. Dans son récit, une confusion est effectuée entre les espèces, qui semblent toutes vivre de la même façon. Il fait part aux spectateurs, par exemple, de sa rencontre avec deux dindons sauvés d'élevages intensifs. Mise à part l'information qu'ils soient des dindons, ces animaux sont décrits comme des humains. Daniel Hellmann leur donne des noms humains hispaniques. Il dépeint la grande complicité et amitié qui s'est liée entre les deux dindons comme il contera l'amitié de deux êtres humains. Il fait également part du bonheur qu'il eut à partager des moments en leur compagnie et il se pourrait, à la manière dont il le dit, qu'eux trois se furent baladés et eurent discutés en se tenant la main avec camaraderie. Daniel Hellmann témoigne ensuite de la mort soudaine d'un des deux inséparables. La chute de l'histoire est brutale. L'artiste explique alors que ces animaux d'élevages sont génétiquement modifiés. Qu'ils sont façonnés, nés et réfléchis pour que leurs corps gonflent et produisent plus de viande. Daniel Hellmann dit que ces animaux sont « faits comme des monstres ». Ces transformations impliquant de nombreuses maladies mortelles. Ces animaux sont conçus pour mourir et le bien-être de leurs existences n'est jamais pensé. À la fin du spectacle, après avoir chanté une chanson au piano à propos d'une mère vache arrachée à ses petits après avoir été inséminée de force par la main humaine, Daniel Hellmann confie que sa propre mère est décédée.

¹⁶⁰ « Sentience/être sentient : ce mot vient du latin « *sentiens* », ressentant, et désigne la capacité d'un être à faire de expériences et à ressentir la douleur, le plaisir, la souffrance de manière subjective. Un être sentient est individué ; il a une biographie, des préférences et pas seulement des intérêts liés à la survie et aux normes de son espèce. Il vit sa vie à la première personne, comme les humains et les animaux. », Corine Pelluchon, *Manifeste animaliste*, op. cit., p. 13.

L'anthropomorphisme comme thèse scientifique

Si Vinciane Despret confie à Déborah Oldtim le chic pour critiquer les travaux scientifiques issus du monde réel, elle lui accorde quelques exceptions. Déborah Oldtim cite l'éthologue allemand Karl von Frisch (1886-1982) dont les observations sur les constructions d'abeilles et de termites ont inspiré le personnage de Joey von Batida, « grand amateur de littérature animale et poète percussionniste¹⁶¹ ». Ainsi s'écrit et se crée une filiation entre les deux chercheurs des mondes réel et imaginaire, cohabitant avec cohérence dans cette fable. Il est à noter que Joey von Batida inspire à son tour les recherches de Donna Bird qui « a réalisé sa thèse sous [s]a direction [...] sur la signalétique fécale lyrique comparative chez le wombat et le dingo¹⁶² ». Joey von Batida est formé à la biologie évolutionnaire et son approche est présentée comme « passablement littéraire¹⁶³ ». Joey von Batida défend l'idée que chaque vivant est porteur d'un récit porté par « une insatiable *pulsion créatrice*¹⁶⁴ » et « qu'il est tramé de récits de coévolutions passées, projetés dans la trame narrative multispécifique de coévolutions futures¹⁶⁵ ». Pour l'intellectuel imaginaire Joey von Batida, les traces créatrices laissées par un vivant peuvent prendre diverses formes : « architecturale, sur son propre corps, ou encore sur le corps d'autres êtres, qu'ils soient ceux de sa descendance, de ses congénères ou même ceux d'une autre espèce¹⁶⁶ ». Il souligne le caractère interdépendant et entremêlé de chacun des récits du vivant. Pour lui :

[A]u niveau le plus élémentaire, chaque vivant est inextricablement condition d'existence pour d'autres vivants, qui sont eux-mêmes conditions de sa propre existence – y compris dans le fait de mourir et de nourrir d'autres vivants. Chaque vivant est dès lors, *de facto*, porteur d'une *responsabilité ontologique* qu'il sera contraint d'assumer, et que parfois même il *tiendra* à assumer.¹⁶⁷

Pour Joey von Batida, les récits ne sont pas écrits seulement au passé mais confondent en eux tous les temps possibles et existant. Imbriqués les uns aux autres et les uns sur les autres. Les récits des vivants, animés par une profonde pulsion créatrice seraient plutôt des « récit[s] de l'à-venir, [des] projet[s] en quelque sorte, [des] fiction[s] qui aspire[nt] à devenir vraie[s], à se

¹⁶¹ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, op. cit., p. 49.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

*réaliser*¹⁶⁸ ». Des récits, en somme, comme autant de « proposition[s], [de] pari[s] sur l’avenir, [d’]appât[s] pour l’existence, voire pour les métamorphoses¹⁶⁹ ».

De l’anthropomorphisme au perspectivisme

Co-écriture et co-évolution, la théorie de Vinciane Despret

Vinciane Despret propose par la création du personnage de Joey von Batida sa propre hypothèse scientifique. Il s’agit de la théorie, allégorique à l’écriture, qui fait de chaque vivant le porteur d’un récit, imbriqué inexorablement à ceux des autres. En effet, dans l’épisode « Vinciane Despret et ses sources¹⁷⁰ », de l’émission radiophonique *La source*, la philosophe belge confie à Cécile Coulon penser que les animaux écrivent. Elle dit également ne pas trouver cette interprétation ou hypothèse chez les scientifiques. La fiction lui permet de créer des scientifiques au travers desquels elle peut spéculer à propos des animaux. Lorsqu’elle parle d’écriture et du fait que les animaux écrivent, Vinciane Despret dit la considérer au sens très large. Elle cite, pour imaginer son propos, Baptiste Morizot¹⁷¹ attestant que l’élégance de la biche qui saute est un produit du loup. La biche fut obligée à la fuite et à son élégance par la présence du prédateur. Vinciane Despret dit à cet effet que c’est le loup qui écrit sur la biche. Les choses vues de cette manière permettent « de remettre en question une quantité de chose à propos de l’écriture, de la signature ». Aussi, Vinciane Despret préfère évoquer la sagesse de la biche aux aguets, « la sagesse du bond de la biche », plutôt que de parler en termes cognitifs, où « les animaux sont toujours perdants ». Cette lecture invite à « redistribuer des formes de sagesse » sous « des formes d’interdépendance, c’est-à-dire de coévolution », de « coopération » ainsi que de démoraliser les « rapports proie-prédateur », « tellement moralisables ». Ce rapport devrait, selon la philosophe, être converti en un « rapport social, un rapport de création, qui va produire de la nouveauté, des changements ». Ainsi, « le loup et la biche ont co-écrit un scénario qui a participé à l’élégance de la biche » et à l’écriture de la biche dans l’espace. Penser en termes d’interdépendance, commente Vinciane Despret, nous rendrait « peut-être moins

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁰ Cécile Coulon, « Vinciane Despret et ses sources », podcast *La source*, publié le 21 mai 2023 sur le site internet de Radio France, consulté le 11 avril 2024 [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-source/la-source-du-dimanche-21-mai-2023-4075466>

¹⁷¹ Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Paris, Actes Sud, 2021.

bêtes ». La théorie ici avancée par Vinciane Despret est liée au concept d' « écologie » puisque, écrit Julie Sermon :

[L]e postulat fondateur de l'écologie est en effet que chaque milieu de vie, dans ses composantes organiques et inorganiques, influe sur les comportements et les actions de ceux qui l'habitent, et réciproquement, les êtres vivants influent sur leurs milieux de vie, et donc leurs conditions d'existence.¹⁷²

Perspectivisme amérindien et Umwelt

L'hypothèse proposée par Vinciane Despret nous invitait à abandonner nos observations des animaux foncièrement anthropocentrés afin d'observer leurs comportements comme s'inscrivant dans des réseaux d'interdépendances, de coévolutions pouvant s'apparenter à des trames narratives et collectives, rejoint la pensée du perspectivisme amérindien ainsi que la notion d'*Umwelt*. Le perspectivisme amérindien consiste à adopter sur les choses le point de vue qu'elles ont sur elles-mêmes et non celui qu'a l'humain. Il consiste à varier sur elles ses propres perspectives. Il considère qu'il n'y a d'animaux ou de plantes que pour l'humain, puisqu'animaux et plantes se vivent comme des sujets. Dans l'ouvrage *Tchernobyliana – Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Jean-Michel Durafour écrit : « Pour le perspectivisme, l'animal ne se vit pas lui-même comme un animal, mais comme un sujet, à savoir *comme un homme se vit lui-même*¹⁷³ ». Pour lui, le perspectivisme amérindien est corollé « avec une culture dont les liens avec la nature sont extrêmement étroits et non fractionnants¹⁷⁴ ».

Le perspectivisme amérindien rejoint le terme écologique allemand d'*Umwelt*, inventé par le biologiste Jakob von Uexküll. On pourrait traduire ce terme par « le monde autour » ou l'environnement. La notion d'*Umwelt* est à l'opposé de la théorie déterministe du milieu, héritée des naturalistes et du positivisme, qui considère que le milieu conditionne les comportements des individus dans une logique binaire et causale. L'*Umwelt* d'un individu, d'un être vivant, façonne sa perception du monde de sorte que l'ensemble des choses pourvues de signification sont variables d'une espèce à une autre. Cette notion invite à sortir de l'anthropomorphisme étroit puisque ce que l'humain nomme Nature ou Monde est uniquement ce qui correspond à son propre *Umwelt*. Elle invite à considérer les systèmes perceptifs propres au monde animal.

¹⁷² Julie Sermon, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷³ Jean-Michel Durafour, *Tchernobyliana – Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021, p. 107.

¹⁷⁴ *Idem*.

Jakob von Uexküll invente également le terme de *Merkwelt* pour nommer les choses remarquables dans l'*Umwelt* d'un individu. Les choses qui lui sont porteuses de signification et qui forment, pour lui, un code.

Le spectacle comme une composition musicale

Un spectacle est un ensemble d'actions ou de choses destinées à la réception d'un public. Dans le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* chaque acteur de la représentation suit sa propre partition performative. Chacun effectue une même action, un même travail, en boucle. Le terme « partition », renvoie au verbe « partager », qui signifie le fait de diviser aussi bien que celui de rassembler. Le terme « partition » est musical ou chorégraphique, il permet de mettre ensemble, d'ordonner, une multiplicité de voix ou de gestes. Les partitions propres à chacun des performeurs sont chorégraphiques, au sens élémentaire de compositions gestuelles et spatiales. Elles peuvent aussi être considérées comme musicales, compte tenu des sons produits par chacun des agents. Quand l'un d'eux dessine, l'autre coupe des légumes. Quand l'une parle, quelqu'un l'interrompt et une autre photocopie des feuilles. Quand l'un s'en va plateau en main, un dernier dresse le suivant. Si les gestes effectués sont répétitifs, ils sont néanmoins enclins à de multiples micro-variations inhérentes au caractère transitoire de la Vie. Quelques légers accidents techniques voient ainsi le jour. Comme lorsque des cubes de légumes vont rejoindre le sol, contraignant le méticuleux serveur à les ramasser pour les faire revenir à la table. Dans le livre *Habiter en oiseau*, Vinciane Despret rend compte de la dimension politique rattachée au terme de partition. Il évoquerait la manière d'habiter et d'occuper un territoire :

[l']heureuse dualité sémantique de la langue française, le fait qu'un même terme, celui de partition, désigne à la fois une composition musicale et une façon de répartir, de partager des lieux, ouvre alors à une double dimension de l'habiter, une dimension à la fois *expressive* et *géopolitique*, indissociablement. Les territoires dessinent *des réseaux de territorialités sonores*.¹⁷⁵

Ainsi, les actions polyphoniques effectuées, aussi absurdes soient-elles analysées indépendamment les unes des autres, sont à observer de façon consubstantielle et dans leurs interactions. Leur valeur sensible naît de leur cohabitation dans un même espace-temps. Effectuées simultanément, en chœur, de concert, les différentes actions ont pour qualité

¹⁷⁵ Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 168-169.

principale de rendre compte de la manière dont elles composent une mélodie commune ainsi qu'une manière d'habiter un territoire dont elles dessinent la cartographie. Renvoyant parfois à l'univers d'un cérémonial, d'un rite ou d'une fourmilière en activité, les choses performées dans le spectacle contribuent à la constitution d'un écosystème s'inscrivant dans un environnement théâtral.

Une métaphore ainsi qu'une conception de la nature fondée sur une composition musicale est effectuée par Jakob von Uexküll à partir de la notion d'*Umwelt* contre une approche mécaniste du vivant. Chaque être vivant joue selon lui une partition musicale, dans son propre *Umwelt*. Il explique :

Il y a donc une partition originelle pour la mouche, comme il en existe une pour l'araignée. Or, je prétends que la partition originelle de la mouche (que l'on peut également appeler son image originelle, son archétype) agit de telle sorte sur la partition originelle de l'araignée que la toile que tisse cette dernière peut être qualifiée de « mouchière ». ¹⁷⁶

Malgré l'isolement propre à chaque *Umwelt*, se compose une partition commune, qui est l'interaction et l'entremêlement (et non l'addition) de l'ensemble des partitions des mondes séparés. L'araignée se chante la chanson de la mouche puisqu'elle connaît sa mélodie, il y a transcodage. Les mélodies se superposent, se confrontent et se confondent. Le transcodage constitue un niveau de synthèse fait à partir de l'imbrication de différents *Umwelt*. Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*¹⁷⁷, synthétisent :

J. von Uexküll a fait une admirable théorie de ces transcodages, en découvrant dans les composantes autant de mélodies qui se feraient contrepoint, l'une servant de motif à l'autre et réciproquement : la Nature comme musique. Chaque fois qu'il y a transcodage, nous pouvons être sûrs qu'il n'y a pas une simple addition, mais constitution d'un nouveau plan comme d'une plus-value. Plan rythmique ou mélodique, plus-value de passage ou de pont, – mais les deux cas ne sont jamais purs, se mélangent en réalité (ainsi le rapport de la feuille, non plus avec l'eau en général, mais avec la pluie...).¹⁷⁸

¹⁷⁶ Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, traduction Philippe Müller, Paris, Denoël, 1984, p. 117.

¹⁷⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 386.

III – L’expérience proposée aux spectateurs

À l’échelle des deux spectacles analysés et de la pensée humaine, à partir aussi des notions abordées, visualisons le fait que chaque individu présent dans la salle, spectateur, spectatrice ou artisan de l’évènement théâtral, ait une vision du monde qui lui soit propre. Considérons qu’à l’image des différentes espèces animales et végétales, chaque être, parmi ceux réunis dans les lieux de la représentation, vive une expérience singulière de la conférence-performance ou du spectacle musical. Ainsi, tous les éléments de ces spectacles, toutes les actions qui y foisonnent, font office pour l’audience d’une multiplicité de *Merkwelt*, de choses pourvues de signification, variables d’une personne à l’autre, formant pour elle un code. Ainsi, la pensée perspectiviste met à l’honneur, à l’aide d’un raisonnement empathique, les variations incalculables des points de vue sur la réalité.

Faire expérimenter aux spectateurs un changement de perspective

Un moment particulier de la conférence-performance *La Cosmologie fécale chez le wombat* matérialise visuellement un changement de perspective. En effet, à la fin de la conférence, les lumières s’éteignent et Vinciane Despret continue à lire son texte, seule en scène, à l’aide d’une lampe frontale. Lorsque les spectateurs et spectatrices s’apprêtent à quitter les lieux, à se lever et à se revêtir pour s’extirper de la salle close qui les a accueillis, des photographies sont projetées sur l’écran blanc du fond de scène. Y défilent des clichés en gros plan des pieds chaussés des membres du public, capturés à leur insu. On comprend alors qu’un appareil photo muni d’un détecteur de mouvements a été disposé au sol avant leur entrée dans la salle de spectacle. Ainsi, les spectateurs et spectatrices aperçoivent à l’écran des images volées une heure auparavant, d’une partie de leurs silhouettes. Le sentiment qu’il leur a été joué un tour peut émerger en eux, comme s’ils avaient été, à l’image d’une proie, pistés par un prédateur. Le perspectivisme amérindien, comme la notion d’*Umwelt*, reposent sur la faculté d’empathie, qui est avant tout une stratégie de survie propre au vivant. Elle peut prendre la forme de celle du prédateur pistant sa proie. Le chasseur comprend l’*Umwelt* de l’être qu’il poursuit et anticipe ses réactions pour le piéger. Nous pouvons voir dans ces rapports une danse semblable à celle se jouant sur un échiquier. Le public est joué par le spectacle.

Le malaise pour susciter l'empathie des spectateurs

Durant le spectacle *Dear Human Animals*, l'artiste propose un jeu, un défi, aux spectateurs. Daniel Hellmann doit, en l'espace de trois minutes, les convaincre d'arrêter de consommer du lait de vache. À l'issue de ce temps d'argumentation l'audience effectue un vote à main levée. Si une majorité d'entre eux consent à arrêter de consommer du lait, le défi est gagné. Sinon, et c'est ce qui se passe finalement, Daniel Hellmann s'engage à boire du lait dans un biberon pour bébé aux dimensions agrandies. Ici, le public est responsable ou coupable du non-respect du régime végétarien de l'artiste. Daniel Hellmann insiste sur le caractère nauséabond et écœurant de l'action qu'il s'apprête à faire et accuse la lâcheté du public. Le suspense s'installe en même temps qu'il approche et éloigne le biberon de sa bouche, ceci en signe de difficulté et d'hésitation à l'idée d'ingurgiter le lait. L'artiste annonce, qu'avant de boire le lait, il désire présenter à l'audience la personne dont ce dernier est issu. Une vidéo est alors projetée sur le large écran disposé en fond de scène. On y voit une femme allaitant son nourrisson d'un sein et tirant du lait avec une machine de l'autre. La femme salue et se présente au public. Elle dit avoir conscience que si la vidéo est visionnée c'est que Soya the Cow a perdu son défi. Daniel Hellmann se délecte finalement et avec enthousiasme du lait contenu dans le grand biberon. Il boit en accentuant le geste de téter pour faire allusion à l'aspect enfantin que revêt pour lui le fait de boire du lait. En effet, l'artiste défend l'idée que le lait de n'importe quel animal doit être réservé à ses petits. Lors de son exposé, qui dure trois minutes, Daniel Hellmann informe l'audience que pour que les vaches aient perpétuellement la capacité de produire du lait à destination de la consommation humaine, celles-ci sont inséminées de force et leurs petits emmenés loin d'elles. Par effet de surprise, en présentant à l'écran une mère humaine et son bébé, puis en buvant le lait de celle-ci, Daniel Hellmann souhaite provoquer une réaction dans le public. Par la performance ainsi qu'un jeu de ruse et d'inversion, il souhaite déplacer les regards des spectateurs consommateurs de lait et leur faire éprouver le malaise qu'il peut ressentir lorsqu'ils consomment du lait de vache.

Après qu'il a interprété en slamant une chanson de revendication et d'« empuancement » en faveur de la vache, Daniel Hellmann sort de l'espace scénique. Dans la salle silencieuse et plongée dans le noir, est projetée une vidéo. Un court texte apparaît qui présente les conditions de capture des images ensuite montrées. Elles ont été volées dans un abattoir par une association qui milite pour leur abolition. On y voit, pendant de longues minutes, un gros plan sur des petits cochons à bout de souffle et épuisés. Ils sont serrés les uns

contre les autres autant qu'accolés à des barreaux. Rien ne bouge, il n'y a pas de place pour qu'ils bougent. Seul persiste le mouvement de leurs respirations et leurs clignements d'yeux. Après l'intensité et le show délivré par Daniel Hellmann, l'artiste offre au public la contemplation silencieuse de ces images de maltraitances. Ici encore, il cherche à provoquer les spectateurs et leur faire éprouver un sentiment désagréable.

Dernières surprises à destination des spectateurs

À la fin de la conférence, après avoir aperçu les photos de leurs chaussures projetées sur l'écran disposé en fond de scène, les membres de l'audience sont invités à sortir par une porte différente de celle par laquelle ils étaient entrés. Ils empruntent cette fois la grande porte traversée à de multiples reprises par le serveur, effectuant des allers-retours incessants entre l'intérieur et l'extérieur. Lorsqu'ils franchissent la porte de sortie, une pochette colorée dans laquelle est glissée une feuille blanche leur est offerte. Sur cette feuille, figure un dessin réalisé par François Génot lors de la conférence. Ces drôles de croquis sont titrés. Ils font office de clins d'œil poétiques à la conférence qui vient de se terminer. Certains d'entre eux représentent les wombats dans des situations fabuleuses, extravagantes et anthropomorphisées. Une fois la porte franchie, les spectateurs et spectatrices se trouvent dans la cour du centre socio-culturel Fossé des Treize de Strasbourg. Ils découvrent, érigée au beau milieu de la cour et exposée à l'intérieur d'un frigidaire placé au-dessus d'un socle d'environ un mètre, une pièce montée pyramidale. Elle est réalisée à partir des cubes colorés de légumes découpés et assemblés lors de la conférence. Ces objets rendent visible, ce qui était en amont hors de portée, inconnu du public. À leur vue, le spectateur ou la spectatrice trouve une réponse à l'aboutissement des actions effectuées précédemment. La pièce montée de cubes de légumes fait, de façon évidente, allusion aux murs fécaux, monuments spirituels de communion et de communication avec le cosmos, construits par les wombats dans la fable. Elle symbolise également une œuvre collective agissant comme la continuité de ses différents matériaux-sources. Elle témoigne en elle-même du processus ayant mené à sa création et du caractère périssable et éphémère de chaque chose de la vie. En effet, l'impermanence inhérente à la nature physiologique des légumes condamne inéluctablement la pièce montée à se transformer et se dégrader. Cependant, malgré les nombreuses interprétations que nous sommes en capacité d'imaginer sur le sens des œuvres réalisées lors de la conférence, aucun discours ni écriteau n'accompagne leur dévoilement. Perplexité et mystère continuent donc leur valse. En effet, à l'image de l'énigme

contenue dans la fable « dont il [...] appartiendra, à tous, de découvrir l'infinie richesse¹⁷⁹ », les membres de l'assemblée sont invités à continuer leurs spéculations quant aux sens de cette machination. Enfin, des coupes de vin et des verres de jus de fruits peuplant les tables leur sont proposés gratuitement. La cour est bourdonnante de discussions. La conférence est terminée (ou presque, puisque Vinciane Despret continue son récit seule à la lumière d'une lampe frontale) mais la performance s'étire dans le temps. La proposition artistique ne semble pas s'arrêter (s'arrêtera-t-elle d'ailleurs ?).

Les spectateurs et spectatrices semblent, à l'image des petits cubes de légumes, avoir été travaillés et dirigés (ou digérés) vers la sortie de la salle de conférence où ils sont une fois encore manipulés, attirés par des boissons sucrées. Les présences des spectateurs et spectatrices se confondent de façon organique avec les composantes de la proposition théâtrale. Si lors de la conférence la salle était, à l'évidence, répartie en deux espaces se faisant face, ceux de l'audience et de la représentation, il n'existe à présent plus aucune frontière. Si l'audience a pu se penser et s'adonner au rôle communément établi d'être simple spectatrice, sa présence s'inscrit pourtant dans le plan du spectacle, son scénario et stratagème. En effet, elle fait partie prenante du système imaginé par les artistes à son initiative.

Un spectacle qui cherche à convaincre fait-il de lui un spectacle politique ?

L'interpellation des spectateurs comme stratégie de sensibilisation

Daniel Hellmann désire adopter, dans le spectacle *Dear Human Animals*, la posture du bouffon qui par un jeu ambigu flirte entre le divertissement de son public et la mise en lumière de vérités sur la société. Il tente de convaincre son auditoire d'adopter un mode de consommation végétarien. À plusieurs reprises, Daniel Hellmann pose des questions et réclame la participation du public. Au début du spectacle, lorsqu'il découvre l'audience, l'artiste de scène demande aux adeptes du végétarisme de lever la main. Il exprime un cri de joie et de satisfaction en apercevant certaines mains se hisser et change rapidement d'expression pour adopter une mine déçue face à l'importante majorité du public non végétarien. Il terminera le spectacle en réitérant sa question.

¹⁷⁹ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, op. cit., p. 66.

L'artiste critique la lâcheté des personnes qui ne partagent pas son opinion. Il critique également la société de consommation, dépeinte comme barbare, ainsi que les lobbys de la viande. La stratégie employée par Daniel Hellmann pour qu'à l'issue de son spectacle certaines personnes transforment leurs habitudes et changent leurs mentalités est la provocation qui mène à la culpabilité des spectateurs. L'artiste veut piéger son auditoire et le mettre face à sa responsabilité à l'égard de la souffrance animale et du réchauffement climatique. Daniel Hellmann se présente, avec son personnage alter-égo féminin, comme le protagoniste d'une tragédie. Son message est noble, il s'oppose aux massacres et bains de sang des animaux d'élevages.

La stratégie de Daniel Hellmann fonctionne-t-elle ?

Dans son livre *Contre le théâtre politique*¹⁸⁰, Olivier Neveux opte pour une « définition extensive¹⁸¹ » de ce que peut signifier un théâtre politique. Il écrit : « tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclination, un projet politique – cela peut être tenu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus¹⁸² ». Le chercheur met cependant en garde contre « la prolifération du vocable "politique"¹⁸³ » qui serait utilisé de manière abusive et souvent illégitime. Il fait ici référence à « une politique sans lutte, sans organisation, sans délibération, sans perspective égalitaire, sans promesse de désordre¹⁸⁴ ».

Malgré la noblesse de son message, Daniel Hellmann adopte une posture victimaire, dénonciatrice et moralisatrice vis-à-vis de son auditoire. Il le considère comme une masse consumériste condamnable tandis que, lui, aurait une attitude exemplaire, irréprochable. Daniel Hellman explique la souffrance des animaux d'élevages à son public comme s'il n'en était pas déjà averti. Il semblerait que les spectateurs soient infantilisés, réduits à une communauté d'ignorants et de pécheurs. Malgré la noblesse de son message, ce dernier reste manichéen et idéaliste. Si Daniel Hellmann considère son théâtre comme s'inscrivant dans un geste politique, nous nuancions son propos. Dans le livre *Contre le théâtre politique*¹⁸⁵, Olivier Neveux écrit : « [c]ombien au théâtre ne mettent pas tant en scène la politique qu'ils ne se mettent en scène mettant en scène la politique¹⁸⁶ ». En effet, si le message, le « dire¹⁸⁷ », délivré par Daniel Hellmann peut être attaché à un quelconque discours politique et émancipateur, nous interrogeons le fait que son théâtre soit politique. Bien que la définition d'un théâtre politique soit abstraite, Olivier Neveux écrit de la politique qu'elle « n'est pas une toile de fond, un décor, pas plus que le théâtre un récipient qui se remplirait à ras de discours et de figurations édifiantes¹⁸⁸ ». En ce sens, le théâtre ne peut être politique s'il est seulement au service d'un « "dit" qui lui préexiste¹⁸⁹ » et qui réduit la politique « à n'être qu'un discours, l'évidence de ce

¹⁸⁰ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2019.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 113 – 114.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 221.

qui se dit et se montre¹⁹⁰ ». Enfin, il est illusoire pour Daniel Hellmann de croire en la capacité de son spectacle à l'émancipation et à la conversion univoque du public. Cette conception de l'émancipation des spectateurs est jugée « mécanique¹⁹¹ » par Olivier Neveux. Il écrit :

Devant un même spectacle, l'un sera troublé, l'autre agacé, un troisième sera successivement troublé, agacé, de nouveau troublé : rien n'atteste, sinon à être construit sciemment par des fascistes, des cognitivo-comportementalistes ou des publicitaires, que ce qu'ils devraient vivre, penser le sera de façon convergente et unanime.¹⁹²

Un jeu sur l'attention des spectateurs pour les sensibiliser au respect du vivant

Contrairement au solo *Dear Human Animals*, le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* n'a pas pour ambition de délivrer un message politique clair et explicite à son public. Olivier Neveux, dans le livre *Contre le théâtre politique*¹⁹³, cite Jacques Rancière discutant de l'émancipation du spectateur : « [l']émancipation, c'est aussi de savoir que l'on ne met pas sa pensée dans la tête des autres, qu'on n'a pas à anticiper l'effet. J'ai dit ce que j'avais à dire et les gens en ont fait ce qu'ils ont voulu¹⁹⁴ ». Si la conférence-performance ne délivre pas ouvertement de discours en faveur de la lutte animaliste, elle nous permet cependant de reconsidérer ce que peut le théâtre sur les terrains des sensibilités et de la politique. Olivier Neveux écrit :

Aborder le théâtre et la politique du point de vue de l'art ne revient pas à céder sur la certitude d'une effectivité politique de l'art ni sur la consistance coriace de la « politique » mais à tenter d'envisager ce que le théâtre peut en tant que tel, non par lui-même, par sa seule existence, mais par ce qu'il permet, lui, en tant qu'il est du théâtre.¹⁹⁵

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹² *Ibid.*, p. 163.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 155, ici l'auteur cite J. Rancière, « L'art du possible » (2007), repris in J. Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 593, 603 et 604.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 218.

Le pistage, un mode d'attention écosensible

Dans le livre *Sur la piste animale*¹⁹⁶, Baptiste Morizot fait le récit de son expérience du pistage qui consiste à chercher et identifier les traces laissées par des êtres vivants dans le but de les retrouver ou d'apprendre de leurs comportements. Pour lui, « pister consiste à se rendre attentif au réseau d'influences invisibles qui structure le monde vivant visible¹⁹⁷ ». Le philosophe atteste qu'« il y a [dans cette pratique] une alliance étrange entre rigueur empirique et projection imaginaire, fabulation et exactitude¹⁹⁸ » puisqu'elle revient à effectuer des hypothèses ainsi qu'à déchiffrer les signes laissés par des êtres vivants. C'est un jeu de lecture et d'interprétation. Pour Baptiste Morizot « [d]onner et recevoir des signes, en échanger, c'est le fondement et la nature de la grande politique vitale qui tisse les vivants dans la communauté écologique¹⁹⁹ ». Ce grand jeu de piste formerait un écosystème, « pensable comme un circuit de renvois de signes et d'informations partagées²⁰⁰ ». Le pistage écosensible peut s'effectuer dans des milieux dits sauvages et naturels, comme en ville. Il écrit :

[O]n peut bien enquêter sur les mœurs des goélands qui nichent sur les toits de Paris ; sur les habitudes nocturnes de son chat [...] [o]u sur les indices éthologiques laissés par les humains bourdonnant dans les villes, en tant qu'ils sont, malgré d'intenses dénégations, avant tout des vivants.²⁰¹

Pour Baptiste Morizot, pister revient à se poser des questions de cohabitations : « Qui *habite* ici ? Et comment vit-il ? Comment fait-il territoire en ce monde ? Sur quels points son action impacte-t-elle ma vie, et inversement ? Quels sont nos points de friction, nos alliances possibles et les règles de cohabitation à inventer pour vivre en concorde ?²⁰² ».

Modes d'attention écosensibles et élaboration d'un théâtre politique

Il semblerait que l'une des propositions de la performance conférence *La Cosmologie fécale chez le wombat*, consiste en l'élaboration d'une expérience spectaculaire mobilisant des modes singuliers d'attentions et de réceptions. En effet, les différents éléments de la

¹⁹⁶ Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, *op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 138-139.

²⁰² *Ibid.*, p. 142.

représentation ainsi que les actions effectuées simultanément agissent comme des distractions pour l'auditoire. L'attention des spectateurs n'est pas focalisée dans une direction, elle « va et vient entre les différents éléments qui s'offrent à leur perception²⁰³ ». Elle n'est pas guidée « par la perspective dramatique (celle propre au déroulement de l'action mais aussi celle inhérente aux points de vue du personnages dûment caractérisés et hiérarchisés)²⁰⁴ » mais distribuée entre les différents éléments qui sont « [mis] en équivalence²⁰⁵ », « [mis] en relation²⁰⁶ », de façon « étoilée et égalitaire²⁰⁷ ». Les spectateurs sont invités à se perdre dans leurs pensées ainsi que leurs propres interprétations et spéculations. Il leur est proposé d'expérimenter un mode d'attention écosensible, l'attention du pisteur. Le spectacle déjoue « les attendus conditionnés par la société de consommation et de spectacle de masse²⁰⁸ », puisque celui-ci n'est pas divertissant. Les spectateurs sont livrés à un sentiment de perplexité vis-à-vis de ce qui leur est proposé. À ce propos, Olivier Neveux cite le metteur en scène Joël Pommerat qui « cherche à produire chez le spectateur un état de perplexité [...] comme un "état d'ouverture au sens"²⁰⁹ ». Il écrit : « [c]ette perplexité est autant intellectuelle qu'émotionnelle : c'est une sensation de déstabilisation et d'étonnement, parfois d'incompréhension, qui stimule un travail d'association mentale, d'interprétation et d'élargissement de la perception²¹⁰ ». Julie Sermon écrit :

[E]n faisant advenir des significations et des émotions qui, au lieu de passer par des effets de reconnaissance et d'identification, reposent sur l'attention prêtée à tout ce qui existe et interagit, au-delà où indépendamment des actions, des volontés et des intérêts humains, les arts de la scène participent bel et bien à ce remodelage aussi « audacieux » que nécessaire de nos sensibilités.²¹¹

²⁰³ Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, op. cit., p. 78.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, op. cit., p. 217.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁰ *Ibid.* Ici, l'auteur cite M. Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2015, p. 128.

²¹¹ Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, op. cit., p. 87.

CONCLUSION

Nous nous sommes demandé, et ceci bien que nous ne puissions mesurer ni leur impact, ni leur portée, comment les spectacles *La cosmologie fécale chez le wombat* et *Dear Human Animals*, qui traitent de la relation entre l'humain et l'animal, contribuent, à l'échelle du théâtre, à encourager une réflexion plus profonde sur notre responsabilité envers le vivant. Nous avons dans un premier temps analysé les démarches artistiques et conceptuelles des artistes impliqués dans ces spectacles puis envisagé le rôle de la fiction, utilisée pour explorer la relation entre l'humain et le non-humain, comme une invitation à contaminer le réel en de légers infléchissements afin de changer de perspective et réfléchir à la manière de cohabiter et interagir avec les autres espèces animales. En intégrant des concepts philosophiques et écologiques tel que l'anthropomorphisme, qui consiste à attribuer des caractéristiques humaines à des entités non-humaines, et/ou le perspectivisme amérindien, qui reconnaît la subjectivité et l'agentivité des non-humains, ces spectacles remettent en question les hiérarchies traditionnelles envers les espèces. Nous avons constaté que l'anthropomorphisme dont ils font usage est générateur d'empathie, de liens et donc d'un sentiment de continuité entre l'humain et ce qui ne l'est pas. En effet, dans le discours de Déborah Oldtim les animaux « autres qu'humains²¹² » acquièrent une place singulière, égale à l'humain, digne de respect, de considération politique et diplomatique. Les quelques animaux qui peuplent le spectacle *Dear Human Animals* sont personnifiés et les ressemblances qu'ils entretiennent avec les humains sont accentuées. En utilisant le *drag* et l'anthropomorphisme, Daniel Hellmann cherche à créer une proximité émotionnelle entre le public et les animaux afin de susciter une prise de conscience et une empathie envers eux. Cependant, bien que le spectacle *Dear Human Animals* puisse encourager des discussions sur le véganisme ainsi que sur l'odieuse condition d'existence des animaux d'élevage et que Daniel Hellmann considère son message explicitement politique, nous avons émis des questionnements sur la nature politique de son théâtre et sur sa capacité à réellement provoquer une émancipation et une conversion univoque de son public. Nous considérons en revanche le spectacle *La Cosmologie fécale chez le wombat* plus intéressant en vue de l'élaboration d'un théâtre politique. En effet, nous envisageons la conférence-performance telle une œuvre dont l'ensemble des matériaux artistiques, y compris humains et textuels, sont

²¹² Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, op. cit., p. 38.

mobilisés au profit de l'élaboration d'une expérience spectaculaire permettant de penser et repenser le règne animal ainsi que de faire expérimenter aux spectateurs des modes d'écoutes et d'attentions singuliers.

Sources :

BALTRUSAITIS Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, tome 1 : *Aberrations, Essai sur la légende des formes* (1983), Paris, Flammarion, 1995.

BEAUBATIE Emmanuel, *Transfuges de sexe, Passer les frontières du genre*, Paris, Editions La Découverte, 2021.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2005 (1990).

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. La Couleur des idées, 2014.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Paris, Actes Sud, 2021.

DESPRET Vinciane, dialogue avec Frédérique Dolphijn, *fabriquer des mondes habitables*, éditions esperluète, collection orbe, Noville-sur-Mehaigne, 2021.

DURAFOUR Jean-Michel, *Tchernobyliana – Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021.

GELL Alfred, *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais par Sophie et Olivier Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

GUATTARI Felix, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes*, préface de Vinciane Despret, Paris, Éditions Flammarion, Climats, 2019.

INGOLD Tim, *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, traduit de l'anglais par H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, éditions Dehors, 2017.

MINKOWSKI Eugène, *Vers une cosmologie* [1936], Paris, Les Éditions des Compagnons d'humanité, 2021.

MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, Paris, Actes Sud, 2021.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2019.

PELLUCHON Corine, *Manifeste animaliste*, Paris, Alma Éditeur, 2017.

SERMON Julie, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, Éditions B42, 2021.

TESTART Alain, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016.

UEXKÜLL Jacob (von), *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, traduction Philippe Müller, Paris, Denoël, 1984.

Articles web et sites internet :

BAZIN Philippe, « Simona Denicolai et Ivo Provost » sur le site Parisart.com, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.paris-art.com/simona-denicolai-et-ivo-provoost/>

BLESCH Agnès, « La conférence-performance : un point de vue littéraire », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 29 avril 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/88>

COULON Cécile, « Vinciane Despret et ses sources », podcast *La source*, publié le 21 mai 2023 sur le site internet de Radio France, consulté le 11 avril 2024 [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-source/la-source-du-dimanche-21-mai-2023-4075466>

GEORGEN Annabelle, « Vachement vôtre », publié 14 avril sur le site 360° Le magazine queer suisse, consulté le 31/05/24 [en ligne] <https://360.ch/culture/61312-vachement-votre-soya-the-cow/>

LE PERSONNIC Wilson, « Daniel Hellmann "L'art que je veux faire est politique" », interview de Daniel Hellmann, publié le 21 avril 2017 sur le site maculture.fr, consulté le 26/04/24 [en ligne] <https://www.maculture.fr/daniel-hellmann>

LE PERSONNIC Wilson, « Daniel Hellmann, Requiem for a piece of meat », interview de Daniel Hellmann, publié le 16 mai 2019, consulté le 26/04/24 [en ligne] <https://www.maculture.fr/daniel-hellmann-requiem>

LOCHU Violaine, « *Stranieri Ovunque, Animal Mimesis, Stellar Acoustics Station* », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 29 avril 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/90>

ROTH Stéphane et l'équipe du festival, note d'intention intitulée « Relier les mondes », dans le programme papier de l'édition 2021 du festival Musica. p. 10-13. Le programme scanné est également disponible en format pdf, consulté le 31/05/24 [en ligne] <https://festivalmusica.fr/documentation/editions/2021>

TANGUY Simon, « *Inging* ou l'épuisement du langage comme performance », *Déméter* 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 29 avril 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/97>

SARTORETTI Thierry, « La super-héroïne végane Soya the Cow se rue sur le Festival Antigél », publié le 5 février 2023 sur le site de Radio Télévision Suisse, consulté le 31/05/24 [en ligne] <https://www.rts.ch/info/culture/spectacles/13754516-la-superheroine-vegane-soya-the-cow-se-rue-sur-le-festival-antigel.html>

VALERO Julie, « La conférence-performance : dramaturgie de l'ère numérique ? À partir de *I am 1984* (Barbara Matijevic, Giuseppe Chico, 2008) et *Un Faible degré d'originalité* (Antoine Defoort, 2013) », *Déméter* [En ligne], 5 | Été | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 29 avril 2024. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/112>

Dossier de Presses du festival Tendres monstres, par le Théâtre de la Cité internationale, pdf disponible et consulté le 31/05/24 [en ligne] chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.theatredelacite.com/media/tci/151659-dp_tendres-monstres-7.pdf

Page de présentation de François Génot sur le site de l'École Supérieure d'Art de Lorraine (ÉSAL), consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.esalorraine.fr/metz/enseignants/francois-genot/>

Site web de François Génot, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://www.francoisgenot.com/>

Page destinée à Simona Denicolai et Ivo Provost sur le site internet de Kanal – Centre Pompidou, consulté le 29/04/24 [en ligne] <https://kanal.brussels/fr/inventaire/simona-denicolai-ivo-provoost>

Site internet de Daniel Hellmann, biographie, consulté le 03/05/2023 [en ligne] <https://www.daniel-hellmann.com/fr/about>

Page Wikipédia de Daniel Hellmann, biographie, consulté le 03/05/2023 [en ligne] https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Hellmann

Page LinkedIn de Daniel Hellmann, consulté le 06/05/2024 [en ligne] https://ch.linkedin.com/in/daniel-hellmann-189b8184?trk=people-guest_people_search-card

Table des matières

INTRODUCTION.....	2
I – Préliminaires à l’analyse des œuvres	4
Présentation des spectacles et des artistes	4
<i>La Cosmologie fécale chez le wombat</i>	4
Vinciane Despret	5
Simona Denicolai & Ivo Provoost	6
François Génot	6
Un mot sur le livre	7
<i>Dear Human Animals</i>	8
Daniel Hellmann	8
II – Raconter les animaux humains et non-humains	9
Le rôle de la fiction dans les travaux de ces artistes.....	9
La fiction pour réfléchir la cohabitation	9
La fiction à des fins politiques	11
Soya the Cow, un personnage au service d’un acte militant.....	12
Le wombat et la vache, métaphores fabuleuses de l’humain.....	13
Construction de cadres fictifs et porosité avec le réel	14
Conférence ? Conférence-performance !	14
Glissement dans la fiction et création d’un espace végan.....	16
Entre réalité et fiction, Vinciane Despret et Déborah Oldtim	18
Entre réalité et fiction, Daniel Hellmann et Soya the Cow	19
Corps de fiction et performativité de genre	20
Schématisation du déroulé / protocole spectaculaire	21
Les discours développés	22
Un discours fictif et scientifique	22
Un double discours, parallèle entre chair et viande	23
L’anthropomorphisme pour penser la relation entre l’humain et le non-humain	25
L’anthropomorphisme	25
L’anthropomorphisme pensé de façon écologique.....	26
Un personnage hybride et merveilleux, mi-humain mi-animal	26
Soya the Cow : érotisme et animalité.....	27
Les wombats : objets / sujets	27
L’anthropomorphisme au profit de la critique de la pensée humaine	29

Sentiment religieux inter-espèce et non-anthropomorphe	30
Sentiment amoureux inter-espèce et non-anthropomorphe.....	30
L'anthropomorphisme au profit de l'empathie envers les autres espèces.....	31
L'anthropomorphisme comme thèse scientifique	32
De l'anthropomorphisme au perspectivisme	33
Co-écriture et co-évolution, la théorie de Vinciane Despret	33
Perspectivisme amérindien et Umwelt.....	34
Le spectacle comme une composition musicale	35
III – L'expérience proposée aux spectateurs	37
Faire expérimenter aux spectateurs un changement de perspective	37
Le malaise pour susciter l'empathie des spectateurs	38
Dernières surprises à destination des spectateurs	39
Un spectacle qui cherche à convaincre fait-il de lui un spectacle politique ?	40
L'interpellation des spectateurs comme stratégie de sensibilisation.....	40
La stratégie de Daniel Hellmann fonctionne-t-elle ?	42
Un jeu sur l'attention des spectateurs pour les sensibiliser au respect du vivant	43
Le pistage, un mode d'attention écosensible	44
Modes d'attention écosensibles et élaboration d'un théâtre politique	44
CONCLUSION	46
Sources :	48
Table des matières	52