Raconter la périphérie urbaine : analyses croisées de deux créations pluridisciplinaires en espace public, Le long de l'axe de KompleX KapharnaüM et Rivages de La Folie Kilomètre

Zoé Vuaillat

▶ **To cite this version:**

Zoé Vuaillat. Raconter la périphérie urbaine : analyses croisées de deux créations pluridisciplinaires en espace public, Le long de l'axe de KompleX KapharnaüM et Rivages de La Folie Kilomètre. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03130495

HAL Id: dumas-03130495

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03130495

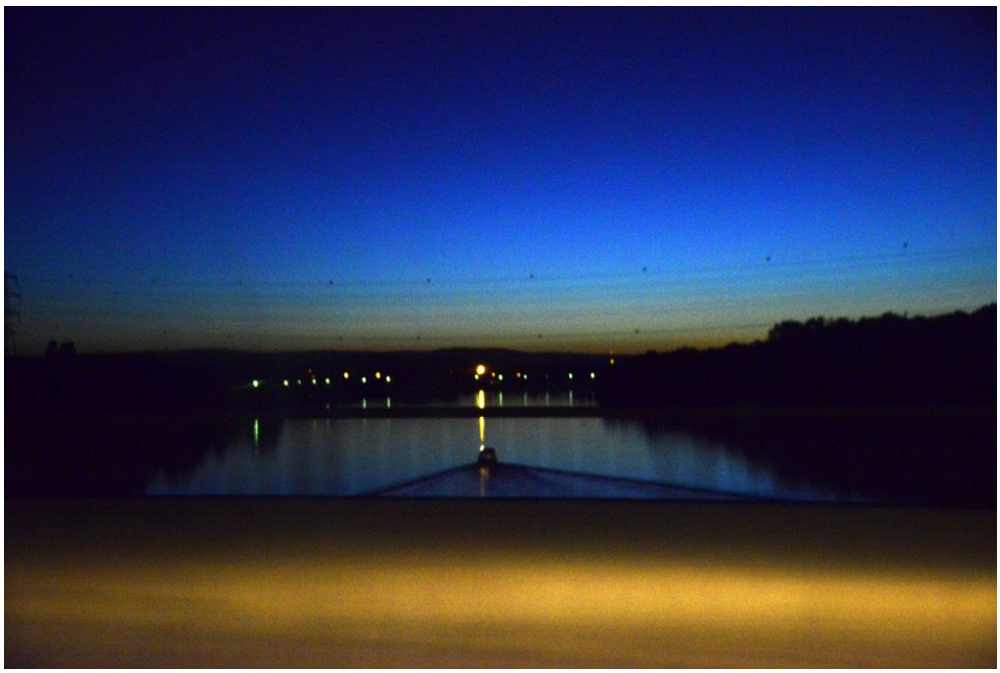
Submitted on 3 Feb 2021

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.

Raconter la périphérie urbaine

Analyses croisées de deux créations pluridisciplinaires en espace public : *Le long de l'axe* de KompleX KapharnaüM et *Rivages* de La Folie Kilomètre



Zoé Vuaillat

Sous la direction de Séverine Ruset

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle
Mémoire de master 2 mention Création Artistique
Parcours : Arts de la scène
Année universitaire 2019-2020

Raconter la périphérie urbaine

Analyses croisées de deux créations pluridisciplinaires en espace public

Analyses croisées de deux créations pluridisciplinaires en espace public : *Le long de l'axe* de KompleX KapharnaüM et *Rivages* de La Folie Kilomètre

Zoé Vuaillat

Sous la direction de Séverine Ruset

UFR LLASIC

Mémoire de master 2 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2019-202

Remerciements

Je remercie chaleureusement les artistes d'avoir pris le temps d'échanger avec moi autour de leur travail. Je les remercie d'avoir cherché au mieux à faire le récit d'anciennes créations, alors qu'ils avaient la tête bien occupée par leurs projets en cours.

Je remercie ma directrice de mémoire de m'avoir guidée très justement, d'avoir su tirer avec moi les fils les plus pertinents de ma recherche et d'avoir éclairci bon nombre de pensées confuses. Son enthousiasme et son soutien m'ont été très précieux.

Je remercie le personnel des bibliothèques de l'UFR LLASIC et de l'IUGA pour leur aide. Je remercie particulièrement Aurélie pour sa compréhension lorsque j'ai dû laisser de côté des projets qui me tenaient à cœur. Un grand merci à Gaëlle pour son aide méthodologique et tous ses remèdes miraculeux pour une recherche plus facile !

Enfin, je remercie les personnes avec qui j'ai été confinée pendant la rédaction du mémoire. Grandes et petites, elles m'ont transmis quotidiennement de la bonne humeur et de la chaleur. Leurs jeux, leurs rires, leurs questions m'ont accompagnée au cours de l'écriture et ont éloigné le découragement. Je remercie ma sœur, qui, en tant qu'enseignante, a su répondre à certaines de mes inquiétudes.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : …Zoé……

NOM :……Vuaillat……

DATE : ……21 mai 2020……

Sommaire

Remerciements 2

Sommaire....5

Introduction....6

PARTIE 1 - DÉCALER LE REGARD DES SPECTATEURS SUR LE SITE....13

CHAPITRE 1 : DEUX APPROCHES DE LA PÉRIPHÉRIE URBAINE....14

1.1.1. Le long de l'axe, un projet de territoire....14

1.1.2. Rivages, un projet contextuel pour un site générique....17

1.1.3. Deux compagnies qui s'intéressent à la périphérie des villes....19

CHAPITRE 2. DES DISPOSITIFS QUI PROPOSENT DE NOUVEAUX CADRES DE VUE....23

1.2.1. Le long de l'axe ou comment sortir du flux....23

1.2.2. Rivages : Basculer du réel vers l'onirique....27

1.2.3. Le détour par la fiction : mettre en récit l'espace....32

PARTIE 2 - INTENSIFIER L'EXPÉRIENCE PERCEPTIVE DU SITE....37

CHAPITRE 3. SOLLICITER L'OUÏE....38

2.1.1. Le long de l'axe, une balade radiophonique au casque....38

2.1.2. L'univers sonore de Rivages pensé comme la bande-son d'un film....44

2.1.3. Vers une « sonorification » du monde....50

CHAPITRE 4. METTRE EN MOUVEMENT LE SPECTATEUR....53

2.2.1. Le long de l'axe : faire l'expérience de la marche urbaine....53

2.2.2. Rivages : basculer à l'intérieur du film....63

2.2.3. Expérimenter physiquement le site....71

PARTIE 3 - INVITER LES SPECTATEURS À S'APPROPRIER LE SITE....74

CHAPITRE 5. RACONTER UN SITE À TRAVERS UNE MULTIPLICITÉ DE VOIX ET DE MÉDIUMS....75

3.1.1. Le long de l'axe : un foisonnement interdisciplinaire dans la sphère citadine....75

3.1.2. Rivages : le site comme un prisme multi-facettes....81

3.1.3. Donner à voir le réel....85

CHAPITRE 6. VERS UNE APPROCHE INDIVIDUELLE DU SITE....89

3.2.1. Rivages : les yeux sont la caméra et le cerveau fait le montage....89

3.2.2. Le long de l'axe : une expérience esthétique du cheminement....94

3.2.3. Vers une appropriation de l'espace....98

Conclusion....104

Bibliographie....108

Table des illustrations....113

Table des Annexes....114

Introduction

À l'origine de cette recherche, il y a le constat de l'emploi de plus en plus fréquent de la dénomination « création en espace public » pour désigner certains projets artistiques hors-les-murs. Cette désignation apparaît dans le discours des artistes et des institutions au début des années 2010. Des compagnies se définissent comme telles, les institutions dédiées aux arts de la rue changent de nom : les Centres Nationaux d'Arts de la Rue deviennent les Centres Nationaux d'Arts de la Rue et en Espace Public (CNAREP) et la Formation Avancée et Itinérante d'Art de la Rue est désormais sous titrée « formation supérieure d'art en espace public ». La dénomination « création en espace public » naît de la volonté des institutions de structurer des réseaux de soutien à la création et à la diffusion à l'échelle européenne et s'aligne sur l'anglais *creation in public space.* Elle regroupe sous un même nom des projets artistiques de formats et de champs disciplinaires très différents, allant des arts plastiques aux arts vivants, et qui ont en commun d'« interroge[r] le rôle de la ville, du paysage et de notre rapport à l'espace ou à l'habitat [1]», selon la définition du CNAREP Lieux Public à Marseille. Pour la journaliste et critique Anne Gonon, le glissement sémantique qui s'opère dans le passage entre « arts de la rue » et « création en espace public » traduit à la fois des « enjeux institutionnels de reconnaissance » ainsi qu'« une profonde évolution artistique [2]».

Tout d'abord, les enjeux de création ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux qui ont conduit à la naissance des arts de la rue. Pour le sociologue Philippe Chaudoir, auteur de *La ville en scène*[3], l'effervescence artistique qui donne naissance aux arts de la rue est fortement nourrie d'une pensée politique contestataire issue de 68, dont la rue a été un espace d'expression privilégié. La rue est en outre un espace populaire et accueillant pour une génération d'artistes qui veut rompre avec les programmations des institutions culturelles en place, jugées bourgeoises et élitistes. Pour le sociologue, l'émergence des arts de la rue est également contemporaine de l'apparition de « deux formes excentrées de la vie urbaine [4]», que sont les grands ensembles et la grande distribution commerciale. Les propositions artistiques qui émergent alors sont conviviales et cherchent à ré-inventer du commun et du lien social dans des aménagements qui favorisent une expérience individuelle de la ville. L'espace public est entendu dans le sens que lui donne le sociologue Jürgen Habermas[5], c'est-à-dire un espace

1 Citation issue de la transcription du chapitre 1 de la 1ère leçon du MOOC (Massive Open Online Courses) « Creation in public space » développé par le réseau européen d'art en espace public IN SITU.
2 Gonon Anne, « Hybridation continue » in *Stradda,* Hors-les-murs, n° 38-39 / été 2016 p52.
3 Chaudoir Philippe, *La ville en scène, discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, L'Harmattan, Paris, 2000.
4 Chaudoir Philippe, *op-cit*, p21.
5 Chaudoir Philippe, *op-cit*, p22.

collectif de rencontre et d'échange, le lieu d'action de la citoyenneté. Le tournant observé cette dernière décennie, qui conduit à ce qu'on nomme « création en espace public », laisse supposer une ouverture du sens accordé au terme vers sa définition plus littérale : « espace ressortissant strictement à la sphère publique, c'est-à-dire tout espace n'appartenant pas à une personne morale de droits privé [6]». L'espace public n'intéresse plus uniquement pour ses dimensions politique et sociale, mais c'est la question du lieu qui devient centrale dans les démarches créatives. Le lieu, selon la formule du géographe Jacques Levy, c'est là « où quelque chose se trouve et/ou se passe[7] ». Les artistes n'investissent plus seulement la rue et la ville, ils créent des projets pour des espaces périurbains et ruraux et les projets s'ancrent dans des territoires, c'est-à-dire des espaces envisagés pour leurs spécificités. Les créations se font de plus en plus contextuelles et engagent souvent un dialogue avec les acteurs locaux et les habitants des sites investis. « Les artistes et les programmateurs n'ont jamais voulu être aussi proches des gens et du réel – quitte à se défaire de la dimension spectaculaire qui régna si longtemps en maître dans le milieu des arts de la rue[8] » remarque Anne Gonon. En se définissant d'abord par son intérêt pour les lieux, la création en espace public permet la reconnaissance d'un champ qui dépasse les catégories qui régissent traditionnellement les arts vivants : la danse, le théâtre, le cirque, la musique. En tant qu'étudiante en Arts de la scène, l'observation de ce changement de paradigme nous questionne sur les incidences dramaturgiques et esthétiques d'une tendance artistique qui cesse de se penser en termes de discipline pour placer l'intérêt pour les lieux au cœur de sa démarche de création.

Au début de *Des espaces autres*, écrit en 1967, Michel Foucault théorise ce qu'il nomme « le tournant spatial[9] ». Pour le philosophe, si le XIXème siècle a été obnubilé par la question du temps, notre époque actuelle serait tournée vers l'espace :

> Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau[10].

Dans *Pour une géographie littéraire*[11] (2014), Michel Collot remarque les incidences de ce tournant spatial dans l'art et plus particulièrement dans la littérature à laquelle il consacre son ouvrage. L'intérêt des artistes pour des questions d'espace, et plus particulièrement pour la question du lieu a cependant déjà été documenté par d'autres disciplines artis-

6 Lévy Jacques et Lussault Michel (dir) *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, Paris, 2013, p360.
7 *Ibid.*, p606.
8 Gonon Anne, « En immersion artistique » in *Stradda,* Hors-les-murs, n° 38-39 : été 2016, p 52-56.
9 Foucault Michel, « Des espaces autres » in *Dits et écrits 1954-1988,* Paris, Gallimard, 1994.
10 *Ibid.*
11 Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Corti, Paris, 2014.

tiques. Dans le domaine des arts plastiques, le critique d'art et commissaire d'exposition Paul Ardenne fait le constat, dans *Un art contextuel* (2002), que le désir des artistes d'ancrer leurs œuvres dans le réel s'accompagne d'une rupture avec le figuratif :

> Cette fois, pour l'artiste, il s'agit que la création, en priorité, prenne en charge la réalité, plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences. […] La création contextuelle opte […] pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles.[12].

Dans le champ des arts de la scène, ce sont les recherches anglophones qui ont commencé à documenter les pratiques contextuelles. Le chercheur en *performance studies* Nick Kaye, dans *Site-specific art : performance, place and documentation* (2000), émet l'idée qu'un art qui ne se pense plus comme objet autonome mais dont les propriétés, les qualités et le sens naît de ses relations avec le lieu qu'il occupe, se dote d'une dimension théâtrale et performative. Paraphrasant le sculpteur Richard Serra pour qui « To move the work is to destroy the work[13]», il écrit « to move the site-specific work is to *re-place* it, to make it *something else*[14] ». Depuis, la recherche anglophone a beaucoup œuvré pour l'étude des œuvres *site-specific*, dans le domaine de la danse, de la performance et du théâtre[15]. En France, ce sont les études scientifiques en danse qui se sont intéressées à la création contextuelle, et en particulier Julie Perrin, qui a publié en 2019 ses études autour de la chorégraphie située. Dans *Questions pour une étude de la chorégraphie située, e*lle observe une modification du geste de l'artiste qui ne réside pas dans la création d'une œuvre indépendante de l'espace, mais dans la création d'une « partition attentionnelle[16] », c'est-à-dire dans « l'invention de modalités de se mettre en relation avec le monde[17] ». Ces travaux témoignent de ce que l'importance accordée à la question du lieu dans la création induit comme modifications profondes en ce qui concerne le statut, le format des œuvres et la relation de celles-ci avec le public. Partant de ce constat, nous souhaitons interroger ces modifications dans le champ particulier de la création en espace public.

---

[12]Ardenne Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 2002, p11-12.
[13]Kaye Nick, *Site-specific art : performance, place and documentation,* Londres, Routledge, 2000, p20. « Déplacer l' œuvre c'est la détruire ». (Il s'agit ici, et dans la note suivante, de nos traductions).
[14]*Idem.* « Déplacer l'œuvre située c'est la re-placer, la transformer en quelque chose d'autre ».
[15]Nous renvoyons entre autres aux travaux de Michael Pearson *Site-specific Performance*, 2010, de Phil Smith *Making site-specific theatre and performance : a handbook*, 2019, et dans le domaine de la danse Victoria Hunter, Investigating Site-Specific Dance Performance, Routledge, New-York, 2015 et Gretchen Schiller et Sarah Rubidge Choreographic Dwellings, Palgrave Macmillan, 2014.
[16]Perrin Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC), p121.
[17]*Ibid.,* p64.

Pour observer ces modifications, nous avons choisi d'étudier deux créations de compagnies qui revendiquent une démarche pluridisciplinaire en espace public. La compagnie lyonnaise KompleX KapharnaüM se présente sur son site internet comme une « équipe artistique pluridisciplinaire, [qui] crée des interventions déambulatoires innovantes adaptées au contexte de chaque territoire[18] ». Créée il y a une vingtaine d'années, la compagnie est co-dirigée par Stéphane Bonnard et Pierre Duforeau. Elle est conventionnée et soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication, la région Auvergne Rhône-Alpes et la ville de Villeurbanne. Aujourd'hui ses créations sont diffusées à l'échelle nationale et internationale. La compagnie partage son activité entre des créations qui tournent et des créations « dédiées[19] », mais toutes sont néanmoins conçues pour l'espace public. Dans les créations qui tournent la matière de l'œuvre ne change pas, mais sa forme se recompose en fonction du contexte d'accueil. En revanche, les créations dédiées sont uniques, réalisées sur mesure pour un seul et même lieu. Les créations de KompleX KapharnaüM sont rarement identifiées comme des spectacles, la compagnie emploie plutôt les termes « interventions artistiques », « déploiement[s] », « expérience[s] » pour désigner ses propositions.

La présentation rapide de La Folie Kilomètre sur son site la définit ainsi : « la Folie Kilomètre est un collectif de création en espace public fondé en 2011. Elle regroupe des artistes issus du spectacle vivant, des arts plastiques et de l'aménagement du territoire.[20]» Créée il y a une dizaine d'années, la compagnie est plus récente et ses créations sont soutenues et diffusées à l'échelle nationale. Depuis sa fondation, la composition de l'équipe a changé et le nombre des artistes varie selon les projets mais le groupe se fédère autour d'un noyau de cinq personnes : Elsa Vanzande, Julien Rodriguez, Abigaël Lordon, Laurent Driss et Arnaud Poupin. Les travaux de La Folie Kilomètre se distinguent également entre les projets qui tournent et les projets uniques. Comme KompleX KapharnaüM, la Folie Kilomètre n'emploie que très rarement le terme de « spectacle » pour définir ses créations, qui sont plutôt présentées comme des « déambulation[s] paysagère[s] », des « expéditions », des « aventure[s] artistiques » ou des « exploration[s] poétique[s] ».

Il nous a semblé pertinent de rassembler ces deux compagnies dont les travaux présentent des points de convergence. Tout d'abord, dans leur communication, toutes deux placent leur intérêt pour l'espace public au cœur de leurs projets de création et mettent en avant la pluridisciplinarité ainsi que la dimension collective de leur démarche créative. Ensuite, nous remarquons des points communs dans la manière dont elles organisent leurs activi-

[18] Présentation de la compagnie sur son site internet, disponible à l'adresse suivante : http://komplex-kapharnaum.net/kxkm-1, consulté la dernière fois le 15/05/2020
[19] *Ibid.*
[20] Présentation de la compagnie sur son site internet, disponible à l'adresse suivante : http://lafoliekilometre.org/accueil/infos/qui-sommes-nous/, consulté la dernière fois le 15/05/2020

tés : elles créent des œuvres aux formats variables, difficilement nommables, dont une partie est destinée à tourner quand l'autre est dédiée à des lieux particuliers.

Parmi les travaux de ces compagnies, nous nous sommes intéressée à deux projets en particulier : *Le long de l'axe* de KompleX KapharnaüM, et *Rivages* de La Folie Kilomètre. *Le long de l'axe* prend la forme d'une randonnée urbaine entre le centre ville de Lyon et l'aéroport Saint-Exupéry. Les différents tronçons de son itinéraire ont été parcourus en public entre 2015 et 2017. *Rivages*, sous-titré « drive-in mobile pour bord de ville », est un spectacle déambulatoire en voiture pour des zones commerciales. Il a été joué pour la première fois en 2016. Ces deux œuvres nous intéressent parce que ce sont des créations situées au sens où l'entend Julie Perrin, c'est-à-dire qu'elles puisent « dans le contexte même, le sujet et la matière de [leurs] propos[21]». En effet, ces deux créations, qui se déploient dans des périphéries de villes, parlent des lieux dans lesquelles elles sont jouées. Elles présentent également l'avantage d'être contemporaines l'une de l'autre, ce qui nous permet d'avoir une image du travail de ces deux compagnies à un instant t.

L'espace auquel s'intéressent ces deux créations ne correspond pas à un découpage territorial précis. Où commence exactement la périphérie ? Quoi de plus vague qu'un bord de ville ? Nous l'envisagerons plutôt comme un site, au sens où l'entend Anne Cauquelin dans son ouvrage *Le site et le paysage : «* un espace du troisième type... ni vraiment espace abstrait ni non plus lieu concret et qualifié », le site est un espace inventé pour son usage, « ordonné en vue d'une action[22] ». Pour l'autrice, qui s'est intéressée aux artistes du *land art*, le geste de l'artiste est justement à même de donner à voir, de rendre visible un site. Anne Cauquelin cite l'artiste Robert Smithson :

> Une œuvre {…} n'est pas ce morceau de bois, cette pierre ou cette trace dans le désert que le *land* artiste dispose, mais ce que font et comment agissent ces objets sur leur alentour.[23]

L'intervention de l'artiste sur le site permet de le révéler. Mais comment s'y prend-il ?

La problématique qui a guidé notre recherche naît d'un double constat. Tout d'abord, celui de l'état de l'art qui nous suggère que prendre un lieu comme moteur de création entraîne des bouleversements dramaturgiques et esthétiques, notamment en ce qui concerne le format et le statut des œuvres, ainsi que la relation œuvre-spectateurs. Le deuxième constat est lié à la particularité de notre corpus et concerne la question du site. Si les espaces auxquels s'intéressent ces deux créations ne correspondent pas à un découpage territorial précis, comment les

[21] Julie Perrin, *op-cit,* p61.
[22]Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, PUF, Paris, 2002, p15.
[23]Anne Cauquelin cite les écrits de Smithson, Jack Flan (éd.), « The Collecting Writings », university of California Press, 1996 in *Le site et le paysage*, *op-cit.*

artistes font-ils pour les rendre perceptibles aux spectateurs et qu'est-ce que cela induit d'un point de vue dramaturgique et esthétique ?

L'analyse esthétique des œuvres s'appuie sur notre expérience de spectatrice, enrichie par la collecte de documents d'archives, photographies, vidéos et documents annexes qui nous ont renseignée sur les représentations auxquelles nous n'avons pas assisté. Pour identifier les enjeux dramaturgiques, nous nous sommes intéressée aux discours des artistes. D'une part, en décortiquant les outils de communication à destination des professionnels – les dossiers de présentation et de diffusion – et à destination des publics - sites internets et blogs des compagnies. D'autre part, pour approfondir certains enjeux, nous avons mené des entretiens avec Stéphane Bonnard, co-directeur de KompleX KapharnaüM et coordinateur artistique du projet *Le long de l'axe*, ainsi qu'avec Julien Rodriguez, membre du collectif La Folie Kilomètre et l'un des six co-auteurs du spectacle *Rivages*. Les entretiens traitent des processus d'écriture des œuvres et des grandes étapes de leur création. Les artistes nous ont donné accès, à cette occasion, à certains documents de travail pour étoffer notre réflexion. Les entretiens et les documents fournis par les artistes sont disponibles en annexe du mémoire.

Notre analyse des œuvres, des discours et des documents de travail s'appuie sur des cadres théoriques issus des arts de la scène et des études d'espace menées par des philosophes, des sociologues, des géographes et des urbanistes. Notre analyse dramaturgique des œuvres emprunte ses outils à l'étude des textes dramatiques contemporains et en particulier aux recherches menées sur le rapport des œuvres au réel. Nos analyses esthétiques se nourrissent quant à elles des travaux des chercheurs en arts de la scène sur les nouvelles formes et pratiques du spectacle vivant : les usages du dispositif sur les scènes contemporaines, le théâtre immersif et l'interdisciplinarité. C'est éclairée par les recherches des sociologues qui se sont intéressés à la manière dont notre corps perçoit l'espace ou à la dimension imaginaire des lieux que nous avons compris les démarches des artistes. Enfin, nous nous sommes appuyée sur les travaux d'architectes et d'urbanistes consacrés aux méthodes et protocoles que les artistes développent pour appréhender et investir les sites. Ces études nous ont été précieuses pour comprendre comment s'élaborent les gestes des artistes et ce qu'ils déplacent ou transforment dans les lieux investis.

L'analyse a dégagé trois points de convergence essentiels dans la manière dont les artistes de notre corpus donnent à voir aux spectateurs les sites qu'ils investissent. Tout d'abord ils choisissent de décaler le regard sur la périphérie des villes, en en faisant le sujet de leurs œuvres et en mettant en place des dispositifs qui déplacent l'expérience ordinaire que les spec-

tateurs ont des sites (I). Ensuite, ces dispositifs intensifient l'expérience perceptive des spectateurs, en sollicitant leur implication physique et en fondant leurs dramaturgies sur le son (II). Enfin, les œuvres que nous avons analysées proposent une pluralité de voix et de points de vue, qui appellent la participation active des spectateurs et les invitent à s'approprier les sites investis (III).

Partie 1

-

Décaler le regard des spectateurs sur le site

Chapitre 1 : Deux approches de la périphérie urbaine

Les deux projets situés qui nous intéressent, bien que relevant à première vue d'une démarche similaire, entretiennent des rapports différents avec le site sur lequel ils s'inscrivent. Ce rapport au site est directement lié à l'origine des projets, et à la place que ceux-ci occupent dans le parcours des collectifs.

1.1.1. Le long de l'axe, un projet de territoire

Le projet *Le long de l'axe* se déploie dans l'est de l'agglomération lyonnaise où KompleX KapharnaüM est implantée depuis vingt ans. La compagnie était installée à Villeurbanne avant de déménager à Vaulx-en-Velin, la commune attenante, en 2017. La compagnie mène des actions dans les quartiers avoisinants depuis son installation, sous la forme du programme EnCourS, un ensemble de projets dont elle est l'initiatrice et qui s'inscrivent sur un même territoire.

> En écho à nos créations, nous développons depuis 2002, EnCourS, un projet artistique ancré dans un territoire, celui du Grand Lyon, et autour du lieu où nous sommes implantés et que nous animons à Villeurbanne. Par la mise à disposition d'espaces d'expérimentation et d'accompagnement à des équipes artistiques qui souhaitent créer dans la ville, EnCourS permet le développement d'un objet culturel inédit, hors du cadre d'un festival. Ce projet est le marqueur de la présence au long cours d'une compagnie artistique poreuse à son environnement.[24]

Les projets du programme EnCourS sont des occasions de développer une présence artistique à « une échelle locale[25] », pour une compagnie qui a à cœur de s' « enracin{er}[26] ». EnCourS est d'abord pensé comme un programme d'accueil en résidence : des artistes et collectifs artistiques qui souhaitent expérimenter un travail dans l'espace public sont invités par KompleX KapharnaüM à investir les quartiers à proximité des locaux de la compagnie. Puis, à l'annonce d'un vaste projet d'aménagement urbain à l'échelle de la métropole, échelonné sur 25 ans, la compagnie s'intéresse aux transformations que va subir le quartier de La Soie, à cheval sur les deux communes de Villeurbanne et de Vaulx-en-Velin. KompleX

[24]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe*, téléchargeable sur le site internet de la compagnie à l'adresse suivante : http://komplex-kapharnaum.net/files/uploads/simple/dossier-de-presentation-web-16.pdf, consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
[25]*Ibid.*
[26]*Ibid.*

KapharnaüM développe alors ce qu'elle appelle « les traversées urbaines[27] », des parcours ponctués d'interventions artistiques, qui font cheminer les spectateurs à travers des lieux appelés à disparaître ou nouvellement aménagés. En 2009 et 2010, pour les deux éditions du projet *Phare*, KompleX KapharnaüM s'associe à d'autres équipes artistiques pour la création de parcours dans le quartier de la Soie. À partir de 2011, le projet évolue et ces traversées se structurent sur plusieurs années et autour d'une thématique centrale. Le *Sentier Pédestre Périphérique* ou SPP (2011-2013) « fantasme » la découverte d'une ancienne route qui dessine un cercle parfait au cœur du quartier de la Soie. La compagnie et les équipes invitées l'aménagent en sentier pédestre. En deux ans, elles inaugurent quatre tronçons. Chaque inauguration invite le public à découvrir des morceaux du parcours. Les deux ans se terminent par un temps fort au cours duquel toutes les propositions artistiques sont réactivées. Le second projet *La Femme Qui,* aussi appelé *Fabulations Pédestres Périphériques* (FPP) prend la forme d'une enquête autour d'une femme mystérieuse qui laisse des traces dans la ville. Chaque mois, les habitants découvrent un peu plus de l'histoire de cette femme à travers une balade artistique. Ils ignorent ce qui les attend et ont pour seuls indices un jour, un horaire et un lieu de rendez-vous. Là encore, le projet se termine par une restitution finale qui réunit sur plusieurs jours l'ensemble des interventions artistiques.

Le long de l'axe s'inscrit dans la lignée de ces projets. C'est la dernière « traversée urbaine » du projet EnCourS. Elle propose aux spectateurs une randonnée le long de la ligne de tramway T3 qui traverse l'est de l'agglomération lyonnaise, reliant la gare de la Part-Dieu dans le centre de la ville de Lyon à l'aéroport Saint-Exupery sur la commune de Colombier-Saugnieu à une vingtaine de kilomètres. La structure du projet suit celle des précédents. Il s'étale sur trois années : la première année est consacrée à l'écriture et aux repérages et les deux suivantes à la réalisation. En 2016 et 2017, les artistes ont organisé quatre balades correspondant à différents morceaux du parcours. Les marches étaient ponctuées d'installations plastiques et d'interventions théâtrales. Des ateliers en lien avec le projet ont également été menés dans des écoles primaires et des collèges de l'agglomération. Comme les projets précédents, *Le long de l'axe* s'est clos avec un temps fort, *l'Échappée Belle,* du 13 au 17 septembre 2017, qui permettait aux spectateurs de faire la totalité du parcours. Une fiction radiophonique qui s'écoute au casque accompagne la randonnée. Pour l'écriture et la réalisation du projet, la compagnie s'est à nouveau associée à d'autres équipes artistiques. Pixel 13, un collectif artistique pluridisciplinaire basé dans le Puy-de-Dôme a accompagné KompleX KapharnaüM dans l'élaboration du parcours. Pixel 13 a réalisé la fiction radiophonique avec Alix Denambride de la Compagnie Sous X. L'artiste Doriane Roche a,

[27] *Ibid.*

quant à elle, coordonné la scénographie. Elle a été en charge des installations sonores et visuelles le long du parcours. Un comédien, Pierre-Louis Gallo, et un dessinateur, Emmanuel Prost, ont également été associés au projet. Ils ont réalisé un voyage de repérage entre l'aéroport et la gare de la Part-Dieu en 2015. Ils ont aussi participé aux installations plastiques et aux interventions théâtrales de la restitution finale. Enfin, une musicienne et vidéaste, Lorette Zitouni, a accompagné les différentes marches.

Dans l'élaboration de ses « traversées urbaines » la compagnie crée des liens avec des acteurs locaux. Leurs participations peut prendre différentes formes :

> La thématique [du projet] et ses tableaux sous-jacents sont proposés aux acteurs locaux comme un support dont ils peuvent se saisir pour développer une activité relevant de leur champ de compétences. Différents degrés d'implication sont possibles, du relais d'information à la création d'actions spécifiques.[28]

Dans le cadre de *Le long de l'axe*, KompleX KapharnaüM a noué des partenariats avec l'École Nationale de Musique de Villeurbanne, le collège Lamartine, les écoles Jules Guesde et La Voie Lactée, la maison de quartier des Brosses, le Club de Canoë Kayak de Décines Meyzieu et le Collectif Météorites qui œuvre à la diffusion de films documentaires et expérimentaux.

C'est l'espace en tant que territoire qui est investi par la compagnie. Dans l'une de ses premières définitions, le terme de territoire permet de « souligner la spécificité de villes ou de régions au sein d'un ensemble plus vaste.[29] » KompleX KapharnaüM et ses complices s'intéressent ainsi aux spécificités des quartiers de Lyon et aux communes de l'agglomération touchés par le vaste projet d'aménagement urbain : Villeurbanne, Vaulx-en-Velin, Décines, Meyzieu. Le terme de territoire est également intéressant pour la notion d'« appropriation » à laquelle il est corrélé. Le géographe Jacques Levy, dans le *Dictionnaire de géographie,* estime qu'il sonstitue « un espace disposant, d'une manière ou d'une autre, d'un attribut de possession ou d'identification. Dans une variante récente, le territoire deviendrait la composante identitaire, voire idéelle, de n'importe quel espace.[30] ». C'est parce qu'ils correspondent à la partie de l'agglomération sur laquelle la compagnie est installée que ces quartiers et communes ont du sens pour la compagnie. De plus, en partant à la rencontre des habitants et des acteurs locaux, les artistes s'intéressent à ce qui en fait leurs identités propres.

[28] *Ibid.*
[29] Lévy Jacques et Lussault Michel (dir) *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Belin Paris, 2013, p995-996.
[30] *Ibid.*

Le projet *Le long de l'axe* s'inscrit sur un territoire que les artistes connaissent bien pour y être installés et y avoir longtemps travaillé. Ils cherchent ici à l'aborder selon une perspective particulière en concentrant toutes leurs actions autour de la ligne de tramway.

1.1.2. Rivages, un projet contextuel pour un site générique

Le spectacle *Rivages* entretient avec le site sur lequel il s'inscrit un tout autre rapport. Au cours de notre entretien, Julien Rodriguez, l'un des artistes de La Folie Kilomètre, m'explique que ce projet constitue un tournant dans le travail du collectif. Les premiers travaux de la compagnie sont issus de commandes. La compagnie réalise des formes artistiques uniques, conçues sur place et dédiées aux lieux qui l'accueillent. Les *Transhumances #1, #2 et #3*, ont été réalisées de 2011 à 2013 pour le festival de musique MIMI, sur les îles du Frioul, au large de Marseille. À l'initiative de l'association culturelle Villa Fontanella, *Azimut* (2012) invite à la découverte d'un village de la Vienne. Les *Variations sur l'Empêchement #1 et #2* (2013 et 2014), ont été réalisées pour la galerie marseillaise Art-Cade, et prennent pour objet la vallée de l'Huveaune, dans l'Est de Marseille. Ces œuvres ont des traits communs : elles prennent généralement la forme d'une marche, ponctuée d'interventions artistiques qui allient spectacles vivants et installations plastiques. Si les artistes remobilisent des outils, des méthodes, un savoir-faire, chaque création nécessite néanmoins un temps d'immersion dans les lieux, plus ou moins long en fonction du projet. Julien précise qu'ils ont besoin de ce temps pour « analyser le contexte [31]» et « s'en imprégner[32] » car c'est à partir de ce contexte que la compagnie élabore la dramaturgie des marches, qu'elle développe des histoires et des personnages. Le projet *Rivages*, qui nous intéresse, est pensé en rupture avec ce mode d'organisation. La compagnie souhaite construire une œuvre qui, une fois terminée, puisse tourner :

> Au sein du collectif, la question de tourner s'est posée. Et d'être plus dans une logique de compagnies qui ont un répertoire de spectacles et en tournent certains. Et notamment de tourner dans d'autres contextes, des contextes de festivals qui ont moins l'habitude d'accueillir des projets contextuels. [33]

Créer une forme qui tourne permet à la compagnie de rentabiliser sur plusieurs dates le temps de travail passé en création. Cela lui permet également de sortir d'un système de réponses à des sollicitations ponctuelles et de s'insérer dans les réseaux de diffusion traditionnels du spectacle vivant, en particulier dans les festivals, lieux privilégiés de diffusion des arts

[31] Entretien avec Julien Rodriguez, disponible en Annexe 2.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*

de la rue. Par ailleurs, en cessant de répondre à une commande, elle peut, pour la première fois, être à l'origine du projet de création. En se rapprochant ainsi du système de production traditionnel des arts vivant, la compagnie souhaite toutefois conserver le caractère contextuel de sa démarche qui constitue son identité, ce que Julien appelle « la fibre Folie Kilomètre[34]». Il y a donc, à l'origine de *Rivages*, l'enjeu de faire de « l'*in situ* reproductible [35]». C'est parce que ce sont des lieux génériques que les zones d'activités commerciales ont attiré l'attention des artistes. Comme le définit Julie Perrin dans un article du Cahier n°4 de l'École des Beaux-Arts de Montpellier, les lieux génériques « ont des caractéristiques propres au-delà de la singularité d'un contexte[36]». Les zones commerciales présentent le double avantage d'être extrêmement répandues et de concentrer des problématiques chères à la compagnie, elle aussi intéressée par l'aménagement urbain, et en particulier par les transformations de l'espace liées à l'expansion des villes. La Folie Kilomètre explique son choix dans le dossier de création :

> Nous nous focalisons plus particulièrement sur les zones d'activités artisanales et commerciales. Parce que ces espaces existent et se systématisent, bordent aujourd'hui les villes et leurs agglomérations, sont représentatifs de l'évolution en termes de morphologie et d'étalement urbain.
>
> RIVAGES pose la question des **limites de la ville**. Les zones d'activités forment généralement une frontière que nous désignons notamment par les termes d'entrées ou sorties de ville. Celle-ci met la ville en perspective dans l'espace et dans le temps : sommes-nous encore dans l'espace urbain ? déjà en dehors ? dans un entre-deux ? pour combien de temps ? qu'y avait-il avant ? qu'y aura-t-il après ?[37]

La compagnie a donc cherché des coproducteurs et des subventions pour financer la création. Le projet a débuté en 2014. La première année de création est consacrée à la recherche et l'écriture. La seconde aux répétitions et à la construction à proprement parler. La compagnie commence par réaliser une maquette à Aubagne dans le cadre du festival Chaud Dehors. Puis, en 2014 et 2015 la compagnie enchaîne les résidences d'écriture et d'immersion : une résidence d'écriture chez Animakt à Saulx-les-Chartreux, une résidence d'immersion dans les zones commerciales et artisanales autour du pOlau, à Saint Pierre des Corps, une résidence sur la dramaturgie à l'Atelline, à Villeneuve-lès-Maguelone, et une première session de travail sur les textes à Orphéon Théâtre de La Seyne-sur-Mer. La deuxième année, plusieurs résidences à Lieux Publics à Marseille leur permettent de réaliser la bande-son du spectacle et la construction du décor. Ils expérimentent également des parties du spectacles dans les zones commerciales de la ville. Au cours d'une dernière résidence à l'Espace Périphérique

[34]*Ibid.*
[35]*Ibid.*
[36] « Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Anne Volvey, Julie Perrin et Laurent Pichaud », in Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n° 4,* École supérieure des Beaux Arts Montpellier Agglomération, 2013, p19-20.
[37]Dossier de diffusion de *Rivages,* disponible sur le site internet de la compagnie, *op-cit.*

à Paris les artistes se concentrent sur le travail du jeu et du corps. Le spectacle final prend la forme d'une déambulation en voiture d'1h30, de nuit, dans la périphérie d'une ville et à l'intérieur d'une zone commerciale. Le spectacle est conçu pour être vu par 80 personnes, soit un cortège de vingt voitures. D'abord acheté par des festivals, *Rivages* a été joué en 2016 au Festival Détours et Printemps de Marseille, au Festival des 7 collines de Saint-Étienne, au Festival Chalon dans la rue à Chalon-sur-Saône et au Festival international de théâtre de rue d'Aurillac. Suite à la tournée des festivals, le spectacle est acheté par le Théâtre Jean Vilar de Bourgoin-Jallieu où il est joué en juin 2018.

Les différentes étapes de production, de création et de diffusion de *Rivages* correspondent aux étapes par lesquelles passent la majorité des créations de théâtre subventionnées. La création intervient à un moment dans le parcours du collectif où les artistes cherchent à sortir d'une organisation de production trop restrictive et à s'insérer dans les lieux de diffusion du spectacle vivant, et des arts de la rue en particulier. Prendre pour objet du spectacle un lieu générique telle que les zones d'activités commerciales permet aux artistes de concilier leur démarche contextuelle avec l'organisation économique du monde du spectacle vivant.

1.1.3. Deux compagnies qui s'intéressent à la périphérie des villes

Comme nous l'avons vu précédemment, les deux compagnies ont notamment choisi les sites qu'elles investissent pour les problématiques liées à l'évolution de la ville qu'ils soulèvent. Toutes deux s'intéressent à la périphérie urbaine. Le dossier de création précise que *Rivages* s'intéresse « à la thématique de la périphérie urbaine. Son développement, son sens, ses enjeux, les modifications qu'elle induit dans notre rapport à l'espace urbain. » *Le long de l'axe,* comme les projets précédents du programme EnCourS, se veut le témoin des profondes mutations que connaît la partie de l'agglomération lyonnaise concernée par le projet de restructuration du quartier de La Soie. Cet intérêt pour la périphérie urbaine, comme illustration ou symbole des mutations que connaissent les villes contemporaines, est partagé par un grand nombre de collectifs pluridisciplinaires d'art en espace public. Le groupe italien Stalker, fondé par l'architecte et artiste Francesco Careri en 1996, est la figure de proue de cette génération de collectifs. Envisagé comme un « laboratoire d'art urbain [38]», le groupe organise des balades

[38]Description du groupe Stalker sur le site internet archilab.org, disponible à l'adresse suivante : http://www.archilab.org/public/2004/fr/textes/stalker.htm, consulté pour la dernière fois le 20/05/2020.

aux frontières de la ville et s'intéresse plus particulièrement à ce qu'il nomme des « vides urbains[39] », lieux résiduels tout à la fois fabriqués et oubliés par l'urbanisation massive.

> Le monde qu'explore par prédilection Francesco Careri et ses amis est celui des transformations urbaines qu'a subies ce qu'on appelait autrefois la campagne et dont il ne subsiste plus qu'une réalité « trouée » ou « mitée » - l'auteur utilise l'image de la peau de léopard « avec des tâches vides dans la villes construite et des tâches pleines au beau milieu de la campagne » - un ensemble de territoires appartenant aux *suburbs*, mot dont Smithson explique qu'il « signifie littéralement « ville du dessous » » et qu'il décrit comme « un abîme circulaire entre ville et campagne, un endroit où les constructions semblent s'évanouir de notre vue, se dissoudre dans des babels ou des limbes rampantes[40] .

Dans son ouvrage *Walkscapes*, Francesco Careri inscrit sa pratique de la marche urbaine et son intérêt pour les espaces nés de la transformation de la ville dans une filiation artistique. Il fait remonter les origines de cette pratique aux visites urbaines organisées par le mouvement dada dans les années 1920, aux dérives de l'Internationale Situationniste des années 1950 et aux expérimentations des artistes marcheurs du *Land art* à la fin des années 1960. Pour l'auteur, les poètes, les philosophes et les artistes, à travers leurs déambulations urbaines, sont capables de voir ce qu'il n'y a pas pour faire surgir quelque chose : c'est l'idée de « l'espace négatif », présent, invisible, rendu perceptible par l'artiste. Les espaces négatifs de la ville, ce sont les espaces laissés vides, formés en creux par l'aménagement urbain, les « trous » formés par des chantiers, les espaces vides entre deux immeubles, les talus qui encadrent les voix ferrées. Le livre évoque les poètes français et américain Emmanuel Hocquard et Michael Palmer qui ont fondé le *Musée de la Négativité*[41] en 1990 après avoir découvert un immense trou au bord d'une autoroute, ainsi que l'artiste américain Gordon Matta Clark qui, « dans les années 1970, s'est porté acquéreur de minuscules parcelles de terrains entre des immeubles presque mitoyens » et qui déclarait que « à travers 'l'espace négatif' il existe un vide qui permet aux composants d'être vus d'une manière mobile – d'une manière dynamique ». S'intéresser aux espaces urbains peu considérés est une manière d'en changer la valeur esthétique. Francesco Careri évoque *Monuments of Paissac,* de l'artiste du Land Art Robert Smithson. Ce dernier organise des « odyssée suburbaines », des voyages dans les zones vierges et inconnues de la banlieue de sa ville natale et « célèbre comme de nouveaux monuments les présences vivantes de ces espaces en dissolution [42]». Les artistes, en présentant dans une nouvelle perspective les sites et territoires qu'ils explorent, changent le regard que le public leur porte. Plus récemment, la compagnies germano-suisse Rimini-Protokoll a

[39] *Ibid.*
[40] Tiberghien Gilles, in Careri Francesco *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, actes sud, Paris, 2013, p10.
[41] Hocquard Emmanuel, « Tâches blanches », *Ma haie. Un privé à Tanger II*, POL, Paris, 2001.
[42] *Gordon Matta Clark*, RMN, Marseille, p314.

développé *Cargo-Texas* un projet pour les zones commerciales, de transit et de stockage, des villes dans lesquelles le spectacle est joué dans le but de donner à voir ce qui d'habitude n'attire pas l'attention. La compagnie a transformé pour l'occasion un camion remorque en théâtre, des gradins ont été installés et l'une des parois du camion a été vitrée : « peu à peu, depuis ce camion-observatoire mobile, se révèlent des zones urbaines standardisées installées à la lisière de la ville et où transitent à peu près tout ce qui fait notre vie quotidienne, nourritures comme équipements.[43] »

Les compagnies qui nous intéressent participent d'une même dynamique, elles souhaitent elles aussi aussi changer le regard sur ces parties peu considérées, délaissées ou tout simplement invisibles des villes. Stéphane Bonnard m'explique ainsi que le quartier de La Soie à Vaulx-en-Velin a longtemps été délaissé par les politiques publiques. :

> Le quartier de la Soie est particulier, parce que c'est des résidus de villes. Tu as Villeurbanne, le périph' et un tout petit bout qui reste et qui fait partie du quartier de la Soie. Tu as Vaulx-en-Velin, le canal, et un tout petit bout qui reste et qui fait aussi partie du quartier de la Soie. Donc, en fait, le quartier de la Soie c'est deux bouts de villes. Mais du coup avec très peu d'attaches des élus, qui sont loin finalement. [44]

Pour Julien Rodriguez et les autres artistes de La Folie Kilomètre, écrire un spectacle qui se déroule dans la périphérie des villes est une manière d'explorer d'autres espaces que ceux traditionnellement investis par les arts vivants :

> On a mis toutes nos envies dans un shaker et ce qui est ressorti de ça c'était de faire une création qui se passe dans les bords de ville, qui sont des endroits assez peu explorés par le spectacle. Ils le sont, il y a certains spectacles qui en parlent, mais en général dans les festivals, ça se déroule plutôt dans les centres villes.[45]

Contrairement à d'autres créations situées[46], qui donnent à voir à un large public des lieux peu accessibles ou privés, les créations qui nous intéressent ici se déploient, en outre, sur des sites ordinaires, traversés chaque jour par des milliers de personnes qui y vivent et travaillent. D'un point du vue esthétique, le choix des sites banals place les artistes dans la lignée des expérimentations artistiques qui visent à ériger le banal au rang d'art. Francesco Careri fait remonter au mouvement Dada l'intérêt pour la ville en tant qu'espace banal : « La fréquentation et la visite des lieux insignifiants sont pour les dadaïstes une forme concrète pour profaner totalement l'art, pour parvenir à l'union de l'art et de la vie, du sublime et du

[43]Présentation du spectacle *Cargo-Texas Toulouse*. Document fourni par le Théâtre de la Cité de Toulouse.
[44]Entretien avec Stéphane Bonnard.
[45]Entretien Julien Rodriguez, p2.
[46]Nous faisons référence, entre autres, aux travaux de Julie Desprairies et Laurent Pichaud que nous avons étudiés dans la cadre de notre M1 : *Mettre en scène un lieu, domaine nomade de Laurent Pichaud et Rythmes héroïques de Julie Desprairies, deux créations chorégraphiques in situ à Grenoble*, mémoire soutenu en 2019 à l'UGA

quotidien.[47]» Plusieurs décennies plus tard, l'auteur George Perec militait aussi pour un art qui se veut le témoin de notre vie ordinaire et quotidienne. Il se demandait ainsi dans les premières pages du numéro 5 de la revue *Cause commune* en février 1973 : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?[48] » George Perec se demande lui aussi comment mettre en lumière ce qui n'est plus visible à force d'être vu tous les jours. Dans *Le long de l'axe*, KompleX KapharnaüM convoque la littérature de Perec en citant dans la bande-son un extrait de son livre *Un homme qui dort*[49]. Cela laisse supposer une affinité des artistes avec sa littérature.

Nos deux compagnies partagent avec les géographes, les urbanistes et les architectes un intérêt pour les problématiques liées à l'aménagement urbain. Elles se placent ainsi dans une lignée d'artistes qui, cherchant à brouiller les limites entre l'art et la vie, ont exploré ces thématiques avant eux. Cependant, les deux projets qui nous intéressent construisent leurs démarches contextuelles selon des approches différentes. *Le long de l'axe* est conçu sur et pour un territoire spécifique. Il développe des interventions artistiques *in situ,* qui prennent pour objet et matière le lieu dans lequel elles s'inscrivent. *Rivages* ne se réduit pas en revanche à un territoire unique, mais explore des sites génériques. Cela ne l'empêche pas d'être solidement ancré dans les sites qu'il investit. Pensé comme un protocole, il a été élaboré dans différents lieux et se réadapte aux circonstances particulières de chaque zone d'activité commerciale dans lequel il est joué.

[47]Careri Francesco *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, actes sud, Paris, 2013, p82.
[48]Perec George, *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, Paris, 1989, p5.
[49]Perec George, *Un homme qui dort*, Denoël, Paris, 1967.

Chapitre 2. Des dispositifs qui proposent de nouveaux cadres de vue

Le long de l'axe et *Rivages* sont donc pensés comme des dispositifs qui permettent de regarder différemment les sites sur lesquels ils se déploient. Pour cela, les deux créations font appel à la fiction, même si l'usage que les artistes en font diffère selon les projets.

1.2.1. Le long de l'axe ou comment sortir du flux

Après avoir travaillé plusieurs années et développé plusieurs projets sur un même territoire, les artistes de KompleX KapharnaüM se focalisent cette fois sur l'axe de circulation que représente la ligne de tramway T3, caractéristique de l'expansion de la ville vers l'est. Lors de notre entretien, Stéphane Bonnard m'explique le point de départ de l'histoire de *Le long de l'axe* :

> Le point de départ de la fiction c'est ça : c'est comment la ville est construite de plus en plus sur une notion de flux, et le but c'est de pouvoir passer d'un point A à un point B le plus rapibid.ent possible, sans accident, de manière totalement fluide, etc... Mais en fait, le point A, c'est une sphère privée qui est celle du travail. Le point B, c'est une autre sphère privée qui est celle de la famille ou des amis dans un café. Et du coup, le lieu de l'altérité qui est au milieu, qui est le trajet, où tu as vraiment tout le monde qui se retrouve, celui là il est « skippé ». Parce que l'idée est que ça soit fluide, et qu'il n'y ait pas de frottement. Donc voilà, c'est un peu ça notre lecture de la ville. Qui pour moi est l'application du dogme néolibéral, la fluidité des marchandises, des capitaux, sans entraves etc... Et en fait c'est ça qu'on retrouve dans la ville. Il faut que ça aille vite pour que les affaires aillent vite aussi [50].

Le tramway représente la vitesse, la fluidité du déplacement d'un pôle multimodal – l'aéroport – à un autre – la gare SNCF. Les distances se réduisent, certains espaces ne sont plus traversés qu'en passant d'une activité à une autre. Ces réseaux de déplacements et de communication représentent le mouvement incessant de la ville fourmilière, productiviste. Choisir un axe de circulation comme angle d'attaque, c'est s'intéresser à l'espace en tant que réseau. C'est-à-dire, pour reprendre une formule du *Dictionnaire de Géographie,* c'est une manière de lire l'espace, et ici plus particulièrement la ville « comme [un] ensemble fonctionnel de lignes et de points[51] ». Le projet *Le long de l'axe* interroge la notion de flux urbain, « la ville-flux[52] » comme les artistes l'appellent. Le dispositif qu'ils mettent en place propose plus précisément de s'en extraire « physiquement et métaphoriquement : s'extraire du diktat du

[50]Entretien avec Stéphane Bonnard, *op-cit.*
[51]Lévy Jacques et Lussault Michel (dir) *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, Paris, p870.
[52]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe*, *op-cit*.

quotidien, de la course à l'efficacité, lever le nez, prendre le temps de l'errance.[53] » Les artistes proposent en effet de remonter à pied la ligne T3 d'un terminus à l'autre. Cette proposition déconstruit les habitudes de déplacement en proposant d'effectuer en cinq jours et à pied, un trajet qui peut être fait en quarante-cinq minutes. Les artistes articulent leur projet autour de quatre mots clefs :VITESSE, ACCIDENT, VACANCE et FENÊTRE. La vitesse est celle de la vie moderne et des déplacements fonctionnels, l'accident est ce qui permet de sortir du flux, la vacance est l'état dans lequel on se trouve lorsqu'on a réussi à s'en extraire et la fenêtre est ce nouveau regard que l'on porte sur notre environnement lorsqu'on sort de notre quotidien. Chaque tronçon du parcours se concentre sur l'une des thématiques et la restitution finale du projet, l'*Échappée Belle,* propose « 5 jours de balades improbables pour s'échapper de son quotidien et prendre le temps de vivre la ville [54]». Pour l'occasion, Pixel 13 et KompleX KapharnaüM créent une fiction radiophonique dont les différentes pistes audios sont déclenchées par les spectateur à des points précis de l'itinéraire. En 2019, deux ans après la fin du projet, les deux compagnies éditent le *topo-guide*, un guide de randonnées qui propose huit promenades permettant de refaire le parcours en autonomie. Ce parcours est amputé des interventions plastiques et théâtrales, mais les marcheurs ont accès à la fiction radiophonique.

Fig. 1 Cinquième jour de l'*Échappée Belle* et dernier tronçon du parcours :
marche entre la zone industrielle de Meyzieu et l'aéroport Lyon-Saint-Exupery[55].

[53]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[54]*Ibid.*
[55]Toutes les photographies du mémoire proviennent des sites internet des compagnies. Les crédits des images sont rassemblés à la fin du mémoire.

Pour donner corps à ce dispositif de randonnée urbaine, les artistes ont en effet inventé une fiction. Elle relate la trajectoire de Pierre-Louis Gallo, « trader haute fréquence au bord du burn-out [56] », qui, alors qu'il attend un avion qui n'arrive pas, rencontre par hasard Manu, un dessinateur professionnel qui s'entraîne à croquer des scènes de vie à l'aéroport Saint-Exupery. Les deux personnages choisissent pour un temps de quitter leur vie respective, de faire un « pas de côté » en ralliant le centre ville de Lyon à pied. La fiction s'appuie sur une expérience de déplacement authentique, puisque les deux artistes qui donnent leurs noms aux personnages, le comédien Pierre-Louis Gallo et le dessinateur Manu Prost ont réalisé un voyage d'immersion en forme de happening en août 2015. Les deux artistes ne se connaissaient pas, ils se sont rencontrés pour la première fois à l'aéroport. Ils disposaient d'un peu d'argent et avaient pour seule consigne de rejoindre la ville en cinq jours. Pendant leur voyage, ils ont réalisé un carnet de bord dessiné et sonore qui a servi de support pour les étapes suivantes du projet : les ateliers menés avec les écoles primaires, les rencontres avec les acteurs du territoire, les entretiens avec des experts des sujets abordés par le projet. C'est également à partir des traces sonores et dessinées qu'ils ont rassemblées, qu'on été réalisés la fiction radiophonique et le topo-guide. Pendant la randonnée, les spectateurs sont invités à marcher en sens inverse, sur les pas de Pierre-Louis et Manu : « *Le long de l'axe* c'est aussi un conte urbain composé de 38 plages sonores, inspiré d'une histoire vraie, sur les traces de deux marcheurs. »

Fig. 2 Atelier cartographique avec une classe de primaire.
Les enfants mettent des casques avant de refaire, à pied, une partie du voyage de Manu Prost et Pierre-Louis Gallo.

[56]Introduction du topo-guide *Le long de l'axe : guide de randonnées entre passé, présent & fiction*, disponible sur le site internet de la compagnie, *op-cit*.

Fig. 3 Affiche de l'*Échappée Belle*.

Fig. 4 Couverture du topo-guide.

1.2.2. <u>Rivages</u> : Basculer du réel vers l'onirique

Les spectateurs de *Rivages* sont pour leur part convoqués avec leurs voitures pour une séance de cinéma dans un « drive-in mobile ». Ils découvrent rapidement que les écrans sur lesquels le film est projeté sont en fait les vitres de leurs voitures et que la bande-son est diffusée sur un canal FM à travers leurs auto-radios. Au début du spectacle, ils sont invités à suivre la voiture du personnage principal, le film se déroule autour d'eux. Voici un extrait du texte de la séquence d'accueil :

> Vous disposez de quatre fauteuils par véhicule, un écran panoramique et quatre écrans latéraux. Pour savourer ce nouveau dispositif cinématographique, Messieurs, Mesdames, Dames, il vous suffira de rester assis dans votre fauteuil et à l'écoute de votre radio.
> Au début du film, vos écrans se mettront en mouvement dans le paysage. Le film défilera sous vos yeux. Messieurs, Mesdames, Dames, la séance va commencer, nous allons lancer le film. Installez-vous confortablement.[57]

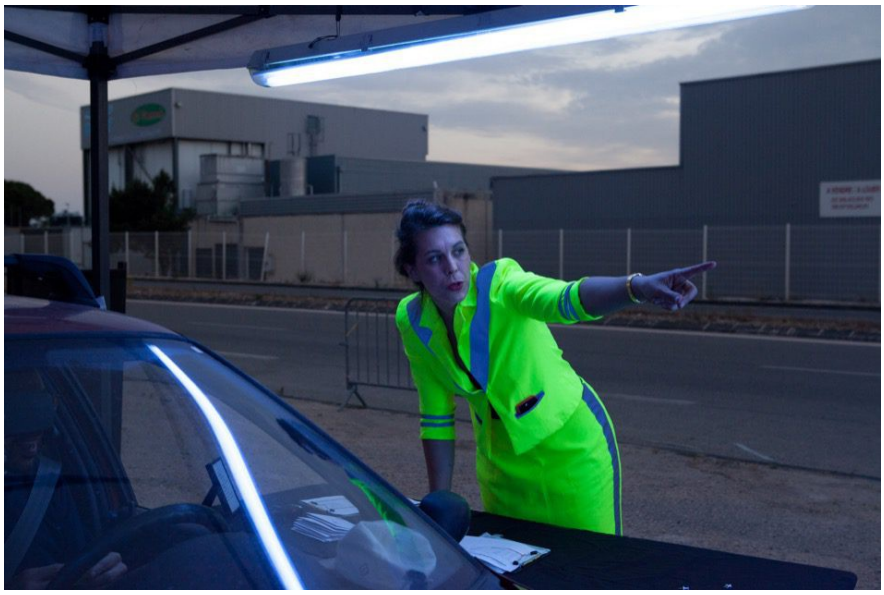


Fig. 5 Accueil des spectateurs par la gérante du *drive-in*, à Marseille.

L'idée du *drive-in* fait suite à un double constat. Julien m'explique que le dispositif d'un spectacle qui se passe dans une voiture est arrivé très tôt, car les zones commerciales sont des espaces aménagés et pensés pour circuler en voiture. Par ailleurs, pour les artistes de la Folie Kilomètre, les zones commerciales sont des espaces très cinématographiques, dans le

[57] Extrait du dossier de diffusion de *Rivages, op-cit.*

sens où leur aménagement relève du décor. Les devantures des magasins ont été aménagées, les enseignes imaginées pour véhiculer l'image des marques qu'elles représentent et donner envie aux usagers d'acheter. En outre, le principe du *drive-in*, les séances de cinéma en plein air auxquelles les spectateurs assistent depuis leurs voitures, correspondait pour eux à l'idée d'un cinéma de zone commerciale. Le *drive-in* s'est développé aux États Unis à partir des années 1930. Dans l'imaginaire collectif il est raccordé au « rêve américain » et plus largement « au rêve capitaliste de la société de consommation[58] » dont sont issues les zones commerciales qui bordent aujourd'hui nos villes. Julien Rodriguez me précise que partir du *drive-in* était une occasion pour eux d'aborder ce sujet-là, mais pas directement, par l'intermédiaire du rêve. Pour accentuer la dimension cinématographique du dispositif, les artistes ont utilisé les codes du cinéma populaire. Pour le scénario, ils se sont inspirés de la structure des films hollywoodiens et ont composé une bande originale avec des musiques issues du répertoire populaire. Au cours de l'une de leurs résidence d'écriture, ils ont travaillé avec Camille Reysset, spécialiste du cinéma hollywoodien. Les artistes ont essayé de penser les différentes séquences de *Rivages* comme les étapes d'un film. Selon le tableau dramaturgique, un document de travail[59] qui a servi à l'élaboration de l'architecture du spectacle, les séquences correspondent successivement à un statu quo, un succès majeur, une excitation, une déception, un point de non-retour, une défaite majeure, une aide extérieure, un climax et une résolution. Ils ont également essayé de comprendre comment les différents personnages qu'ils ont créés pouvaient correspondre aux rôles types du cinéma hollywoodien : le héros, celui qui seconde le héros et qui meurt un peu avant la fin, celui qui apporte l'aide extérieure, le méchant, etc... À la fin de la phase d'écriture, le texte de *Rivages* prend la forme d'un script découpé en séquences. Cependant, si les artistes se sont inspirés des codes hollywoodiens pour donner une couleur cinématographique au projet, le script de *Rivages* ne suit pas la trame d'un scénario classique. L'histoire est plutôt pensée comme une succession de rencontres avec des personnages qui apportent chacun une vision particulière de l'espace et donnent à voir les différentes strates de l'espace. Comme le dit le personnage de l'Indien dans un monologue de la séquence 7 : « Ce soir nous traversons les couches successives du paysage[60]. »

Le film s'articule autour de sept personnages, créés par les artistes de La Folie Kilomètre, pour représenter des aspects différents des zones commerciales et de la périphérie des villes. Le personnage principal est Guillaume, un homme qui veut quitter la ville.

[58] *Ibid.*
[59] Tableau-dramaturgique fournit par la compagnie. Disponible en Annexe 3.
[60] Séquence 8 du script de *Rivages*. Disponible en Annexe 4.

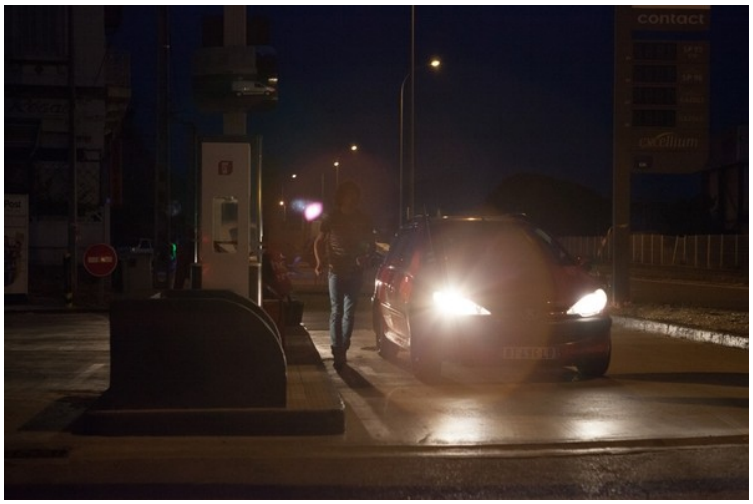


Fig. 6 Guillaume, le personnage principal, prend de l'essence
au début de la représentation à Marseille.

Guillaume croise un auto-stoppeur dont la voiture est tombée en panne et qui doit se rendre dans une zone commerciale pour travailler comme manutentionnaire. Ce personnage représente le travail de nuit, invisible mais nécessaire au fonctionnement économique des zones.

Fig. 7 L'auto-stoppeuse sur le bord de la route, Marseille.

Guillaume se fait ensuite chasser par un vigile, personnage qui représente la notion de sécurité et de propriété dans des espaces qui, pour être à usage public, n'en demeurent pas moins privés.

Fig. 8 Le vigile dans sa voiture de sécurité, Marseille.

Dans la suite du film, l'histoire qui jusque là prenait la forme d'un récit réaliste, bascule progressivement vers un univers fantasmagorique, peuplé de figures étranges et mystérieuses. La Voiture tribu, véhicule personnifié qui sillonne la zone commerciale autour du cortège des spectateurs, est une figure libertaire, elle représente le jeu, la liberté, la transgression. Cette figure symbolise l'idée d'utiliser ces espaces pour autre chose que ce à quoi ils sont prévus. Julien Rodriguez cite à titre exemple, et comme une possible inspiration, la pratique du tuning qui consiste à personnaliser un véhicule de série pour améliorer sa performance ou son style.

Fig. 9 La Voiture-tribu avec ses néons bariolés, à Bourgoin-Jallieu.

Les spectateurs croisent aussi un jogger qui représente à la fois l'inadéquation avec le quotidien de ces zones urbaines – c'est rare d'y croiser un jogger - et la normalisation, l'injonction à prendre soin de son corps, le culte des corps sculptés et normalisés.

Fig. 10 L'une des joggeuses, pendant la séquence du rond-point, à Saint-Étienne.

Le dernier personnage du film est l'Indien. Il représente à la fois l'espace géologique, vierge, sauvage, tel qu'il existait avant la construction de la zone, et ce qu'il en reste aujourd'hui : « c'est la figure du territoire, du lieu, de ce qu'il y a sous les parkings de béton, du paysage qui était là peut-être avant ou qui est toujours là mais qui est caché[61] ». Il est l'image de la nature sauvage meurtrie par l'activité humaine. C'est une double figure, à la fois puissante et oubliée : « C'est à la fois la figure du chaman mais aussi du clochard céleste.[62] ».

Fig. 11 L'Indien – agent de nettoyage, à Saint-Étienne.

[61] Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*
[62] *Ibid.*

Si les personnages que les spectateurs rencontrent sont d'abord assez réalistes, le film les fait progressivement basculer dans un univers onirique et fantasmagorique.

Le dispositif mis en place par La Folie Kilomètre est en effet conçu pour opérer un basculement du réel vers le rêve. Ce basculement se fait selon un double mouvement. Le premier mouvement est la transformation de l'espace réel en sujet et décor de film par l'intermédiaire du « dispositif cinématographique » qu'ils inventent. Le deuxième mouvement est la bascule progressive de l'histoire, qui fait passer le spectateur d'un récit réaliste vers un univers fantasmagorique et onirique. L'intention du spectacle réside justement dans ce glissement « du réel vers l'onirique[63] ». Les artistes cherchent à insuffler du rêve, du fantastique, de l'incongru, de l'imaginaire dans les espaces très fonctionnels et standardisés des zones commerciales. Comme le précise la note d'intention, au cœur du spectacle *Rivages* il y a le désir de « questionner la place du rêve dans des espaces standardisés […] qui formatent autant le paysage que nos comportements[64] ». Le philosophe et géographe Pierre Sansot soutient que même les espaces les plus fonctionnels ont un potentiel imaginaire. Dans *Poétique de la ville,* il affirme que les espaces existent aussi par la manière dont nous les rêvons. Il écrit : « À la question, assez embarrassante : « Quelle est l'essence d'un lieu ? » il faudrait souvent substituer une autre question : « Qu'en peut-on rêver ?[65] ». C'est à partir de ce que les zones commerciales représentent dans l'imaginaire des artistes que ces derniers ont développé le dispositif du spectacle, comme pour rendre cet imaginaire palpable, tangible le temps de la représentation.

1.2.3. Le détour par la fiction : mettre en récit l'espace

Les deux projets ont élaboré des fictions qui s'entremêlent étroitement avec la réalité. Dans L*e Long de l'axe,* l'histoire est très ancrée dans le réel puisqu'elle prend la forme d'un récit qui mélange expérience réelle et invention. Ce récit n'a pas vocation à faire basculer les spectateurs dans un monde fictionnel mais les invite plutôt à s'interroger sur leurs pratiques quotidiennes de l'espace, en leur proposant d'autres manières de voir. Le spectacle de La Folie Kilomètre opère différemment. D'une certaine manière, il reproduit le dispositif théâtral, car les spectateurs assistent à une fiction qui se déroule en direct sous leurs yeux. Mais le sujet et

[63]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*
[64]*Ibid.*
[65]Sansot Pierre, *Poétique de la ville*, Payot-rivages édition (1996) 2004, Paris, p38.

le matériau principal de cette fiction sont l'espace réel : la périphérie des villes et les zones commerciales.

Découpées en séquences et en épisodes, les deux fictions s'inspirent de l'écriture cinématographique pour se structurer autour de moments distincts. Le topo-guide de *Le long de l'axe* présente l'itinéraire « comme une série, […] parcourable par épisodes [66]». Le dossier de présentation de Rivages décrit un film en neuf séquences. Dans les deux cas, le découpage fictionnel correspond à une segmentation de l'espace. Les correspondances entre les parcelles du site et les morceaux du récit sont explicites pour les spectateurs. Dans le topo-guide de *Le long de l'axe*, chaque épisode correspond à un tronçon de l'itinéraire et à une étape du voyage réalisé par Pierre-Louis Gallo et Manu Prost. Les épisodes ont un titre qui donne un bref aperçu de ce qu'ont vécu les deux personnages et du type d'espace associé aux événements relatés. Ils commencent tous par l'adverbe « où », qui souligne leur assimilation à une portion d'espace : « Où Pierre-Louis et Manu, au-dessus d'une rivière oubliée, se quittent brutalement...» ; « Où Pierre-Louis et Manu rencontrent la jeunesse de béton et le management de verre.» ; « Où Pierre-Louis et Manu traversent 100 ans de construction de la ville, sans s'en apercevoir» etc... Aux titres des épisodes sont associés un kilométrage et un temps de parcours : « Épisode 4. 3km / 50 min. Où Pierre-Louis et Manu sont accueillis par Piétro et Ramos dans l'entre deux villes [67]». Les neuf séquences de *Rivages,* quant à elles, correspondent chacune à un tronçon du parcours et à un espace particulier de la zone. Le déroulement de l'histoire est associé à une découverte progressive de l'espace. Par exemple, la séquence 1, intitulée « Prendre le large » correspond à la traversée des faubourgs de la ville et la séquence 2, « Terra Incognita » correspond à l'entrée du cortège dans la zone commerciale. Dans l'histoire, c'est le moment où Guillaume rencontre et dépose l'auto-stoppeur à son travail. La suite de l'histoire amène successivement les spectateurs sur un quai de déchargement de marchandises derrière un supermarché, autour d'un rond-point - élément de voirie qui est la manière la plus commune de gérer la circulation automobile dans ces zones - et enfin sur le plus grand parking de la zone commerciale, bien souvent celui d'un hypermarché, selon les artistes «élément central autour duquel s'agencent et s'organisent les zones d'activités commerciales [68]». Ainsi, le film est un voyage et les différentes séquences correspondent à ses différentes étapes. Pour présenter leur spectacle, La Folie Kilomètre dessine des cartes qui reflètent à la fois l'itinéraire du spectacle et sa progression dramaturgique.

[66]Introduction du topo-guide *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[67]Épisode 4 du topo-guide, *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[68]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*

Fig 12 et 13 Signalétique le long du parcours de *Rivages* pour renseigner les spectateurs de la progression du film.

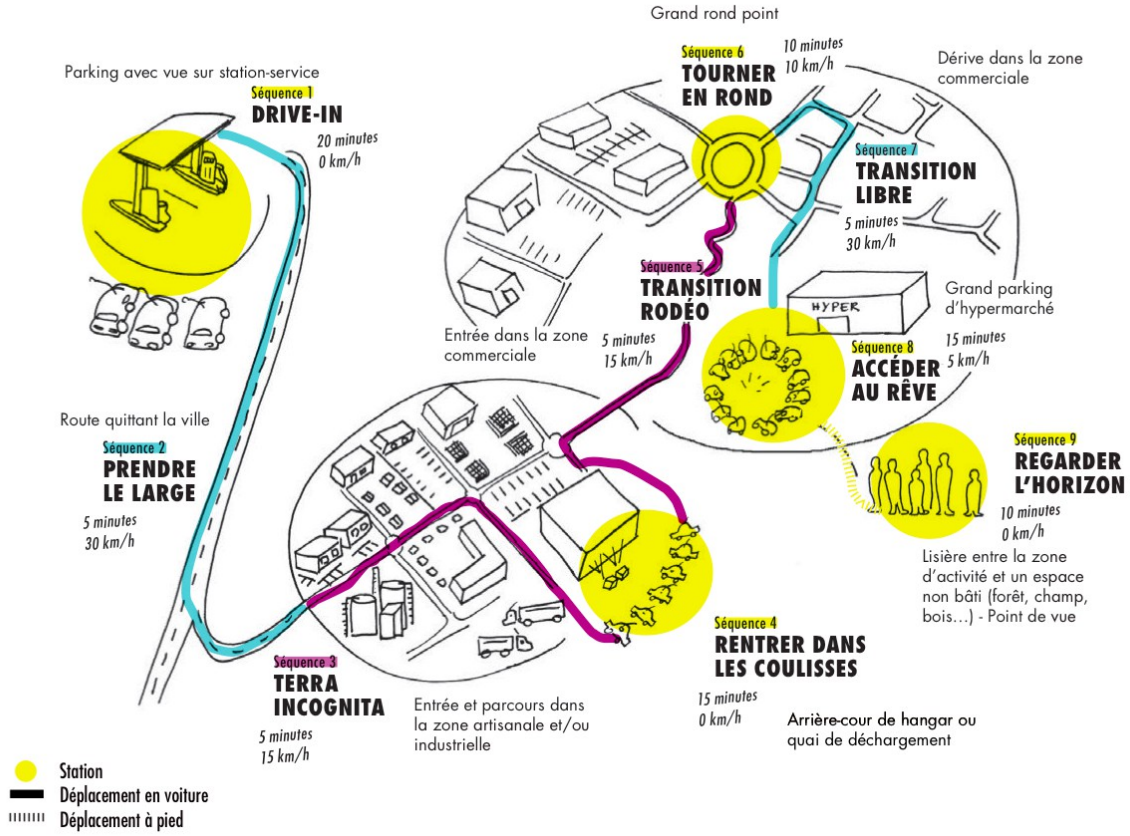


Fig. 14 Carte représentant le parcours du spectacle *Rivages,* extraite du dossier technique du spectacle.

L'assimilation des portions d'espace aux différentes parties d'un récit permet aux spectateurs de poser un regard différent sur les sites traversés. Les fictions que les artistes développent viennent renforcer ce décalage, notion présente dans la plupart des textes de communication. Les interventions artistiques de *Le long de l'axe* ont ainsi pour objectif, si l'on en croit le dossier de présentation du projet et le site internet de la compagnie, de « détourner, déplacer, modifier le regard[69] », de « décaler le regard sur les lieux de vie, sur les bâtiments, les rues, les places[70] », et de faire « faire un pas de côté ensemble[71] . » Dans le dossier de diffusion du projet *Rivages*, les artistes expliquent que leur « intention est de décaler le regard, de bousculer les perceptions [72]» pour « créer des situations qui déplacent le spectateur[73] ». Dans son ouvrage *Jeux de rêves et autres détours,* l'auteur de théâtre et essayiste Jean-Pierre Sarrazac affirme la nécessité d'effectuer un pas de côté par rapport au réel pour pouvoir en rendre compte. Il fait le constat qu'« un grand nombre d'écritures contemporaines, victimes de l'illusion d'un accès direct à ce qu'on appelle 'actualité' ou encore 'réalité', se perdent dans l'insignifiance au contact trop rapproché de cette même l'actualité ou réalité[74] ». Pour lui, une écriture trop collée au réel, qui ne fait que dire le monde tel qu'il est, sans opérer de modifications, perd sa force. L'auteur évoque la pensée d'Italo Calvino dans les *Leçons américaines[75]* qui usait de la métaphore de Persée face à la Gorgone pour décrire la relation que l'écrivain moderne entretient avec la réalité. Selon lui, « l'auteur ne peut pas ne pas vouloir affronter l'actualité, […], mais s'il l'aborde de face, d'un seul regard, elle le paralyse. Il lui faut donc ruser, trouver un biais. Élaborer un détour qui ne l'éloigne, dans un premier temps, de cette actualité vivante qu'afin de lui permettre, dans un second temps, de mieux l'atteindre et d'avoir raison d'elle. Le détour permet le retour.[76] » En empruntant le chemin de la fiction les artistes de nos deux collectifs artistiques font délibérément un détour pour mieux nous parler des sites sur lesquels les œuvres se déploient. Dans l'entretien que nous avons mené ensemble, Stéphane Bonnard me précise d'ailleurs, dans le cadre des projets de territoire du programme EnCourS, le recours à la fiction permet d'aller à la rencontre des usagers, ceux qui y vivent, y étudient, y travaillent :

> Le travail, à chaque fois, c'est de poser une fiction qui va nous permettre, à un moment, d'agréger plein d'énergie autour de cette fiction. À la fois des artistes, mais aussi des centres sociaux, mais aussi des collèges, mais aussi des entreprises. Et la fiction, c'est aussi un moyen de rencontrer toutes ces personnes pas sur le mode « Bonjour, on est une équipe

[69]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[70]Présentation du projet sur le site internet de la compagnie, *op-cit.*
[71]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe, op-cit.*
[72]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*
[73]*Ibid.*
[74]Sarrazac Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé, 2004, p12.
[75]Calvino Italo, *Les leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire,* traduit de l'italien par Yves Hersant, Gallimard, Paris, 1989.
[76]Sarrazac Jean-Pierre, *Jeux de détours et autres rêves*, Circée, Belval, 2004, p14.

> artistique, on a envie de faire un projet de territoire ». Parce que ça, tout de suite, les gens te regardent un peu bizarre. Mais c'est plutôt d'arriver en balançant la fiction.[77]

L'histoire devient un support pour parler du territoire. Elle permet de mettre de la distance avec la réalité pour pouvoir en parler.

Découper l'espace et envisager ses différentes portions comme les parties d'un film, contribue au processus d'*artialisation*[78]. Cette mise en récit de l'espace permet au spectateur de regarder le monde comme une œuvre d'art et participe à faire de son déplacement une expérience esthétique. Le geste de l'artiste ne réside pas dans la création d'une œuvre indépendante de l'espace, mais dans la création de ce que Julie Perrin appelle une « partition attentionnelle[79] », c'est-à-dire l'organisation de l'attention du spectateur sur l'espace déjà-là. Comme nous l'avons mentionné en introduction, pour Julie Perrin, dans la création située « l'acte artistique se manifeste par l'invention de modalités de se mettre en relation avec le monde[80] ». Les artistes inventent des dispositifs, au sens où l'entend Annyssa Kapelusz dans sa thèse *Usages du dispositif au théâtre*, c'est-à-dire un agencement matériel, spatial et multimédiatique qui met en jeu des sons, des images, des fragments textuels et des outils technologiques. Ces dispositifs opèrent « un recentrement sur la perception »[81] . Ils incitent le spectateur à vivre une expérience motrice et sensible de l'espace.

Le long de l'axe et *Rivages* « racontent » les sites qu'ils investissent dans le sens où la mise en fiction est déterminante dans leurs compositions : ils mettent en récit les espaces qu'ils font découvrir. Néanmoins ces récits sont indissociables des espaces où ils se matérialisent. De plus, les artistes créent des dispositifs qui permettent aux spectateurs de les vivres dans leurs corps en proposant des expériences pluri-sensorielles qui les immergent dans la fiction plutôt que de les mettre à distance.

[77]Entretien avec Stéphane Bonnard, disponible en Annexe 1.
[78]Terme utilisé par Anne Gonon dans l'introduction de son ouvrage *Tout Ouïe, la création musicale et sonore en espace public*, édition de l'Entretemps, Laverune, 2016.
[79]Perrin Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, HDR, Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC), p121.
[80]*Ibid.*, p64.
[81]Kapelusz Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain,* thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, p16.

Partie 2

-

Intensifier l'expérience perceptive du site

Chapitre 3. Solliciter l'ouïe

Les deux projets que nous avons étudié ont en commun d'utiliser le son comme support principal des histoires qu'ils racontent.

2.1.1. Le long de l'axe, une balade radiophonique au casque

La bande sonore de *Le long de l'axe* accompagne les marcheurs le long de leur itinéraire pendant l'*Échappée Belle*. Elle a été réalisée à partir des matériaux récoltés par les artistes au cours des différentes étapes du projet, pendant les périodes d'immersion et de repérages sur le site, mais également pendant les quatre promenades initiales ou les ateliers avec les écoliers. Équipés de casques et de lecteurs, les marcheurs déclenchent les pistes à des points précis du parcours. Dans le topo-guide, édité en 2019 qui permet de réaliser en autonomie chaque tronçon du parcours, la description écrite de l'itinéraire précise à quel moment activer les pistes. Les marcheurs ont le choix de scanner un QR code avec leur smartphone ou de télécharger au préalable les pistes audio sur le site internet de la compagnie.

La bande sonore de *Le long de l'axe* est composée de 38 pistes sonores. La plupart des prises de sons entretiennent une relation étroite avec le lieu dans lequel elles sont activées. Certaines d'entre elles ont été effectuées pendant le voyage de Pierre-Louis et Manu en 2015. Il y a tout d'abord les notes sonores prises sur le vif, dans lesquelles Pierre-Louis décrit ce qu'il voit, le temps qu'il fait, le moment de la journée, et à quelle étape de leur voyage ils sont. La piste n°15, par exemple, s'écoute dans l'épisode 4 de la fiction radiophonique. Cette partie de l'itinéraire entre Vaulx-en-Velin et Décines, correspond au troisième jour de voyage des deux artistes. Elle a été enregistrée au petit matin, alors qu'ils reprennent la route, après avoir été invités à passer la nuit dans le campement rom de Pietro et Ramos :

> On vient de quitter le camp roumain où on a passé la nuit. On a dormi chez Ramos et Pietro. Ça continue, on va se diriger vers Lyon Part-Dieu. On a été super bien accueilli. Au départ, on devait dormir dans une petite cahute à ciel ouvert que nous avait indiquée Kalin. Finalement on a mangé chez Ramos et après Pietro est arrivé et il nous a indiqué une petite cabane avec un lit où on a pu s'installer. Donc on a très bien dormi cette nuit. […] C'est reparti. On est devant cette espèce de grande tour avec des rayures blanches. Et il y a un chapiteau de cirque à droite.[82]

En écoutant les notes prises par Pierre-Louis au même emplacement plusieurs années avant, le spectateur prend la notion du temps qui le sépare de l'enregistrement. Il peut remar-

[82]Extrait de la piste audio n°15 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, disponible sur le site internet http://www.lelongdelaxe.net, consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

quer les différences entre l'espace décrit, l'ambiance sonore et sa propre expérience de l'espace. Si la tour n'a probablement pas bougé, le chapiteau n'est certainement plus là, et peut-être que le camp rom non plus.

D'autres pistes audio donnent la parole aux personnes qu'ils ont rencontrées pendant leur voyage, des gens qui vivent ou travaillent dans les lieux qu'ils ont traversés. Dans la piste n°23 qui s'écoute à Décines pendant l'épisode 5, Pierre-Louis a enregistré une partie de la conversation qu'ils ont eue avec trois jeunes hommes à l'aube sur un parking, le deuxième jour de leur voyage :

> - Rami, c'est quoi le conseil que tu me donnes ?
> - Le conseil que je te donne, c'est de suivre ton cœur dans le domaine que tu aimes et non dans le domaine que tes parents veulent que tu fasses. Donc, si tu veux devenir plombier tu deviendras plombier, tu seras peut-être meilleur que trader. Tu seras mieux que ça. Tu seras maçon ou je ne sais pas. Teste ! Fais des intérims et voit ce qui te plait. Ta voie à toi.
> - Toi, tu as testé plein de trucs ?
> - Moi j'ai testé l'aéroport, ça m'a très bien plu. Le déménagement, ça m'a plu. Le travail dans les tramways, ça m'a plu. Mais j'ai pas encore ma voie, j'attends ma voie.
> - Tu penses que c'est quoi ta voie ?
> - Ma voie c'est chauffeur-livreur ou auxiliaire ambulancier. Je vais faire une formation le 16 octobre, de deux semaines, à la fin de laquelle tu finis auxiliaire ambulancier.
> - Wouaw, chapeau.
> - À toi de jouer maintenant.[83]

Dans la piste n°25 de l'épisode 6, entre Décines et Meyzieu le jour de leur voyage, Pierre-Louis et Manu rencontrent, à un camion pizza, des ouvriers qui travaillent sur le chantier du stade de Décines :

> Vous n'êtes pas d'ici ?
> - Non, on est italiens.
> - Vous êtes en vacances ?
> - Non, on travaille là.
> - Sur le chantier ?
> - Oui, sur le chantier. On a fait Nice aussi, le stade de Nice.
> - Vous êtes spécialisés en stade de foot ?
> - Non ! On est spécialisés dans le grutage.
> - Vous faites la grue tous les deux ?
> - Celle-là, qui monte avec la flèche bien blanche et rouge, c'est à nous. Là, il y en a quinze dans le stade. [84]

Les deux artistes ont également discuté avec les hôtesses d'accueil d'un immeuble de bureau et avec un salarié du Grand Lyon. Ces témoignages nous donnent à entendre une partie de ce qui est invisible : la vie des usagers des lieux, dissimulés derrière les façades des immeubles, des maisons, des bureaux.

[83]Extrait de la piste audio n°23 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[84]Extrait de la piste audio n°25 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

D'autres pistes donnent des informations historiques, sociologiques ou techniques sur les lieux. La deuxième piste sonore par exemple, que les spectateurs écoutent peu de temps après le départ de la Part-Dieu, renseigne sur la présence d'un ancien cours d'eau que l'urbanisation a englouti. Plus loin, à l'entrée de Villeurbanne, les spectateurs écoutent l'extrait d'un entretien avec un géographe à propos de l'histoire ouvrière de cette ville. La piste 6 qui s'écoute à l'arrêt de tramway de la Gare de Villeurbanne mélange des informations historiques au sujet du développement vers l'est de la ville de Lyon avec des informations techniques à propos du tramway :

> À mesure que vous découvrez ces lignes, vous venez de parcourir depuis la gare de la Part-Dieu, une distance de 3,2 km. La partie de la ville que vous avez traversée s'est développée et densifiée tout au long du XXème siècle. Et elle a atteint sa forme actuelle aux alentours des années 80. À partir d'ici, et en continuant vers l'est, la ville accélère et s'étend à une vitesse accrue ces dernières années, grignotant les vestiges du XXème siècle. 7 minutes vous ont été nécessaires pour parcourir cette distance à bord du tramway. En marchant à une allure normale il vous aurait fallu 35 minutes. À la fin du XIXème siècle, au début de la révolution industrielle, une charrette à cheval transportant 4 personnes aurait mis 14 minutes. La rame Citadis TGA62 que vous avez empruntée, fabriquée par Alstom dans son usine d'Aytré en Charrente Maritime, développe une puissance maximale à la gente en traction d'environ 688 kilowatt-heure. Si on admet qu'elle a tourné en moyenne au quart de sa puissance maximum pendant les sept minutes de votre trajet, elle aura consommé environ 20 kilowatt-heure. 20 kilowatt-heure c'est une ampoule de 100 volt qui éclaire pendant 200 heures.[85]

Cette matière documentaire est une autre manière de donner à entendre un aspect des lieux qui n'est pas visible, ni tangible.

D'autres textes écrits par les artistes, sont des réflexions documentées autour de leurs perceptions de la ville, du territoire, et de certains points précis du parcours. C'est le cas, dans l'épisode 4, de la piste n°16 qui décrit la « zone d'entre deux » entre Vaulx-en-Velin en Décines :

> Dans cette séquence, on quitte petit à petit le maillage dense et continu de la ville. Celle qui s'est développée historiquement autour du noyau d'attraction de Lyon pour aller vers un ancien noyau villageois satellite, qui s'est lui aussi développé, à moindre échelle, autour de son centre d'attraction. Sur cette ligne droite de près de deux kilomètres, véritable coupe dans le tissu urbain, on traverse une zone d'entre deux où la présence du vide entre les programmes bâtis devient perceptible. La ville de Lyon arrive à grands pas. Mais nous sommes encore dans un espace d'entre deux qui résulte du développement simultané de Lyon et de Meyzieu sur la même période. Une zone de rencontres et de perturbations entre deux ondes de choc, issues des explosions respectives de ces deux entités. Ici, nos corps humains semblent un peu hors d'échelle dans ces espaces pensés en termes de fonctions urbaines et de déplacements automobiles. Comme dans l'univers ou dans la matière le tissu urbain se dilate au fur et à mesure que l'on s'éloigne du noyau, laissant place à des zones dont les fonctions sont moins définies et l'occupation moins dense.[86]

[85]Extrait de la sixième piste audio de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[86]Extrait de la dix huitième piste audio de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

Ces pistes audio invitent les spectateurs à méditer sur certaines conséquences de l'aménagement urbain et leur impact sur le corps vécu du piéton. Elles amènent également les spectateurs à être attentif à certains détails qu'un regard d'ensemble peut laisser inaperçu. C'est également le cas de la piste n°20 qui s'écoute le long du chemin de halage qui borde le canal de Décines, dans l'épisode 5 :

> L'intensité de la ville paraît lointaine dans ce cadre bucolique. Pourtant d'ici, on percevra mieux sa structure, son échelle. Comme en méditant un instant devant ce pont de Décines à quatre travées, long de 123,62 m, sur lequel circule chaque jour des dizaines de milliers de voitures, de camions, de tonnes de marchandises. Où sur la canalisation qui la longe, tube digestif de la ville par lequel transite chaque jour des millions de mètre cube d'eaux usées, vers la station d'épuration[87].

La piste audio n°21 s'écoute en traversant un bois dans la ville de Décines. Elle donne à entendre des sons ténus, naturels ou organiques, qui nous échappent la plupart du temps, étouffés par le vacarme de la ville : bruits d'eau, chants de cigales et d'oiseaux, cris et rires d'enfants, bruit du vent mais aussi battements d'un cœur et pas qui marchent sur l'herbe. Dans cette piste, une voix parle en chuchotant et nous invite à prêter attention aux innombrables bruits, à faibles volumes qui composent l'environnement sonore de la forêt :

> La ville est encore toute proche, on entend sa rumeur, comme le ronflement d'une grosse bête endormie. Une divinité gigantesque, construite par l'homme et auprès de laquelle on se sent minuscule. Comme des explorateurs trouvant l'entrée d'un temple ancien, enfoui dans la jungle, on fait le lien entre deux réalités parallèles. C'est un accident qui les amenée à se rencontrer. Y a-t-il ici des traces d'un savoir ancien qu'on aurait oublié ? Une faille, un passage secret ? On pourrait prendre à gauche, ou à droite... Où nous mène-t-il ? À la lisière, dans le ventre de la baleine. Sera-t-il encore là dans dix ans ? La ville l'aura-t-elle avalé ? Écoutez le vrombissement de la ville, le chuchotement de la forêt, le souffle de la bête.[88]

Les pistes sonores attirent l'attention des spectateurs sur différents aspects des sites qu'ils traversent comme pour mettre en relief leurs caractères complexes, pluridimensionnels : ils évoquent leurs dimensions sociologiques, historiques, architecturales, leurs aménagements, leurs qualités sonores. À cette matière documentaire, les artistes entremêlent une autre matière purement fictionnelle. C'est notamment le cas des textes écrits par les artistes autour de la figure de Pierre-Louis Gallo, le trader. La bande sonore comprend quelques monologues de Pierre-Louis, ainsi qu'une « compilation de témoignages [réalisés] avec des proches de Pierre-Louis » qui s'écoute à la fin de l'épisode 1 :

> - [Pierre-Louis] c'est le gars, il jongle avec des milliards qui existent pas.
> - Il bosse dans le trading.

[87]Extrait de la piste audio n°20 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[88]Extrait de la piste audio n°21 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

- Le trading, c'est un ordre d'achat toutes les nano-secondes.
- Pierre-Louis, c'est un homme il a trois cerveaux. […]
- Des types comme ça, t'en as un tous les soixante-quinze ans.
- Vous avez besoin d'une donnée, vous allez chercher la donnée. Et bien le temps que vous alliez chercher la donnée, lui, il a eu le temps de faire le chiffrage d'une autre affaire.
- Une puissance de travail inimaginable ![89]

Après avoir voulu mettre en relief le caractère complexe de l'espace et les différentes strates qui le constitue, les artistes le dote d'une dimension supplémentaire, celle de l'imaginaire. Nous avons vu dans la partie précédente avec Pierre Sansot que l'espace est vecteur d'imaginaire. Il est ce qui a pu avoir lieu et ce qui pourra arriver. Cette insertion de la fiction invite les spectateurs à imaginer toutes les histoires que les espaces traversés leur inspirent. La fiction radiophonique convoque aussi des extraits de films et de livres. Les marcheurs entendent notamment un extrait d'une scène de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard (1967), au début de l'épisode 7 à la gare de Meyzieu :

- Pfiou ! On est arrivés.
- Arrivés où ?
- Chez nous !
- Et après qu'est-ce qu'on va faire ?
- Dormir ! Qu'est-ce qui te prend ?
- Et après ?
- On se réveillera !
- Et après ?
- Apres ? On recommencera... On travaillera, on mangera.
- Et après... ?
- J'sais pas...[90]

Dans la piste n°17 qui s'écoute en longeant un terrain vague entre Vaulx-en-Velin et Décines, les artistes proposent un extrait du roman *Un homme qui dort* de George Perec (1990) :

> Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à trainer, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l'immobilité l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres. Tu apprends à rester assis, à rester couché à rester debout. Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles. Les quartiers fous, les quartiers morts, les rue-marchés, les rues dortoirs, les rues cimetières, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées. [91]

Nous aborderons plus en détail l'enjeu de cette intertextualité dans la partie III, cependant il nous semble important de souligner ici la manière dont celle-ci relie pour le specta-

[89]Extrait de la piste audio n°5 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[90]Extrait de la piste audio n°28 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[91]Extrait de la piste audio n°17 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

teur l'espace traversé à d'autres lieux et d'autres temporalités. L'ajout d'extraits de films ou de romans augmente temporairement l'espace d'un nouvel univers. Le temps de l'extrait, la gare de Meyzieu devient aussi la banlieue où vivent les personnages de Jean-Luc Godard, les rues du centre villes de Décines, celles où errent le narrateur de Perec. Le mélange d'éléments documentaires et fictionnels ont également pour effet de troubler la perception du spectateur. Il n'est pas toujours simple de distinguer les éléments vrais des éléments inventés et ce doute place le spectateur dans un état de présence différent à l'espace. Quand rien n'est sûr, il se doit d'être vigilant.

La chercheuse Anne Gonon, dans son ouvrage *Tout Ouïe* sur la création sonore et musicale en espace public, remarque que les bandes-sons, en mêlant des sons enregistrés sur place avec d'autres éléments, textes scientifiques, jeux d'acteurs, extraits de films ou de romans, viennent « teinter notre vision du monde[92] ». Elles augmentent notre perception d'un site en colorant d'une certaine manière un espace existant. Pour la chercheuse « l'écoute au casque provoque la sensation d'une bande-son du réel, renforcée par le fait que le visiteur peut se promener à son rythme, en immersion totale dans le flux urbain. [93]». Dans un entretien publié dans la revue *Stradda*, Thierry Balasse, électroacousticien et fondateur de la compagnie Inouïe, décortique l'expérience physique et perceptive de l'écoute au casque :

> On localise les sons grâce à nos deux oreilles et à la forme très particulière de leur pavillon, les mouvements de la tête modifient les réflexions au niveau du pavillon, le cerveau analyse ces micro-changements. Si on met un casque sur les oreilles, le cerveau détecte les mouvements du cou qui devraient modifier les perceptions, or rien ne change, la seule interprétation possible pour le cerveau est que le son vient du crâne. C'est un rapport d'écoute très intime. Un peu comme si le son était généré spontanément par l'auditeur. [94]

Ce type de dispositif instaure un rapport d'écoute intime qui perturbe la perception que le spectateur a de l'espace. Il accroît en outre notre sensibilité à l'expérience auditive et sonore que nous avons du monde. Pour George Bures Miller et Janet Cardiff deux artistes plasticiens dont le travail prend souvent la forme de parcours sonores, le son enregistré ajouté à l'espace permet de mettre en relief, de donner à entendre le son déjà là : « Cela donne l'impression qu'il y a la piste d'enregistrement et une autre piste, celle du monde physique réel, et que les deux se combinent pour créer un troisième monde[95] », ils ajoutent : « c'est comme si vos terminaisons nerveuses étaient encore plus sensibles[96] ».

[92]Gonon Anne, *Tout ouïe : la création musicale et sonore dans l'espace public*, l'Entretemps, Montpellier, 2016, p116.
[93]*Ibid.*
[94]Thierry Balasse, in Gonon Anne, *ibid.* p118.
[95]Gonon Anne, *op-cit,* p130.
[96]Gonon Anne, *op-cit,* p133.

2.1.2. L'univers sonore de Rivages pensé comme la bande-son d'un film

Le spectacle *Rivages* repose aussi sur la réalisation d'une bande-son dont l'essentiel a été pré-enregistré. Présentée comme la bande-son du film, elle donne à entendre à la fois les dialogues des personnages et les bruitages et musiques des séquences. Elle a pour but de faire basculer le spectateur dans un monde de fiction. En donnant une ambiance prononcée à chacune des séquences, elle augmente l'expérience sensible du spectateur et influe sur sa lecture du site. Elle est diffusée sur un canal FM, et à l'intérieur de chaque voiture par l'intermédiaire de l'auto-radio.

La bande-son compose une ambiance sonore et musicale différente pour chacune des séquences. Les artistes ont mélangé des sons enregistrés pendant les résidences de repérages avec d'autres issus de banques de sons de cinéma. Ils ont également ajoutés des musiques qui correspondent aux univers qu'ils cherchent à instaurer dans chacune des séquences. Pour renforcer l'ambiance *drive in*, les spectateurs sont accueillis au début du spectacle avec de la musique rockabilly des années soixante et soixante dix. Dans la séquence « Terra Incognita », qui correspond à l'entrée dans la zone commerciale, l'ambiance sonore est étrange et mystérieuse pour accentuer la sensation de dépaysement voulue par les artistes. La séquence qui montre un déchargement de marchandises derrière le supermarché est accompagnée de sons mécaniques, répétitifs ; la séquence « Tourner en rond » dans laquelle les spectateurs sont prisonniers d'un manège infernal autour d'un rond-point est accompagnée d'une musique de fête foraine ; et l'avant-dernière séquence, sur le parking de l'hypermarché, qui propose un rituel collectif avec la figure de l'Indien, se déroule sur une musique tribale avec des bruits d'animaux. Enfin, l'ambiance sonore de la dernière séquence va vers une musique plus contemplative, « planante[97] », qui accompagne le moment où les spectateurs sortent pour la première fois de leurs voitures pour contempler le panorama. Les musiques et les bruitages suivent l'évolution dramaturgique du spectacle et teintent d'une couleur particulière les espaces dans lesquels se déroulent les séquences. Ajoutées à l'espace, les ambiances installées servent l'histoire et orientent dans un certain sens la perception que les spectateurs ont des sites qu'ils traversent.

C'est également à travers la bande-son, que les spectateurs entendent les dialogues des personnages et leurs monologues intérieurs. La rediffusion du son dans les autoradios est d'abord un atout technique : elle permet aux spectateurs d'entendre de la même manière quelle que soit leur place dans le cortège de voitures. C'est donc par le seul canal audio que l'histoire progresse. Les spectateurs entendent les monologues intérieurs des personnages. Cela donne

[97]Extrait du tableau dramaturgique de *Rivages*, *op-cit.*

de la profondeur aux figures que les spectateurs n'aperçoivent qu'à travers la vitre pendant la majorité du spectacle. En effet, la construction de ces personnages est essentiellement visuelle. Ils sont reconnaissables à leurs costumes et leurs postures. Leurs manières de se mouvoir ont été accentuées pour être rendues visibles. Julien Rodriguez m'explique que ces personnages ont été pensés comme des figures, dans le sens où elles sont des représentations symboliques. Le dossier du spectacle nous informe d'ailleurs que « dans *Rivages*, les personnages sont des figures métaphoriques, représentatives d'enjeux ou de thématiques plus larges que leur stricte personne[98] ». Nous avons vu qu'elles donnaient corps à des idées, à des concepts, aux différents aspects des zones commerciales qui intéressent les artistes. Dans sa thèse sur le personnage contemporain[99], la chercheuse en études théâtrales Julie Sermon explique qu'à la différence du personnage, la figure est d'abord envisagée pour sa forme extérieure, plutôt que pour son intériorité psychologique. Ici non plus les personnages n'ont pas de profondeur psychologique, mais ils pensent et rêvent. Leurs propensions à la rêverie opèrent un décalage par rapport aux comportements que l'on attendrait d'eux dans l'espace de la zone commerciale. Après avoir entendu les pensées de Guillaume dans la séquence 1 les spectateurs entendent la voix intérieure de l'auto-stoppeur dans la séquence 2 :

L'INTÉRIMAIRE
(voix intérieure)
Ça va mieux. Ça va aller. Tout ira bien.
Je suis la figure de l'imprévu.
L'intérim, la panne, le stop. La totale.
C'est ma spécialité.
J'ai eu peur d'arriver en retard…
Et puis quoi ?
Si je perds ce job, j'en trouverai un autre, de toute façon.
Hmm… Peut-être ? Sûrement ?… Mais quand ?…
Je suis la variable d'ajustement, la flexibilité.
Je m'adapte, je m'ajuste, je suis la souplesse, je suis l'équilibre. Précaire.
Je flirte avec l'instant présent, l'aléatoire.
La nuit, je papillonne.[100]

Dans la séquence 4, les spectateurs écoutent le monologue intérieur du vigile, dans sa voiture-sécurité :

LE VIGILE
(Voix intérieure)

Et voilà, c'était pas grand-chose. On repart dans la routine.
La routine : rien ne se passe jamais et, tout peut arriver.
…

[98]Extrait du dossier de diffusion du spectacle, *op-cit.*
[99]Sermon Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)* thèse sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert, soutenue à l'université Paris 3 en 2004.
[100]Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages*, *op-cit.*

J’aime bien la nuit. C’est calme et paisible.
Je suis le gardien des lieux, une ombre parmi les ombres. {...}
…
La nuit, tous les chats sont gris.
Rien ne se passe et tout peut arriver.
C’est la routine. {…}
Le calme est plat, les rues désertes, tout parait plus grand.
…
Je veille. Je surveille.
…
Le vide est immense. Le silence est relatif. Le temps s’allonge à mesure que les ombres s’étirent.[101]

Dans la séquence 7, celle du rituel sur un grand parking de supermarché, les spectateurs entendent la voix intérieure de l'Indien.

L’INDIEN *guide et aide les véhicules à se garer. Pendant ce temps, on entend sa voix intérieure.*
(Dans ses pensées)

J’apparais dans les songes du VIGILE. Je hante ses nuits.
À l’écoute des véhicules en errance…
Je cherche les fréquences, je pirate les ondes.
Je suis la figure de nos chimères.
Je déjoue les pièges de la zone. Je suis à la marge, en bordure de la ville, à la limite du réel, la lisière du rêve.
Lâchez le fil. On bascule.[102]

Si la plupart des textes ont été pré-enregistrés, certaines séquences sont prises en *live*. C'est le cas des séquences 1 et de 2. Deux micros placés dans la voiture de Guillaume sont reliés, via un ordinateur, à l'émetteur FM et retransmettent en direct son dialogue avec l'autostoppeur. Cette prise de son en direct donne un caractère plus vivant à la scène. Ces micros accentuent aussi tous les autres sons : la portière qui claque, la vitre qui se baisse. D'une part cela renforce le caractère cinématographique en permettant aux spectateurs de se projeter dans l'habitacle de la voiture du personnage. D'autre part, l'amplification des sons de la voiture de tête attire l'attention des spectateurs sur ceux qui les entourent, dans leurs propres voitures. En donnant de l'importance à certains sons, ils invitent les spectateurs à être plus attentifs à leur perception auditive.

Enfin, d'autres parties de la bande sonore ouvrent le champs sur d'autres espaces, d'autres temporalités, en rapportant des paroles qui viennent de l'extérieur de la zone commerciale. Dans sa séquence 3, celle du déchargement de marchandises derrière un supermarché, intitulée « Entrée dans les coulisses », et qui a pour but de donner à voir le

[101]Extrait de la séquence 4 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[102]Extrait de la séquence 7 du script de *Rivages*, *op-cit.*

travail invisible des zones commerciales, la bande sonore du film nous fait entendre un dialogue téléphonique fictif entre une cliente et une employée d'un service après-vente située dans un call-center :

CALL-CENTER
Laissez-moi juste vous expliquer, calmez-vous, laissez-moi juste le temps de vous expliquer…

CLIENTE ÉNERVÉE
Que je me calme ! Mais que je me calme ! Mais vous vous rendez compte de ce que vous dites là ! Non mais vous n'êtes pas bien

CALL-CENTER
Non mais Madame, j'aimerai juste vous expli…

CLIENTE ÉNERVÉE
Vous n'êtes pas bien ! Vous n'êtes pas bien ! Il sert à quoi votre service client ?

CALL-CENTER
J'aimerais juste vous expliquer comment ça va se passer…

CLIENTE ÉNERVÉE
Il sert à quoi votre service client si vous pouvez même pas m'envoyer mon maillot de bain ?

CALL-CENTER
Ben, on sert à plein de chose, mais Madame, je veux juste vous expliquer comment ça va se passer la procédure pour qu'on vous rembourse…

CLIENTE ÉNERVÉE
Vous voyez votre petite enquête de satisfaction à la con là ! Vous inquiétez pas ! Je vais bien la faire votre enquête

CALL-CENTER
S'il vous plaît Madame…

CLIENTE ÉNERVÉE
Soit vous me passez un supérieur maintenant, soit ça va pas bien se passer !

CALL-CENTER
Mais on va vous dire exactement la même chose que ce que je vous ai déjà dit…

CLIENTE ÉNERVÉE
Là c'est du délire ! Vous êtes en plein délire là !

CALL-CENTER
Mais Madame vous ne me parlez pas comme ça s'il vous plaît

CLIENTE ÉNERVÉE
Vous comprenez pas ce que vous dites ou quoi ?

CALL-CENTER
Je suis là pour vous aider

CLIENTE ÉNERVÉE
Passez moi un supérieur

CALL-CENTER

Mais il n'y a pas de supérieur Madame, vous êtes dans un call-center là

CLIENTE ÉNERVÉE
Il n'y a pas de supérieur ?

CALL-CENTER
Il n'y a pas de supérieur à côté de moi

CLIENTE ÉNERVÉE
C'est quoi ce call-center là ? Où est-ce que j'appelle ? Dans quel pays ?

CALL-CENTER
Vous êtes en Espagne Madame, en Catalogne, à Barcelone… [103]

Cet échange téléphonique a lieu entre deux personnes qui ne sont pas sur le site même de la zone commerciale, mais l'espace de vente dans lequel l'article a été acheté s'y trouve peut-être. Ce dialogue met en lumière le caractère mondialisé de l'économie marchande. Il souligne l'éclatement géographique de certaines entreprises qui délocalisent des services à l'étrangers. L'espace des zones commerciales n'est pas clos sur lui-même, mais au cœur d'un réseau de connexions avec le monde entier. Nous comprenons que de tels espaces dépendent des relations qu'ils entretiennent avec l'extérieur. Le caractère uniquement sonore du dialogue fait également ressentir l'absence de lieu physique des services après-vente dématérialisés. La tension du dialogue rend d'ailleurs perceptible la complexité de la communication, qui est peut être due à la distance entre les deux interlocutrices.

Les émissions de radio qu'écoutent les personnages apportent également d'autres points de vue sur les zones commerciales. Dans la séquence 1, les spectateurs entendent le témoignage d'un homme qui a connu le site sur lequel a été construite la zone lorsque il y avait encore des terres agricoles. Ce témoignage provient d'une émission de radio que Guillaume écoute dans sa voiture. :

Je suis né là. Mes parents étaient agriculteurs ici.
On cultivait les champs, on moissonnait. Et puis après, d'un seul coup…
Regardez ! Écoutez ! Écoutez ! Là ! Des perdreaux…
Maintenant c'est la zone, la zone industrielle, et puis ils veulent tout… Ils veulent tout prendre…
Là nous nous trouvons dans la parcelle le Morlu… un peu plus loin c'est la Mare… la Table Ronde… Chaque parcelle, c'est un lieu-dit quoi…
Quand on moissonnait, là, on faisait des tas de blé dans le champ, et on battait, là où il y a la grande surface là… C'était la fête des battages.
Ils veulent que les agriculteurs cultivent au-dessus, faire de l'agriculture sur les boutiques, sur les dômes quoi… Enfin… Je sais pas vraiment ce qu'ils veulent faire.
Va y avoir une piste de ski, je crois que j'ai entendu parlé de ça. Il y aura une piscine, de nombreux hôtels… Y aura des halles d'expositions… Y aura tout ce que vous voulez je pense…[104]

[103]Extrait de la séquence 3 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[104]Extrait de la séquence 1 du script de *Rivages,* disponible en Annexe 4.

Dans la séquence 3, les spectateurs entendent une émission écoutée par les manutentionnaires pendant le chargement des marchandises derrière le supermarché. L'émission donne à entendre des témoignages croisés d'employés de grandes surfaces.

> MANUTENTIONNAIRE
> (À l'INTERIMAIRE)
> Hey Manue ! Je peux changer de radio ?
>
> RADIO - TRAVAILLEUR 1
> …dans l'Est de la France, vient d'inaugurer son centre Logistique à Sarit dans la Marne. Un centre entièrement automatisé, où les palettes et colis sont pris en charge directement par des robots. Avec un rendement de…
>
> RADIO - TRAVAILLEUR 2
> …donc il s'agit d'un drone inventoriste… Le principe de ce drone c'est de réaliser des inventaires. Sur des entrepôts qui peuvent avoir des surfaces de plusieurs dizaines de millier de mètres carré.
>
> RADIO - TRAVAILLEUR 3
> …aujourd'hui j'ai 30 ans, je suis entré chez Auchan il y a 4 ans. Chef de rayon poissonnerie, par goût de l'alimentaire, par gout de la cuisine, par gourmandise j'ai choisi la grande distribution et plutôt un rayon alimentaire. [...][105]

Ces éléments qui proviennent d'un autre espace-temps que celui du spectacle ne sont pas connectés directement à l'histoire et n'ont pas pour ambition de faire basculer davantage le spectateur dans la fiction. Au contraire, ces passages apportent des informations d'ordres plus documentaires sur l'espace des zones commerciales, les gens qui y travaillent, ceux qui y vivaient avant.

En convoquant le médium de la radio dans l'histoire, les artistes font référence à la technologie qu'ils utilisent pour diffuser la bande sonore du spectacle. Faire coïncider par moment le contenu avec le médium qui le transmet renforce chez le spectateur le sentiment de présence à la situation qu'il est en train de vivre. Ce dispositif de diffusion du son par l'intermédiaire de l'auto-radio intéresse les artistes parce qu'il permet de faire entrer le monde extérieur dans l'espace intime et fermé de la voiture :

> Quelque part on rentre, le spectacle rentre dans la voiture, qui est, dans notre imaginaire occidental aujourd'hui, plutôt un espace de sécurité dans lequel on ne rentre pas. On se sent en sécurité dans sa voiture. Ce qui peut être paradoxale dans certaines situations. *(Il rit)*. Globalement c'est quand même le sentiment qu'on a : on est puissant. C'est un endroit de l'intimité, c'est notre petit salon mobile. L'idée était déjà d'interroger l'endroit de la voiture. C'est pour ça que l'on y rentre par le canal FM. [106]

La bande originale de *Rivages* renforce le caractère cinématographique du dispositif inventé par les artistes. La fiction est avant tout donnée à entendre. Elle accompagne et com-

[105]Extrait de la séquence 3 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[106]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*

plète le regard et l'expérience physique que le spectateur a de l'espace. Les musiques et les bruitages induisent des ambiances, les monologues en voix off et les dialogues hors champs rendent perceptible l'absence de certains personnages ou la distance qui les séparent des spectateurs. Mais la bande sonore oriente également l'attention des spectateurs sur le site lui-même en apportant des éléments documentaires et en augmentant l'expérience auditive que les spectateurs ont du site.

2.1.3. Vers une « sonorification » du monde

Dans l'introduction de son ouvrage *Tout ouïe,* Anne Gonon utilise le néologisme « sonorification » - formé par la contraction de sonorisation et amplification - pour désigner l'effet produit par les expériences sonores et musicales en espace public sur notre perception des bruits du monde. Les dispositifs sonores développés par les artistes ont le double effet d'amplifier certains sons pour nous permettre de mieux les entendre, et d'une manière plus générale ils nous amènent à prendre conscience de la dimension sonore de notre environnement. La chercheuse remarque que dans la société, de manière générale, la vue est souvent plus sollicitée que l'ouïe. De même, selon elle, dans le spectacle vivant, et plus particulièrement dans l'art en espace public, les artistes accordent une plus grande importance à l'expérience visuelle du spectateur. Nous avons ici deux collectifs qui se différencient, en utilisant le son comme structure principale de l'œuvre et vecteur de l'histoire qu'ils cherchent à raconter.

Dans le cas des deux projets qui nous intéressent, c'est l'élément majeur que les artistes ajoutent à l'espace. Écrites par les artistes et préalablement enregistrées pour leurs plus grandes parties, les bandes-sons teintent, orientent la perception que les spectateurs ont des sites qu'ils traversent. Komplex KapharnaüM et leurs artistes invités fournissent aux spectateurs beaucoup d'éléments d'ordre documentaires, quand la bande-son de *Rivages* sert principalement la fiction que La Folie Kilomètre cherche à installer. Les deux projets, dans des mesures différentes fournissent des éléments supplémentaires, non visibles, sur l'espace, tout en cherchant, par l'entremise de musique et de textes à lui donner une dimension fictionnelle. Les deux compagnies sont dans une balance constante entre fiction et réalité. Pour Stéphane Bonnard, le son a un fort effet transporteur :

> Le son c'est un outil qui est hyper puissant parce qu'il est super insidieux. C'est pas comme une image, le son tu te fais embarquer. La relation au son tu la maîtrise moins que l'image. L'image tu peux l'accepter, la refuser, te détourner. Tu peux accepter de la regarder ou pas. Le son, il est là et il te prend.[107]

Si les artistes inventent des histoires, mobilisent des extraits de romans ou de films, nous avons vu en première partie du mémoire qu'il s'agissait d'une stratégie pour mieux donner à voir, d'un détour permettant le retour. Ici encore, les bandes-sonores ont pour objectif de donner à voir et à sentir l'existant. Elles permettent d'ajouter quelque chose à l'espace tout en le modifiant le moins possible. Interrogé sur son utilisation comme support principal de l'histoire, Stéphane Bonnard répond que le son est pratique, en ce qu'il permet d'installer des dispositifs artistiques invisibles, immatériels, qui se fondent dans le réel. Anne Gonon remarque également que « le son, du fait de son immatérialité insaisissable, semble particulièrement propice à l'évaporation de l'espace social physique [108] » du théâtre. Par ailleurs, la création sonore offre le double avantage de déplacer le spectateur tout en le laissant connecté au monde. Anne Gonon note qu'avec l'utilisation d'une bande sonore, « le rapport à la balade et au paysage se fait plus onirique, sans se départir d'une forte connexion au réel. Le son introduit cette ambivalence, entre saisie de l'existant et évasion spatio-temporelle[109]».

S'il permet de teinter le réel et de transporter l'écoutant, le travail du son permet également d'accentuer la sensation de présence à l'espace. Utilisés comme amplificateurs perceptifs, les outils technologiques employés par les artistes rendent accessibles des sons imperceptibles parce que trop faibles, trop éloignés ou noyés au milieux d'autres bruits. Les sons ajoutés, quant à eux, sont pensés comme une mise en résonance et ont bien souvent pour objectif de faire entendre ceux du lieu, le « déjà-là sonore [110]». Tout en favorisant l'accès à la dimension sonore des sites traversés, les dispositifs mis en place par les artistes modifient la valeur accordée aux sons entendus. De la même manière que nos deux projets procèdent à une *artialisation* du paysage, ils induisent une *artialisation* de l'écoute. Au cours de la randonnée *Le long de l'axe* les sons des sites s'écoutent avec la même attention que celle accordée à de la musique. Dans *Rivages*, le dispositif cinématographique permet au spectateur d'intégrer les sons du site à la fiction. L'univers sonore de la voiture et celui la zone commerciale deviennent la bande-son du film. Cet intérêt des artistes pour le « déjà-là sonore » des espaces traversés peut être rapproché d'une tradition musicale, née dans les années 70, qui puise largement son inspiration dans l'écologie sonore, à savoir l'étude des sons d'un espace et des

[107]Entretien avec Stéphane Bonnard, *op-cit.*
[108]Gonon Anne, *Tout ouïe : la création musicale et sonore dans l'espace public*, l'Entretemps, Montpellier, 2016, p123.
[109]*Ibid.,* p115.
[110]*Ibid.,* p7.

rapports qu'ils entretiennent. En 1977, le compositeur canadien Raymond Murray Schafer publie l'ouvrage *The Tuning of the World,* traduit deux ans plus tard *Le Paysage sonore*, dans lequel il accorde une valeur musicale aux bruits naturels ou produits par l'homme sans intentions artistiques préalables. Il écrit ainsi : « le nouvel orchestre c'est l'univers acoustique ! Ses musiciens : tout ce qui peut émettre un son[111]».

Enfin, en ajoutant du son à l'espace, les artistes modifient l'état de présence des spectateurs. Toujours en connexion avec le réel puisqu'ils marchent ou conduisent leurs voitures, mais déstabilisés par ce qu'ils entendent, les spectateurs sont forcés d'être plus attentifs. Anne Gonon souligne que ce sont les décalages et les connexions entre la bande sonore et l'expérience personnelle du site qui augmente la présence du spectateur à lui-même et au monde :

> Le fait d'écouter [...] une composition dans des lieux pour lesquels elle a été écrite, et où elle a souvent été enregistrée, et les connexions hasardeuses et bienheureuses qui s'instaurent avec l'environnement, augmentent l'état de présence au monde et décuplent l'attention. Dans sa capacité à mobiliser des espaces-temps pluriels, le son écouté [...] instaure un quasi don d'ubiquité. Être à la fois ici et maintenant, et ailleurs, en un autre lieu et/ou un autre temps.[112]

Ce trouble instauré par la bande-son met les spectateurs dans un état d'hypersensibilité qui les rendent particulièrement attentifs au moment présent, à l'expérience qu'ils sont en train de vivre. Cet état de présence qui « rend plus sensibles nos terminaisons nerveuses » est recherché par les artistes.

Les bandes sonores créés par les artistes ajoutent des éléments à l'espace mais dans le but de rendre davantage présents les spectateurs à ce qui est déjà-là. En appréhendant les sites qu'ils traversent aussi par le son, les spectateurs sortent d'une conception simplement visuelle de l'espace. Cette sollicitation auditive les rend particulièrement disponibles aux sollicitations de leurs autres sens.

[111]Murray Schaefer Raymond, *Le Paysage sonore, le monde comme musique*, Wildproject, Marseille, 2010, p 25-26.
[112]Gonon Anne, *op-cit*, p120.

Chapitre 4. Mettre en mouvement le spectateur

> L'idée, c'est vraiment de faire traverser des espaces aux gens, sous prétexte de la fiction. Provoquer une espèce de temps de contemplation, un temps de vie dans ces espaces-là. Pour les sentir un peu.[113]
>
> *Extrait de l'entretien réalisé avec Stéphane Bonnard.*

Les artistes de La Folie Kilomètre et ceux de KompleX KapharnaüM affirment leur désir de rendre sensibles, perceptibles physiquement aux spectateurs, les sites qu'ils investissent.

2.2.1. Le long de l'axe : faire l'expérience de la marche urbaine

Il y a, au cœur du projet *Le long de l'axe*, le désir d'opérer un changement de rythme. La vitesse de notre vie moderne est l'une des thématiques abordées et le personnage du trader, qui veut s'échapper de sa vie au rythme effréné, en est une incarnation. La piste n°13, qui s'écoute dans l'épisode 3, se termine par la lecture d'un texte sur le temps, du sociologue et philosophe Harmut Rosa, extrait de l'ouvrage *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*[114]*:*

> De manière générale les gens auront l'impression que le temps passe plus vite qu'avant, se plaindront que tout va trop vite. Et ils craindront de ne pas être capables de suivre le rythme de la vie sociale. Nous devons danser de plus en plus vite pour rester en place. Ou courir aussi vite que possible pour rester au même endroit. Ceci, j'ose le dire, est une des tragédies de l'homme moderne. Alors qu'il se sent prisonnier d'une course sans fin, comme un hamster dans sa roue, sa faim de vie et du monde n'est pas satisfaite, mais de plus en plus frustrée.[115]

Proposer une marche est une manière d'expérimenter physiquement la notion de ralentissement. Dans *Marcher une philosophie*, Frédéric Gros développe l'idée que la lenteur met le marcheur dans un autre rapport au paysage :

> La lenteur, c'est de coller parfaitement au temps, à ce point que les secondes s'égrènent, font du goutte-à-goutte comme une petite pluie sur la pierre. Cet étirement du temps approfondit l'espace. C'est un des secrets de la marche : une approche lente des paysages qui les rend progressivement familiers.[...] Quand on marche, rien ne bouge, ce n'est qu'imperceptiblement que les collines s'approchent, que le paysage se transforme. On voit en train ou en voiture une montagne venir à nous. L'œil est rapide, vif, il croit avoir tout compris, tout saisi. En marchant rien ne se déplace vraiment : c'est plutôt que la présence

[113]Entretien avec Stéphane Bonnard, *op-cit.*
[114]Rosa Harmut, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Édition La découverte, 2012.
[115]Extrait de la piste n°13 de la fiction radiophonique, *op-cit.*

s'installe lentement dans le corps. [...] Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse.[116]

Fig. 15 Cinquième jour de l'*Échappée Belle*, entre Meyzieu et l'aéroport.

En marchant, les spectateurs ont le temps d'observer plus en détails les sites qu'ils traversent. Les interventions artistiques qui ponctuent le parcours des balades collectives mettent en relief certaines caractéristiques. Les installations plastiques et lumineuses attirent l'attention sur des éléments architecturaux ou invitent à la contemplation de panorama. C'est le cas de ce ruban de papier qui court le long du garde-fou en béton dont le collage décalé souligne la rigidité du chemin. Le regard du marcheur, qui doit s'approcher pour lire, peut s'arrêter pour regarder le port en contrebas.

Fig. 16 Une des installations plastiques qui ponctuent la deuxième balade collective effectuée le dimanche 1er novembre 2016, entre Villeurbanne et Décines.

[116]Gros Frédéric, *Marcher une philosophie*, carnets nord, Paris, 2016, p54-55.

Au cours de la marche effectuée la nuit (deuxième balade collective) les installations lumineuses des artistes se mêlent à l'éclairage urbain. Cela donne à la ville une dimension féérique. Les néons colorés apportés par les artistes dialoguent avec les enseignes des boutiques, les phares des voitures, les lampadaires, les lumières aux fenêtres. Tous les éléments éclairés peuvent être vus comme des installations plastiques.

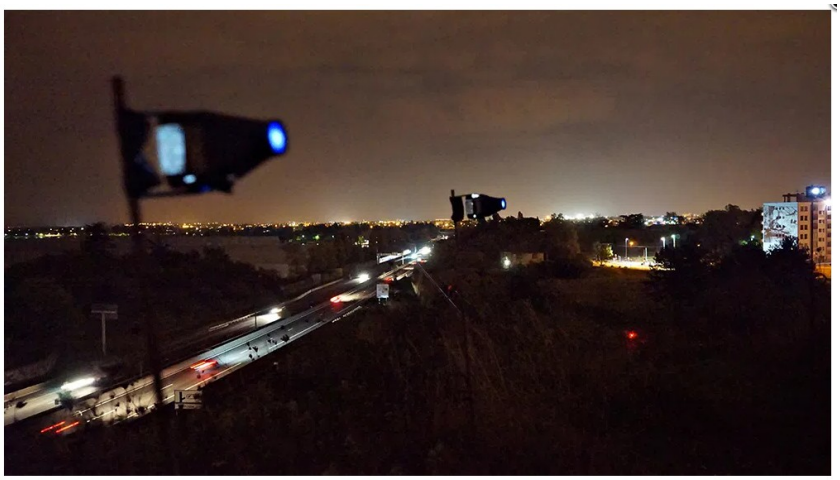


Fig. 17 et 18 Installations plastiques et lumineuses de la deuxième balade collective.

Sur ces images, les installations lumineuses du premier plan mettent en perspective les lumières de la ville au fond.

Pour renforcer ce changement de rythme initié par la marche, et pour permettre aux spectateurs de profiter davantage des espaces qu'ils traversent, les artistes proposent des temps d'arrêt lors de l'*Échappée Belle*, la restitution finale du projet. D'autres activités sont

proposées aux marcheurs au cours de ces pauses : un atelier de pratique somatique à côté de l'arrêt de tramway, un barbecue partagé au bord du port de plaisance entre Décines et Meyzieu, et une séance de cinéma en plein air. Les spectateurs ne font pas que traverser les espaces ; à certains endroits les artistes leur offrent la possibilité de prendre le temps d'y vivre.

Fig. 19 Atelier de pratique somatique à l'arrêt du tramway, quatrième jour de l'*Échappée Belle*.

Fig. 20 Séance de cinéma en plein air, quatrième jour de l'*Échappée Belle*.

Par ailleurs, l'expérience de la marche permet de sortir d'une connaissance simplement visuelle de l'espace. Les espaces traversés à pied sont connus différemment de ceux simplement aperçus à travers la vitre d'un tramway, la fenêtre d'une maison ou la vitrine

d'une boutique. Éprouver la ville à pied est une occasion de retrouver une expérience physique de la ville. Pour l'architecte et urbaniste Paola Berenstein-Jacques, les flâneries urbaines des poètes, comme celles pratiquées notamment par Baudelaire, se sont développées en même temps que l'urbanisation moderne des villes. Les artistes cherchaient à retrouver ce que l'urbanisation grandissante avait tendance à nier : la possibilité de vivre des « expériences corporelles directes avec {la} ville[117] ». Pour la chercheuse, « l'errance conduit à une saisie de la ville à même le corps. Autrement dit, l'errant exprime et inscrit sa relation à la ville dans sa propre corporeité[118]». L'aménagement des villes contemporaines vise à favoriser une certaine rapidité des échanges, et, dans un souci d'efficacité, privilégie les axes de circulation pour la voiture ou les transports en commun. Les voies piétonnes disparaissent peu à peu et, avec elles, les possibilités de marches. Le marcheur fait consciemment le choix de la lenteur, qui, pour la chercheuse, est « une forme de négation et de résistance passive à cette accélération incontrôlée de la vie urbaine[119]». Les marcheurs acquièrent une connaissance physique et multi-sensorielle des sites qu'ils traversent. Ils découvrent les espaces par leurs odeurs, leur acoustique, leur température, la matière et les reliefs de leurs sols. Inconsciemment, les marcheurs adaptent leurs mouvements aux différents espaces. Ils ajustent leur allure, leur volume de parole. Dans les endroits les plus périlleux ils doivent faire attention aux endroits où ils posent leurs pieds, parfois même adapter leurs itinéraires. Dans la photographie qui suit, les marcheurs marquent un temps d'arrêt près du périphérique. À pied, ils découvrent le vacarme qu'il fait et l'odeur qu'il dégage. En se déplaçant à l'intérieur d'un espace, au lieu de simplement passer devant, les marcheurs accèdent également à une multiplicité de points de vue sur un même site. Leurs corps est un repère qui leur permet de prendre la mesure des volumes des sites traversés.

[117] Berenstein-Jacques Paola, « Errances urbaines, l'expérience corporelle de la marche en ville » in Thomas Rachel (dir) *Marcher en ville*, *faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines,* éditions des archives contemporaines, Paris, 2010, p137.
[118] *Ibid.,* p136.
[119] *Ibid.,* p143.

Fig. 21 Tant d'arrêt face au périphérique dans le parc des grands ensembles Les Brosses, au cours de la première balade collective, le 25 mai 2016, entre La Part-Dieu et Villeurbanne.

Enfin, si la marche urbaine induit un autre rythme, elle propose également aux marcheurs d'autres espaces de circulation. L'itinéraire de randonnée construit par KompleX KapharnaüM et Pixel 13 fait sortir les spectateurs des voies de circulations traditionnelles - routes, trottoirs - pour leur proposer d'expérimenter physiquement d'autres espaces. Les marcheurs de *Le long de l'axe* traversent entre autre des terrains vagues, un chantier et une salle de sport. Ces détours sont une manière d'agrandir l'espace disponible aux marcheurs : tout un champ de circulation s'ouvre en dehors du réseau balisé des routes. La ville devient un gigantesque terrain d'exploration unifié où la circulation piétonne est possible dès lors qu'on parvient à franchir les obstacles qui se dressent sur son chemin. La traversée d'espaces privés - le chantier interdit au public, la salle de sports payante - nous offrent en outre la possibilité d'explorer des espaces habituellement contournés, ou aperçus de loin. Là encore, il s'agit de proposer aux spectateurs une connaissance physique, motrice des espaces traversés.

Fig. 22 Traversée d'un terrain vague pour éprouver la sensation de marcher dans les hautes herbes. Première balade collective.

Dans le terrain vague, les hautes herbes modifient le déplacement de la marcheuse. Par ailleurs, elles lui donnent une connaissance haptique du site, c'est-à-dire relative au toucher. Elle sent le contact des herbes sur ses jambes et entend le bruit du frottement émis par ses pas sur l'herbe.

Fig. 23 Traversée d'un chantier en cours à Villeurbanne, pendant la première balade collective.

Fig. 24 et 25 Traversée de la salle de sport Gyga Gym,
première balade collective. Les marcheurs croisent les sportifs qui s'entraînent.

En incluant ces espaces privés dans le parcours de la randonnée, les artistes détournent leurs usages. Ils deviennent des territoires inconnus et remarquables à explorer, comme le sont les sites naturels - les forêts, montagnes – traversés par les sentiers de randonnées traditionnels. Comme le révèle la dernière photographie, ces traversées mettent en présence deux populations différentes : les usagers des lieux et les marcheurs.

Par la marche urbaine les spectateurs expérimentent la ville selon un autre rythme. La lenteur permet une meilleure observation du paysage et l'expérience physique offre une

appréhension de l'espace par le corps. L'auteur Christophe Lamoure, dans son ouvrage *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)* souligne le caractère multi-sensoriel de la relation du marcheur au site : « Dans la marche, nous sentons abondamment. Par conséquent, nous sommes tout entier immergé dans le présent, assailli de perceptions, engagés dans un corps à corps avec la nature. [120]» Par ailleurs KompleX KapharnaüM et Pixel 13 détournent les itinéraires classiques pour faire éprouver physiquement d'autres espaces que les voies de circulation habituelles.

[120]Lamoure Christophe, *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*, Milan, 2013, J comme « Jambe». Les citations de cet ouvrage ont été collectées à l'occasion d'un autre travail sur la marche dans les arts, réalisé avant mon entrée à l'université. À l'époque j'ai noté les chapitres sans consigner le numéro des pages. Je n'ai pas eu accès à l'ouvrage pendant le confinement. Je propose de donner à la place le nom des chapitres, ou des « entrées », l'ouvrage étant construit comme un dictionnaire.

2.2.2. Rivages : basculer à l'intérieur du film

« C'est parti. Moteur. Action. Le paysage s'imprime sur la pellicule. Vous plongez dans la réalité.[121] »

Voici la dernière phrase du texte de la séquence d'accueil de *Rivages,* dite par le gérant du *drive-in*. Elle illustre bien le double statut du paysage alentour. Il est la fois une image en deux dimensions qui peut s'imprimer sur une pellicule, et que l'on voit à travers les vitres-écrans du véhicule. Mais l'utilisation du terme « plonger » suppose que le spectateur va à un moment traverser l'écran pour être immergé dans l'espace en trois dimensions. La mise en mouvement du cortège de voitures, à la fin de la séquence d'accueil est d'ailleurs considérée par les artistes comme ce « passage dans l'écran ». Le film n'est plus simplement vu de l'extérieur mais est vécu de l'intérieur. Par la mise en mouvement, l'espace retrouve ses trois dimensions. Pour renforcer cette sensation d'immersion, les artistes attirent, par leur jeu, l'attention des spectateurs dans toutes les directions autour de la voiture. Dans la séquence 2, le personnage de l'auto-stoppeur, laissé en retrait, remonte en courant le long du cortège de voitures pour monter dans celle du personnage principal, en tête. Dans la séquence 3, les voitures se garent au milieu de l'installation des cartons, les manutentionnaires évoluent autour d'eux. À la fin de la scène, la voiture du vigile apparaît derrière eux. Dans la séquence qui a lieu sur un parking d'hypermarché, les sollicitations ont aussi lieu de tous côtés. Des comédiens avec des masques d'animaux circulent en patins à roulettes entre les voitures. Sur cette immense surface vide, les voitures du cortège sont garées en formation soleil et les déplacements des comédiens dynamisent, font vibrer l'espace autour d'eux. Pour cette séquence, les déplacements des comédiens ont été écrits. Julien Rodriguez me montre un document qu'il présente comme une partition chorégraphique, ce qui témoigne de la part des artistes d'un désir conscient de l'écriture des corps dans l'espace. Sur ce document, on remarque que les déplacements des comédiens créent des lignes qui structurent l'espace de différentes manières au cours de la séquence. Tantôt les comédiens mobilisent le centre du cercle, tantôt ils suivent son périmètre. Ils vont du centre vers la périphérie, ils le traversent de part en part faisant apparaître son diamètre.

[121]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*

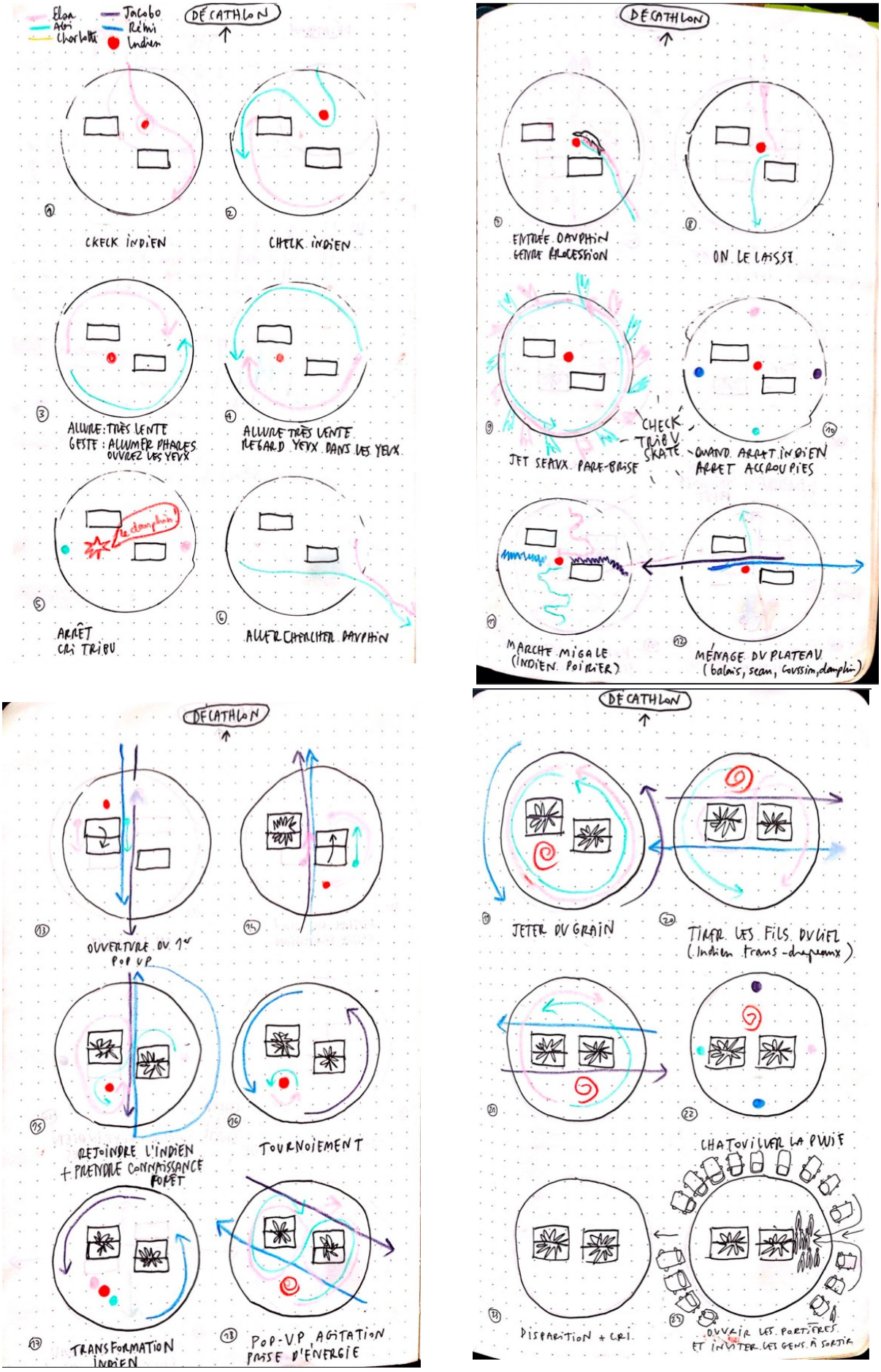


Fig. 26 Partition chorégraphique de la séquence 8 de *Rivages*.

Au lieu de les faire assister de loin à une fiction, le film *Rivages* propose aux spectateurs une série d'expériences en voiture. Les différentes séquences sont pensées en fonction de la manière dont elles modifient l'expérience automobile que les spectateurs ont du site. Dans la troisième séquence, qui correspond au moment où le cortège des spectateurs entre pour la première fois dans la zone commerciale, les artistes jouent par exemple sur le rythme du déplacement et le cortège roule au ralenti. La lenteur sans raison apparente, quand en voiture on cherche à rouler au maximum de la vitesse autorisée pour arriver plus vite à destination, provoque une sensation d'étrangeté. Ici, le spectateur prend conscience qu'il ne va nulle part, et que c'est le déplacement lui-même qui est recherché. De la même manière que pour *Le long de l'axe*, bien que dans une moindre mesure, le ralentissement du déplacement modifie la manière dont les spectateurs aperçoivent le paysage alentour. La lenteur leur offre le temps de s'attarder sur davantage de détails. Dans cette séquence, l'attention au paysage est renforcée par le dialogue entre Guillaume et l'auto-stoppeur, dont certaines parties sont adaptées au contexte de la représentation. Dans le script que nous a fourni Julien Rodriguez, les parties soulignées sont modifiées en fonction de la localisation géographique de la zone commerciale :

> GUILLAUME
> J'ai lu dans le Dauphiné Libéré qu'ils vont continuer à construire des entreprises à la place de cette forêt.
> Bientôt, on pourra aller de Bourgoin-Jallieu à l'Isle d'Abeau sans sortir de la ville.
> Le gros titre, c'était… "Une bouffée d'oxygène pour l'emploi".
> […]
> Ça va aller pour l'heure ?
>
> INTÉRIMAIRE
> Je sais pas.
> Je commençais à 22h.
> Mais on n'est plus très loin maintenant.
> Au prochain rond point, après le Leclerc Drive, c'est la sortie vers la Zone Industrielle de La Plaine qu'il faut prendre. [122]

En ancrant davantage le texte dans le lieu, le dialogue attire l'attention du spectateur sur certaines particularités de l'espace qui l'entoure et augmente également sa sensation de présence au site. Par ailleurs, cela crée un trouble chez le spectateur qui ressent physiquement le double statut de l'endroit où il se trouve, à la fois espace réel et fictionnel.

[122]Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages, op-cit.*

Dans la séquence qui suit les artistes emmènent les spectateurs dans un endroit habituellement inaccessible au grand public : la plateforme de déchargement de marchandises à l'arrière d'une grande surface. Cette séquence est intitulée « Entrer dans les coulisses », l'analogie avec le spectacle vivant met en lumière le fait que l'aménagement des zones commerciales relève de la mise en scène. Les abords des magasins représentent les enseignes qu'ils abritent, ils sont pensés en fonction de l'image que celles-ci souhaitent transmettre. Montrer l'arrière des magasins, c'est montrer l'espace brut, dénué du besoin d'inciter à la consommation. Au contraire, ce sont des espaces de travail, aménagés de manière à faciliter les tâches qui y sont effectuées. En visitant un tel espace, les spectateurs peuvent sentir la différence. Par ailleurs, découvrir se qui se cache derrière les hangars complète les représentations mentales qu'ils ont de la zone. En découvrant de nouveaux lieux, leur vues d'ensemble s'agrandissent.

Fig. 27 Préparation de l'installation plastique de la séquence 3 « Entrer dans les coulisses » à Bourgoin-Jallieu.

Dans les séquences qui suivent, les artistes détournent les usages des lieux. Dans la séquence 4, intitulée « Transition Rodéo », le cortège des spectateurs est piégé dans un rond-point. Les issues ont été bloquées pour contraindre les voitures de tourner en rond. L'enfermement et la contrainte créent une sensation d'oppression, de frustration, l'impression d'être pris au piège. Pour les artistes cette séquence est une manière d'éprouver physiquement l'emprise des espaces commerciaux sur nos comportements. Cette séquence s'inspire en

particulier du contrôle et de la gestion des flux de circulation, pensés pour permettre la lecture de panneaux publicitaire.

Fig. 28 Installations plastiques et lumineuses sur le rond-point de la séquence 6 « Tourner en rond », à Marseille.

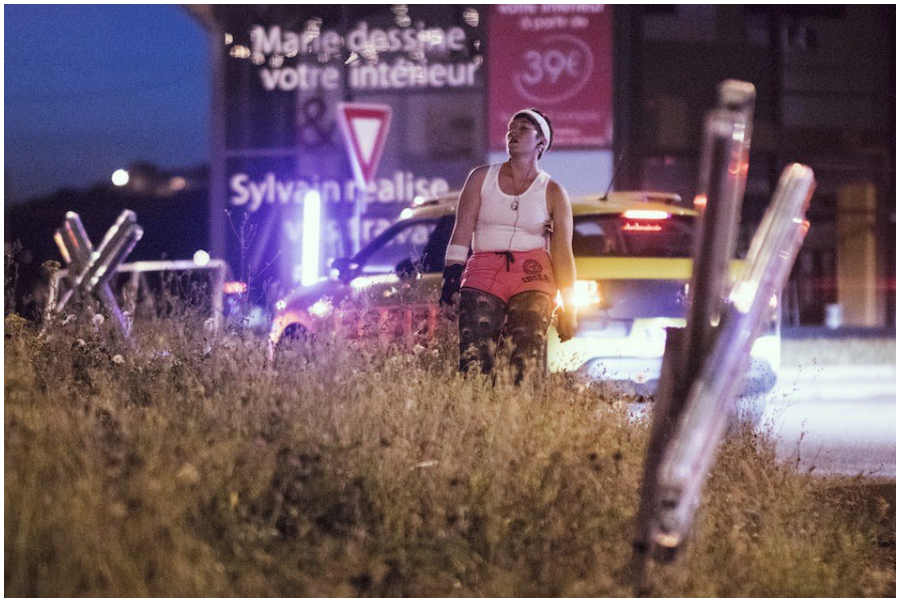


Fig 29 Le personnage de la joggeuse sur le rond-point pendant la séquence 6 « Tourner en rond », à Saint-Étienne.

Dans la séquence 5 intitulée « Transition Libre » les spectateurs sont au contraire invités à circuler librement et en autonomie dans l'espace de la zone commerciale. Le spectacle ayant lieu en dehors des heures d'ouverture, la zone est libérée des autres usagers, les déplacements ne sont plus contraints par le trafic. Les spectateurs expérimentent le vide, le caractère artificiel, inhabité du site qui prend alors l'aspect d'un lieu factice à l'instar des circuits automobiles.

La séquence qui suit est celle dans laquelle les spectateurs sont stationnés en formation soleil sur le plus grand parking de la zone commerciale. Ils sont invités à participer à un rituel : un concert de klaxons avec l'Indien.

Fig. 30 Installation des voitures en position soleil lors de la maquette du spectacle à Aubagne.
Dans la forme finale du spectacle, la forme du soleil n'est pas dessinée au sol avec des bandes blanches.

Dans cette séquence, les artistes et les spectateurs outrepassent les usages et les règlementations de circulation et de stationnements en vigueur dans un parking. Nous suggérons ici que ce décalage par rapport à l'usage du site modifie la perception que les spectateurs en ont. Le parking n'est plus une succession de petits espaces côte à côte – dans le code de la route, les lignes blanches sont considérées comme des murs. Le parking est

envisagé pour son volume réel, une vaste surface plane sur laquelle il est possible de construire une forme géante à plusieurs. À ce point du spectacle, les spectateurs passent d'une expérience individuelle du spectacle et de l'espace, induite par le dispositif de la voiture, à une expérience de construction spatiale et sonore collective. On remarque d'ailleurs ici que les spectateurs, avec les artistes, en créant une figure, déforment l'espace pour en créer un nouveau.

Rivages est pensé comme une succession d'expériences qui modifient la perception que les spectateurs ont de l'espace. Cependant cette perception ne se fait pas à l'échelle du corps humain, comme c'est le cas dans *Le long de l'axe.* Ils appréhendent le site à l'échelle de la voiture. Cette dernière est comme une prothèse, le prolongement du corps qui permet d'appréhender un espace vaste en peu de temps. La voiture est aussi un espace en lui-même et, à ce titre, il intéresse les artistes. Julien Rodriguez m'explique : « Dans notre imaginaire occidental aujourd'hui, [c'est] plutôt un espace de sécurité dans lequel on ne rentre pas. [...] C'est un endroit de l'intimité, c'est notre petit salon mobile[123] ». Les artistes cherchent à fissurer la bulle protectrice pour créer des connexions, des frottements avec le monde extérieur. C'est notamment le rôle de la bande son, qui entre littéralement à l'intérieur de l'habitacle par l'intermédiaire du canal FM et qui permet aux acteurs de s'adresser directement aux spectateurs. A d'autre moments, les acteurs s'attaquent à l'espace physique de la voiture, en jetant des seaux d'eau sur les vitres pendant la séquence rituelle de l'Indien. Mais isolés du site même pendant la majorité du spectacle, les spectateurs de *Rivages* n'ont pas accès aux qualités sensitives de l'espace : odeur, chaleur, sons. Ils ne « goûtent » pas les sites au même titre que les marcheurs de *Le long de l'axe*. Julien Rodriguez m'explique que dès le début du projet il a été évident qu'à un moment donné, les artistes feraient sortir les spectateurs de leurs voitures, « pour sortir de la coquille, [...] et éprouver ce que c'est que d'être dans cet espace à pied. [124]». Cela a lieu pendant la dernière séquence, comme une ultime expérience dans laquelle le spectateur prend la mesure de l'espace avec son propre corps. Les spectateurs se rassemblent pour un temps de contemplation à la lisière de la zone commerciale. Immobiles, ils sont invités à se tenir à la frontière, comme pour essayer de ressentir physiquement cette limite, ce qui différencie le dedans du dehors.

[123]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*
[124] *Ibid.*

Fig. 31 Séquence 9 « Regarder l'horizon »,
instant de contemplation à la lisière de la zone commerciale, Marseille.

Fig. 32 Séquence 9 « Regarder l'horizon », à Aurillac.

Fig. 33 Séquence 9 « Regarder l'horizon », à Chalon/Saône.

Le dispositif cinématographique inventé par les artistes fait de l'espace réel un espace de fiction. Mais c'est un film qui s'éprouve physiquement. Les spectateurs sont confrontés à son relief, sa topographie, sa profondeur, et toutes ses directions.

2.2.3. Expérimenter physiquement le site

Les spectateurs de *Le long de l'axe* et de *Rivages* sont immergés à la fois dans l'espace et dans les histoires qui leur sont racontées. Leurs mises en mouvement, leurs traversées des sites leur permettent d'appréhender l'espace dans ses trois dimensions. Dans son ouvrage *La production de l'espace*, le philosophe Henri Lefebvre développe la pensée d'un espace qui se lit par le corps et par rapport à un corps. Dans le chapitre III, il convoque la théorie du philosophe allemand G.W. Leibniz qui considère l'espace comme *indiscernable :*

> Leibniz maintient que l'espace « en soi » et comme tel, ce n'est pas « rien » et ce n'est pas « quelque chose », encore moins la totalité des choses ou la forme de leur somme : c'est l'indiscernable. Pour y discerner « quelque chose », il faut introduire des axes et une origine, une droite et une gauche, c'est-à-dire une direction des axes, une orientation. [125]

Or, pour Leibniz et Lefebvre, le point de référence à partir duquel l'espace peut être envisagé est le corps, entendu comme celui spécifique de chaque individu. C'est par rapport à notre corps que nous définissons les différents points de l'espace : le haut, le bas, la droite, la gauche, le proche, le lointain, le central et le périphérique. En leur proposant des expériences immersives, les artistes permettent à chaque spectateur d'être le point d'origine à partir duquel discerner l'espace. En se déplaçant, les spectateurs découvrent des volumes, des profondeurs, ils expérimentent des distances. Mais pour les artistes, l'espace ne se résume pas non plus seulement à un volume qui se traverse. L'espace s'éprouve et s'appréhende avec nos cinq sens. Au cours de notre entretien, Stéphane Bonnard présente un autre projet de la compagnie, *Les Immobiles*, dans lequel les spectateurs sont invités à rester immobiles pendant un temps donné, au milieu de la ville :

> Il y a un gamin qui nous a dit une fois : « C'est marrant, être immobile, c'est comme voir la ville en 3D. » Et je trouvais ça hyper juste. C'est exactement ça. C'est que d'un coup, le son, les odeurs, l'air qui passe... ça devient vraiment un théâtre.[126]

Avec cet exemple, Stéphane Bonnard souligne que ce sont nos perceptions sensorielles qui nous permettent d'apprécier le relief, la matérialité de l'espace. Pour Lefebvre, « la loi de l'espace est dans cet espace et ne se résout pas en une relation faussement claire, « dedans-dehors », ce qui n'est qu'une représentation de l'espace [127]». L'espace n'est pas un décor figé dans lequel déambulent des individus, mais est au contraire relatif au corps qui le perçoit.

[125]Lefebvre Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000, p237.
[126]Entretien avec Stéphane Bonnard, *op-cit.*
[127]Lefebvre Henri, *op-cit,* p201.

Henri Lefebvre parle d'ailleurs du corps humain comme d'un espace, notre premier espace : « dès ses débuts, l'être vivant se constitue en espace interne[128] ». Il va plus loin dans la définition de cet espace :

> Une clôture sépare le dedans du dehors et constitue l'être vivant en « corps distinct ». Pourtant cette clôture très relative n'a rien d'une coupure logique, d'une dissociation abstraite. Les membranes restent perméables ; des pores, des orifices les traversent. Les échanges, loin de s'interrompre, s'accroissent et se diversifient.[129]

Plus loin dans l'entretien, Stéphane Bonnard utilise le terme de « frottement » pour qualifier la relation du corps du spectateur avec l'espace qu'il souhaite rendre possible. À travers ses projets, il cherche à offrir aux spectateurs des occasions de « se frotter au réel ». Cela passe par une mise en relation directe du corps avec l'espace, pour l'éprouver physiquement. Les artistes inventent des dispositifs qui sollicitent activement les sens des spectateurs pour leur proposer une découverte multi-sensorielle de la ville. À travers ces projets, il s'agit donc en quelque sorte pour les artistes de KompleX KapharnaüM et de La Folie Kilomètre, de nous extraire d'une vision aplatie de l'espace pour nous faire retrouver l'expérience sensible, physique, de ses trois dimensions.

Pour attirer notre attention sur les sollicitations de nos cinq sens, les artistes opèrent un décalage par rapport à l'expérience physique ordinaire que nous avons des sites. La première modification majeure, est la mise du spectateur dans un état d'errance. Il est intéressant de remarquer que les deux personnages principaux des fictions inventées par nos deux compagnies sont des personnages sur le départ. Pierre-Louis Gallo se met en marche pour quitter sa vie de trader, Guillaume prend sa voiture pour quitter la ville. Ces deux personnages n'ont pas choisi de destination, Pierre-Louis continue son errance bien après Lyon et dans sa voiture Guillaume rêve :

> À cinquante kilomètres heure, sans attache, en roue libre.
> Je ne sais pas où aller sinon vers l'horizon, la mer, la crête, la cime des arbres.
> En route pour un futur plus proche de moi-même [130]

Leur voyage est une dérive. Cette errance les met dans un état de disponibilité particulière. Sans but, ils peuvent se concentrer sur le présent et renouer avec leurs sensations. Les dispositifs inventés par les artistes invitent les spectateurs à imiter les personnages et les

[128] *Ibid.,* p205.
[129] *Ibid.*
[130] Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages, op-cit.*

installent dans un état de perception similaire. Comme l'indique le tableau dramaturgique de *Rivages*, pour les artistes, la séquence 1, dans laquelle le cortège de spectateurs suit la voiture de Guillaume en écoutant son monologue intérieur, est celle du « temps du voyage, du lâcher prise ». Pour Paola Berenstein-Jacques, l'errance urbaine s'accompagne d'une phase de désorientation au cours de laquelle l'errant – ici le marcheur ou l'automobiliste-spectateur – perd ses repères. Cette désorientation rend possible une autre perception sensorielle et corporelle de la ville. La chercheuse explique : « La perte de repères et la désorientation spatiale placent en effet l'errant dans un état éphémère de déterritorialisation, durant lequel le corps et l'ensemble des sens (au-delà de la seule vision) sont particulièrement mis à l'épreuve.[131] » Pour accentuer cet état de désorientation, les artistes décalent les usages que nous avons des sites, modifient les itinéraires habituels et les rythmes de nos déplacements.

Comme le décrit Lefebvre, le corps humain est imbriqué dans un jeu de relations dynamiques et constantes avec son environnement, et nous envisageons, percevons l'espace en fonction de ces relations. Cette importance de la globalité du corps rompt avec l'idée d'une perception seulement visuelle et intellectuelle de l'espace. Les artistes que nous étudions ici, dans leurs désirs de donner à voir un site, n'envisagent pas leurs œuvres comme un agencement de signes à décoder visuellement ou intellectuellement mais cherchent au contraire à proposer aux spectateurs des expériences immersives à vivre physiquement. Si l'on s'appuie sur la définition en trois paliers du théâtre immersif de la chercheuse Catherine Bouko, les dispositifs que nous avons étudiés ici correspondent au premier palier de l'immersion, à savoir l'intégration physique du spectateur dans l'environnement. Pour la chercheuse « l'intégration physique constitue une condition préalable à l'immersion sensorielle : pour que l'immersant ait l'impression d'être au cœur d'un environnement, son corps doit y occuper une position centrale.[132]» Les créations qui nous intéressent se rapprochent de la définition littérale du verbe « immerger », selon laquelle un sujet est plongé dans un univers « qui lui colle littéralement à la peau [133]», puisque elles proposent des expériences sensibles, haptiques des sites traversés. Si l'intégration physique perturbe les frontières entre réel et imaginaire, les spectateurs de *Le long de l'axe* et de *Rivages* n'oublient jamais la réalité des sites dans lesquels ils sont. Les fictions n'ont pas pour objectifs de couper les spectateurs du monde tangible qui les entoure mais au contraire de leur en favoriser l'accès.

[131] Berenstein-Jacques Paola, *op-cit*, p143.
[132]Bouko Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers » in *Sociétés*, 2016/4 n° 134, p134.
[133]*Ibid.*

Partie 3

-

Inviter les spectateurs à s'approprier le site

Chapitre 5. Raconter un site à travers une multiplicité de voix et de médiums

Le long de l'axe et *Rivages* mettent en place des projets protéiformes, difficilement classables, pour mieux explorer les sites précis qu'ils investissent. Dans le cas des deux projets, les textes de présentation des supports de communications insistent sur le caractère non univoque de leurs discours. *Rivages* se veut « loin d'un discours manichéen ou moralisateur[134] », *Le long de l'axe* souhaite « composer une partition d'interventions dans la ville qui proposent, et non qui dénoncent »[135]. En effet, pour donner à voir, pour raconter les sites qu'ils investissent les artistes n'élaborent pas un discours qui s'incarnerait dans une forme unique. Leurs projets sont construits en collectif, au croisement de plusieurs disciplines et proposent aux spectateurs une pluralité de regards sur les sites investis.

3.1.1. Le long de l'axe : un foisonnement interdisciplinaire dans la sphère citadine

Les artistes de KompleX KapharnaüM nous racontent un territoire à travers une multiplicité de voix, de registres, de nature, d'origine et de temporalités différentes. Les fragments mis bout à bouts ne forment pas un discours univoque mais proposent plutôt aux spectateurs des axes de réflexion.

Pour traiter ces thématiques, les artistes donnent la parole à un grand nombre de personnes aux statuts différents. Ils sollicitent des spécialistes qu'ils soient chercheurs ou praticiens. Ils donnent également la parole aux habitants croisés pendant les différentes phases de repérage ainsi qu'aux spectateurs rencontrés au cours des différentes étapes du projet. Certaines prises de sons de la bande sonore ont en effet été réalisées pendant les quatre marches initiales. Enfin, à travers les lectures et extraits de films, les artistes partagent les références scientifiques et fictionnelles qui ont nourri la création. Les artistes évoquent par exemple la ville ultra-connectée dans laquelle les déplacements vont vite, en proposant des extraits de l'ouvrage *Aliénation et accélération* du philosophe et sociologue Harmut Rosa. Ils soulignent la présence des vies invisibles, humaines ou animales, en amplifiant les sons inaudibles et en donnant la parole aux gens qui ont traversé ou vécu sur ces sites avant nous. Ils nous invitent à réfléchir à l'interrelation des êtres dans un espace en sollicitant la pensée de la diversité du

[134]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*
[135]Extrait du dossier de présentation de *Le long de l'axe*, *op-cit.*

paysagiste Gilles Clément. À ces prises de paroles, que le spectateur entend dans la bande sonore, s'ajoutent les expériences physiques, sensibles vécues par le spectateur. Plusieurs éléments du projet invitent par exemple à prendre conscience à quel point la ville n'est pas construite à la mesure du corps humain. Elle est trop grande, les flux de circulations ne sont pas adaptés à nos rythmes, notre rythme cardiaque ou notre rythme de pensée. La marche urbaine permet de le sentir par le corps. Le sujet du *burn-out,* quant à lui, et nous allons le voir plus loin, nous invite à réfléchir à l'impact sur notre psychisme de cette inadaptation aux rythmes de la ville.

Dans la bande sonore, les artistes croisent volontairement les références et les témoignages, accordant une importance égale aux paroles qu'ils convoquent. Les locuteurs ne sont pas présentés ce qui laisse présager que les artistes accordent peu d'importance à leurs identités. Le registre de langage, le niveau de complexité du discours, les propos mêmes, fournissent des informations suffisantes pour déduire le contexte de la prise de parole. Seules les citations d'oeuvres sont référencées, mais les artistes ne nous renseignent jamais sur la profession ou la spécialisation de leurs auteurs. Les voix se mêlent, presque anonymes, sans qu'aucune ne prédomine ou soit mise en avant.

Le croisement des témoignages permet de faire jaillir du sens. Au sujet du *burn-out* les artistes croisent, par exemple, le témoignage d'une marcheuse enregistré pendant l'une des balades collectives (piste n°19) avec la description du phénomène psychique par une psychologue (dernière piste de la fiction radiophonique) :

> - C'est quelque chose qui vous parle le burn-out ?
> - Ah ouais, à fond. Je vois plein de gens autour de moi qui font des burn-out. Le mot burn-out est sans cesse dans les conversations. C'est-à-dire que maintenant, dès que les gens sont débordés dans leurs boulots, et j'en connais quand-même beaucoup, et bien ils disent « Je suis au bord du burn-out ». Ça m'interpelle.
> - Ça vient d'où qu'il y ait de plus en plus de gens débordés ?
> - Et bien les gens sont pressieurisés dans leurs boulots. Ils ont une pression de dingue, des objectifs qui sont tout le temps à dépasser. Les objectifs sont tout le temps surestimés. [136]

> - Pour qu'il y ait un burn out, il faut qu'il y ait un feu intérieur. Et ce feu pousse l'individu à s'investir toujours davantage. On prend goût quand même à ça. Ça donne un sentiment de puissance et d'efficience très fortes. Si ça devient des braises, il faut absolument les rallumer tout de suite. Donc il va nier sa fatigue, ses symptômes. Il va nier aussi la lourdeur de sa tâche. Et à ce moment-là, on se retrouve avec un incendie de maison. À l'extérieur tout paraît presque normal. Mais à l'intérieur ça se vide, les gens se sentent vraiment s'amoindrir, s'étioler, se deshabiter. Comme un vide intérieur, un vide d'âme. Ils ne peuvent pas l'admettre parce qu'ils aiment le feu.[137]

[136]Extrait de la dix neuvième piste audio de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[137]Extrait de la dernière piste audio de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

Entendre la parole d'une spectatrice nous renvoie à notre propre connaissance du phénomène. Associée à celle d'une spécialiste nous prenons conscience que derrière cette expression courante, presque familière, se cache un phénomène psychique qu'on a tendance à ignorer. L'explication met en lumière nos idées préconçues : le *burn-out* n'est pas seulement dû à une pression extérieure liée à une surcharge de travail. Il ne peut avoir lieu sans une participation active de l'individu, qui alimente son « feu intérieur ». La mise en écho de ces deux témoignages vient enrichir une vision simpliste et révéler la complexité du phénomène.

La multiplicité des sources et la variété des matériaux crée parfois des fulgurances, des surgissements de sens momentanés et soudains, nés de la mise en relation d'éléments à première vue différents. Ces connexions peuvent se faire entre deux éléments de la bande sonore, comme la lecture d'un extrait de l'essai *Du bon usage de la lenteur* du géographe et philosophe Pierre Sansot (1998) et l'enregistrement d'un atelier de cartographie mené avec des enfants :

> Flâner, ça n'est pas suspendre le temps mais s'en accommoder sans qu'il nous bouscule. Cela implique de la disponibilité et, en fin de compte, que nous ne voulions plus arraisonner le monde. Les marchandises, nous les contemplons sans avoir nécessairement le désir de les acheter. Les visages nous les regardons avec discrétion, et nous ne cherchons pas à attirer leur attention. Avancer librement, lentement dans une ville pressée, n'attacher du prix qu'à la merveille de l'instant, dans une société marchande, suscite ma sympathie. [138]

> - Vous savez ce que c'est ça, le gros trait gris ?
> - Oui c'est ce qu'on va faire
> - Effectivement c'est notre itinéraire. Nous, on aime bien, quand on fait des marches comme ça, parler un peu avec les gens avec qui on marche. Du coup on discute de plein de choses différentes. Et la première question qu'on se pose c'est « pourquoi on marche ? »
> - Et bien, parce que si on y va en voiture, il n'y aura pas assez de place.
> - Et aussi, si on y va en voiture, on ne pourra pas descendre toutes les deux minutes de la voiture et on ne pourra pas regarder de partout.
> - Ah oui, et il y a des gens qui n'ont pas de voiture, alors ils vivent sur un vélo.
> - Oui. C'est un moyen de se déplacer d'un point à un autre aussi. Quand vous dites « on va marcher pour aller à l'école », c'est que vous avez besoin d'aller à l'école, donc vous y aller en marchant. Et en fait, là, nous on marche, on n'a pas de besoin. On n'a pas besoin d'aller là-bas. On a juste envie de marcher.[139]

La spontanéité des enfants met en lumière d'autres aspects que ceux soulevés par Pierre Sansot, spécialiste de la ville : ils soulignent l'importance de l'expérience collective que permet la marche, qui est, de plus, à la portée de tous. Par ailleurs, en donnant la parole à ceux que les artistes de Rimini Protokoll appelle les « experts du quotidien[140] », KompleX Kaphar-

[138]Extrait de la piste audio n°28 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[139]Extrait de la piste audio n°25 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[140]Malzacher Florian, Dreysse Miriam, *Experts of the everyday : the theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2008.

naüM et Pixel 13 nous rappellent que les thématiques abordées, si elles font parfois l'objet d'études poussées par des spécialistes, sont à la portée de tout le monde. L'analyse peut se faire sur expérience pratique, ordinaire et quotidienne qui, pour les artistes, a autant de valeur que la connaissance d'un professionnel. La pluralité de ces témoignages, le refus de donner une réponse ou une vérité à chaque thématique soulevée incite le spectateur à prendre en considérations ses propres analyses, nourries par ses propres expériences.

La citation de Pierre Sansot montre par ailleurs que les artistes s'appuient sur les outils conceptuels développés par des penseurs de l'espace pour comprendre leurs expériences de la ville, les sites eux-mêmes, mais également pour imaginer les dispositifs qu'ils développent. L'évocation de la flânerie, par exemple, entre en résonance avec la proposition qui nous est faite d'expérimenter la ville à pied. Certaines de ces fulgurances et connexions entre les différents éléments qui composent le projet, et entre le projet et les sites traversés, sont recherchées par les artistes. Certaines sont prévues, comme l'extrait du *Manifeste du Tiers-Paysage*[141] du paysagiste Gilles Clément écouté en longeant un terrain vague :

> Le Tiers-paysage, fragment indécidé du jardin planétaire, désigne la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains, ou ruraux, les espaces de transitions. Les friches, marais, landes, tourbières. Mais aussi les bords de routes, les rives, les talus de voies ferrées. [142]

Les concordances entre la proposition sonore et l'expérience immersive des spectateurs renforcent leur sentiment de présence, et les rendent plus attentifs à l'espace qui les entoure. Mais la variété et la diversité des éléments proposés composent une œuvre ouverte qui laisse la place aux fulgurances imprévues, différentes chez chaque spectateur. Celles provoquées par la résonance d'éléments apportés par les artistes ou présents dans les sites traversés avec des éléments de leurs mémoires.

Si la fiction radiophonique représente un élément important de cette randonnée urbaine, nous savons que ce n'est pas le seul, l'œuvre se déployant en effet sur différents supports. À la bande sonore s'ajoutent les installations plastiques croisées pendant le voyage et l'édition du topo-guide avec les reproductions des dessins d'Emmanuel Prost. La polyphonie de l'œuvre et son caractère multi-supports trouve ses fondements dans la démarche collective et résolument pluridisciplinaire de la compagnie. En effet, pour les artistes, convoquer une pluralité de points de vues et rassembler des compétences sont des enjeux au cœur de leur démarche. Le dossier de création met en avant la pluridisciplinarité, même extra-artistique, de leur équipe et leur désir de transversalité :

[141] *Manifeste du Tiers-Paysage* de Gilles Clément, édition Sujet-Objet, Marseille, 2003.
[142] Extrait de la piste audio n°17 de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

> Au travers d'EnCourS, nous souhaitons créer des fenêtres de compréhension sur le monde par une dynamique de rencontres alliant chercheurs, sociologues, économistes, chef d'entreprises mais aussi philosophes, dramaturges, poètes... Ainsi, le projet doit permettre le décloisonnement des micro-sphères sociales autonomes en travaillant aux conditions d'un foisonnement artistique, social, politique dans la sphère citadine.[143]

Pour les artistes, ce foisonnement se fait d'abord en suscitant des occasions de mélanges et de rencontres :

> Ouvrir la fenêtre est une injonction clé dans ce travail : permettre à des artistes d'en rencontrer d'autres, d'échanger sur leurs préoccupations, leurs esthétiques, leurs manières de faire ; faciliter des rencontres singulières, insolites, informelles entre un objet artistique et un public ; déplacer le rapport entre production et consommation d'art ; proposer des fulgurances avec des penseurs, chercheurs d'aujourd'hui ; inviter des amateurs, bénévoles, publics dans cette grande centrifugeuse jusqu'à ce que plus personne ne sache exactement qui est qui. Et peu importe puisque cela circule entre les êtres et c'est bien cela l'important[144].

Les rencontres que les artistes suscitent sont en effet multiples. Elles interviennent à plusieurs niveaux, entre les différents acteurs du projet et à différentes étapes de la création. Tout d'abord, il y a le désir de faire un projet artistique collectif qui rassemble des artistes de plusieurs compagnies. Si les membres de l'équipe artistique sont choisis pour l'intérêt qu'ils portent à la création en espace public, la diversité de leurs parcours, de leurs compétences artistiques et de leurs univers provoque nécessairement un foisonnement artistique. Une autre porosité entre des mondes distincts est celle provoquée par la rencontre de l'équipe artistique avec d'autres champs disciplinaires extra-artistiques. Les artistes se nourrissent, on l'a vu, de concepts et d'outils développés par des théoriciens issus de la sociologie, de la philosophie, de la géographie et de l'urbanisme. Mais d'autres spécialistes sont directement inclus dans le projet. En sollicitant leurs expertises les artistes leur offrent une possibilité d'application différentes de leurs connaissances et de leurs pratiques. La circulation entre les sphères professionnelles permet de créer de nouveaux sens. Par exemple, la psychologue dont on entend les analyses sur la bande sonore, fait le lien entre le phénomène psychique du *burn-out* et la thématique de l'expansion des villes au centre de *Le long de l'axe* :

> On est poussé par une nécessité de réalisation, par une nécessité d'expansion. Une ville, à mon sens, elle est comme un individu dans un groupe social. Elle peut vouloir tirer tout à elle. Mais affaiblissant le périmètre qu'il y a autour d'elle, elle va être dépourvue de contact avec autrui.[145]

[143] Dossier de présentation de *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[144] *Ibid.*
[145] Extrait de la dernière piste audio de la fiction radiophonique *Le long de l'axe*, *op-cit.*

La ville grandit si vite qu'elle n'a plus le temps de vivre vraiment, n'entretient plus de relations saines avec ses habitants, sa faune, sa flore, son environnement immédiat, sa banlieue.

À ce mélange entre les sphères sociales, nous remarquons une superposition des strates temporelles de la création, qui participe à ce foisonnement dont parlent les artistes. Avec *Le long de l'axe* les artistes vont à la rencontre des habitants à différents moments du projet : pendant la phase du repérage d'abord, puis pendant les promenades collectives. On remarque ici un décloisonnement entre les différentes temporalités de la création, avec un effet de brouillage entre les phases de repérage, de création et de restitution. Le voyage d'Emmanuel Prost et de Pierre-Louis Gallo, qui a servi de base pour le développement de la randonnée et du topo-guide, et qui, à ce titre peut être envisagé comme une étape de repérage, est présenté dans le dossier du projet comme un happening. Ce happening a donné lieu à la création d'un carnet de voyage, présenté par les artistes à chaque rencontre avec le public et disponible en ligne sur le site de la compagnie. Ce happening et ce carnet constituent des œuvres en tant que telles mais sont aussi de la matière pour l'élaboration des balades collectives suivantes. De même, des prises de son effectuées pendant les quatre promenades collectives initiales se retrouvent dans la bande son de l'*Échappée Belle*, la restitution finale. Les différentes propositions artistiques ne sont pas isolées mais se génèrent les unes les autres. Les spectateurs sont faces à une œuvre palimpseste, c'est-à-dire une œuvre qui peut être réécrite et qui laisse apparaître des traces de ses versions antérieures. Par cet entremêlement des temporalités, la genèse du projet est mise à nue. Loin de vouloir créer l'illusion, les artistes cherchent au contraire la transparence. L'effet de brouillage entre les différentes étapes de la création rend difficilement traçables les contours de l'œuvre. Stéphane Bonnard me confirme que chaque promenade ne constitue pas une œuvre en elle-même, mais que c'est le projet tout entier, la phase de repérage et la multiplicité des propositions artistiques publiques auxquelles elle a donné lieu, qui font œuvre.

La création de *Le long de l'axe* ressemble bien à une « grande centrifugeuse » qui amalgame ses différentes composantes - les acteurs, les matériaux, les temporalités - sans instituer de hiérarchie. L'expression employée par les artistes laisse entendre que ces composantes ne sont pas convoquées selon un plan pré-établi mais que l'œuvre finale est le résultat imprévu donné par leurs rencontres. À l'adjectif pluridisciplinaire employé par les artistes, nous préférons cependant le qualificatif d'interdisciplinaire. Pour la chercheuse Marie-Christine Lesage, l'emploi du préfixe pluri- qualifie « un fait de juxtaposition [146]», il permet de désigner les projets qui additionnent des disciplines qui conservent chacune leurs spécificités.

[146]Lesage Marie-Christine, « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec » in *Société*, n°11(2), 2008, p178.

Pour la chercheuse, l'interdisciplinarité, en revanche, est une pratique, une méthode de création qui transcende les disciplines de départ. Ce processus de création « remet en jeu, en les déplaçant, les forces créatrices et les langages artistiques [147]».

3.1.2. Rivages : le site comme un prisme multi-facettes

Le spectacle *Rivages* parle, lui aussi, du site à partir d'une pluralité de voix. Il y a tout d'abord celles des personnages. Nous avons vu que chacun donne un point de vue sur l'espace et en révèle un aspect particulier. Au cours de notre entretien, Julien me précise que si les personnages sont d'abord pensés comme des figures, métaphores de certains aspects de l'espace, les artistes ont tout de même tenu à les nuancer, en leur apportant de la profondeur :

> C'est pas aussi manichéen que ce que je te raconte là. L'idée n'était pas de se dire le vigile c'est le méchant par exemple. Chaque figure avait sa complexité. Le vigile, à un moment, il a un monologue qui est hyper touchant, parce qu'en fait il parle d'intime, de ce que lui il vit la nuit, de quoi il rêve, de ce qu'il aimerait, de ses aspirations. C'est pas juste le méchant qui nous vire, c'est un humain, avec toutes ses facettes et sa complexité. Je t'ai dit le point de départ de chaque figure mais à chaque fois on a cherché dans l'écriture à travailler sur des facettes multiples. Et on a considéré que toutes ces figures là sont les différentes facettes d'un même prisme et que chacun parle de l'endroit dans lequel on est.[148]

Chaque personnage représente une facette de la périphérie des villes, et chacun d'entre eux est encore irréductible à un point de vue ou une couleur spécifique. Nous avons vu dans la partie précédente que les monologues intérieurs donnaient du relief aux figures. Ils vont à l'encontre de ce que les apparences suggèrent. Julien Rodriguez donne l'exemple du vigile dont les divagations fissurent la façade autoritaire. Elles montrent un homme sensible, « J'aime bien la nuit. C'est calme et paisible », qui, pour surmonter la pénibilité et la monotonie de son travail, rêve, « La nuit tous les chats sont gris » et médite, « Le silence est relatif[149] ». Le personnage de l'intérimaire apparaît comme une figure précaire, stressée par l'instabilité de sa situation. Il est en retard, il a perdu sa voiture, il ne sait pas s'il va garder son boulot. En revanche, sa voix intérieure relativise et laisse même entrevoir les avantages : « je suis la souplesse, je suis l'équilibre. Je flirte avec l'instant présent, l'aléatoire. La nuit, je papillonne[150] ». D'autres figures encore ne ressemblant à rien de connu, sont franchement mystérieuses. C'est le cas par exemple de la Voiture-Tribu bariolée qui sillonne la zone autour du cortège des spectateurs. Ce véhicule apporte de l'étrangeté mais sa posture par rapport au site

[147] *Ibid.*, p175.
[148] Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*
[149] Extrait de la séquence 4 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[150] Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages*, *op-cit.*

ou aux spectateurs n'est pas clairement identifiable : garde-t-elle les lieux ? est-elle menaçante ?

Comme KompleX KapharnaüM, les artistes de La Folie Kilomètre se défendent de porter un discours univoque sur les lieux. La note d'intention précise que le personnage principal, Guillaume, qui représente le point de vue du spectateur, n'émet pas un jugement sur la zone commerciale. Il est plutôt envisagé comme une figure qui pose des questions :

> Loin de porter une parole arrêtée ou didactique, [le personnage principal] est plutôt le **miroir de nos doutes** et de nos incertitudes, de notre capacité à nous étonner, renouveler le regard que nous portons sur notre réalité, nous laisser surprendre ou émouvoir.[151]

Ce personnage est en effet une figure de doute. En route sans destination, il ne sait pas ce qui l'attend et se laisse guider par le cours des choses. Cette incertitude se fait sentir dans ses monologues intérieurs, dans lesquels le spectateur l'entend prendre des décisions sur l'instant : « Où est-ce que je vais ? Toutes directions ? Allez... » ; « Tiens… Qu'est-ce qu'il se passe ? Elle est en panne ou quoi ? Euh… Bon, allez, je m'arrête[152] ». L'incertitude est également perceptible par ses hésitations quand il s'adresse à d'autres personnages, notamment quand il s'explique auprès de l'auto-stoppeur : « J'ai envie d'autre chose. Je sais pas encore vraiment quoi. C'est flou[153].», ou quand le vigile le réprimande d'être stationné dans un endroit privé : « Ah ? Euh… Je… Je savais pas.[154]» Cette position d'errance le met dans un état de perpétuelle découverte, qui lui fait poser beaucoup de questions, particulièrement lorsqu'il conduit l'auto-stoppeur : «Ça fait longtemps que vous attendiez ? » ; « C'est par où ? » : « Et vous allez travailler à cette heure-là ? » ; « Ça va aller pour l'heure ? » ; « Vous avez une grosse pression sur les horaires ?[155]» Dans la partie précédente, nous avons vu que le dispositif créé par les artistes installe les spectateurs dans ce même état d'errance. Eux non plus ne savent pas où ils se rendent ni ce qui les attend. Guillaume, en tant que guide du cortège, est celui auquel le spectateur s'identifie. Il est en quelque sorte le premier spectateur.

Pour renforcer la présentation « multi-facettes » de l'espace de la zone commerciale, les artistes ouvrent et ferment le spectacle par un choeur de chuchotements qui propose une définition multiple et ouverte de la périphérie des villes. En guise d'exemple, nous présentons ici le premier choeur, qui a lieu au début du spectacle, pendant l'accueil des spectateurs au *drive-in* :

[151]Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*
[152]Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[153]*Ibid.*
[154]Extrait de la séquence 3 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[155]Extrait de la séquence 2 du script de *Rivages*, *op-cit.*

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia lorsque nous prenons la voiture pour aller acheter notre pain.
Nous sommes dans la Suburbia là où les livreurs de pizza errent le soir sans fin dans des rues mal éclairées.
Nous sommes dans la Suburbia si, où que nous nous trouvions, notre horizon visuel est rempli de panneaux de signalisation.
Nous sommes dans la Suburbia quand tous les bâtiments commencent à ressembler à des stations service.
Nous sommes dans la Suburbia à partir du moment où les quartiers neufs paraissent vieux avant même d'avoir été habités. [156]

Ainsi qu'un deuxième qui survient au centre du spectacle, pendant la séquence 6 où les spectateurs errent librement dans la zone commerciale :

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la Suburbia là où les parking désertés constituent des lieux de sociabilité nocturne.
Nous sommes dans la Suburbia si un centre commercial représente un pôle d'attraction hebdomadaire, voire quotidien.
Nous sommes dans la Suburbia lorsque nous comptons les distances en temps et non en espace à parcourir.
Nous sommes dans la Suburbia si le sens de la limite ne signifie plus rien.[157]

Le procédé anaphorique produit une rythmique répétitive qui met en valeur « Suburbia », le nom propre inventé par les artistes pour désigner l'espace générique de toutes les périphéries de villes, mais il produit aussi une sensation d'inachèvement. Ces définitions sont construites à partir de propositions de nature très différentes, tant par leurs manières d'envisager l'espace : certaines évoquent l'espace visuel, d'autres les modes de déplacements, etc.., que par leurs natures, mélangeant propositions concrètes : « Nous sommes dans la Suburbia lorsque nous prenons la voiture pour aller acheter notre pain », et abstraites : « Nous sommes dans la Suburbia si le sens de la limite ne signifie plus rien. » Livrées pêle-mêle, dans le désordre, sans lien de causalité ou thématique, leur apparition semblent suivre un processus d'addition dont on ne peut entrevoir la fin et donne une sensation d'infini. Comme dans le texte *Je me souviens* de George Perec, ces énumérations montrent un mouvement, qui invite le spectateur à imaginer ses propres définitions, plus qu'elles ne cherchent à circonscrire un espace. L'emploi du pronom « nous » l'inclut d'ailleurs dans la réflexion. Ces choeurs de chuchotements présentent un espace multiple, indéfinissable dont toutes les définitions ne pourront jamais être énumérées.

[156]Extrait de la séquence 1 du script de *Rivages*, *op-cit.*
[157]Extrait de la séquence 6 du script de *Rivages, op-cit.*

Comme chez KompleX KapharnaüM, on trouve un écho au refus d'un discours univoque dans la manière dont les artistes s'organisent dans la création, en convoquant des équipes pluridisciplinaires et des méthodes de travail collectives. Pour *Rivages*, les six membres du collectif étaient considérés comme co-auteurs du projet, c'est-à-dire que leurs voix comptaient à égalité pour les choix artistiques. Partager la responsabilité artistique plaisait au collectif qui appréciait l'idée d'un geste non plus guidé par une sensibilité subjective, mais le résultat d'une équation à résoudre : chaque décision nécessite de trouver la solution qui convienne aux six individualités investies sur le projet. Venant d'horizons divers, les membres de La Folie Kilomètre nourrissent le collectif d'univers très différents. Cette pluridisciplinarité est recherchée dans leur démarche artistique qui favorise les croisements et les hybridations. La plupart des membres s'est rencontré à la FAI AR[158], la formation supérieure d'art en espace public. À la différence des autres écoles supérieures d'art en France – écoles d'arts plastiques, cirque, théâtre, danse ou musique – sa formation ne se pense pas en terme de discipline, mais en fonction du contexte de création : elle initie ses élèves à la création et la direction de projets artistiques en dehors des lieux dédiés. Les élèves aux parcours artistiques et professionnels variés forment des promotions hétérogènes, mélangées, dans lesquelles toutes les disciplines artistiques peuvent être représentées, ainsi que les diverses positions dans la chaîne de production artistique ; concepteurs, interprètes mais aussi médiateurs culturels et administrateurs. Enfin la formation est ouverte aux professionnels de la ville : géographes, urbanistes, architectes qui souhaiteraient mettre en application leurs connaissances dans la création de projets artistiques dédiés. Cette école transmet l'idée d'une pratique artistique fruit du mélange entre des champs tant artistiques qu'extra-artistiques.

Pour définir leur approche, qui exclut tout discours partisan ou jugement moral sur le site, Julien Rodriguez invente un qualificatif : « On est pas sur un discours noir ou blanc, de dire c'est mal ou à l'inverse que c'est le rêve absolu... On est sur une sorte de fresque sociologique-onirique. [159] » Cette expression résume la démarche créative des artistes nourrie par des questionnements de société mais dont la production finale est celle d'une œuvre artistique de fiction. Nous l'avons vu, avec *Rivages*, les artistes s'intéressent aux relations entre les individus et la société, ainsi que les représentations sociales qui sont à l'origine de ces aménagements urbains. Certains des personnages sont même inspirés par les usagers des lieux et les dispositifs qu'ils inventent interrogent la manière dont cette architecture utilitaire contraint nos corps et nos déplacements. Les artistes justifient leurs réflexions sur l'espace par un travail de documentation préalable, la note d'intention précise une « documentation générale sur l'urba-

[158]L'acronyme signifie Formation Avancée Itinérante d'Art de la Rue.
[159]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*

nisme et le développement des zones périphériques[160] » et par la présence au sein du collectif de membres spécialistes de l'aménagement du territoire, Julien Rodriguez, par exemple, est architecte-paysagiste de formation. Mais malgré ce solide ancrage documentaire, les artistes n'ont pas pour ambition de dispenser un savoir. Leur intention est bien plutôt, par la fiction et le décalage que permet l'art, d'ébranler la réalité pour la mettre en doute. *Rivages* insuffle de la poésie, de l'étrange, du rêve dans le réel pour détourner celui que la société capitaliste nous vend par l'intermédiaire des zones commerciales. *Rivages* nous invite à remettre en route notre machine à produire de l'imagination. Le spectacle se veut moins affirmatif, qu'actif. L'idée est d'enclencher quelque chose, une nouvelle manière de voir. Julien Rodriguez m'explique :

> Je pense justement que la contribution de faire un spectacle là-bas peut avoir un impact sur l'avis que tu as sur les zones, en tout cas comment tu les pratiques, comment tu les vois. […] l'idée c'est d'y vivre une expérience extra-ordinaire qui vient décaler le regard et le propos qu'on peut porter sur ces endroits là [161]

3.1.3. Donner à voir le réel

Dans *Les théâtres du réel*, la philosophe Maryvonne Saison étudie la manière dont les artistes dramatiques contemporains donnent à voir le réel. Pour elle, le réel ne peut être représenté, car toute représentation du monde est nécessairement lacunaire, relative, simplifiée : elle a trait au stéréotype. Pour la philosophe, si le réel ne peut être représenté, il peut cependant être rendu perceptible à travers la multiplicité des représentations et des points de vue « fragmentées, éclatées, qui ne font jamais système [162]». L'autrice s'appuie sur la pensée de l'auteur et traducteur Jacques Ancet qui a étudié les rapports que la littérature du XXème siècle entretient avec le réel. Selon lui, les écritures contemporaines nous font passer « de la réalité » au « réel ». C'est-à-dire « d'une représentation attendue à une suite de visions non maîtrisables, d'une image simplifiée à la somme infinie (non totalisable, donc jamais close) de tous les points de vue possibles[163]».

[160]Note d'intention dans le dossier de *Rivages*, *op-cit.*
[161]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*
[162]Saison Maryvonne, *Les théâtres du réel, pratique de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, 1998, p51.
[163]Jacques Ancet cité par Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel, pratique de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, 1998, p74.

Les artistes auxquels nous nous sommes intéressée cherchent, par leurs œuvres, à rendre compte de la complexité du réel. Leurs déclarations d'intentions précisent qu'ils cherchent à « déconstrui[re] les codes », « interroger les certitudes[164] » ou « fabriqu{er} des images qui viennent surprendre le regard et mettre en jeu nos a priori et nos représentations[165] ». L'usage du détour que nous avons analysé en première partie de ce mémoire en est un premier exemple. Grâce aux « pas de côté » que les artistes opèrent par rapport à notre expérience ordinaire des sites, ils nous permettent de contourner les visions simplifiées et stéréotypées que nous avons de la réalité, conformément aux observations de Jacques Ancet. Le réel n'est pas ce qu'on connaît ou ce qu'on croit connaître, semblent nous dire les artistes. Ces derniers, nous proposent d'autres chemins, au sens propre comme au figuré, pour partir à sa découverte.

Dans notre analyse, nous relions le choix des artistes de se détourner d'une représentation attendue du monde à la dimension interdisciplinaire de leurs démarches. En effet, les artistes qui nous intéressent valorisent l'hybridation de leurs pratiques. Comme le souligne Anyssa Kapelusz dans sa thèse, à travers la formation d'équipes pluridisciplinaires, les artistes recherchent « une friction des langages et une mise en tension réciproque des pratiques » qui permettent « le développement d'expérimentations diverses[166] ». Nous retrouvons dans leurs approches du site et leurs démarches, un mouvement similaire, celui de vouloir sortir d'un cadre : cadre disciplinaire, d'une part, cadres de vue qui formatent nos visions de l'espace d'autre part. Dans l'ouvrage collectif *Gestes en éclats* dirigé par Aurore Després, le critique d'art Pierre Treille réfléchit à la notion d'interdisciplinarité qu'il envisage comme l'exploration de cette zone d'inconnu qui se trouve entre deux choses connues. Pour lui, c'est une réponse à la question « *Entre* les deux, que se passe-t-il ? ». La citation qui suit, extraite de la fin de son article « Approches et perceptions de la notion d'interdisciplinarité » nous semble illustrer tant la démarche pluridisciplinaire et collective des artistes que leurs intérêts pour l'espace :

> Une tentative de surmonter les arêtes des différentes formes et des différents savoirs constitués, pour aller voir ce qui se passe de l'autre côté, de faire de l'entre une relation, de considérer les écarts comme un point d'intérêt. Un mouvement vers l'autre, un regard sur l'autre, un dialogue avec l'autre. Une curiosité pour les endroits dont on ne sait rien, et où l'enjeu d'être ignorant nous attire [167].

[164] *Ibid.*
[165] Note d'intention de *Rivages* dans le dossier de création, *op-cit.*
[166] Kapelusz Anyssa, *op-cit*, p153.
[167] Treille Pierre « Interdisciplinarité » in Després Aurore (dir) *Gestes en éclats Art, danse et performance* direction Aurore Després, Les presses du réel, Paris, 2016, p207.

L'hybridation de l'œuvre qu'apporte déjà la pluridisciplinarité des équipes est renforcée par le caractère pluriel et fragmenté de l'écriture. Pour emprunter des notions propres aux études dramatiques, les œuvres étudiées sont loin du « bel animal aristotélicien », dans lequel les éléments s'enchaîneraient de manière fluide. Nos artistes fabriquent des œuvres-monstres, protéiformes, cousues d'éléments disparates. Les œuvres étudiées se rapprocheraient plutôt de la forme rhapsodique, théorisée par Jean-Pierre Sarrazac, c'est-à-dire une forme morcelée, déconstruite, un montage de formes brèves de différentes natures (et disciplines artistiques). Cette hétérogénéité se retrouve dans la diversité des extraits proposés par la bande sonore de *Le long de l'axe,* et peut également être observée dans la construction de *Rivages,* une juxtaposition d'univers constitués autour de figures disparates, une suite de séquences comme une succession d'expériences variées. L'hybridation est aussi celle du mélange entre les natures documentaires et fictionnelles des éléments mobilisés. Elle se fait selon des proportions différentes dans ces deux projets, *Le long de l'axe* accordant une plus grande place à l'aspect documentaire, quand *Rivages* semble plutôt utiliser ses sources comme des matériaux qui nourrissent la fiction. Ainsi, dans ce type d'écriture, c'est le choc produit par l'assemblage de ces fragments disparates et qui ne s'emboîtent pas facilement qui est recherché par les artistes. Le sens jaillit dans cet écart, et, en cela, il doit être investi par chaque spectateur. En effet, les œuvres que nous avons analysées ici ne se livrent pas sans la participation active de ce dernier qui doit conscientiser son expérience et effectuer des rapprochements entre tous les éléments qui sont à sa disposition pour leur donner du sens. Face à la dispersion des signes qui lui sont proposés, le spectateur doit fournir un effort particulier pour effectuer des connexions et combler les manques. Dans sa recherche sur les usages du dispositif sur les scènes contemporaines Anyssa Kapelusz souligne la part créative laissée aux spectateurs dans certains dispositifs pensés pour l'espace public. Elle décortique la manière dont ils tissent des correspondances entre toutes leurs stimulations perceptives :

> Malgré l'aspect fragmentaire et décalé du texte joué au creux de l'oreille, le spectateur s'en empare et l'associe à l'environnement qu'il perçoit. Des éclats de sens émergent en fonction du trajet perceptif que chacun compose au cours du cheminement : un jeu entre le visuel, le sonore, l'imaginaire et la mémoire. Soucieux de ne pas brider une part de co-création spectatrice, les auteurs ont judicieusement choisi de laisser des plages non sonorisées, afin de permettre quelques marches silencieuses, ouvertes à l'imagination du spectateur. [168]

Les œuvres que nous avons étudiées donnent une responsabilité au spectateur, d'une certaine manière, on peut estimer qu'elles lui laissent une place dans la co-création.

[168]Kapelusz Anyssa, *op-cit*, p250.

La particularité des œuvres de notre corpus est qu'à l'implication intellectuelle du spectateur s'ajoute une implication physique, qui, dans certains cas, demande un effort important. Comme le souligne Christophe Lamoure, « le marcheur abandonne l'assurance donnée par le repos, rompt la tranquillité liée à l'immobilité, délaisse la position et le point de vue du spectateur[169] ». Le marcheur de *Le long de l'axe,* et, dans une autre mesure, l'automobiliste de *Rivages,* ne sont plus de simples spectateurs, ils deviennent acteurs de leurs expériences esthétiques. Ils sont obligés de se mettre en route, de s'impliquer physiquement et intellectuellement pour accéder à la découverte des sites qu'ils traversent. Comme le souligne Séverine Ruset dans son étude des dramaturgies anglaises contemporaines : « le caractère ouvert des dispositifs […] contribu[e] à dynamiser le rapport des spectateurs à un réel qui n'apparaît pas comme figé, mais en devenir[170] ». Dans la suite de la citation, nous nous proposons d'adapter à l'espace ce que Séverine Ruset dit de la perception du temps dans les œuvres qu'elle analyse. Ces dernières « offrent ainsi de penser [l'espace] comme source de changement, de l'envisager dans sa dimension créatrice ». Il est intéressant de considérer la dimension mouvante de l'espace, élément en perpétuelle transformation. En effet, le refus d'un discours simplifié sur les sites investis et la mise en condition d'une expérience physique et esthétique individuelle peuvent être rattachés à l'idée d'un espace qui n'existe pas en soi, mais qui se perçoit, comme nous l'avons vu à travers la pensée d'Henri Lefebvre. Si l'espace ne peut pas être représenté, ou raconté au sens premier du terme, il peut en revanche être perçu, vécu et donner lieu à une ré-appropriation.

[169] Lamoure Christophe, *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*, Milan, 2013, N comme « Nature ».
[170]Ruset Séverine, *Métamorphoses du temps et de l'espace dans les dramaturgies anglaises contemporaines*, Classiques Garnier, Paris, p382.

Chapitre 6. Vers une approche individuelle du site

3.2.1. <u>Rivages</u> : les yeux sont la caméra et le cerveau fait le montage

Dans la séquence d'ouverture de *Rivages*, le gérant du *drive-in* prévient les spectateurs que si le spectacle est prêt à commencer, le film reste encore à écrire : « Au programme ce soir [...] un film écrit par votre présence, pour votre présence, un film qui s'écrit au fur et à mesure de notre voyage ». Cette séquence d'ouverture reproduit l'ambiance d'un tournage, elle s'ouvre sur le personnage du script :

> **LE SCRIPT**
> Ça marche, bon ben écoute, on y va.
> On en a plus pour longtemps, j'attends le signal de Julie…
> Y a une voiture qui a un problème de matériel.
> …
> On attend que tout le monde se mette en place…
> C'est bon, on va y aller. S'il vous plaît, tout le monde en place, merci.
> …
> Test micro…
> Un deux, un deux…
> *Rivages*, première, moteur, action…[171]

La séquence mélange volontairement deux temporalités de la production d'un film : le moment du tournage et de la diffusion. Elle donne les règles du jeu selon lesquelles chaque spectateur va s'écrire son propre film. Julien Rodriguez nous le confirme au cours de notre entretien : dans *Rivages,* « nos yeux vont être la caméra et notre cerveau va faire le montage.[172] » Dans cette partie, nous nous attacherons à démontrer comment le dispositif de *Rivages* place les spectateurs dans des postures de créateurs, en les assimilant successivement aux réalisateurs, aux scénaristes, et enfin aux acteurs de leurs propres films.

En premier lieu, la forme déambulatoire du spectacle suggère les mouvements d'une caméra dans un décor. Si le trajet du cortège à l'intérieur du site est scrupuleusement choisi par les artistes, en revanche, le dispositif cinématographique étant pensé dans ses trois dimensions - « Vous disposez de quatre fauteuils par véhicule, un écran panoramique et quatre é-

[171]Script de *Rivages*, *op-cit.*
[172]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*

crans latéraux [173]» - chaque spectateur est libre de choisir où porter son attention. Ce sont les yeux des spectateurs qui composent les images finales du film.

En ce qui concerne l'histoire du film, Julien Rodriguez insiste à la fin de notre entretien, sur le fait que *Rivages* ne prend pas la forme d'un scénario hollywoodien. L'histoire que les artistes ont écrite n'a pas d'intrigue, mais prend plutôt la forme d'une ronde de personnages, dans laquelle chaque figure nous emmène, littéralement, à la rencontre d'un autre :

> Au final on est assez loin du scénario hollywoodien, même si paradoxalement c'est ce qu'on voulait faire au début, parce que l'histoire est vraiment à construire dans ta tête. Toi, tu vois des bribes de gens, et ils sont chacun connectés les uns aux autres dans une sorte de ronde. Ça peut te donner le sentiment que chacun est connecté même si tu ne les as pas vu ensemble. Tu peux très bien imaginer ce qu'ils auraient à construire ensemble. [174]

Effectivement si l'on reprend les différentes séquences, on s'aperçoit que Guillaume nous conduit à l'auto-stoppeur, qui nous emmène voir les manutentionnaires. À cette occasion nous rencontrons le vigile, qui nous permet de croiser la Voiture-Tribu, les joggeurs, et enfin l'Indien. Les figures sont très faiblement connectées entre elles, on ne sait pas ce qu'elles deviennent une fois qu'on les a quittées, ni si elles se connaissent, mais elles n'évoluent pas pour autant dans des mondes séparés. À la fin du spectacle, les spectateurs voient Guillaume partir en voiture avec l'Indien, libre à eux d'imaginer pourquoi ils partent ensemble, et où ils vont. L'écriture de *Rivages* étant elle aussi pensée par fragments, le spectateur doit se construire un sens en agençant les éléments présents. Julien me précise lors de notre entretien que La Folie Kilomètre ne raconte jamais d'histoires de bout en bout : « Ça n'est pas une histoire « il était une fois », c'est plutôt une histoire qu'on t'invite à te raconter. On te donne des bribes d'histoire et toi tu reconstruis [175]». En ce sens, c'est au cerveau du spectateur d'effectuer le montage, c'est-à-dire de réaliser ses propres correspondances entre ce qui lui est donné à percevoir.

Si les spectateurs sont les réalisateurs du film, les monteurs, et même d'une certaine manière les scénaristes, les artistes les placent aussi dans une posture d'acteurs. Au fur et à mesure du spectacle, une bascule s'opère et les spectateurs qui au début ne faisaient qu'assister à une fiction s'y retrouvent intégrés. La bascule intervient à la fin de la séquence 4, lorsque Guillaume, le personnage principal, a déposé l'auto-stoppeur sur la plateforme de déchargement derrière un supermarché. Un vigile vient lui demander de partir alors que, fasciné, il

[173]Extrait du dossier de création de *Rivages*, *op-cit.*
[174]Entretien avec Julien Rodriguez, *op-cit.*
[175]*Ibid.*

reste à observer le ballet des marchandises. C'est la première fois depuis le début du spectacle qu'un personnage prend en compte le convoi des spectateurs :

> LE VIGILE
> (Au talkie)
> Il est pas clair sur ce qu'il fait là.
> Une histoire de stop.
> …
> il y a d'autres véhicules avec lui, tout un convoi !
>
> L'OMBRE
> (Au talkie)
> Ok reçu, tu fais évacuer la zone.
> [...]
>
> LE VIGILE
> (aux autres voitures du convoi)
> Allez, Messieurs Dames, suivez la voiture qui vous précède. On évacue les lieux.[176]

Au début de la séquence suivante, c'est au tour du personnage principal de prendre en considération les spectateurs :

> GUILLAUME
> (dans ses pensées)
> Je l'avais pas vu venir ce vigile.
> En même temps, on n'est pas très discret avec toutes ces voitures qui me suivent…[177]

Si l'on se réfère au tableau dramaturgique, ces séquences sont pensées par les artistes comme le moment où le spectateur prend conscience de sa présence dans le film. Le basculement se fait progressif et, dans les séquences suivantes, les spectateurs découvrent qu'ils ont également un rôle à jouer. Ils sont au centre de la scène, retenus prisonniers par le vigile qui les oblige à tourner autour d'un rond-point :

> **LE VIGILE**
> (Au talkie)
> Mobile 1 pour PC.
> Rapport intervention.
> Véhicule leader non intercepté.
> Le convoi reste sur le rond-point.
> Je répète : le convoi reste sur le rond-point.
>
> *LE VIGILE bloque les issues du rond-point en allumant des panneaux de sens interdit.*
>
> **LE VIGILE**
> (Au talkie)
> Opération 3.6 lancée. Sens interdits allumés.
> Véhicules en rotation sur le giratoire.

[176]Extrait de la séquence 3 du script de *Rivages, op-cit.*
[177]Extrait de la séquence 4 du script de *Rivages, op-cit.*

…
Demande d'autorisation du lancement de la 2ème rotation.
Transmettez.
…
OK reçu.
2ème cercle lancé.
J'engage la suite de la procédure.[178]

La séquence qui suit est celle dans laquelle les spectateurs errent en autonomie dans la zone. Toujours selon le tableau dramaturgique, c'est la séquence dans laquelle ils « prennent les rênes ». Le convoi s'éparpille mais les spectateurs restent reliés au spectacle et à l'histoire par l'intermédiaire de la radio. Le personnage de l'Indien leur parle, c'est la première fois que l'un des personnages s'adresse à eux directement :

« L'INDIEN
(Via les ondes)
Dis-per-sion.
Les interdits s'éteignent.
L'interdit change de sens.
Maintenant, c'est à vous de choisir votre direction.
É-clipse.
Profitez-en. Sortez du rang, quittez la file.
Nous nous éparpillons dans la nuit.[179] »

Cette séquence propose une relative émancipation du statut du spectateur dont les déplacements ne sont plus soumis à la fiction, ni aux parcours créés pour eux par les artistes. N'étant plus obligés de suivre un cortège, ils sont maîtres de leurs décisions et doivent prendre des initiatives s'ils veulent avancer. Lors de notre entretien, Julien Rodriguez nous explique que cette séquence a été difficile à mettre en place pendant les représentations. Les artistes n'arrivaient pas à trouver le bon équilibre entre injonction et suggestion pour faire comprendre aux spectateurs le principe de la séquence. Cette difficulté est intéressante et nous pouvons essayer d'en imaginer les raisons. Il est difficile pour les spectateurs de comprendre que le code instauré, le contrat fictif passé avec les artistes, change brusquement au milieu du spectacle, et ce, pour une seule séquence. La consigne peut être mal comprise : est-ce vraiment à nous que le personnage s'adresse ? Si c'est un personnage de fiction, est-ce que nous devons l'écouter ? Les consignes qui émanent d'un personnage de fiction n'ont pas la même valeur que celles dispensées au début du spectacle par le gérant du *drive-in*, que le spectateur assimile à celles qui encadrent la représentation. Il peut aussi être compliqué de s'emparer d'une liberté qu'on nous donne si on n'en connaît pas toutes les règles. Combien de temps dure cette séquence ? A-t-on le temps de s'aventurer un peu loin ? De sortir du véhicule ? Y a-t-il un risque de rater le mo-

[178]Extrait de la séquence 5 du script de *Rivages, op-cit.*
[179]Extrait de la séquence 6 du script de *Rivages, op-cit.*

ment où le spectacle reprend ? On peut également imaginer que certains spectateurs n'ont tout simplement pas envie de participer ou de réagir aux demandes des artistes – cette liberté donnée prend la forme d'une consigne « dispersez-vous » - préférant rester le temps du spectacle dans le rôle du spectateur qui se laisse porter.

En plaçant le spectateur dans des postures créatrices, le dispositif mis en place par les artistes induit une individualisation de l'expérience esthétique, chacun devant se créer son propre film. L'individualisation de l'expérience est renforcée par les conditions de réception du spectacle. En effet, les vingt voitures du cortège, assimilées par les artistes à vingt « cabines de projection », offrent aux spectateurs des expériences de réception différentes. Le véhicule est l'outil grâce auquel ils découvrent la zone, c'est lui qui les transporte, c'est à travers ses vitres qu'ils observent des points de vues. Le confort du véhicule, son bruit, son odeur, sa taille, sa puissance conditionnent la perception du spectacle et, par extension, du site. L'ambiance à bord des voitures joue aussi sur la réception et varie en fonction de si l'on est tout seul, en famille, entre amis ou avec des inconnus – les spectateurs qui n'ont pas de voitures sont placés dans celles où il reste de la place. Dans ces micro-théâtres, ou cabines de projections, on a le loisir de discuter ou non, de manger et de boire – les artistes distribuent du popcorn au début du spectacle – de prendre des photos, toutes les choses que l'on ne peut pas faire dans une salle de spectacle sans déranger les autres. Enfin l'expérience du spectacle change en fonction de la place que l'on a dans le cortège. La voiture qui suit directement celle du personnage principal se sent probablement plus immergée dans la fiction que la dernière voiture.

En assimilant les spectateurs aux différents postes de l'écriture d'un film, les artistes leur permettent, dans une certaine mesure, de s'approprier l'œuvre. Cependant cette appropriation est limitée puisque pour que le spectacle ait lieu, et que le spectateur vive une expérience esthétique, il doit accepter de se laisser guider dans la structure très écrite composée par les artistes. L'appropriation totale du spectacle, et du site, n'a peut-être lieu qu'à la dernière séquence, lorsque les spectateurs sortent de la voiture et appréhendent pour la première fois la zone à pied. Sortis de leurs « coquilles », leur expérience sensorielle de l'espace est démultipliée. Ils n'ont plus seulement accès au site par l'intermédiaire de la vue à travers les vitres, ce sont tous leurs sens qui sont sollicités. Ce moment correspond aussi à une individualisation plus grande de l'expérience de l'espace : ils ne sont plus à quatre dans une voiture, mais seuls avec leur propre corps. La sortie de la voiture correspond au temps de contemplation à la lisière de la zone. En silence – hors des véhicules, les spectateurs n'ont plus accès à la bande son – c'est un moment du spectacle où chacun se recentre sur ses propres perceptions, se perd

dans ses pensées. Comme l'indique le tableau dramaturgique, cette séquence vise à mettre le spectateur dans la position de « celui qui écrit la suite du film[180] ». Pour inventer la suite, le spectateur n'a plus besoin des artistes, car il possède désormais tous les outils : il peut modifier son regard sur les lieux, laisser divaguer son imagination, suivre les histoires que lui inspire le site et, qui sait, peut-être à son tour pratiquer ces espaces autrement.

Fig. 34 Installation lumineuse de la séquence 9 « Regarder l'horizon »,
à Marseille.

3.2.2. Le long de l'axe : une expérience esthétique du cheminement

Si le projet *Le long de l'axe* se structure autour de la ligne de tramway T3, suivant son trajet depuis le centre-ville de Lyon jusqu'à l'aéroport Saint-Exupéry, le circuit de randonnée imaginé par les artistes n'est pas conçu pour être effectué en entier. Bien que présenté comme les 8 épisodes d'une même histoire, et que « comme pour toute bonne série, la saveur vient par l'enchaînement de plusieurs épisodes[181]», chaque tronçon du parcours peut être parcouru de manière indépendante. Les départs et les arrivées des huit étapes coïncident avec des arrêts de tramway pour s'y rendre et repartir facilement. Chaque épisode, ou tronçon du parcours, dure aux alentours d'une heure pour pouvoir être parcouru par des enfants. De même, les balades collectives organisées chaque trimestre en 2016 et 2017 correspondaient seule-

[180]Extrait du tableau dramaturgique, *op-cit.*
[181]Introduction du topo-guide *Le long de l'axe : guide de randonnées entre passé, présent & fiction*, *op-cit.*

ment à deux épisodes à chaque fois. Pendant l'*Échappée Belle,* la restitution finale qui propose la totalité du parcours sur cinq jours, les spectateurs ne sont pas non plus invités à tout voir. Là encore, chaque journée est dédiée à un tronçon et à raison de deux épisodes par jours, les marcheurs arrivent à l'aéroport de Saint-Exupéry le dimanche après-midi. Les journées commencent à la gare de la Part-Dieu, les artistes et les spectateurs se rendent ensemble en tramway jusqu'au point de départ du tronçon quotidien. L'édition du topo-guide, quant à elle, permet aux spectateurs qui le souhaitent d'effectuer ces marches, dans n'importe quel sens et en autonomie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le projet *Le long de l'axe* prend un grand nombre de formes, mais ce que nous aimerions souligner ici c'est que chacune se suffit à elle-même. Pensé comme différentes combinaisons possibles, le projet n'a pas vocation à être vécu dans son intégralité.

Dans ce projet, en effet, la fable inventée par les artistes joue un rôle mineur. Il ne s'agit pas pour les spectateurs d'aller au bout d'une histoire, qui, à certains égards, commence par la fin – les marcheurs remontent en sens inverse l'itinéraire effectué par Pierre-Louis Gallo et Emmanuel Prost. Les artistes livrent dans la première piste audio toutes les clefs pour la compréhension de l'histoire, clefs qui sont rappelées à chaque début de parcours. Pour Stéphane Bonnard, l'histoire n'est clairement pas l'élément central du projet, « ce n'est pas notre cœur de métier » précise-t-il, à la différence d'autres compagnies d'arts de rue. L'artiste donne l'exemple de l'Opéra Pagaï, une compagnie de comédiens dont les spectacles mettent en place des histoires très prenantes qui embarquent le spectateur. Pour KompleX KapharnaüM, l'histoire n'est qu'un outil parmi d'autre. *Le burn-out* de Pierre-Louis Gallo, son désir de ralentir sont imaginés pour accompagner, illustrer le dispositif du « pas de côté » proposé par les artistes, l'expérimentation plus lente de la ville par la marche urbaine. Pierre-Louis Gallo, comme Guillaume, le personnage principal de *Rivages*, est un personnage auquel le spectateur peut s'identifier. Mais son statut de personnage n'est jamais clair. Présent pendant la restitution de l'*Échappée Belle*, le comédien jouait son rôle de personnage et échangeait avec les autres spectateurs au sujet de son histoire. Les artistes de KompleX KapharnaüM et de Pixel 13 laissent volontairement planer le doute sur le statut de l'histoire qu'ils racontent, en entremêlant étroitement des éléments fictifs à d'autres réels. Dans le binôme formé par Pierre-Louis Gallo et Emmanuel Prost, l'un joue un rôle alors que l'autre pas. Le personnage du trader est, lui aussi, ambiguë puisqu'il porte le même nom que le comédien qui l'interprète. En revanche, si Pierre-Louis Gallo n'est pas véritablement trader, il a tout de même vécu le voyage à pied avec le dessinateur Emmanuel Prost. C'est une expérience réelle qu'il peut raconter. Volontairement maintenus dans l'incertitude – Stéphane Bonnard me précise qu'il ne

répond jamais aux questions des spectateurs à ce sujet – les spectateurs doivent chercher la réponse seuls, ou inventer celle qui leur convient. L'important est que l'histoire soit possible. Ici c'est le cas, puisqu'elle est partiellement vraie.

À l'intérieur de chaque tronçon, le topo-guide et la bande sonore ne livrent pas une histoire linéaire, mais, nous l'avons vu, agencent plutôt des fragments de matériaux disparates. L'espace réel est l'ultime matériau de l'œuvre, et les manques, les trous entre les matériaux visuels et sonores apportés par les artistes sont comblés par l'expérience de l'espace que fait le spectateur à travers la marche. C'est son cheminement qui relie les éléments entre eux. Au centre du dispositif, la marche est en effet la partie la plus importante de la proposition artistique. Mise bout à bout, la fiction radiophonique ne dure qu'1h40, alors qu'il faut neuf heures pour parcourir l'intégralité du parcours. La diversité des études réalisées autour de la marche, associées à notre propre expérience, nous ont permis de comprendre en quoi cette expérience motrice ordinaire peut s'apparenter à une expérience esthétique. Tout d'abord, en tant qu'expérience physique, elle reconnecte le marcheur avec son propre corps. Dans un dossier consacré à la marche dans la revue *Repères, cahier de danse*, le critique Gérard Mayen explique que marcher c'est « sentir, vivre son poids, se relier l'espace d'un instant à sa gravité[182]». Et cette connexion au corps est la première étape pour se rendre disponible à l'espace qui nous entoure. Pour l'artiste-marcheur Hamish Fulton « l'implication physique de la marche crée une réceptivité au paysage [183]». Il affirme : « Je marche sur la terre pour m'introduire dans la nature.[184]» Pour Christophe Lamoure le spectacle du monde auquel la marche donne accès a quelque chose de fascinant, tant il est changeant :

> Nous voilà [...] complice du monde, attentif et disponible pour le sentir, nous laisser troubler par ses vagues de sensations, admiratif devant sa consistance tranquille et son pouvoir infini de variations.[185]

La marche propose une expérience sensible du monde. Philippe Lutz, auteur de *L'amour de la marche,* la présente comme une activité cénesthésique, c'est-à-dire mettant en jeu un ensemble de sensations :

> Marcher, c'est respirer, humer l'odeur de la terre mouillée, goûter la sècheresse de sa bouche, éprouver la chaleur ou la douleur de ses muscles. C'est entendre le souffle du vent,

[182]Mayen Gérard, « Des marches qui permettent », *Repères, cahier de danse*, 2019/1, n°42, La Briqueterie / cdc du val-de-marne, p27.
[183]Hamish Fulton, « *Into a Walk into Nature* » in *Land and Environmental Art*, Londres : Phaidon, 2001, p.8
[184] *Ibid.*
[185]Lamoure Christophe, *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*, op-cit, « A comme Aurore ».

> le cri des mouettes, le silence des aigles ; c'est jouir de la beauté du paysage, de la couleur du ciel, c'est percevoir la dureté ou la souplesse du sol. Quand je marche, il m'est bien difficile d'isoler aucune de ces sensations. Je les perçois toutes, simultanément, successivement. Parfois je suis plutôt œil, parfois je suis surtout nez ou oreille, mais aucun sens ne me fait jamais défaut. Dans la lente musique répétitive de la marche, j'alterne les plaisirs, je fais le plein des signaux de toutes sortes que m'envoie le monde. [186]

L'expérience du monde que nous procure la marche est fondée sur une multitudes de sensations, qui nous parviennent de manière kaléidoscopique. Ainsi, elle est différente en fonction du marcheur. Notre morphologie, tout d'abord, joue sur notre perception. On n'entend et ne voit pas la même chose, en fonction de notre taille. Les sensibilités aux odeurs, au froid, au bruit sont également différentes chez chaque individu. Si la distance parcourue peut être la même, la cadence, c'est-à-dire le rythme des pas ou la vitesse du déplacement est variable. Le vécu du marcheur conditionne aussi son expérience de la marche : un marcheur confirmé vivra une randonnée tout à fait différente de celle d'un débutant. Enfin, les intérêts pour les différentes caractéristiques de l'espace dépendent aussi de l'individu. Certains seront attentifs aux variations de la lumière, d'autre aux gens croisés, d'autres encore à l'architecture ou aux discussions engagées avec les autres marcheurs. L'écoute au casque que met en place *Le long de l'axe* renforce l'individualisation de l'expérience. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le spectateur relie directement ce qu'il entend à son expérience kinesthésique : il a l'impression que c'est lui qui est à l'origine du son.

Expérience physique à la portée de tous, la marche est une manière de s'approprier l'espace. À l'occasion de la performance participative *My Walking is my dancing,* présentée à Bruxelles en 2016, Anne Teresa De Keersmaeker explique son intérêt pour la marche qui pour elle est « le mouvement le plus simple », « le rythme du corps qui s'approprie l'espace[187]». En marchant, et par ce que cette marche nous coûte, nous jaugeons de la qualité praticable du site. Est-il facile ou difficile de marcher ici ? Est-ce agréable ou désagréable ? C'est en cela que les spectateurs prennent la mesure de l'espace avec leurs corps. Le site que nous traversons est-il un espace pour notre corps ? C'est ce qu'interroge les artistes en faisant traverser aux spectateurs ces périphéries de villes, ces zones « d'entre-deux », aménagées pour relier un point à un autre et être traversées en véhicule. Marcher, c'est aussi modifier l'espace, ce qui est une autre manière de se l'approprier. Notre marche produit un son, le bruit de nos pas, et laisse des traces, nos empreintes. Enfin, marcher, c'est une manière d'organiser notre perception du monde. En modifiant notre position dans l'espace, nous en modifions la lecture. Pour Gérard Mayen :

[186]Lutz Philippe, *L'amour de la marche*, Médiapop éditions 2013.
[187]Description du projet *My walking is my dancing* d'Anne Teresa de Keersmaeker sur le site internet http://www.mywalking.be/fr/, consulté pour la dernière fois le 14/05/2020.

> Au plus simple et fondateur de nos gestes, la marche désigne le monde, en l'animant dans le parcours. Elle en module les perspectives. En nuance les paysages. En rythme la saisie. Esprit et corps s'y relient, orchestrant l'alentour.[188]

Au-delà de tous les éléments apportés par les artistes, c'est l'expérience de la marche elle-même, ainsi que la découverte des sites traversés qui sont au fondement de l'expérience esthétique du spectateur de *Le long de l'axe*. La bande-son, les installations plastiques ou les autres activités proposées n'ont pas d'autres buts que d'augmenter cette expérience première. Choisir d'effectuer tous les tronçons du parcours, c'est choisir d'étendre l'expérience, en fonction de l'intérêt qu'elle suscite en nous, de notre disponibilité et/ou de notre capacité physique. En mettant la marche au cœur de leur projet, les artistes de KompleX KapharnaüM proposent un dispositif qui implique une perception individuelle de l'œuvre et son appropriation par le spectateur. En permettant aux spectateurs de s'approprier l'œuvre, ils leur offrent des outils pour s'approprier les sites qu'ils traversent.

3.2.3. Vers une appropriation de l'espace

Nous avons démontré dans les parties qui précèdent, que les spectateurs des œuvres auxquelles nous nous sommes intéressée étaient, en quelque sorte, acteurs de leurs expériences esthétiques. Les sites étant à la fois les principaux matériaux et le propos de ces créations, cette appropriation de l'œuvre s'accompagne d'une appropriation des sites eux-mêmes par les spectateurs. Nous envisageons deux aspects à cette appropriation. D'une part nous verrons qu'elle est d'ordre intellectuel, dans la mesure où les spectateurs sont invités à se forger leurs propres lectures des sites traversés. Nous verrons d'autres part qu'elle s'accompagne – car les deux aspects ne s'opposent pas mais sont imbriqués l'un à l'autre– d'une appropriation physique, *rythmique* de la ville, pour emprunter une notion théorisée par Lefebvre.

La déambulation des spectateurs dans les sites investis nous évoque les *Landscape plays* ou « pièces paysage » de la poète et autrice dramatique américaine Gertrude Stein. Dans une série de conférences qu'elle donne au début des années 30, elle y compare les pièces de théâtre de son recueil *Geography and plays* à des paysages, dans lesquels le lecteur circule librement. Ces pièces ne racontent pas d'histoires mais proposent un ensemble de matériaux textuels à travers lesquels chaque lecteur crée son propre langage et se raconte sa propre his-

[188]Mayen Gérard, « Des marches qui permettent », *Repères, cahier de danse*, 2019/1, n°42, La Briqueterie / cdc du val-de-marne, p27.

toire. Le terme de « pièce-paysage » est repris plus tard par Michel Vinaver. Par opposition à la « pièce-machine » dans laquelle la progression dramatique est linéaire et suit un enchaînement causal, l'action de la « pièce-paysage » avance « par une juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent[189] », « comme si on circulait à l'intérieur d'un paysage, libre d'y emprunter tel chemin plutôt que tel autre[190]». Dans les créations situées qui nous intéressent, les artistes appliquent ce principe à une écriture en trois dimensions et les spectateurs circulent dans un paysage au premier sens du terme. Nous avons vu que l'expérience de la marche permettait aux spectateurs de *Le long de l'axe* une appréhension singulière et subjective du territoire, fondée sur l'assemblage et la connexion de toutes les perceptions sensorielles mobilisées. Bien qu'en voiture, les spectateurs de *Rivages* n'en restent pas moins les « monteurs » du film qu'ils se projettent car c'est eux qui choisissent où porter leur regard. Nous avons vu dans la première partie de ce mémoire, que les artistes superposaient leurs récits au cheminement physique. La description de l'itinéraire dans le topo-guide de *Le long de l'axe* est un bon exemple de l'entremêlement du parcours physique avec des éléments ajoutés par les artistes :

> Continuez votre route 50m. Traversez la rue Gabillot et continuez en face sous le porche 40 m *où travaille Zizou, agent de nettoyage, 53 ans, qui connaît tout le monde dans les résidences. Là, il a préparé un verre d'eau sucré à Manu qui avait une baisse d'énergie*. [191]

> Retournez-vous, traversez le parc en vous dirigeant vers les immeubles 150 m, *ici c'est les Brosses, « on bosse pas, on pète la dalle ! »*. Prenez dès que possible la rampe qui descend à gauche 35 m, *ici c'est Enzo ou son frère jumeau, mais en vrai ici, c'est Ali Ramazan, Zehlou, Barzoudi, JCVD la buche, Razaig, Bitoune, Kader le Tigre, Abdou, Eddy, Hak.* Tournez à gauche au bout de la rampe sur la rue Jean Voillot, passez sous le porche et continuez tout droit 205 m. *Ici, soit t'es collé, soit t'es en mode animal*.[192]

Les artistes de La Folie Kilomètre jouent, quant à eux, sur la métaphore du paysage comme page d'un livre, en inscrivant physiquement des mots dans l'espace. Ainsi ils associent concrètement le déplacement dans l'espace à un temps de lecture.

[189]Vinaver Michel dir, *Écritures dramatiques : essai d'analyse de textes de théâtre, Actes sud, Paris, 1993, p901.*
[190]À propos de la notion de « pièce-paysage » de Michel Vinaver, in SARRAZAC Jean-Pierre (dir), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche, 2010, p156.
[191]Extrait de la description de l'itinéraire de l'épisode 1 dans le topo-guide *Le long de l'axe*, *op-cit.*
[192]Extrait de la description de l'itinéraire de l'épisode 2 dans le topo-guide *Le long de l'axe*, *op-cit.*

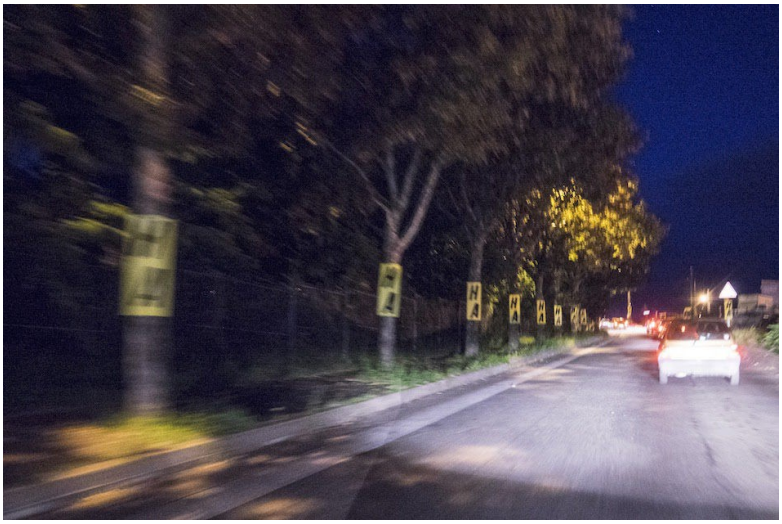


Fig. 35 Installations plastiques à Saint-Étienne.

Placés le long de l'itinéraire, c'est le mouvement du spectateur qui permet la lecture des mots. Longer cette rangée de platanes s'apparente à lire un grand éclat de rire. La vitesse du déplacement induit un rythme, qui lui-même peut sous-entendre une intonation. De plus la répétitivité de la syllabe « Ha » s'aligne sur la répétition des arbres au bord de la route.

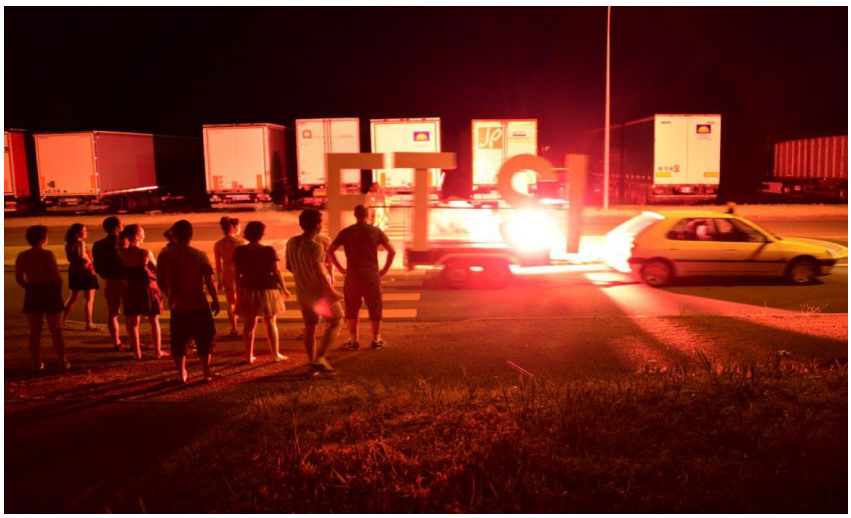


Fig. 36 Installations plastiques à Chalon/Saône.

À d'autres moments, les spectateurs sont fixes et ce sont les mots qui s'animent dans le paysage. C'est le cas sur cette image où les lettres de bois qui forment le mot « ET SI » sont remorquées par une voiture de gauche à droite, suivant le sens de lecture occidental. Ces installations nous suggèrent que les sites traversés peuvent se lire, que l'espace produit du sens.

Que peut-on lire dans l'espace ? Son histoire géologique, les activités des hommes, leurs rêves, leurs représentations de la société, leur histoire... La liste est interminable.

À cette lecture d'espace, pensée dans son acception intellectuelle, se joint une lecture physique et rythmique des sites, qui est la condition essentielle de leur appropriation. Nous nous sommes attachée à démontrer dans ce mémoire que l'appréhension des sites par les spectateurs était multi-sensorielle et que les corps de ces derniers devenaient à la fois des outils de mesure et des points de repère. Au travers de leurs œuvres, les artistes nous révèlent que le corps est un formidable outil pour comprendre l'espace et se le réapproprier. Pour mettre en lumière cette notion d'appropriation, nous nous somme appuyée sur la notion de rythme développée par Henri Lefebvre, dans son ouvrage *La production de l'espace*. Pour l'auteur, l'activité humaine et les mouvements du corps de l'homme, par leurs différentes temporalités, leur répétitivité, forment une rythmique. Cette rythmique est à la fois productrice d'espace et produite par lui :

> Les gestes organisés […] ne se déplacent pas seulement dans l'espace « physique », celui des corps. Ils engendrent des espaces, produits par et pour leurs gestes. À l'enchaînement de ceux-ci correspondent l'articulation et l'enchaînement de segments spatiaux bien définis . [193]

En cela l'espace est, pour le philosophe, un produit social – Henri Lefebvre parle « d'espace social ». La chercheuse en urbanisme Claire Revol, dans la préface d'un recueil de textes de Lefebvre sur cette notion de rythmes, précise « que chaque société dans l'histoire produit son espace, le façonne par sa pratique.[194] » Et en retour, « l'espace social est producteur, c'est-à-dire qu'il donne lieu à toutes les activités et les contient.[195]» Henri Lefebvre donne l'exemple du cloître, dont l'architecture est conçue pour que les moines puissent y marcher. En retour, les manières dont nous occupons nos maisons ou nous nous déplaçons dans les villes transforment, laissent des marques et des traces. L'espace n'est donc pas dissociable des activités qui s'y déroulent. Comme le souligne Henri Lefebvre, une rythmique ne s'envisage pas uniquement avec l'esprit humain, mais se ressent avec le corps. Le langage du rythme est physique, c'est celui de la danse et de la musique. Si l'ensemble des activités humaines, animales ou végétales qui forment l'espace et sont formées par lui produisent une rythmique, alors les artistes qui s'intéressent à l'espace public, et qui ont pour projet de donner à voir des lieux, ne peuvent se contenter d'en proposer une lecture intellectuelle.

[193]Lefebvre Henri, *La production de l'espace*, Antropos Paris, 2000, p249.
[194]Claire Revol. « La rythmanalyse lefebvrienne des temps et espaces sociaux.: Ébauche d'une pratique rythmanalytique aux visées esthétiques et éthiques » in LEFEBVRE, Henri, REGULIER, Catherine, REVOL, Claire, *Éléments de rythmanalyse: et autres essais sur les temporalités*, Paris, Eterotopia France, 2019.
[195]*Ibid.*

Pour étudier les rythmes d'un espace, le philosophe développe un outil d'observation qu'il nomme « rythmanalyse ». Il permet de mettre à jour les tensions, les écarts, et les interactions qu'il peut y avoir entre les rythmes de l'activité humaine et ceux induits par l'espace bâti par l'homme. En effet, Henri Lefebvre remarque que dans l'évolution de la société occidentale, l'espace devient peu à peu abstrait et n'est plus pensé en fonction des gens qui l'occupent. Ainsi, avec la standardisation de l'architecture et de l'urbanisation, les bâtiments, les villes ne correspondent plus aux rythmes des corps qui s'y meuvent. C'est aussi ce que remarquent nos artistes qui cherchent à mettre en lumière, par les dispositifs qu'ils inventent, l'inadéquation de nos corps avec certains aménagements urbains, pensés en terme d'efficacité d'usages et de circulations, mais non plus pour être habités. C'est ce que nous expérimentons, entre autres, à travers la marche urbaine proposée par *Le long de l'axe*, ou en errant la nuit dans une zone commerciale déserte au cours du spectacle *Rivages*. Dans son article, Claire Revol souligne que la figure du rythmanalyste comprend, elle aussi, une dimension esthétique : « Avec la rythmanalyse, il s'agit [...] de faire de la perception de la ville à la fois une expérience esthétique et un acte créateur : elle est un regard et une ouïe qui révèle, et un geste qui transforme. [196]» Henri Lefebvre associe d'ailleurs le rythmanalyste à la figure du poète qui révèle l'invisible. Les créations auxquelles nous nous intéressons n'ont en effet pas d'autres objets que de donner à voir des espaces, de révéler ce que notre expérience ordinaire nous empêche de voir. Par l'intermédiaire des dispositifs que les artistes déploient, nous prenons la mesure du bâti, des équipements et aménagements de la périphérie urbaine qui ne sont pas pensés pour une échelle humaine. Ces dispositifs, par les expériences physiques, poétiques et collectives – dans le sens où ils rassemblent des spectateurs – qu'ils proposent, nous permettent d'entrevoir comment ré-intégrer de l'humain, du sensible dans la ville fluide et rationnelle. Comme le soulignent Henri Lefebvre et Claire Revol, l'expérience rythmanalytique n'est pas qu'un outil d'observation, c'est aussi un acte créateur. En détournant les usages, en nous invitant à faire un « pas de côté » et en nous proposant des expérimentations extra-ordinaires des sites traversés, les artistes bouleversent les systèmes normatifs, les valeurs et les potentialités d'usages que nous projetons dessus. Ainsi, nous comparons les artistes de nos deux compagnies à des rythmanalystes qui élaborent des dispositifs permettant aux spectateurs de sentir, dans leurs corps, les rythmes de l'espace.

Nous allons plus loin, en suggérant que les projets qu'ils développent offrent aux spectateurs des outils de perception et de compréhension de la ville qu'ils peuvent s'approprier et réemployer au delà de la proposition artistique. Les artistes utilisent des technologies du quotidien dont les spectateurs s'emparent facilement : un smartphone et des écouteurs, une

[196] *Ibid.,* p8.

voiture et un autoradio. Ils proposent – et détournent – des dispositifs ordinaires à la portée de tous : la marche, la circulation en voiture. Il nous a par ailleurs semblé révélateur que, dans le cas de nos deux projets, la fin du parcours effectué par les spectateurs, autrement dit la fin de la proposition artistique, ne coïncide pas forcément avec la fin de l'expérience esthétique. Tout comme le suggère la fin de *Rivages*, la fiction radiophonique de *Le long de l'axe* encourage les marcheurs à :« inventer la fin de l'histoire[197] ». Mais derrière ces mots se cache autre chose. Ce n'est pas les histoires en tant que telles qu'il s'agit de poursuivre. Ces dernières ne reposent sur aucune intrigue, elles n'ont pas besoin d'être complétées. L'invitation qui nous est faite est bien plutôt de poursuivre ce « pas de côté », ce décalage qui engage une expérience renouvelée de l'espace et nous permet de nous l'approprier. Peut-être qu'après avoir vu *Le long de l'axe* et *Rivages*, nous continuerons à nous offrir des expériences décalées de la ville. Peut-être que nous continuerons à errer sans but, à traverser les terrains vagues, à pique-niquer sur les pelouses des rond-points, à nous garer en travers des parkings, à passer au travers des haies et à enjamber des barrières. Peut-être trouverons-nous des manières d'insuffler au quotidien de l'étrange, de la poésie dans notre expérience ordinaire de la ville rationnelle et utilitaire.

[197]Dernière piste de la fiction radiophonique de *Le long de l'axe*, *op-cit.*

Conclusion

Nous sommes partie du constat que l'intérêt pour les lieux n'est pas l'apanage d'une discipline artistique en particulier, mais qu'il se trouve au cœur d'une tendance artistique qui revendique, au contraire, sa pluridisciplinarité. Nous nous demandions alors, en ce qui concerne la création en espace public, ce que parler d'espace signifiait et induisait. Dans le cas particulier de notre corpus, nous interrogions la manière dont les artistes parviennent à révéler les lieux qu'ils investissent. Comment parle-t-on de l'espace nous demandions-nous ?

Les deux compagnies que nous avons étudié, même si elles appartiennent à des générations d'artistes différentes, participent d'une même tendance observée à l'échelle européenne. Les deux créations de notre corpus interviennent à des moments différents dans le parcours des artistes et se sont développées dans des contextes de production différents. Cependant elles révèlent l'intérêt commun des compagnies pour les périphéries de ville et les es enjeux liés à leur expansion. Cet intérêt pour des questions d'urbanisme est mis en avant par les artistes, que ce soit en investissant dans les œuvres la documentation scientifique sur laquelle ils se sont appuyés ou en soulignant l'expertise de certains membres de leur équipe sur ces thématiques.

Pour donner à voir la particularité des sites sur lesquels elles se déploient, les deux œuvres analysées font le choix du décalage. Elles opèrent « un pas de côté » dont l'effet de perturbation vise à déstabiliser les spectateurs. En gommant leurs repères les artistes renouvellent leurs regards sur des espaces ordinaires. Ce décalage est à deux niveaux. Tout d'abord, ces deux projets font un détour par la fiction. Les artistes utilisent les histoires comme supports pour parler des sites qu'ils investissent, elles leur permettent d'instaurer une distance avec la réalité pour en parler. Cependant nous avons vu que ces récits sont indissociables des espaces où ils se matérialisent et sont envisagés par les artistes comme des prétextes pour découvrir les sites en questions. KompleX KapharnaüM et La Folie Kilomètre inventent des dispositifs qui permettent aux spectateurs de vivres ces récits dans leurs corps. En effet, dans les deux cas la fiction s'accompagne d'une expérience immersive et pluri-sensorielle des sites traversés.

Nous remarquons l'importance accordée au corps, et plus particulièrement au corps du spectateur dans ces deux créations. Les compagnies semblent envisager le corps comme un outil de mesure et le premier point de repère à partir duquel envisager l'espace. Les artistes de

KompleX KapharnaüM proposent de renouer avec une expérience physique, corporelle de l'espace urbain que l'urbanisation moderne réduit de plus en plus. La Folie Kilomètre prend le contrepied, en exploitant l'expérience de l'espace vécu au travers de la voiture. Derrière les vitres de notre « coquille », le monde est mis à distance, il devient un décor de cinéma, une mise en scène de la société capitaliste. L'immersion du spectateur et sa mise en mouvement sollicitent ses sens et l'invitent à sortir d'une expérience seulement intellectuelle et visuelle de l'espace. Les deux créations placent les spectateurs dans une position d'errance qui décuple leurs sensations et les rend disponibles pour jouir des possibilités sensibles des sites qu'ils traversent. Les deux créations de notre corpus construisent, en outre, des dramaturgies qui passent par l'audio, et nous dirons, avec Anne Gonon, que cette sollicitation de l'ouïe a le double avantage de développer notre sens de l'écoute au propre comme au figuré. Pour la critique en effet, les œuvres sonores, en nous rendant attentifs à l'environnement sonore, aiguisent « notre habilité à être à l'écoute du monde qui nous entoure, qui nous parle, de plus en plus – et de plus en plus mal – mais aussi des autres, de leurs sons et bruits afférents.[198] »

Les artistes de notre corpus cherchent des moyens de dire le monde, de rendre compte de la complexité du réel. Cette recherche passe par l'invention d'autres moyens d'entrer en relation avec les spectateurs. Le caractère pluridisciplinaire des équipes, et les méthodes de travail collectives qu'affectionnent les artistes induisent des formes spectaculaires innovantes qui changent pour chaque projet. La place qu'occupe *Rivages* dans le parcours de la compagnie et les enjeux économiques et professionnels auxquels il est assujetti expliquent que les artistes aient construit une structure suffisamment précise, circonscrite dans l'espace et dans le temps, pour pouvoir se réadapter rapidement à différents contextes. Néanmoins les artistes ont tout de même aménagé des espaces de liberté pour l'interprétation du spectateur, à commencer par le dispositif lui-même : « un film à se créer dans sa tête ». En revanche, les contours de *Le long de l'axe* sont plus diffus, il est difficile de définir où l'œuvre commence et où elle se termine. *Le long de l'axe* décloisonne volontairement toutes les composantes de la création, mélange les rôles et les statuts des acteurs du projets et entremêle les temporalités. Dans ces deux création, en revanche, l'expérience du spectateur est individualisée. Cette individualisation n'a pas pour but d'isoler les spectateurs car les créations proposent toujours des temps collectifs de partage : des marches collectives, des ateliers, une construction collective, un rituel. La réception de l'œuvre est individualisée dans le sens où celle-ci ne se livre pas sans une implication personnelle, intellectuelle et physique, du spectateur. Pluridisciplinaires, multi-médiatiques, multi-supports, les œuvres mettent les spectateurs face à une multiplicité de voix et de médiums. Il ne s'agit plus pour les eux de déchiffrer des

[198]Gonon Anne*, op-cit,* p9.

signes, mais de mettre en relations et d'effectuer des comparaisons entre les éléments dispersés pour fabriquer du sens. Cette individualisation est renforcée par les dimensions sensorielles et immersives des dispositifs, qui induisent des expériences subjectives. La place laissée dans l'écriture pour l'implication du spectateur lui permet de s'approprier l'œuvre. Nous avons taché de démontrer que, puisque les sites sont à la fois les matériaux et les propos des œuvres, en invitant les spectateurs à s'approprier celles-ci, les artistes leur offrent la possibilité de s'approprier – ou de se ré-approprier – les sites dans lesquelles elles se déploient. Elles proposent – et détournent – des dispositifs quotidiens : la marche, la circulation en voiture. En décalant des expériences à la portée de tous, les artistes offrent aux spectateurs des outils de perception et de compréhension de l'espace, qu'ils peuvent s'approprier et réemployer dans leurs expériences futures de la ville.

Les œuvres que nous avons étudiées ont été conçues et diffusées ces cinq dernières années. Poursuivant leurs recherches d'un art ancré dans les lieux qu'il investit, les artistes explorent aujourd'hui de nouvelles organisations de travail, de nouveaux enjeux d'implantations qui donnent naissances à de nouvelles formes. KompleX KapharnaüM avec le projet *Migration* va plus loin dans la recherche d'une œuvre protéiforme et éclatée dans le temps. Les artistes conçoivent une architecture mobile et modulable qui peut se « greffer » à n'importe quel site et changer de visage en fonction des lieux qu'elle investit. *La Belle Escorte,* l'actuel projet de création de La Folie Kilomètre ne se concentre plus sur un espace générique, mais a été pensé pour s'adapter à n'importe quelle localité, ville ou village, en France ou à l'étranger. La compagnie imagine un projet participatif qui prend la forme d'une marche collective de grande ampleur pour célébrer les paysages du lieu où elle se déroule.

Au delà de ces nouveaux projets, les processus de travail des artistes, l'inscription de leurs œuvres dans les lieux et les modalités de rencontre avec le public qu'elles instaurent risquent d'être fortement transformé par la crise sanitaire que nous traversons.

Pour Stéphane Bonnard, l'invention de nouvelles formes artistiques et la définition de nouveaux rapports entre les œuvres et les spectateurs sont les manières grâce auxquelles les artistes en espace public peuvent répondre au contexte actuel. Ses propos, recueillis à l'occasion de la grande visio-conférence du 1er mai 2020 qui rassemblait une quarantaine de compagnies d'arts de la rue, ont été relayés dans *La lettre du spectacle* :

> Si on attend un cadre légal du gouvernement sur ce qu'on a le droit de faire, on risque d'attendre longtemps. Je me demande s'il ne faudrait pas qu'on prennent nos responsabilités. On a tous compris ce qu'il fallait comme geste barrière. Il faudrait inventer

> de nouveaux modes de rencontres entre artistes et spectateurs. Jouer entre les contraintes, nous faisons cela en permanence.[199]

Nous sommes, en effet, curieuse de voir la manière dont cette crise affectera nos conceptions et usages de l'espace public, et comment les artistes, persévérant à *jouer entre les contraintes*, adapteront leur travail et les œuvres qu'ils créent.

[199]Déclaration relayée dans *La lettre du spectacle*, n°472 du 15 mai 2020.

Bibliographie

I - ARTS

1.1. Arts de la rue

Ouvrages :

CHAUDOIR, Philippe et OSTROWETSKY, Sylvia, *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »: la ville en scènes*, L'Harmattan, 2000.

GONON, Anne, *In vivo: les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, l'Entre-temps, 2011.

GONON, Anne, *Tout ouïe: la création musicale et sonore dans l'espace public*, Lavérune, l'Entretemps éditions, 2016.

MARCEL, Mathilde, *Arts de la rue: inventaire et nuancier 2010-2015 (France)*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, 2015.

Revues :

Dossier « Arts en espace public » in *Stradda: le magazine de la création hors les murs*, éd. Hors-les-murs, Paris, France, HorsLesMurs, n° 38-39 : été 2016.

Dossier « Mobiles créateurs » in *Stradda: le magazine de la création hors les murs*, éd. Hors-les-murs, Paris, France, HorsLesMurs, n° 10 / octobre 2008.

Sites internet :

Site internet de la compagnie La Folie Kilomètre, disponible à l'adresse suivante : http://lafoliekilometre.org/accueil/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

Site internet du blog du projet *Rivages*, disponible à l'adresse suivante : http://lafoliekilometre.org/accueil/blog/?creation=2380 consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

Site internet de la compagnie KompleX KapharnaüM, disponible à l'adresse suivante : http://komplex-kapharnaum.net/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

Site internet du blog du projet *Le long de l'axe*, disponible à l'adresse suivante : https://lelongdelaxe.net/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

Site internet de la Compagnie sous X, disponible à l'adresse suivante :

https://www.compagniesousx.com/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Site internet de la compagnie Pixel 13, disponible à l'adresse suivante :
https://www.pixel13.org/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Site internet de la compagnie Rimini Protokoll, disponible à l'adresse suivante :
https://www.rimini-protokoll.de/website/de/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Site internet de la FAI AR, disponible à l'adresse suivante :
https://www.faiar.org/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Site internet du réseau européen IN SITU, disponible à l'adresse suivante :
http://www.in-situ.info/en/ consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Site internet du CNAREP Lieux Publics, disponible à l'adresse suivante :
https://www.lieuxpublics.com/fr consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.
Formation en ligne « Create in public space », disponible à l'adresse suivante :
https://createinpublicspace.com/creerenespacepublic/?fbclid=IwAR0Ez77PZ4SfKJ-W4Y1tSW6ELOc9C1HZmaFvF-10FD0hTNqQ20NwMdCo_JE consulté pour la dernière fois le 16/05/2020.

1.2. Créations situées

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
HUNTER, Victoria, *Moving sites: Investigating Site-specific Dance Performance*, Londres, 2015.
KAYE, Nick, *Site-specific art: Performance, Place and Documentation*, Londres, 2000.
PERRIN, Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, HDR, Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) - EA 3587, 2019.
SCHILLER Gretchen et RUBIDGE Sarah (dir) *Choreographic dwellings: practising place*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

Articles et dossiers de revue :

Dossier « Ce que la marche fait à la danse » in *Repères, cahier de danse*, n° 42, janvier 2019, La briqueterie, CDC Val-de-Marne.
Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n° 4,* École supérieure des Beaux Arts Montpellier Agglomération, 2013.

Site internet :

Description du groupe Stalker sur le site internet archilab.org, disponible à l'adresse suivante : http://www.archilab.org/public/2004/fr/textes/stalker.htm, consulté pour la dernière fois le 20/05/2020.

1.3. Autres ouvrages en arts de la scène et littérature

BROOK, Peter et DUMUR, Guy, *L'Espace vide: écrits sur le théâtre*, Franck Fayolle, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

CHAPPLE, Freda et KATTENBELT Chiel (dir) *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, 2006.

COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011.

COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.

DESPRÉS Aurore (dir) *Gestes en éclats: art, danse et performance*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

JOUVE Emeline, *« Geography and Plays* (1922) : paysages intimes » in *Miranda*, [En ligne], mis en ligne le 03 octobre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ miranda/15605 ; DOI : 10.4000/miranda.15605

KAPELUSZ, Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre. Fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

MALZACHER Florian, DREYSSE Miriam, *Experts of the Everyday : the Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2008.

NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

PEREC George, *Je me souviens*, Paris, Hachette Littérature, 1998.

PEREC George, *L'infra-ordinaire*, Paris, Ed. du Seuil, 1989.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RUSET, Séverine, *Métamorphoses du temps et de l'espace dans les dramaturgies anglaises contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éd. du Seuil, 2012.

SCHAFER, Raymond Murray, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.
SCHECHNER, Richard, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
SERMON Julie, *L'Effet-figure: états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude),* Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
VINAVER Michel (dir) *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.

Article de revues :
BOUKO Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers » in *Sociétés*, 2016/4 n° 134.
LESAGE Marie-Christine, « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec » in *Globe, Revue internationale d'études québecoises*, n°11(2), 2008.

Site internet :
Site internet du projet *My walking is my dancing* d'Anne Teresa de Keersmaeker sur le site internet http://www.mywalking.be/fr/, consulté pour la dernière fois le 14/05/2020.

II - ÉTUDES D'ESPACE

2.1. Études générales sur l'espace et sur le paysage

CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Saint Germain sur Ille, Éditions du commun, 2016.
FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
LEVY Jacques et LUSSAULT Michel (dir) *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013.
LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.
LEFEBVRE, Henri, REGULIER, Catherine, REVOL, Claire, *Éléments de rythmanalyse: et autres essais sur les temporalités*, Paris, Eterotopia, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumés de cours: Collège de France*, Paris, Gallimard, 1988.
SANSOT, Pierre et DUFRENNE, Mikel, *Poétique de la ville*, Paris, A. Colin, 1996.

2.2. Ouvrages sur la marche

AUGOYARD, Jean-François, *Pas à pas: essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
CARERI, Francesco, *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*, Paris, J. Chambon, 2013.
GROS, Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011.
LAMOURE, Christophe, *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur...)*, Toulouse, Milan, 2013.
LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Éd. Métailié, 2000.
LE BRETON, David, *Marcher: éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012.
LUTZ Philippe, *L'Amour de la marche*, Mulhouse, Mediapop, 2013.
THOMAS Rachel (dir), *Marcher en ville: faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

Table des illustrations

Fig. 1 Cinquième jour de l'*Échappée Belle*.....25
Fig. 2 Atelier cartographique avec une classe de primaire,*Le Long de l'axe.*.....26
Fig. 3 Affiche de l'*Échappée Belle*, *Le Long de l'axe.*.....27
Fig. 4 Couverture du topo-guide de *Le long de l'axe*.....27
Fig. 5 Accueil des spectateurs par la gérante du *drive-in*, *Rivages,* Marseille.....28
Fig. 6 Guillaume, le personnage principal de *Rivages*, Marseille.....30
Fig. 7 Figure de l'auto-stoppeuse, *Rivages*, Marseille.....30
Fig. 8 Le vigile dans sa voiture de sécurité, *Rivages,* Marseille.....31
Fig. 9 La Voiture-tribu avec ses néons bariolés, *Rivages,* Bourgoin-Jallieu.....31
Fig. 10 L'une des joggeuses, pendant la séquence du rond-point, *Rivages,* Saint-Étienne.....32
Fig. 11 L'Indien – agent de nettoyage, *Rivages*, Saint-Étienne.....32
Fig 12 et 13 Signalétique le long du parcours de *Rivages*.....35
Fig. 14 Carte représentant le parcours de *Rivages,* extraite du dossier technique.....36
Fig. 15 Cinquième jour de l'*Échappée Belle*, entre Meyzieu et l'aéroport.....56
Fig. 16 Une des installations plastiques, deuxième balade collective de *Le long de l'axe*.....56
Fig. 17 et 18 Installations plastiques et lumineuses, deuxième balade collective de *Le long de l'axe*...57
Fig. 19 Atelier de pratique somatique, quatrième jour de l'*Échappée Belle*.....58
Fig. 20 Séance de cinéma en plein air, quatrième jour de l'*Échappée Belle*.....58
Fig. 21 Tant d'arrêt face au périphérique, au cours de la première balade collective, *Le long de l'axe*.60
Fig. 22 Traversée d'un terrain vague, première balade collective, *Le long de l'axe.*.....61
Fig. 23 Traversée d'un chantier à Villeurbanne, première balade collective, *Le long de l'axe.*.....61
Fig. 24 et 25 Traversée de la salle de sport Gyga Gym, première balade collective, *Le long de l'axe*..62
Fig. 26 Partition chorégraphique de la séquence 8 de *Rivages*.....65
Fig. 27 Préparation de l'installation plastique de la séquence 3, *Rivages*, Bourgoin-Jallieu.....67
Fig. 28 Installations plastiques et lumineuses de la séquence 6, *Rivages,* Marseille.....68
Fig 29 Le personnage de la joggeuse pendant la séquence 6, *Rivages,* Saint-Étienne.....68
Fig. 30 Installation des voitures en position soleil, maquette de *Rivages* à Aubagne.....69
Fig. 31 Séquence 9, *Rivages*, Marseille.....70
Fig. 32 Séquence 9, *Rivages,* Aurillac.....71
Fig. 33 Séquence 9, *Rivages,* Chalon/Saône.....71
Fig. 34 Installation lumineuse de la séquence 9, *Rivages,* Marseille.....95
Fig. 35 Installations plastiques, *Rivages,* Saint-Étienne.....101
Fig. 36 Installations plastiques, *Rivages,* Chalon/Saône.....101

Crédits photographiques

Les photographies de *Rivages* sont issues du site internet de la compagnie.
© Andrea&Magda – © Rä² – © Vincent Muteau.

Les photographies de *Le long de l'axe* sont issues des sites internet de KompleX KapharnaüM et de Pixel 13.
© Pixel 13 - © Julien Penichost.

Photographie de couverture :
Vue sur la Saône depuis une voiture du cortège de *Rivages*, au Festival Chalon dans la rue, 2016.

Table des annexes :

Entretien avec Stéphane Bonnard, co-directeur artistique de KompleX KapharnaüM.....p114
Entretien avec Julien Rodriguez, l'un des membres de La Folie Kilomètre.....p121
Tableau dramaturgique de *Rivages*.....p133
Script de *Rivages*.....p137

Annexe 1

Entretien avec Stéphane Bonnard, co-directeur artistique de KompleX KapharnaüM

Cet entretien a été effectué le 14 février 2020, à Grenoble, à l'occasion du salon Experimenta où KompleX KapharnaüM présentait Architecture du soleil. L'entretien porte essentiellement sur un ancien projet, Le long de l'axe (2015-2017). Je commence l'entretien en expliquant à Stéphane Bonnard la situation délicate dans laquelle je me trouve : étudier un projet aussi vaste – il a duré trois ans, que je n'ai pas vécu dans son intégralité et qui ne se reproduira plus.

S.B. : La question que tu poses en préambule est super déterminante sur des projets comme ça, notamment dans la relation aux personnes qui financent. Parce qu'il y a toujours ce truc de l'évaluation, d'indicateur de l'évaluation du travail qui est fait. Et nous, ça a été une bataille parce qu'on a produit très peu de choses. Parce qu'on est dans le feu de l'action et que l'argent qu'on a, peut-être à tort, on le met plutôt dans la création que dans les traces. Même si là, c'est un peu une exception parce qu'on a sorti ce topo-guide. Mais souvent on est dans ce truc où il n'y a pas vraiment de traces tangibles. Et du coup, on a toujours revendiqué de dire : « si vous voulez voir ce qui se passe, si vous voulez l'évaluer, venez ». Voilà, c'était juste en préambule.

Justement je voulais revenir sur la manière dont s'étaient passées ces trois années. J'ai compris, que ça avait donné lieu aux 5 jours de *l'Échappée Belle* et au topo-guide. Et du coup, je me demandais si le projet c'était les trois années ou la réalisation de ces 5 jours ?

Non, c'est les trois années en fait. *Le long de l'axe*, ça rentre dans un cadre plus global d'interventions qu'on a faites dans le quartier de la Soie. Le point de départ c'est que nous, on est dans ce quartier qui est en mutation totale : un ancien quartier industriel qui s'est cassé la gueule, des friches, plus rien qui se passe. Le quartier de la Soie est particulier, parce que c'est des résidus de villes. Tu as Villeurbanne, le périph' et un tout petit bout qui reste et qui fait partie du quartier de la Soie. Tu as Vaulx-en-Velin, le canal, et un tout petit bout qui reste et qui fait aussi partie du quartier de la Soie. Donc, en fait, le quartier de la Soie c'est deux bouts de villes. Mais du coup avec très peu d'attaches des élus, qui sont loin finalement. Et un moment, il y a un projet urbain qui s'est mis en place quand même, dont l'initiative est un centre commercial, un multiplexe. Et là l'élu a pris le train, en disant « c'est le moment de faire quelque chose, reconstruire la ville sur la ville, doublement de la population à l'échelle de 30 ans ». Avec toutes les questions qui se posent : comment ça va se passer avec les habitants qui sont encore là ? Ça va être quoi l'identité de ce nouveau quartier ? Vu que nous on est sur une création très ancrée dans la ville, on s'est dit : « il y a des choses à faire là dedans ». C'est parti un peu comme ça. Avec plusieurs cycles : le *Sentier Pédestre Périphérique*[200], *La Femme Qui*[201]. *Le Long de l'axe*, c'est le troisième volume de cette affaire là.

[200]Projet de territoire de KompleX KapharnaüM dans le quartier de La Soie entre 2011 et 2013. La compagnie a inauguré quatre tronçons d'un circuit de randonnée urbaine.

Le travail, à chaque fois, c'est de poser une fiction qui va nous permettre, à un moment, d'agréger plein d'énergie autour de cette fiction. À la fois des artistes, mais aussi des centres sociaux, mais aussi des collèges, mais aussi des entreprises. Et la fiction, c'est aussi un moyen de rencontrer toutes ces personnes pas sur le mode « Bonjour, on est une équipe artistique, on a envie de faire un projet de territoire ». Parce que ça, tout de suite, les gens te regardent un peu bizarre. Mais c'est plutôt d'arriver en balançant la fiction. Donc en l'occurrence, la fiction c'était : on a un ami qui est dessinateur d'observation, Manu Prost. Il fait des dessins de partout. Un jour il était à l'aéroport Saint-Exupery, et il a rencontré ce gars, ce qui était un peu l'énigme. Bon, bah l'histoire tu la connais, je vais pas te la refaire... Donc nous on allait voir les gens avec les bouquins. On avait deux gros bouquins de tous les dessins qu'ont faits Manu Prost et Pierre-Louis Gallo. Parce qu'ils l'ont fait pour de vrai. Ils ont vraiment existé, ils ont fait ces cinq jours là. Le seul truc qu'est pas vrai là dedans, c'est que Pierre-Louis Gallo n'est pas *trader* haute fréquence mais comédien. Mais ils se sont rencontrés à l'aéroport, ils ne se connaissaient pas. On a joué le truc à fond, on a dit : « vous vous retrouvez à l'aéroport ». Ils avaient une petite enveloppe de sous pour faire la semaine. Ils ne savaient pas où ils allaient dormir. Ils avaient la mission de rallier en cinq jours la gare. Donc voilà, ça c'est le point de départ. Et du coup, après, nous ça nous permet de développer des actions dans le territoire. Donc là, le territoire c'était très vaste, parce que ça allait de la gare jusqu'à l'aéroport. C'était toute la couronne Est. Le territoire c'est aussi le tram et les usagers du tram. Comment on peut, à un moment donné, faire sortir les gens du flux, leur faire faire un pas de côté pour regarder le paysage qu'il y a devant eux. Que ce soit pas seulement un décor. Donc, à partir de là, on met en place des actions sur trois ans. On avait des artistes qui travaillaient sur ce projet là, et régulièrement on fait des petites sorties. Donc les balades de *l'Échappée Belle* on les a étalées sur trois ans. On a fait une première balade, puis une deuxième balade. On en faisait une tous les trimestres. On en a fait quatre en tout. Et sur *l'Échappée Belle*, on a tout réuni en cinq jours. C'était le même dispositif sur le SPP. On a travaillé par tronçons du chemin et à la fin, il y avait un grand week-end où tu pouvais faire l'intégralité. C'était un peu ça le mode opératoire. Et après avec les écoles, ou avec tous les acteurs, ce qui est intéressant, c'est que nous on vient avec des outils. Les outils c'est des carnets, les bâtons de marches - on a fabriqué des bâtons de marches un peu rigolos – c'est des choses comme ça. On dit : « Il y a tous ces outils, il y a cette histoire... Est-ce que vous-voulez vous en emparer ? Comment voulez-vous vous en emparer ? ». On ne vient pas avec une action qui est cousue-main, qui est clef en main. Mais on est plutôt dans cet échange de dire « Voilà, on vous propose ces outils là, que vous pouvez utiliser pour mener des actions aussi. » On est dans une discussion du coup sur quels types d'actions peuvent être faites et comment à un moment ces actions peuvent réintégrer des choses pendant la marche. Voilà, c'est ça un peu le dispositif.

Les cinq jours sont comme cinq épisodes. Est-ce que ça correspond à des espaces différents à chaque fois ?

Ah oui, oui, oui. C'est ça. On a remonté comme dans le topo-guide. On n'a pas fait la toute première balade. On a fait la deuxième, la troisième, la quatrième. Et la dernière, celle de l'aéroport, on l'a gardé pour l'*Échappée Belle*. Celle là c'est une journée de marche, c'est un gros bazar.

Tu parlais de « faire faire un pas de côté aux gens ». Et d'observer le paysage. Mais est-ce qu'il y a d'autres choses plus concrètes, dans l'espace, qui vous ont intéressées ? Ou que vous avez eu envie de révéler. Vous parlez de « rendre perceptible des choses de l'espace », qu'on ne sent pas dans son expérience ordinaire. Est-ce qu'il y a des choses plus précises que tu as en tête ?

[201]Aussi appelé *FPP* (*Fabulations Pédestres Périphériques*) , *La Femme Qui* est le deuxième projet de la compagnie dans le quartier de La Soie. Entre 2013 et 2017, il a donné lieu à plusieurs interventions artistiques, en forme d'enquête autour d'un même personnage mystérieux.

Là, l'idée, c'est vraiment de faire traverser des espaces aux gens, sous prétexte de la fiction. Provoquer une espèce de temps de contemplation, un temps de vie dans ces espaces là. Pour les sentir un peu. Donc sur *le Long de l'axe*, ça passait par la marche, par ce dispositif de « je me balade, j'ai un casque ». C'est Pixel 13 qui a travaillé vraiment sur ce circuit. Dans le cas des balades, par rapport à ce que toi tu as fait avec le topo-guide, nous on révélait un peu des choses, avec de la lumière, à certains endroits. Voilà, il y avait tout ça, qui n'est pas pérenne. Pour que ce soit pérenne, c'est tout de suite un autre budget, c'est plus compliqué.

C'était des morceaux d'architectures sur lesquels vous mettiez l'accent ?

C'est vraiment variable. Ça dépend vraiment des endroits. Sur *Le Long de l'axe*, qu'est-ce qu'on a eu... Sur la première balade, ça a vraiment été une traversée d'espace. Mais même des espaces privés, c'est-à-dire que la balade, elle traversait Giga Gym. T'as fait lesquelles de balades toi ?

Moi j'ai fait la un et la deux.

Et bien, la deux, tu sors du tram, toi tu as longé, mais en fait tu as Giga Gym qui est un truc de muscu un peu sévère. Ça, on l'a traversé en activité. Et du coup on avait fait tout un jeu sur les kilowatts. Le tram, combien de kilowatt il prend ? Un petit jeu comme ça. Donc on traversait cet espace. Derrière on arrivait dans le chantier de Vinci qui doit être terminé maintenant. Et là, il y avait les gars de Vinci qui nous accueillaient pour traverser le chantier. Après il y avait un autre endroit où on amenait les gens vraiment au bord du périph' où on avait fait une petit installation, enfin les artistes avaient fait une petite installation avec des voitures. Et puis du coup tu regardais le périph' et tu avais les petites voitures là. Et puis tu finissais en haut, et puis c'était la fin de la balade et puis là, il y avait les comédiens qui arrivaient avec des choses marquées dans leur dos. Voilà des choses comme ça. C'était à chaque fois des sortes de photographies sur des endroits, mais c'est vraiment très différent selon les endroits. Selon l'espace et ce qu'il raconte. Les espaces racontent des choses très différentes, tu dois le savoir...

Ce qui m'intéresse aussi, c'est le rapport à la fiction. Le sujet du spectacle, ce n'est pas la fiction que vous racontez. C'est comme un prétexte pour faire sortir des choses.

Oui c'est ça. C'est vraiment ça.

Et comment elle vous est venue cette idée de fiction ?

Bon, ça, ça s'est écrit au fur et à mesure, en se disant « ça serait bien qu'on travaille sur cet axe du tram, sur les passagers du tram, la vitesse ». Nous, par ailleurs, on a mené tout un travail autour de l'immobilité dans la ville. La question du flux urbain est une question qui a bien agité KompleX. Le point de départ de la fiction c'est ça : c'est comment la ville est construite de plus en plus sur une notion de flux, et le but c'est de pouvoir passer d'un point A à un point B le plus rapibid.ent possible, sans accident, de manière totalement fluide, etc. Mais en fait, le point A, c'est une sphère privée qui est celle du travail. Le point B, c'est un autre sphère privée qui est celle de la famille ou des amis dans un café. Et du coup, le lieu de l'altérité qui est au milieu, qui est le trajet, où tu as vraiment tout le monde qui se retrouve, celui là il est *skippé*. Parce que l'idée c'est que ça soit fluide, et qu'il n'y ait pas de frottement. Donc voilà, c'est un peu ça notre lecture de la ville. Qui pour moi est l'application du dogme néolibéral, la fluidité des marchandises, des capitaux, sans entraves etc. Et en fait c'est ça qu'on retrouve dans la ville. Il faut que ça aille vite pour que les affaires aillent vite aussi.

Donc c'est ça le point de départ. Et après on s'est dit, comment on peu essayer de mettre ce principe là en application. Et d'où est venue cette idée de gars qui décide de faire un pas de côté, de se sortir de ce flux là pour prendre le temps de la rencontre et de l'accident.

Et la construction de ces balades de l'*Échappée Belle* a aussi cet objectif là ? Provoquer des rencontres ? C'est quelque chose d'important dans ce que vous fabriquez, de faire naître du lien social ou une rencontre entre des gens ?

Alors nous on va jamais sur ce terrain là, parce qu'on revendique une posture d'artistes et d'œuvres. Donc on se méfie de tout le vocabulaire qui a trait au champ social, au socio-culturel, parce que c'est très vite enfermant. Mais bien sûr qu'il y a des choses comme ça derrière. Sur les balades qu'on faisait, ça se terminait toujours par un pot, par une soupe, par quelque chose. Par un endroit où on se retrouve, qu'est un peu aménagé et où on peut discuter de ce qu'on a vécu. La marche, tu la fais avec des gens que tu ne connais pas. Il y a un truc comme ça qui se met en place. Et après, il y avait toute la tentative qu'on a faite autour des passagers du tram... Qu'était l'objectif vraiment absolu. Qu'on a réussi, mais c'était un objectif qu'on savait difficilement atteignable : de se dire, les gens ils rentrent du boulot et ils vont dire « Bah ouais, je viens avec vous ». Mais il y en a qui l'ont fait. Il y en a qui ont joué le jeu. On a trouvé des stratagèmes. Une fois on avait un stratagème qu'était génial. La balade elle partait d'une station de tram, à la Part Dieu. C'était pour la balade où on était dans les bois, celle-là tu l'as pas faite. On savait qu'il y avait des groupes de spectateurs qui allaient arriver avec leurs bâtons. Et il y avait quelqu'un parmi nous qui traînait au niveau du tram. Il y avait déjà des bâtons de partout. On voyait qu'il y avait des personnes qui regardaient un peu les bâtons, il y avait des choses marquées dessus. On se disait « Et bah voilà un curieux ». Il y avait une personne qui venait et qui lui remettait une petite carte avec un numéro de téléphone. Et puis, pas plus que ça. Et donc les gens voyaient le numéro de téléphone, ils appelaient. Et là, il y avait quelqu'un qui disait « ça me fait plaisir que t'appelle, j'aime bien tes boucles d'oreilles. » C'était quelqu'un qui n' était pas très loin. Et du coup, ils étaient là : « Mais qu'est-ce qu'il se passe ? Qu'est-ce que c'est que ce truc ? ». Et puis voilà on disait « Tu sors quand tu veux ! Rentre dans le tram, passe par la deuxième porte, et puis libre à toi maintenant. » Ceux qui voulaient, ils passaient la deuxième porte, ils se retrouvaient avec le groupe de spectateurs, et au moment où les spectateurs sortaient {du tram}, il y en a qui l'ont fait. C'était génial.

Là, le truc de sortir du flux est vraiment effectif !

Alors c'est vraiment pas la majorité, mais ça a parfois fonctionné sur ce truc là. Et puis dans le tram, oui, on les faisait entrer par la deuxième porte du tram parce qu'en fait, c'était là que s'installait le comédien que tu vois dans la vidéo, du mec qui veut être efficace, encore plus efficace, qui veut être dynamique, encore plus dynamique, le cadre là. Donc là on a tout un dispositif que j'aimerais bien reproduire à un moment parce que c'est génial. Le type il rentre chez lui. Parce qu'il est un tout petit peu curieux à un moment, il se retrouve avec une carte, tac il rentre, il y a un mec qui lui parle, il se retrouve dans une espèce d'histoire qui lui échappe complet. Là, on se dit qu'il y a un trou dans la relation du spectateur à l'œuvre qui est super passionnante, qui mériterait d'être poussée. Là on l'a faite à toute petite échelle...

Parce que du coup c'est une sorte de limite entre la fiction et la réalité. Vous faite entrer le spectateur dans la fiction. Est-ce que les spectateurs dans la marche sentent où est la fiction et où est la réalité ? Parce que je m'étais dis : « je pense que le dessinateur est vraiment un dessinateur, je pense que le trader est un comédien. » Mais j'ai vu dans la vidéo qu'il discute avec des gens qui disent : « Ah oui, vous avez eu raison {de quitter votre travail pour faire un voyage à pied}, moi aussi je ferais bien pareil que vous. » C'est quelque chose que vous essayez de cultiver, ce trouble entre la réalité et la fiction ?

Tu l'as faite l'installation là ?

Oui.

Tu as vu à l'endroit où on est là ? C'est la même chose, c'est une fiction. Mais ouais, on joue avec ça à fond. Nous on intervient dans la ville, donc on joue vraiment avec du réel. Donc après c'est comment on détourne ce réel, comment on l'amène un peu ailleurs. Donc on met en place cette fiction. Mais en même temps, on ne va pas trop loin là dedans, parce qu'on n'a pas envie que le réel devienne un décor. Mais plutôt qu'il soit saillant, qu'on s'y frotte. Et puis encore une fois, c'est un outil. Ce n''est pas notre cœur de métier non plus. Il y a des gens qui sont là dedans, de vraiment faire des fictions fortes, et puis ils les tiennent. L'Opéra Pagaï, ils font ça très bien. Le projet *Entreprise de détournement*, par exemple. Mais c'est des comédiens. Ils arrivent à tenir comme ça au long terme. Donc nous on est sur de la fiction, mais qui est vraiment très légère. Vraiment juste un petit truc qui décale. Et oui, là dessus on ne répond pas. Il y a plein de gens qui m'ont demandé si c'est vrai ou pas, et je ne réponds jamais.

Et pourquoi justement, vous ne répondez pas ?

Parce qu'on s'en fout. J'aime bien que les gens restent dans cette incertitude. J'ai pas envie de livrer le pot-aux-roses.

Vous expliquiez que, dans la ville, on est habituellement trop tendu vers un objectif, du coup on n'a pas le temps de sentir l'espace... Et alors, c'est vraiment le cœur de mon interrogation : quelles stratégies mettez-vous en place pour faire sentir ce frottement, pour que les spectateurs se frottent au réel ?

Et bien, là, nous avons plusieurs dispositifs. *Le long de l'axe* en est un. Cette marche. C'est pareil, aujourd'hui les marches urbaines c'est devenu très... c'est galvaudé, enfin c'est très couru. Mais c'est cette idée là, de simplement prendre le temps. Quand je te parlais de l'histoire du flux, on avait tout le projet autour des *Immobiles*. Tu n'as peut-être pas vu ça. *Les Immobiles* c'est... Bon je vais te la faire courte. C'est une proposition d'être immobile dans la ville. Voilà. Donc on a un petit dispositif pour accompagner les gens là dedans. Et on leur propose d'être immobiles, pas en statues, mais simplement d'être arrêtés dans la ville. Et d'être tranquilles avec ça. Et c'est un dispositif qui est assez efficace parce que, en fait les gens au début ils disent : « Il se fout de ma gueule ? Vous êtes payés pour faire ça ? On s'arrête et puis quoi ? ». Non, on s'arrête juste ! Et c'est marrant la bascule, parce qu'à chaque fois les gens sont un peu comme ça au début. Et puis une fois qu'ils l'ont fait, mais juste dix minutes, ils en sortent, et tout de suite ils se mettent à parler en disant : « Ah ouais ! ». Parce que justement... Il y a un gamin qui nous a dit ça une fois. Il nous avait dit : « C'est marrant, être immobile, c'est comme voir la ville en 3D. » Et je trouvais ça hyper juste. C'est exactement ça. C'est que d'un coup, le son, les odeurs, l'air qui passe... ça devient vraiment un théâtre. Tu vois vraiment le théâtre de tout ce qui se passe, de comment tout joue avec tout. Donc ça c'est un dispositif. Après on a aussi des spectacles où on fait des déambulations dans la ville, voilà, où on essaye de mettre en jeu les bâtiments, avec les projections qu'on pose sur les bâtiments et puis comment ça peut faire écho. Enfin voilà, il y a plein de moyens différents...

Il y a ce désir de réactiver les sens. De passer par d'autres canaux que de raconter une histoire ou parler de quelque chose. Mais j'ai l'impression que ça sort aussi du visuel, parce qu'il y a tout un travail sur le son. Dans *Le long de l'axe*, la fiction passe par un enregistrement sonore. Pourquoi ce choix ?

Tu sais les choses elles se font aussi parfois un peu sans que tu saches vraiment pourquoi. Après le son, on est sur une marche, c'est un outil pratique. C'est un outil qui est hyper pratique. Et le son c'est un outil qui est hyper puissant aussi parce que il est super insidieux. C'est pas comme une image, le son tu te fais embarquer. Tu maîtrises moins le son. La relation au son tu la maîtrises moins que l'image. L'image tu peux l'accepter, la refuser, te détourner. Tu peux accepter de la regarder ou pas. Le son, il est là et il te prend. Et ça joue vraiment à d'autres endroits, je trouve, dans la perception. C'est beaucoup plus pervers. Typiquement, l'installation qui est là et qu'on a là, pour moi, ce qui fait que ça fonctionne, c'est le son. C'est le travail sonore, c'est la bande son. Il y a une dramaturgie, mais ça tient grâce au son que t'entends mais sans vraiment l'écouter parce que t'es pris par l'histoire et c'est lui qui te mets dans cet état au début de « Qu'est-ce que c'est que ce truc », et puis à un moment : « La fête bat son plein et j'ai envie de danser ». Donc voilà, c'est un outil qui est pas mal pour ça.

Et la marche, c'était l'envie d'aller plus lentement. Et de prendre du temps avec les spectateurs ? Parce que c'est sur des journées...

Non, là, c'était des marches, alors elles étaient variables. Les parcours sont de tailles différentes. Donc tu as des marches qui font une heure et demi, deux heures. Celle qui allait de l'aéroport à la dernière station de tram', plutôt une grosse demi-journée donc c'était très variable. Après la marche c'est bien parce que, oui, ça te met dans une autre temporalité. Et puis ça te met dans un autre rapport à l'œuvre aussi. Sur *La Femme Qui* par exemple, bon je ne te raconte pas la fiction qu'il y avait autour de *La Femme Qui,* mais le dispositif c'était, il y avait une histoire, une espèce d'énigme, d'un personnage étrange qui rodait dans le quartier. Et donc il y avait un rendez-vous tous les mois pour faire un point sur l'enquête. Et en fait, les gens avaient rendez-vous au tram ou au métro, à Vaulx-la-Soie. Ils ne savaient pas où ils allaient aller, ils ne savaient pas ce qu'ils allaient voir. Ils savaient juste qu'on allait encore parler de *La Femme Qui*. On leur donnait rendez-vous là, ils partaient en balade. Pendant la balade, moi je leur racontais un peu des bêtises sur l'énigme, pareil en jouant un peu avec le paysage, parce que c'était un personnage qui laissait des traces. Donc, il y avait des traces qui étaient vraiment tangibles et puis, il y en avait d'autres où on se disait : « Est-ce que c'est elle ? ». On jouait avec ce truc là de ce qu'elle essayait de nous raconter. Par exemple, on disait : « Bah tu vois bien que là, quand même, les trois pots de fleurs avec les roses sont complètement alignés, donc ça trace une ligne, et la ligne, comme par hasard, elle tombe sur le portail, et derrière tu retrouves la ligne qui est la grue. Bah ça, c'est *La Femme Qui*, c'est évident. Donc voilà, on jouait là-dessus. Et au bout de la balade qui durait vingt, vingt cinq minutes, on arrivait dans un endroit qui est toujours un peu particulier, et là il y avait une compagnie qui prenait le relais avec un petit temps d'intervention. Mais du coup, voilà, ça crée un rapport à l'œuvre qui est complètement différent de « j'arrive à vingt heure, tac, je vois le spectacle, tac, je sors ». La marche, ça met dans des dispositions d'esprit qui sont différentes... Il y a vraiment plein de gens qui ont écrit la dessus. Tu réfléchis pas pareil, tu penses pas pareil, tu as un truc qui se ralentit, tu as un truc qui amène la contemplation, tu es vraiment dans un rapport à l'espace et une proposition qui est différente.

Il y a plusieurs supports. L'œuvre elle prend des formes assez différentes. Parce qu'on peut écouter juste les bandes sonores, on peut aller faire la balade, il y a le topo-guide, il y a eu les journées. Tout ça c'est une manière de garder trace de ce que vous avez fait ? Pour expliquer aux tuteurs ce que vous avez fait ?

Non, non, non. Là, pour le topo-guide, on s'est dit qu'on allait clôturer le cycle, parce que ça faisait plus de dix ans qu'on faisait ça dans le quartier. À un moment donné, on s'est dit qu'il fallait passer à autre chose. Et du coup, sur le *Sentier Pédestre* il y a une carte, mais bon, sur la *Femme Qui*, il y a absolument rien... Si, il reste un truc, il reste toutes les fables qu'ont racontées les gens sur cette *Femme Qui*, tout ce qu'ils ont fantasmé sur cette femme, et qu'on a

recueillis. C'est assez chouette. Mais voilà, on avait envie à un moment donné d'avoir un objet vraiment pérenne, donc on a gambergé là-dessus. Donc ça c'était vraiment la genèse du projet... Quand on a rencontré Pixel 13, qui est la compagnie qui a vraiment travaillé sur le son et sur les balades, on était vraiment dans ce truc là, comment on va aller au bout de ça. Donc on est très content qu'aujourd'hui ce topo-guide il existe, c'est un joli objet, on l'aime bien, gratuit. On aurait presque même pu le faire payant, juste deux euros pour dire. Et puis voilà, qu'il est en libre service dans les offices de tourisme, dans les bibliothèques...

Moi je l'ai reçu gratuitement par la poste.

Tu l'as reçu par la poste ?

Oui, j'ai envoyé un mail à KompleX KapharnaüM et on me l'a envoyé par la poste gratuitement.

Ah ouais ? Ils sont bien KompleX KapharnaüM... Ah bah, je le dirais à l'équipe. Je ne savais même pas qu'on faisait ça. Ah c'est cool. Ah ouais, c'est génial.

Moi, j'ai vraiment cru, au début, que le projet c'était ça Et puis, j'ai vu après qu'il y avait eu les journées *Échappée Belle*. D'ailleurs est-ce que c'est possible d'avoir accès au programme de ces journées, pour voir ce qui s'y passait ? Vous avez gardé ça ?

Oui, faudrait que je retrouve... Sur le flyer, c'était expliqué.

Vous avez travaillé avec plein d'autres artistes, qui ont fabriqué des petites choses et c'est juste pour savoir ce qui s'est passé.

Ça, je pourrais te montrer sur le programme. Mais tu les vois en fait, tu les vois dans la vidéo.

Ah, il y a tout ce qu'il y avait dans la vidéo ?

Ouais, ouais !

Parce qu'il y a aussi un journal. On voit des gens qui lisent un journal. Il y a des groupes d'enfants qui ont des carnets, comme des carnets d'activités. Et ça vous les avez encore ? Je peux les voir en numérique ?

Ça c'est Pixel 13 qui les a.

Et bien je vais les contacter alors.

Oui, carrément.

Annexe 2

Entretien avec Julien Rodriguez, l'un des membres de La Folie Kilomètre.

Cet entretien a été réalisé le 4 mars 2020, dans l'atelier de La Folie Kilomètre à Marseille. Pendant l'entretien, Julien parcourt les dossiers d'archives papiers et numériques du projet Rivages à la recherche de documents intéressants. Julien ouvre l'entretien en me demandant pourquoi j'ai choisi d'étudier Rivages.

Le spectacle *Rivages* m'intéresse, parce que vous en parlez comme d'un spectacle. Et que j'ai l'impression que ça n'est plus le cas des projets suivants. Vous ne les appelez plus « spectacle ».

Ok. Oui, le nom c'est important. C'est fou que tu aies vu ça. Que tu aies relevé ça. Ça me paraît fou, mais c'est peut-être normal. (*Il rit*).

Après, c'est aussi ça qui m'intéresse : qu'est-ce que ça développe comme esthétique, cet intérêt pour l'espace et la création *in situ*. Les autres projets que j'étudiais sont des projets de territoire qui sont plus diffus. Ce sont des interventions artistiques, des interventions urbaines qui sont plus fragmentées, notamment dans *Le long de l'axe* de KompleX KapharnaüM. Et en ce qui concerne *Rivages*, il est présenté comme un spectacle dans les outils de communication. Et je me suis dit qu'il fallait qu'il fasse partie de mon corpus, qu'il y aurait peut-être quelque chose à comprendre.

Oui, ton intuition est assez juste. (*Il feuillette les dossiers d'archives)*. Je regarde en même temps... En fait on a utilisé le mot spectacle... En fait on avait envie de faire une création qui tourne. L'idée du spectacle a commencé en 2014. On existait depuis 2011 et on avait surtout fait des créations *in situ*, quelque soit le nom qu'on emploie pour les décrire. En tout cas des créations contextuelles et qui, du coup, sont amenées à n'être jouées qu'une seule fois. Même si bien sûr d'une création à l'autre, tu emmènes des outils, des méthodes, un savoir-faire, il faut quand même réécrire à chaque fois une dramaturgie, une histoire, des personnages. Analyser le contexte aussi. On parle de « contextuel », donc on part d'un contexte. Il faut prendre le temps de s'en imprégner, etc. On avait fait quasiment que des projets de ce type-là. De différentes temporalités, des très longs et des très courts. Mais s'est posée la question au sein du collectif de tourner. Et notamment de tourner dans d'autres contextes, des contextes de festivals qui ont moins l'habitude d'accueillir des projets contextuels. Où on est plus dans une logique de compagnies qui ont un répertoire de spectacles et qui en tournent certains. Et *Rivages* est né, pas que de ça, mais en tout cas de cette réflexion-là. De dire : « On aimerait bien faire un spectacle pour tourner, dans des festivals, ou autre, en tout cas pour tourner avec ». Tout en gardant cette fibre Folie Kilomètre qui est de faire de la création contextuelle. C'est vrai que l'un des axes artistiques fort du collectif c'est écrire avec les lieux, s'intéresser à l'espace public, à la ville, au paysage. Et aux personnes qui y habitent, aux habitants : les personnes qui l'habitent, le construisent, le rêvent. Partir de ces contextes là pour écrire une création. Donc oui, le terme de spectacle il s'applique à *Rivages*. Après on va surement voir en effet comment on s'adapte à chaque contexte. Cette question est arrivée à un moment, de dire : « ok, on veut quand même faire un spectacle qui s'adapte ». Et là on va voir les contraintes du

spectacles sont assez nombreuses par rapport à l'adaptation donc, il y avait toute une réflexion dans l'écriture sur comment on fait de l'*in situ* reproductible. Voilà. (*Il rit*). C'est intéressant parce que c'est la question qu'on a dans toutes nos créations et que l'on voit à différents niveaux. Dans tout notre volet de balades picturales, qui est une sorte de package : c'est un parcours, le public a une carte, et il y a des scènes, c'est pour cela que c'est des balades picturales. Il y a des tableaux le long de la marche, soit avec du vivant - un comédien que tu vois de près ou de loin, ou qui te parle - soit avec juste une installation, soit avec juste un panorama à regarder. Et cela mis bout à bout ça construit une histoire, une dramaturgie. Évidement ça n'est pas une histoire « il était une fois », c'est plutôt une histoire qu'on t'invite à te raconter. On te donne des bribes d'histoires et toi tu reconstruis. Ça, on réécrit à chaque fois. C'est à chaque fois une histoire différente, en fonction du contexte. Donc là, notre manière de s'adapter c'est qu'on a une boîte à outil. Pour ces balades, on va avoir des bâtons de marche, on va avoir des cartes, on va avoir des scènes, de l'installation, du vivant. Mais c'est que des outils. Après il faut les appliquer à un contexte, donc ça veut dire une lecture du paysage, l'écriture d'une dramaturgie : « qu'est-ce qu'on a envie de raconter sur ce paysage et sur ces habitants ? ». Sur *Rivages*, c'est à la fois plus simple et plus complexe. C'est plus complexe parce que le projet est plus gros et ambitieux en terme d'ampleur que les balades. C'est plus de personnels, plus de matériels... Mais on a aussi simplifié certaines choses. C'est-à-dire qu'on a vraiment des choses qui reviennent d'une fois sur l'autre. *(Il referme le dossier d'archives)* Je ne trouve rien là-dedans d'intéressant ! Je vais regarder un autre paquet.
Mais on peut commencer par tes questions. Je regarde en même temps que je te réponds.

Tu as déjà répondu à ma première question, qui était comment l'idée du projet a émergé.

Je ne t'ai pas tout dis là-dessus. Il y avait cette envie, comme je te le disais, de faire un projet contextuel qui tourne. Il y avait l'envie qu'on fasse un spectacle de nuit. Parce qu'à ce moment-là dans le collectif, il y avait plusieurs personnes qui voulaient travailler la lumière. Et il y avait l'envie de travailler dans des endroits où l'on va peu souvent. Et que ça parle du paysage, de nos sociétés. On a mis toutes nos envies dans un shaker et ce qui est ressorti de ça c'était de faire une création qui se passe dans les bords de ville. Qui sont des endroits qui sont assez peu explorés par le spectacle. Ils le sont, il y a certains spectacles qui en parlent, mais en général dans les festivals, ça se déroule plutôt dans les centres villes. Et donc de faire un spectacle qui se passe dans les périphéries de la ville. Et que la périphérie soit à la fois le support, le lieu du spectacle et le sujet. D'où le titre *Rivages*, qui parle du rivage des villes. Et sachant que le sujet s'est de plus en plus resserré sur l'archétype des bords de villes que sont les zones d'activités commerciales et artisanales, comme on les appelle. On avait un peu aussi envie de parler des lotissements, des entrées de villes. On a préféré se resserrer sur ce sujet-là des zones commerciales parce qu'elles contenaient en elles-mêmes beaucoup d'éléments, suffisamment d'éléments pour écrire un spectacle. Ce sont des endroits qui parlent de nos sociétés, de la société de consommation, de nos habitudes... Même si il y a des gens qui adorent ces endroits, qui vont y passer leurs samedis et leurs dimanches, il y a des gens qui les détestent. Mais en général, même si tu les détestes, tu t'y retrouves quand même de toute façons un jour ou l'autre, parce que c'est plus simple, parce que c'est moins cher, parce que t'es sûr de tout trouver sur place. Ça en dit long sur nos habitudes, nos choix de société et nos paradoxes aussi. Ça parle de la globalisation, des marchandises qui viennent de n'importe où dans le monde. Ça parle du travail. Du travail de jour mais aussi du travail de nuit. C'est des bassins d'emplois énormes. Ça parle d'économie. Ça brasse aussi un argent fou. Et puis ça parle aussi de voitures. C'est un endroit dans lequel on se déplace en voiture quasi exclusivement, à de rares exceptions près. En fait de moins en moins maintenant, les nouveaux centres commerciaux sont en train de changer, sur le modèle des « malls » américains ou finalement tu te gares en voiture et puis tu vas faire un parcours à pied. Mais globalement ce sont des es-

paces qui sont conçus pour des voitures. D'où l'idée de faire un spectacle que tu vois depuis ta voiture.

Donc, ça c'est arrivé assez vite, quand vous avez fait le choix des zones commerciales.

C'est arrivé assez vite. Ça s'est imposé comme une sorte d'évidence. Dès le début, on s'est dit qu'il y aurait un moment du spectacle où on se retrouverait à pied, pour sortir de la coquille, sortir de la voiture, et éprouver ce que c'est que d'être dans cet espace à pied. Donc l'idée est arrivée assez vite. Et puis, il y avait aussi l'idée de faire un spectacle où l'on recevrait tous ensemble la même bande son. Comme on est en voiture, on est dans des cellules un peu séparées, même si la plupart du temps on se suit. Il y a vingt voitures qui se suivent. Donc l'idée c'était d'avoir une bande son qui soit la même pour tout le monde et qui permette même d'entendre des choses que l'on ne voit pas. Et donc la solution technique et artistique qui a été trouvée c'était de passer par un canal FM, qui permettait dans chaque radio, d'avoir le son dans l'autoradio de la voiture. Et donc de ne pas rajouter de technique dans les voitures. De partir de ce qu'était une voiture. Il y a donc une forme qui interroge un peu la voiture. Quelque part on rentre, le spectacle rentre dans la voiture, qui est, dans notre imaginaire occidental aujourd'hui, plutôt un espace de sécurité dans lequel on ne rentre pas. On se sent en sécurité dans sa voiture. Ce qui peut être paradoxale dans certaines situations. *(Il rit)*. Globalement c'est quand même le sentiment qu'on a : on est puissant. C'est un endroit de l'intimité, c'est notre petit salon mobile. L'idée était déjà d'interroger l'endroit de la voiture. C'est pour ça que l'on rentre, par le canal FM dans la voiture. Du coup, tout ça a été un peu la genèse, les envies de départ. Les envies artistiques et techniques de départ, qu'on a eu l'occasion de tester. En 2014 on a joué à Aubagne, pour le Festival Chaud Dehors où on a fait la préfiguration du spectacle. En gros on a fait une maquette, avec le temps, le budget qu'on avait. Il y avait quelque chose de très frais, de très lancé, mais aussi de très immédiat. C'était pas encore abouti, ça on le savait. Mais suffisamment pour qu'on le présente à un public et que ce soit une expérience intéressante. Et ça nous a permis de valider le dispositif.

Et comment se passait cette maquette-là ? Les spectateurs venaient déjà avec leurs voitures ?

Oui, tout était déjà là. Il y avait un accueil : le drive-in, où on arrivait. Il y avait l'idée qu'on allait regarder un film. Oui, ça je ne l'ai pas dit. Et ça, j'essaye de me souvenir comme c'est arrivé cette histoire... C'est un espace qui est très cinématographique. Il y avait un peu l'idée que le drive-in c'est un peu le cinéma des zones commerciales. Le drive-in est raccordé au rêve américain. Mais c'est le rêve capitaliste de la société de consommation, qui n'est pas née uniquement aux États-Unis même si c'est l'image qu'on en a. Et partir de l'idée du drive-in c'était déjà toucher ces sujets-là. On est en train de questionner le rêve, par le biais du cinéma. Et ce dispositif existait déjà à Aubagne. On est convoqué pour un drive-in, un cinéma en plein air, on rencontre la gérante du drive-in, et des ouvreurs, etc. Sauf qu'on se rend compte assez vite que le film ne va pas être projeté sur un écran mais va avoir lieu dans le décor réel qui va être la ville et que l'on va se déplacer en voiture en suivant les différents personnages du film. Un personnage va nous amener à l'autre, on va suivre leurs histoires les unes après les autres. Nos yeux vont être la caméra et notre cerveau va faire le montage, dans le sens qu'on a envie de le faire. Donc ça c'était à Aubagne. On a voulu écrire des figures qui sont incarnées par un personnage. Il y a un homme qui veut quitter la ville, l'auto-stoppeur, le manutentionnaire, le vigile, la voiture-tribu, l'indien. Je réfléchis si j'en oublie... Il y en a sept en tout. Et chaque figure représente un aspect de la zone commerciale, enfin pas que de la zone commerciale mais de cette question du rivage. L'homme qui veut quitter la ville, l'auto-stoppeur qui a sa voiture n panne et qui veut se rendre pour travailler dans la zone, le manutentionnaire c'est la notion

du travail dans la zone et notamment la question du travail de nuit, invisible. Le vigile c'est la question de la sécurité et de la propriété, d'un espace à usage public mais qui est en réalité un espace privé. La voiture tribu c'est la question du jeu, de la liberté, de la transgression, du tuning... d'utiliser ces espaces pour autres choses que ce à quoi ils sont prévus. Une figure aussi libertaire. Et l'indien, c'est la figure du territoire, du lieu, de ce qu'il y a sous les parkings de béton, du paysage qui était là peut-être avant ou qui est toujours là mais qui est caché, et qui est un peu mélangé entre le chaman qui est devenu un peu fou mais qui est quand même resté là. C'est à la fois la figure du chaman mais aussi du clochard céleste. Il y a cette double figure là.

Et elles sont arrivées assez tôt ces figures-là ?

Elles sont arrivées assez tôt, oui. Après on a eu d'autres figures, qui ont eu d'autres formes, qu'on a testé et qu'on a affinées après. Il y avait eu la figure de la mariée par exemple. On a fini par enlever... La mariée elle incarnait le côté désorienté, d'être désorienté dans cet espace. Quelque chose qui n'a rien à voir là, une mariée dans un abribus. On voulait que ça incarne la figure de l'absurdité et de la désorientation. Mais on s'est rendu compte que ça n'était pas la bonne figure pour ça. On l'a fait autrement. Ah j'en ai oublié un, j'ai oublié la figure du jogger aussi ! Voilà, le jogger qui est sur le rond-point, il me semblait que j'en oubliais un. Le jogger, justement, qui est devenu la figure de l'absurdité. Mais aussi de la norme, de l'injonction de prendre soin de soi à tout prix, des corps sculptés, d'une image un peu clichée du sport et du corps qui parlait plutôt de la normalisation. Donc ça c'était un peu le point de départ de chaque figure. On les a un peu à chaque fois complexifiées. En tout cas ce n'est pas aussi manichéen que ce que je te raconte là. L'idée n'était pas de se dire le vigile c'est le méchant par exemple. Chaque figure avait sa complexité. Le vigile a un moment il a un monologue qui est hyper touchant, parce qu'en fait il parle d'intime, de ce que lui il vit la nuit, de quoi il rêve, de ce qu'il aimerait, de ses aspirations. Ce n'est pas juste le méchant qui empêche qu'on soit là ou qui nous vire, c'est un humain, avec toutes ses facettes et sa complexité. Je t'ai dit le point de départ de chaque figure mais à chaque fois on a cherché dans l'écriture à travailler sur des facettes multiples. Et on a considéré que toutes ces figures-là sont les différentes facettes d'un même prisme et que chacun parle de l'endroit dans lequel on est.

Ces personnages-là, ce sont des comédiens qui les figurent ? Il y a un comédien par figure ?

Des fois, il y en a même plus. Techniquement, il y a des changements de rôles aussi. Il y a des comédiens et des comédiennes qui ont plusieurs rôles. Il y a des joggers qui deviennent voiture-tribu par exemple. Il y a l'auto-stoppeuse qui devient joggeuse aussi. Mais on ne la reconnaît pas. L'idée n'est pas qu'on reconnaisse un même personnage. Ils sont dans des costumes tellement différents qu'on ne capte pas que c'est la même personne. Ça c'est plus nous notre sauce interne.

À propos de ces figures-là, à un moment donné sur le blog de *Rivages*, vous dites que vous avez répété avec une chorégraphe pour travailler le corps. De quoi aviez-vous besoin ? Est-ce qu'il y a déjà une chorégraphe dans le collectif ?

Ta question me fait penser à autre chose... J'ai oublié de dire que le collectif La Folie Kilomètre a été fondé en 2011. On était huit à l'époque. Et le spectacle *Rivages* ça a été aussi pour nous, c'est aussi pour ça qu'on parle de spectacle, le premier spectacle à notre initiative et non pas une collaboration ou une commande, ou des appels à projets, en tout cas des choses auxquelles on répondait... Ce qu'ont été les autres projets. L'idée était de faire une création qu'on portait nous-même. Après c'est plus au niveau de la production que ça change. On a demandé des subventions, on a cherché des résidences, des coproductions, des dates de diffu-

sions. Forcément la production va avoir une influence sur l'artistique. Laquelle, je ne pourrais pas forcément te le dire comme ça... Si, ça rejoint l'idée de tourner. Un spectacle, ça n'est pas tout à fait la même chose que répondre à une commande précise, avec, je dirais pas un cahier des charges parce qu'on crée pas un produit, mais... On ne se met pas dans la même démarche. On se sentait plus autonome, nous, dans ce qu'on portait. Et de devoir plus le porter aussi justement. Ça c'était une des premières choses. Et la deuxième chose c'est que c'était le premier spectacle qu'on a créé de manière entièrement collective, c'est-à-dire, qu'on était huit au début de *Rivages*, à faire Aubagne, et on était six à faire la création qui a suivi. Et c'était les six personnes du collectif à l'époque. On l'a vraiment créé à six cerveaux et c'était un vrai défi. On ne l'avait jamais fait sous cette forme-là, d'être à six, à égalité, en même temps sur le même projet. Je ne te cache pas que ça n'a pas été facile tous les jours, loin de là. Ça nous a confronté à plein de limites, à plein de frottements, de prises de bec, de doutes, devoir faire des choix artistiques à six... Et en même temps, quand je te parlais tout à l'heure de comment on a créé le spectacle, on a vraiment mis ensemble des envies communes et on a trouvé une solution qui convenait à tout le monde. Ça c'est le côté hyper jouissif, quand ça fonctionne. Et ça finit par arriver. T'as l'impression de ramer et ça finit toujours par arriver : trouver une chose qui va convenir à toutes les envies de chacun. évidement, plus ton est nombreux, plus ça met du temps à les trouver. Je te dis ça par rapport à ta question de quelles compétences on avait en interne. Est-ce que à l'époque on avait ces compétences là... ? Entre nous six, on ne l'avait pas en terme de diplôme, mais on l'avait en terme de savoir-faire, au sens où Arnaud il a bossé avec Îlotopie pendant dix ans avant de faire la FAI AR, du coup il avait un savoir-faire de pratiques de corps par exemple. Elsa, Arnaud, Abi et Maëlle ont fait aussi pendant deux ans la FAI AR, donc ils ont eu des parties de formation sur la question du corps, du mouvement, de la voix. Moi j'avais moins ces compétences là parce que je viens plutôt de l'aménagement du territoire, du paysagisme. Donc je m'en revendique moins, mais maintenant c'est un savoir-faire que je pourrais aussi exprimer. Que t'apprends en faisant. On avait la compétence, on aurait pu la faire en interne, et en même temps, c'était un moment de la création où on sentait que c'était nécessaire de bosser avec quelqu'un d'extérieur. Mais ne serait-ce que parce que l'on était tous en jeu. À un moment, bosser avec quelqu'un qui n'est pas en jeu, c'est important. Et ça, ça arrive sur d'autres créations. On s'est rendu compte qu'il y a plein d'endroits où ça vaut le coup de bosser avec quelqu'un d'extérieur.

Et qu'avez-vous travaillé particulièrement ?

On a travaillé sur les figures. En gros, on a eu plusieurs temps de résidence mais grosso-modo ça s'est découpé en deux ans. Sur les deux ans, il y avait une première année où c'était recherche et écriture, et une deuxième année qui était construction et répétitions. Et donc dans recherche et écriture on a beaucoup écrit autour de la table et ça a abouti à l'écriture d'un scénario, d'un script. Parce qu'on s'est dit, puisqu'on écrit un film, il faut qu'on écrive le scénario. C'est un spectacle de théâtre mais écrit comme un film. C'est un choix artistique. Je pense que ça se sent un peu. Même si il y a des similitudes entre un texte dramaturgique et l'écriture d'un scénario.

Qu'est-ce que ça change ? Quelles-sont les grandes clefs de l'écriture d'un film ? Vous avez aussi travaillé avec quelqu'un qui est spécialiste du cinéma, non ?

Dans la résidence d'écriture qu'on a faite à l'Atteline, où on a posé les bases de ce scénario. Je pourrais te le filer, parce que je l'ai retrouvé. Il a été remis à jour en 2018 quand on a rejoué. On l'a perdu. Elsa avait fait le scénario. C'était vraiment un livret qu'on avait édité et tout. *(Il désigne les dossiers.)* Je pensai qu'il serait la dedans mais je ne l'ai pas trouvé. Les exemplaires qu'on avait on les a perdus. Moi je l'ai réécrit à nouveau à partir des textes qu'on avait dans la bande son. Donc ça c'est vraiment le texte final qui existe tel quel dans le spectacle.

Vous l'avez d'abord écrit, et ensuite vous avez réalisé la bande-son...

Oui, c'est ça. En fait c'est pour ça que je te dis qu'il y a des petites différences, je ne sais pas si c'est signifiant, dans le sens où en fait, on a écrit le scénario, on a enregistré le son, on l'a testé. Notamment à Grand Littoral, c'est vraiment la première version de la bande son. Il y a des choses qu'on a enlevées, on a ajouté des choses aussi. Mais à un moment on a enlevé, il y avait beaucoup de textes. On va dire que dans ce script-là, il y a des textes qui ne sont plus présents alors qu'ils étaient dans les toutes premières versions. Du coup, il y a les personnages, il y a des séquences. C'est séquencé dans le temps. La première c'est le drive-in.

J'aimerais juste préciser, pour être sûr de bien comprendre. Vous avez tout écrit à la table, vous ne faites pas d'impro ?

Non, ça a vraiment été écrit à la table. Ce spectacle-à a vraiment été écrit à la table. On s'est vraiment dit : « on part d'un texte ».

Et du coup, il n'y a rien en live ?

Si. Il y a certains textes qui sont dits en live. Mais ils ont été écrit avant. Même si après pendant le live ils pouvaient être réinterprétés, on ne tenait pas à ce que ce soit déclamé. Mais si, il y a aussi du live. Pour revenir à ce que tu disais, on a bossé avec Julie Lefèvre sur le corps. En fait on a surtout bossé sur le corps. Comme justement, il y a beaucoup de voix préenregistrée et très peu de choses qui sont déclamées en direct, en fait avec elle on a travaillé la posture. Donc on a cherché ensemble comment le jogger ou la joggeuse court. Et du coup, on était dans le parc de la Villette, nous sept, nous six avec Julie, à courir et à chercher comment on pouvait décaler ce mouvement. On s'est observé les uns les autres. Elle nous a proposé plein de manières comme ça pour se rendre compte de ce que ça créait dans l'espace. Mais essentiellement parce que les figures qu'on voyait ne parlaient pas elles-mêmes. En tout cas, les comédiens et les comédiennes incarnaient un corps, mais il y avait très peu d'adresses publiques en direct. En fait, les textes qui étaient dits en directe-, c'était dans la séquence 1. C'est les premiers textes, c'est-à-dire Guillaume, c'est l'homme qui veut quitter la ville, à aucun moment on sait qu'il s'appelle Guillaume, mais nous on l'a appelé comme ça. Dans sa voiture on l'entend parler. Et là, techniquement c'est deux micros qui sont dans la voiture, qui sont reliés à la carte son, qui est relié à l'ordinateur et l'ordinateur est relié à l'émetteur FM. Donc en fait, sur l'ordinateur t'as les voix et les sons qui sont préenregistrés, qui sont envoyés au fur et à mesure des tops, mais tu peux avoir en plus des voix captées en direct. Et notamment un dialogue entre Guillaume et l'auto-stoppeuse. Mais toi quand tu l'as entendu, je ne suis pas sûr que tu ais entendu ça. Je pense que tu as entendu le texte préenregistré. Tout le début, dans la voiture, le micro est placé pour que même si tu es loin de la scène, tu entends quand même tous les détails. Quand la porte claque, t'entends vraiment la porte claquer dans ta voiture. Au début, il y avait vraiment un truc très cinématographique avec ce micro en direct. Et c'est vrai qu'après, ce dialogue que tu entends entre Guillaume et l'auto-stoppeuse, tu peux très bien te dire que c'est enregistré, parce que tu ne le vois pas. Par contre, le fait de le faire en direct, ça nous a permis d'intégrer dans le texte des éléments vraiment du paysage alentour. Ce qui intensifiait l'expérience que tu avais de cette séquence où on rentre dans la zone, en Terra Incognita et où on voulait que le spectateur regarde au ralenti autour. Et du coup, dans le texte par exemple, il y a des parties qui sont soulignées, ce sont des parties à adapter. Tu vois : « Ma voiture est tombée en panne, sur le parking d'en face. » Du coup, si en face ça n'est pas un parking, ça devient « ma voiture est tombée en panne, dans la rue d'à côté » ou « sur le parking de Kiloutou ». Tu peux vraiment parler de l'endroit où on est, l'adapter au cas à par cas, en fonction de où on est dans la zone.

J'avais une question sur l'enregistrement de la bande sonore. Qu'avez-vous enregistré ? Les fonds sonores ? Il y a le texte mais aussi les ambiances. Et les ambiances, comment les avez-vous pensées ? Parce qu'il y a les ambiances sonores, mais aussi l'ambiance de notre voiture, l'ambiance du reste...

Ça a été fait en plusieurs étapes. Il y a eu une première étape où on a fait une résidence collective dessus. On a chacun imaginé la bande son pour une des séquences. Et on s'est passé un peu le boulot comme ça. On a essayé de faire un travail collaboratif. Du coup, on s'est retrouvé avec une sorte de maquette de toute la bande son, avec toutes les ambiances que chacun imaginait, dedans. Et ensuite on se faisait des retours sur ce qu'on entendait : « Tiens, pourquoi là on entend tel son et pas celui-là... » Ça c'était en terme de méthode de travail. Et après, moi j'ai repris tout ça pour continuer le travail que chacun avait commencé. Unifier un peu et faire des choix. Parfois il y avait des choses qui n'allaient pas ensemble ou des choses qui n'étaient pas abouties. Mais globalement il y avait énormément de matière qui était issue de ce fonctionnement là et c'était assez chouette, en tout cas on avait vraiment la sensation que ça a été fait de manière collective. Chacun avait un espace pour proposer des choses.

Et ce sont des sons qui ont été enregistrés dans des zones commerciales ?

Oui. Il y a des sons qui viennent d'enregistrements qu'on a fait pendant des repérages. Et il y a des sons qui sont issus de banques de sons de cinéma. Il y a une musique aussi. Comme c'est un film, il y a l'idée d'avoir une B.O. L'idée c'est un peu à la Tarantino, d'avoir une sélection de musiques, mais de vraies musiques. Enfin de vraies musiques, je ne sais pas ce que c'est que la vraie musique... Mais, justement, pas une B.O de musiques faites pour le film, mais des musiques issues du répertoire populaire qu'on pouvait connaître. Ou pas, c'était pas que des tubes. Ça c'était pour le côté cinématographique. En fait je sais pas, maintenant que je le dis ça faisait peut-être pas si cinématographique que ça. Il a des films pour lesquels on commande une bande originale et des films pour lesquels on utilise des musiques qui existent déjà. Du coup ça ne fait pas plus cinématographique mais en tout cas la musique correspondait aux ambiances qu'on voulait donner à chaque fois. Au début, la playlist du drive-in c'est une playlist rockabilly années 70, principalement américaine, avec quelques musiques françaises. T'es tout de suite dans cette ambiance là, années 60, 70. Après ça passe par des passages beaucoup plus électro ou sur des musiques issues de la B.O. De *Drive*. Tu vois ce film ? Donc c'est vraiment tout ce qui est sound pop avec des groupes comme Collège. Pas forcément des musiques de la BO de ce film mais des musiques qui auraient pu en faire partie. Et ces ambiances là... Tu me demandais d'où ça venait et je sais qu'on avait un document, parmi tous les documents qu'on a j'en avais retrouvé un... J'ai quand même retrouvé le « dramaturgie tableau version 6 ». Alors l'une des spécificités de la Folie Kilomètre c'est qu'on fait beaucoup de créations sur des tableurs Excel. Dis comme ça, ça peut paraître pas sexy mais c'est une habitude qu'on a, à un moment d'écrire les choses. De poser les choses, notamment parce qu'on écrit collectivement et du coup il y a un moment on a besoin d'acter. De dire « ok, c'est vraiment ça qu'on veut faire pour pouvoir avancer. Sinon on est souvent dans la remise en question de ce qu'on a dit avant. Plus on est nombreux, plus il y a des doutes qui émergent et du coup plus ça peut remettre en question. Du coup, on a souvent l'habitude de formaliser nos choix par des documents clairs et précis. Des tableaux Excel qui sont souvent des gros tableaux Excel d'ailleurs. Ça par exemple, ça peut être kiffant en terme d'ampleur... Et ça par exemple, c'est un document qui pour moi a été l'échafaudage de l'architecture. C'est pas l'architecture elle même mais c'est vraiment son échafaudage. Du coup, tu as la séquence Drive-in, Prendre le large, Terra Incognita, Rentrer dans les coulisses c'est la scène où on s'arrête et il y a une scène avec des cartons et des ombres chinoises. Transition rodéo c'est quand tu repars, avec le texte du vigile et la poursuite de la voiture tribu. Tourner en rond c'est autour du rond-point. Transition libre c'est quand on invite chaque voiture à repartir dans son coin et à errer librement dans la zone commerciale. Accéder au rêve c'est la scène en rond, à la fin, où

on se retrouve avec cet indien clochard au milieu. Et Regarder l'horizon c'est quand on sort de la voiture pour aller chercher le rivage de la ville. Et pour ça, il fallait qu'on réfléchisse à : « c'est quoi l'expérience du spectateur ». Donc là, dans la séquence Drive-in c'est « regarder un film ». Prendre le large c'était « être dans le paysage. Le paysage nous traverse.» Terra Incognita : « Le dépaysement ». On avait essayé de mettre des mots dessus. Les intentions artistiques aussi. « Le temps de la mise en condition » : considérer que ce temps de cinéma, même si tu avais l'impression que le spectacle n'avait pas encore commencé, en fait il faisait déjà partie du spectacle parce que c'est là que tu rentrais dans le jeu, que tu apprenais les codes de ce que tu allais voir. Après il y avait l'implantation, donc où ça se situe. Voiture-public : quelle vitesse de voiture. Est-ce qu'on est dans la voiture ? Vitesse normale, au ralenti... Ça c'est sur le rythme. Les intentions en terme de cinéma. Ça c'est « regarder l'écran », « traverser l'écran », « aller découvrir le décor ». Et puis il y avait « découverte du sujet du film ». Après « on se rend compte qu'on est dans le film ». Après « on se rend compte qu'on a un rôle dans le film ». Voilà... « On se met à jouer son rôle dans le film ». « Bascule inattendue du scénario ». « On est celui qui écrit la suite du film ». Ça c'est des mots qu'on a mis à chaque fois sur chaque séquence, avec les durées. Alors, ça c'était le scénario hollywoodien. À l'Atteline quand on a écrit le scénario, on a bossé avec Sylvie Fèvre, qui est, elle, dramaturge. Elle nous a plus interrogé sur les personnages, leurs liens, l'écriture aussi. Elle nous a posé énormément de questions sur « pourquoi untel fait ci, pourquoi untel fait ça ? », « qu'est-ce que ça raconte ? », « est-ce que le spectateur comprend ce qu'on veut raconter ? ». Donc, elle, vraiment d'un point de vue théâtre, mise en scène. Et on a bossé avec Camille Reysset qui, lui, travaille dans le cinéma et qui nous a présenté toute une recherche sur le scénario hollywoodien. On s'est dit, quitte à faire un film, autant comprendre ce qu'est le cliché du film aujourd'hui, c'est-à-dire le scénario hollywoodien. C'est quelque chose de très codifié. Mais un code qu'on connaît tous, parce que c'est à peu près le même fonctionnement que les mythes. Donc, en fait, ce ne sont pas les américains qui ont inventé le scénarios hollywoodien, c'est des schémas d'histoires qui existent au moins depuis les grecs, voire avant. En tout cas dans les mythes grecs on retrouve un peu ces mêmes étapes. Évidement ce ne sont pas tous les films. On va dire qu'Hollywood a inventé un type de film. On a essayé de décortiquer un peu les étapes pour voir en quoi on était dans ce schéma là ou pas. Ça c'était assez amusant parce que l'idée n'était pas forcément de coller, on avait pas envie de faire Hollywood. On est parti d'une sorte de modèle. Ça commence par un statu quo. Il y a une situation initiale, où le héros est dans la vie de tous les jours. En plus c'est très calibré, ça dure genre moins de dix minutes. Typiquement, il est en train de conduire au volant d'une voiture avec sa femme et ses deux enfants. Et il y a un événement inattendu qui va troubler sa vie, qui va bouleverser la situation initiale. Je ne sais pas, il y a les zombies qui arrivent. Voilà, par exemple. *(Rires)*. Et le héros ne peut pas faire autrement que de s'engager dans la situation. Il n'a pas le choix. Peut-être qu'il aimerait bien ne pas en être partie prenante mais on ne lui laisse pas vraiment le choix en général. Il doit en être, il doit en faire partie. Après il y a toute une histoire de succès majeur, de défaites mineures dont je ne me souviens plus complètement. Après dans la construction, dans l'évolution il y a plein d'endroits où le héros gagne, où il perd et où il regagne après, qui crée le rythme. Il y a aussi souvent une aide extérieure. Ça peut être l'aide de Dieu. C'est une aide inattendue en fait. Et il y a un climax et une résolution. Bon je te la fais court, et puis mes souvenirs me font un peu défaut là-dessus parce que ça avait vraiment duré plusieurs jours cette recherche là, mais en tout cas on avait essayé de voir comment ça rentrait dedans cette idée-là.

Vous aviez déjà vos figures à ce moment-là ?

Oui, on avait les figures. Ça nous a aussi permis de choisir, dans toutes les figures qu'on avait imaginées, celles qu'on allait prendre. Si je me souviens bien. Parce qu'en fait, dans le scénario hollywoodien il y a aussi des figures. Il y a le héros. Il y a, je ne sais plus comment il s'appelle, mais celui qui seconde le héros. Souvent il meurt un peu avant la fin. Il y a... ah je ne me souviens plus des noms... mais il y a celui qui apporte l'aide extérieure juste-

ment. Il y a quelqu'un qui débarque et qui résout un truc qui était insoluble. Il y a le méchant, qui a un autre nom... Et du coup, on avait essayé de voir qui pouvait faire quoi, si ces figures-là étaient représentées dedans.

Et quand vous avez formalisé cette version un peu finale, vous l'avez faite par rapport à Grand Littoral ? Parce qu'il fallait bien que ça corresponde à un parcours.

Et bien ça c'est venu un peu après. Là on avait les figures. On avait la bande son. On avait les textes des personnages. Le scénario détaillé où on décrivait scène par scène ce qu'il se passait. Les ingrédients. Un univers esthétique. La lumière. Les questions. Et du coup, on s'est basé sur ce tableau là pour écrire la bande son. Parce que le choix des ambiances, des musiques, etc, répondait à ces intentions artistiques là.

Vous aviez déjà le parcours à ce moment-là ?

(Il réfléchit). Non... On ne l'avait pas encore... Mais on avait quand même déjà fait Aubagne. On avait déjà fait un parcours à Aubagne. Et on avait exploré plusieurs zones commerciales autour de Marseille en s'imaginant quel parcours on pourrait y faire. Du coup, on avait un peu des jalons sur le parcours. L'« implantation » par exemple (il fait référence à une entrée du tableau qu'il commente) pour la séquence du cinéma Drive in c'est une place dans le centre ville symbolique. On a un peu adapté. Ensuite on s'est dit que ça pouvait être une station service, pour des raisons de distances. Prendre le large c'est du centre ville à la périphérie. Après, Terra Incognita, c'est quand on rentre dans la zone et on fait un parcours dans la zone. Entrer dans les coulisses, c'est une arrière cours, une plateforme logistique. Transition rodéo, on reste dans la zone. Tourner en rond, c'est un giratoire.

Donc c'est dans l'idée que ça peut être sur n'importe quel giratoire d'une zone ?

Oui, qui ait une certaine taille quand même. Mais n'importe lequel oui. Une dérive. Donc dans un endroit potentiellement de la zone un peu mystérieux. Aussi où il y a beaucoup de possibilité de s'éclater...

Là, c'est à pied ?

Transition libre non. C'est quand on part. On n'est plus obligé de rester les uns derrière les autres. C'est au moment où l'Indien nous libère et je ne me souviens plus ça à quel point ça a marché dans le parking... Ça, ça a été un endroit qui n'a pas été facile à créer au sein du public, de rompre avec ce code de on se suit les uns les autres. Pour que ça soit compréhensible que c'est ça qu'on proposait sans que ce soit injonctif. Accéder au rêve c'est le plus grand parking de la zone commerciale, donc potentiellement plutôt un parking de supermarché. Et regarder l'horizon c'est la lisière. Tu vois, là on était en janvier 2016, on avait déjà ça.

Vous saviez déjà que vous alliez le faire une première fois à Grand Littoral ?

Oui. C'est une des réponses à la question de comment on fait du contextuel reproductible, c'était de se dire, en fait on joue dans des espaces qui sont tout le temps les même. Qui sont construits pareils. Ça demande une réadaptation parce que les distances ne sont pas toujours pareil mais on sait qu'on va trouver un rond-point. On sait qu'il va y avoir une zone plus industrielle, une zone plus artisanale, c'est-à-dire plutôt pour les maçons, les travailleurs, plutôt à destination des entreprises. Et une zone plutôt commerciale avec les grosses franchises, de nourritures, ou de meubles, ou d'électroménager, etc. Ça, après, on l'a bien détaillé dans le dossier de création. Il y a le synopsis, les intentions artistiques. C'est vrai que je n'ai pas parlé du paysage aussi, qui est aussi un des personnages. C'est un peu une constante de La Folie Ki-

lomètre. C'est pour cela qu'on parle de l'arrière-cour du hangar, du rond-point, du parking d'hyper-marché, c'est aussi des lieux symboliques... (*Il continue de commenter le document*). Donc, il y a les figures, et là il y a le parcours. C'est un document autant artistique que technique, parce que du coup, on sait que cette séquence-là, celle du Drive In, elle dure vingt minutes, que la séquence 2 c'est pas mal si elle ne dure que cinq minutes. Si ça en dure dix, ça veut dire qu'il va falloir qu'on rogne sur la suite. Donc on s'adapte évidement, mais globalement on essaye que ça soit plutôt ces timings-là. Et du coup ça crée le parcours...

Les dates d'après, dans les festivals de Saint-Etienne, Chalon-sur-Saône et Aurillac étaient déjà prévues ?

Oui, et celles de Bourgoin-Jallieu se sont déclenchées suite au premier été.

Comment avez-vous procédé pour les repérages des nouveaux sites ? Cela a pris du temps ? Y a-t-il eu besoin d'une grosse réorganisation ?

En fait ça a été au cas par cas. Il y a eu des difficultés différentes en fonction des lieux. Moi j'ai fait les repérages à Bourgoin-Jallieu, pour le parcours, et en fait de l'expérience de 2016, la première chose qu'on a faite avec Julie c'était de chercher la fin, où c'est qu'on allait regarder l'horizon. Parce qu'en fait, on se disait, si il faut que tout ça rentre dans un certain timing, il faut déjà qu'on sache jusqu'où on va, et qu'à partir de là, on remonte la boucle à l'envers presque. En terme d'implantation, c'est ce qui semblait le plus facile. Après, tu peux faire les choses plus en parallèle que ça. Dans Bourgoin-Jallieu, il y avait trois ou quatre zones périphériques. Du coup, on a repéré dans lesquelles il y avait un gros rond-point, parce que il faut quand même que ce soit un rond-point, autour duquel il n'y ait pas trop de circulation, mais qui soit quand même suffisamment gros pour qu'on puisse faire entrer vingt voitures dedans. Pas trop de circulation c'est pour des raisons de sécurité. On fait plusieurs tours, donc on évite qu'il y ait trop de monde en même temps, même si on peut absorber quelques voitures qui arrivent. On est sur la route, les gens font attention. Souvent il y a l'idée de prendre une carte et de mettre des épingles sur tous les endroits possibles et à partir de là voir comment ça se relie. Et après de faire les parcours en vrai, de nuit, pour voir ce que ça raconte et le temps que ça met. Après, on joue parfois sur la vitesse. On peut rouler plus doucement pour que ça dure plus longtemps. Après les endroits où on a des installations, des scénographies installées, sont aussi tout le temps les mêmes lieux. C'est-à-dire que le « Rentrer dans les coulisses », ça va toujours être une projection sur une façade qui va faire 60 mètres de large. Alors si ça en fait 40 ou 80, on peut s'adapter, mais grosso modo il faut que ça soit ça. Il faut que ça soit un endroit plutôt dans le noir et où on sente que l'on est plus dans un hangar que dans un supermarché. Quel que soit le lieu, la scéno va être toujours la même : des cartons, des éléments de projection. Le rond-point : on s'adapte à la taille du rond-point évidement, mais ça reste quand même un rond-point avec des intérieurs et des extérieurs. « Accéder au rêve » c'est sur un parking, donc ça pareil, il nous faut un cercle assez grand pour accueillir toutes les voitures. Donc sans arbre, sans réverbère, sans rien qui nous empêche. On a souvent réussi à faire rentrer. Et puis on s'adapte. À Chalon, on n’a pas trouvé de parking assez grand parce que le supermarché ne voulait pas qu'on soit sur son parking. Donc on est allé sur le parking de Gamme Vert et ça ne rentrait pas de faire un cercle complet. On a fait un grand demi-cercle. Voilà, on a adapté comme ça. C'est sûr que ça change un petit peu, comme c'était un demi-cercle on était un peu plus loin de la scène, ça paraissait un peu plus petit. Et en même temps on était tous en face de l'enseigne, donc c'était une adaptation qui ne remettait pas en cause la globalité.

Et comment s'est passée la cohabitation avec toutes ces enseignes ? Comme c'est la nuit, peut-être que ça ne dérangeait pas...

Non, et puis je pense qu'il y avait une cohabitation assez curieuse.

De votre part ? De leur part ? Des deux ?

Des deux, oui. En fait ça dépend. Pour « Entrer dans les coulisses », comme on projetait sur la façade d'une entreprise, on rencontrait le ou la cheffe d'entreprise à qui on expliquait le projet, et ce qu'on avait envie de faire. On n'est pas sur un discours noir ou blanc, de dire c'est mal ou à l'inverse que c'est le rêve absolu... On est sur une sorte de fresque sociologique-onirique. Mais globalement on a pas un avis moral sur ce que sont ces endroits là, dans le sens où chacun en a un. Chacun se le construit, se le déconstruit, se le reconstruit, en fonction de ce que tu vis dans ta vie. Et je pense justement que la contribution de faire un spectacle là-bas peut avoir un impact sur l'avis que tu as sur les zones, en tout cas comment tu les pratiques, comment tu les vois. Mais on n'a pas un discours partisan. Ça, on le dit souvent, à chaque fois. On est pas là pour dire : « c'est mal ». On n'est pas là pour dire que c'est bien non plus. *(Rires)*. Mais l'idée c'est d'y vivre une expérience extraordinaire qui vient décaler le regard et le propos qu'on peut porter sur ces endroits-là. Cela fait que j'ai l'impression que toutes les personnes qu'on a rencontrées et qui y travaillent étaient globalement assez heureuses de nous accueillir. On a rencontré un directeur adjoint d'un Carrefour par exemple, qui nous a reçu et qui était intéressé. Il était intéressé qu'il y ait un spectacle qui se passe sur son parking, parce que c'est assez rare. Ou ce n'est pas ce genre de spectacles-là, c'est-à-dire que parfois il y a des évènements mais c'est rarement des spectacles de ce type-là. On est plutôt sur des animations de type zumba... *(Rires.)* Qu'est-ce qu'il nous a dit d'autre... ? Des animations de galeries commerçante quoi. Après on est souvent sur la route, et là, c'est plutôt la mairie. En général c'est quand même des routes qui appartiennent au domaine public ou à un syndic. Disons que les demandes d'autorisation, il y avait assez peu d'endroits. Il y a la station-service aussi. Mais à partir du moment où tu dis à la station-service que l'on ne va pas entraver le fonctionnement, c'est-à-dire que si quelqu'un vient pour se servir à une pompe, il pourra toujours le faire. On laisse une pompe accessible. Et comme c'est la nuit et qu'il y a très peu d'affluence, souvent ça ne les dérange pas.

Sur le tableau dramaturgique, je voulais finir... C'est marrant comment s'est passé cette histoire de scénario hollywoodien, parce que finalement on n' a pas écrit un scénario hollywoodien du tout. Je voulais repréciser ça. La manière dont je l'ai dit, on pourrait comprendre ça. On a eu besoin de passer par là, pour écrire le spectacle tel qu'il existe aujourd'hui. En fait, on a écrit un scénario hollywoodien, mais il ne se présente pas comme un scénario hollywoodien, dans le sens où on suit les personnages les uns après les autres et où un personnage nous emmène à un autre. J'essaye de trouver... Je ne me souviens plus du nom. En fait il y a un principe : « la ronde de Schnitzler ». C'est un ami qui a vu le spectacle et qui m'a dit que ça lui faisait beaucoup penser à ça. Je trouve que la référence elle est vraie mais si c'est pas une référence qu'on a eu donc ce n'est pas grâce à ça qu'on l'a écrit mais c'est une pièce de théâtre qui date de 1897. C'est l'écrivain Arthur Schnitzler. Bon elle est connue parce qu'il y a eu de la censure, ça a déclenché un peu du scandale parce qu'il y avait une histoire de coucherie, de qui couche avec qui. Parce que ça décrit un personnage qui a une relation sexuelle avec un autre, qui à son tour avec une autre et à son tour avec un autre et ainsi de suite, et je crois qu'à la fin ça se reboucle. Du coup, c'est une fresque sociale qui est décrite. Bon, et ils n'ont pas de relations sexuelles dans Rivages, on est sur complètement autre chose (*rires*). Mais je trouvais intéressant cette idée-là. Ça m'aurait aidé d'avoir cette référence là pendant l'écriture pour qu'on comprenne à un moment que c'est cela qu'on fait. On passe de l'un à l'autre. Et en effet, à Bourgoin-Jallieu, on a un tout petit peu réécrit la fin. En fait, à la fin, on retrouvait le personnage du début. Chose qui existait un peu avant, mais qui n'était pas autant visible. Enfin, on le voyait mais il était tellement loin que on le voyait plus. Et là, vraiment on le croisait et il emportait l'Indien dans la voiture. Ils partaient au loin. Il revenait pour reboucler le scénario des personnages. C'est pour ça qu'au final on est assez loin du scénario hollywoodien,

même si paradoxalement c'est ce qu'on voulait faire au début, parce que l'histoire est vraiment à construire dans ta tête. Toi, tu vois des bribes de gens, et ils sont chacun connectés les uns autres dans une sorte de ronde. Ça peut te donner le sentiment que chacun est connecté même si tu ne les as pas vu ensemble. Tu peux très bien imaginer ce qu'ils auraient à construire ensemble. Voilà, ça c'était un peu pour finir sur la dramaturgie. Pour finir sur une intention qui n'était pas une intention mais qui est ce qui est produit au final. Ça c'est aussi la magie de la création où tu poses des jalons pour chercher. Par exemple, la recherche sur le scénario hollywoodien c'est un de ces jalons. C'est pas forcément ça que tu vas avoir au final. Mais si tu ne l'avais pas posé, tu n'y serais pas allé. Il y a un truc comme ça que je trouve assez fascinant. Et puis qu'à la fin on nous dise : « c'est ça que vous avez fait » ; « Ah bon, je ne connaissais pas ». (*Rires*). Il y a un truc intéressant en terme de construction. Et c'est je pense assez dû au fait qu'on l'ait fabriqué en collectif. Du coup ce genre d'outils, d'interactions existent parce que tu dois gérer la complexité de six cerveaux qui fonctionnent ensemble. Enfin, tout le monde doit gérer cette complexité. Ça peut terminer vraiment dans des territoires que t'as pas du tout imaginé au début. Là, je trouve ça intéressant. De voir comment on en vient d'un scénario hollywoodien, à une écriture qui n'a justement rien à voir avec Hollywood. Je ne connais pas de scénario hollywoodien qui est construits comme ça.

Ce n'est pas du tout une histoire linéaire.

Voilà !

Merci beaucoup, c'est super... J'ai juste une question un peu technique, celle du début que je n'ai pas pris le temps de poser. Peux-tu me dire rappeler les compétences, les disciplines que vous avez dans le collectif. Êtes-vous toujours six ?

Non, ça a beaucoup bougé depuis.

Toi, tu as fait la FAI AR avec les autres ?

Non.

Tu les as retrouvé après ?

Oui, juste après la FAI AR.

Annexe 3

Tableau dramaturgique de *Rivages*

Ce document de travail, élaboré par la compagnie, a servi de structure pour l'écriture du script du spectacle.

SÉQUENCE	1 CINÉMA DRIVE-IN	2 PRENDRE LE LARGE	3 TERRA INCOGNITA
		TRAIN FANTÔME	LE CLIMAT INFLUENCE MAIS NE CONDITIONNE PAS
EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	REGARDER UN FILM	ÊTRE DANS LE PAYSAGE - LE PAYSAGE NOUS TRAVERSE	DÉPAYSEMENT - DÉSERT
INTENTION	LE TEMPS DE LA MISE EN CONDITION préparation du regard	LE TEMPS DU VOYAGE lâcher-prise	LE TEMPS DE LA DÉCOUVERTE un endroit familier devient étrange
IMPLANTATION	- - PLACE DANS LE CENTRE-VILLE SYMBOLIQUE - -	>> DU CENTRE-VILLE À LA ZONE >>	>> ENTRÉE DANS LA ZONE >>
VOITURES / PUBLIC	FIXE - DANS LA VOITURE À L'ARRÊT	DÉPLACEMENT VITESSE NORMALE	DANS LA VOITURE AU RALENTI
INTENTION CINÉMA	REGARDER L'ECRAN : LE FILM OBJET EN 2D EXTÉRIEUR	PASSAGE DANS L'ÉCRAN : LE FILM EN 3D DE L'INTÉRIEUR	DÉCOUVERTE DU DECOR DU FILM
DURÉE	20 MIN	10 MIN	
HOLLYWOOD	STATU QUO	SUCCÈS MAJEUR	EXCITATION
FIGURE / PERSONNAGE	- Gérard le gérant du driving - Les hotesses et stewarts d'accueil - Pépé : le personnage principal, dans sa voiture	- Otto, un autostoppeur qui travaille de nuit dans la zone - Pépé, dans la voiture de tête	- Otto - Pépé, dans la voiture de tête
BANDE SON	Musiques d'attente, jingles, publicités et consignes de sécurité.	Traitement du monologue du personnage principal au son Traitement de l'autosoppeur et de sa prise en charge.	Ambiance étrange et mystérieuse. Petit à petit on commence à entendre des sons de personnes qui travaillent quand on passe devant certains batiments. Différentes interviews de travailleurs de la zone avec des points de vue différents : une emission radio qu'ils écoutent dans la voiture ?
TEXTES PERSONNAGES	- Interventions du gérant du driving - Jingles, publicités, consignes de sécurités - Texte de conduite pour le personnel d'accueil - Pépé en voix off : "je me barre"	- Suite du monologue de Pépé ? - Rencontre et discussion entre Pépé et Otto	- Préparer les interviews de travailleurs de la zone - Dialogue : Otto guide Pépé dans la zone
INGRÉDIENTS	STAND D'ACCUEIL, ECRAN DU FILM	BANDE-SON	TRACES ÉPARSES Évocations de l'activité, flou réalité / installations. On croise une voiture de sécurité.
UNIVERS - ESTHÉTIQUE	Garage, drive-in	Déplacement [1]	Comme des vidéos en plan fixe avec un détail qui bouge.
LUMIÈRE	Las Vegas	XX	Jeu entre l'existant et des ajouts. Étranges présences lumineuses : bureaux allumés, hangar ouvert avec lumière chaude, entrées clignotantes, éclairages incongrus (piscines, vides...)...
EN QUESTION / TRAME ET SCÉNARIO	- Situation de Statut Quo pas définie - Quel est l'élément déclencheur au fait de se barrer.	- Quelles sont les motivations du personnage principal à se barrer ? - Contradiction ? entre le fait d'exprimer les raisons du départ (négatives et déprimantes) et le fait d'être en sensation de liberté (positive et souriante) - Le personnage principal a-t-il des doutes sur où aller ?	
EN QUESTION / MOYENS EMPLOYÉS	On voit le personnage principal parler tout haut, il dit qu'il en a marre de regarder "le film de sa vie" et il demarre.		

SÉQUENCE	4 **RENTRER DANS LES COULISSES**	5 **TRANSITION RODÉO**
	ENTREPRISE DE LOGISTIQUE, QUAI DE DÉCHARGEMENT	
EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	SE GLISSER DANS UNE SITUATION	INTERACTION PERSONNAGE - VÉHICULES
INTENTION	LE TEMPS DE L'ENVERS DU DÉCOR infiltration dans le réel	LE TEMPS DE LA TRANSGRESSION run sauvage
IMPLANTATION	- - ARRIÈRE-COUR - -	>> DANS LA ZONE >>
VOITURES / PUBLIC	DANS LA VOITURE À L'ARRÊT	JEUX DE DÉPLACEMENTS EN CONVOI
INTENTION CINÉMA	DÉCOUVERTE DU SUJET DU FILM	ON SE REND COMPTE QU'ON EST DANS LE FILM
DURÉE	10 MIN	
HOLLYWOOD	DÉCEPTION	POINT DE NON-RETOUR
FIGURE / PERSONNAGE	- Otto - Pépé, dans la voiture de tête - Manu, un manutentionnaire - Virgile, le vigile de la zone	- Pépé, dans la voiture de tête - Titi, la voiture tribu - Virgile
BANDE SON	Arrivée du cortège : manutention et klaxons de marche arrière de camions Instant contemplation : son de jungle, de grenouille Manipulation de carton : son mécaniques, répétitifs, rythmés. Différentes interviews de travailleurs de la zone avec des points de vue différents	Musique de tunning au passage de la voiture tribu ? ou musique qui provient de la voiture même = gros système son ? Sur la fréquence du vigile : il cherche la voiture tribu et la poursuit.
TEXTES PERSONNAGES	- Dialogue : Otto quitte Pépé - Vigile : texte de conduite	- Monologue de Pépé : "bon, comment on part d'ici maintenant ?" - Bribes de son du talkie du vigile qui poursuit la voiture tribu
INGRÉDIENTS	SCÉNOGRAPHIE ET CHORÉGRAPHIE DE CARTONS ET DE LUMIÈRE	PANNEAUX D'ANNONCE DE CIRQUE SUR LES LAMPADAIRES
UNIVERS - ESTHÉTIQUE	Ombres, projections, fumée...	Rodéo de voiture
LUMIÈRE	Noir et blanc	XX
EN QUESTION / TRAME ET SCÉNARIO	- Qu'est ce qui motive le personnage principal à regarder la scène au lieu de poursuivre simplement sa route ? - Est-ce qu'il y a une interaction entre les livreurs et le personnage principal ?	
EN QUESTION / MOYENS EMPLOYÉS	- Comment les cartons sont ils traités ?	

SÉQUENCE	6 **TOURNER EN ROND**	7 **TRANSITION LIBRE**
	LA GEOGRAPHIE DU DOUTE	LE LABYRINTHE
EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	VOIR LES AUTRES VOITURES EN MIROIR	PRENDRE LES RÊNES
INTENTION	LE TEMPS DE LA MANIPULATION pris au piège, déplacements canalisés, absurdité	LE TEMPS DE LA LIBERTÉ SURVEILLÉE entre surveillance et hacking
IMPLANTATION	- - CARREFOUR GIRATOIRE - -	>> DÉRIVE >>
VOITURES / PUBLIC	TOUR	DÉPLACEMENT LIBRE
INTENTION CINÉMA	ON SE REND COMPTE QU'ON A UN RÔLE DANS LE FILM	ON SE MET À JOUER SON RÔLE DANS LE FILM
DURÉE	10 MIN	
HOLLYWOOD	DÉFAITE MAJEURE	AIDE EXTÉRIEURE
FIGURE / PERSONNAGE	- Pépé, dans la voiture de tête - Titi, la voiture tribu - Virgile - Jo le jogger - Le convoi en tant que tel	- Virgile - L'indien
BANDE SON	Musiques foraines un peu dark (petites variations de tonalités et de tempo comme une vieille cassette) Souffle du jogger Intervention du vigile dans son talkie qui renvoit des informations sur la situation Interview de promotteurs	Hackage de la fréquence du vigile par l'indien
TEXTES PERSONNAGES	- Pépé prend conscience qu'il est dans un convoi - Texte du vigile dans son talkie - Texte de hackage de l'indien - Spot de pub et discours de promoteurs	- Texte de l'indien - Pépé ou narration
INGRÉDIENTS	PANNEAUX PUBLICITAIRES, SENS INTERDIT LUMINEUX, CHAISE ARBITRE	
UNIVERS - ESTHÉTIQUE	Manège, praxinoscope, panopticon	
LUMIÈRE	Lumière festive "foraine" / néon "indus" / froide "prison"	XX
EN QUESTION / TRAME ET SCÉNARIO	- Quelle interaction entre le joggeur et le reste ? (s'il y en a) - Inspiration du prisme de Sisysphe ? (situation absurde répétitive sans fin)	- Que devient le vigile ? - Pourquoi suit-on l'indien plus que le vigile ? - Que devient le personnage principal dans tout ça ?
EN QUESTION / MOYENS EMPLOYÉS		- Comment inciter le public à se libérer du convoi ? À s'éparpiller ? - Portée limitée de l'émetteur FM / Risque de perdre définitivement une partie du convoi.

SÉQUENCE	8 ACCÉDER AU RÊVE	9 REGARDER L'HORIZON
	LE RETOUR AUX SOURCES	HORS ECHELLE, VULNERABILITE
EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	SYNERGIE COLLECTIVE	OUVERTURE DANS LE PAYSAGE ET DANS LA FICTION
INTENTION	LE TEMPS DU RÊVE jeu et rituel	LE TEMPS DE LA PERSPECTIVE se reposer les questions avenir / frontière, être dans le titre, sur le rivage
IMPLANTATION	- - PARKING - -	- - LISIÈRE - -
VOITURES / PUBLIC	DANS LA VOITURE À L'ARRÊT	SORTIE DE VOITURE - FIXE
INTENTION CINÉMA	BASCULE INATTENDUE DU SCÉNARIO	ON EST CELUI QUI ÉCRIT LA SUITE DU FILM
DURÉE	10 MIN	10 MIN
HOLLYWOOD	CLIMAX	RÉSOLUTION
FIGURE / PERSONNAGE	- Pépé, dans la voiture de tête - Titi, la voiture tribu - Virgile - L'indien	- Pépé, à pied - L'indien
BANDE SON	Musique tribale Son d'animaux divers, le zoo	Musique tribale (marche) Musique plannante, on redescend
TEXTES PERSONNAGES	- Texte de pétage de plomb du vigile - Texte de guidage des conducteurs par l'indien	- Texte de conclusion ?
INGRÉDIENTS		MOTS PAYSAGE FEUX D'ARTIFICE
UNIVERS - ESTHÉTIQUE	Fantastique	Contemplatif
LUMIÈRE		
EN QUESTION / TRAME ET SCÉNARIO	- Que fait le vigile ? comment se transforme-t-il ? - Comment les personnages cohabitent ? - Quel est le rapport au rêve ? - Comment l'indien aide-t-il le personnage principal ? - Que font / où sont les autres personnages pendant le départ de l'indien et du personnage principal ?	- Que fait l'indien ? Comment sort-il de la scène ? - Interaction personnage principal / public ? C'est une première. Ne reste-t-il pas extérieur tout le long du spectacle ? Ou y a-t-il des interactions en amont ?
EN QUESTION / MOYENS EMPLOYÉS	- Quelles sont les Chimères de la zone ? - Comment rendre la scène monumentale ?	- Le mythe du Phénix.

Annexe 4

Cette version du script a été ré-écrite par les artistes à l'occasion des représentations de Rivages à Bourgoin-Jallieu, en 2018.

SCRIPT *Rivages*

Séquence 0
DRIVE-IN
Une station service en bord de route - extérieur / entre chien et loup

On entend au loin le brouhaha des acteurs qui se mettent en place.

LE SCRIPT
Ça marche, bon ben écoute, on y va…
On en a plus pour longtemps, j'attends le signal de Julie…
Y a une voiture qui a un problème de matériel.
…
On attend que tout le monde se mette en place…
C'est bon, on va y aller. S'il vous plaît, tout le monde en place, merci.
…
Test micro…
Un deux, un deux…
Rivages, première, moteur, action…

La pellicule se met en route, on entend GUILLAUME qui roule en voiture.

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia…
Nous sommes dans la Suburbia lorsque nous prenons la voiture pour aller acheter notre pain.
Nous sommes dans la Suburbia là où les livreurs de pizza errent le soir sans fin dans des rues mal éclairées.
Nous sommes dans la Suburbia si, où que nous nous trouvions, notre horizon visuel est rempli de panneaux de signalisation.
Nous sommes dans la Suburbia quand tous les bâtiments commencent à ressembler à des stations service.
Nous sommes dans la suburbia à partir du moment où les quartiers neufs paraissent vieux avant même d'avoir été habités.

GUILLAUME s'arrête à la station service pour prendre du carburant. Il sort de sa voiture et se dirige vers la pompe.

VOIX SYNTHÉTIQUE
Choisissez votre carburant.
Saisissez votre code puis valider avec la touche V.

Veuillez retirer votre carte.
Allez vous servir en sans-plomb 95.

GUILLAUME se sert en carburant et raccroche le pistolet à la pompe.

GUILLAUME
(S'adressant au loin à la responsable d'accueil)
Excusez-moi ! Excusez-moi !
Bonsoir…
Est-ce que je peux vous prendre un peu de produit à vitre ?

LA RESPONSABLE D'ACCUEIL
Oui tout à fait.
Regardez, il y en a juste dans ce seau.

GUILLAUME nettoie rapibid.ent le pare-brise de sa voiture, fouille dans le coffre, vide son sac sur le siège passager. Il rentre dans sa voiture, allume le moteur, on entend l'intérieur de sa voiture, il s'installe au volant. Il démarre et s'éloigne lentement de la station.

Séquence 1
PRENDRE LE LARGE
Sur une route en bordure de ville - extérieur / entre chien et loup

(en souligné : les parties à adapter en fonction du parcours)

GUILLAUME
(Voix intérieure)
À 50km/h, sans attache, en roue libre…
Je ne sais pas où aller sinon vers l'horizon, la mer, la crête, la cime des arbres.
En route pour un futur plus proche de moi-même.
Je suis la figure principale du mouvement.
Je suis l'énergie qui me porte. Je suis parti pour transformer mon état immobile. Je veux rouler à vider mon réservoir.

GUILLAUME
(en chantonnant)
La la la la la la…
Alors… Où est-ce que je vais ?
Toutes directions ? Allez…

GUILLAUME allume l'autoradio et zappe entre plusieurs stations avant de trouver celle qu'il cherche.

L'AUTORADIO
Je suis né là. Mes parents étaient agriculteurs ici.
On cultivait les champs, on moissonnait. Et puis après, d'un seul coup…
Regardez ! Écoutez ! Écoutez ! Là ! Des perdreaux…
Maintenant c'est la zone, la zone industrielle, et puis ils veulent tout… Ils veulent tout prendre…
Là nous nous trouvons dans la parcelle le Morlu… un peu plus loin c'est la Mare… la Table Ronde… Chaque parcelle, c'est un lieu dit quoi…

Quand on moissonnait, là, on faisait des tas de blé dans le champ, et on battait, là où il y a la grande surface là… C'était la fête des battages.
Ils veulent que les agriculteurs cultivent au dessus, faire de l'agriculture sur les boutiques, sur les dômes quoi… Enfin… Je sais pas vraiment ce qu'ils veulent faire.
Va y avoir une piste de ski, je crois que j'ai entendu parlé de ça. Il y aura une piscine, de nombreux hôtels… Y aura des halles d'expositions… Y aura tout ce que vous voulez je pense…

GUILLAUME aperçoit la silhouette de l'INTÉRIMAIRE faisant du stop au bord de la route

GUILLAUME
Tiens… Qu'est-ce qu'il se passe ? Elle est en panne ou quoi ?
Euh… Bon, allez, je m'arrête.
Clignotants, warning, je vais me mettre sur le bas-côté.

La voiture de GUILLAUME la dépasse et s'arrête à une centaine de mètres plus loin. On entend le ralentissement, le clignotant, l'arrêt.

GUILLAUME
(Baissant le son de l'autoradio)
Ben, qu'est-ce qu'elle fait ?
Elle a pas vu que je me suis arrêté ?

Il klaxonne. L'INTÉRIMAIRE arrive à sa hauteur, bruit de la vitre qui s'ouvre.

Bonsoir !

L'INTÉRIMAIRE
Bonsoir Monsieur.

GUILLAUME
Vous avez un problème ?

L'INTÉRIMAIRE
Oui, écoutez, ma voiture est tombée en panne. Sur le parking en face.
Et c'est embêtant parce que j'allais à mon travail. Et je suis en retard.
Ça vous embêterait de me rapprocher ?

GUILLAUME
Je peux vous déposer si vous voulez.
Attendez, je vais mettre ça derrière.

Bruits d'objets qu'on déplace sur la banquette.

Allez-y, montez !

On entend le bruit de la portière qui s'ouvre et se referme

L'INTÉRIMAIRE
(Avec un soupir de soulagement)
Merci, c'est vraiment gentil de vous être arrêté.

GUILLAUME
Bah non c'est normal.

Ça fait longtemps que vous attendiez ?

L'INTÉRIMAIRE
Non, pas très longtemps. Et je vais pas loin, c'est à 5 minutes en voiture. Mais à pied, ça fait un bout. Et là, je peux pas me permettre d'être en retard.

GUILLAUME
Je comprends. C'est par où ?

L'INTÉRIMAIRE
Tout droit pour l'instant.
J'envoie juste un texto à un collègue pour le prévenir que j'arrive, du coup

On entend la voiture de GUILLAUME qui redémarre.
L'INTÉRIMAIRE le guide dans la zone d'activité déserte.

L'INTÉRIMAIRE
Par là, tout de suite à droite après le feu.

GUILLAUME
Ah, c'est une nouvelle route.

L'INTÉRIMAIRE
Oui. Avant il fallait faire le tour par la Maladière.

Séquence 2
TERRA INCOGNITA
Dans une zone d'activité artisanale - extérieur / à la tombée de la nuit

GUILLAUME
Et vous allez travailler à cette heure-là ?

L'INTÉRIMAIRE
Eh oui…
En fait je suis intérimaire et en ce moment. Je fait une mission dans une plateforme de logistique. C'est de la distribution de marchandises.
On fait les 3x8.
Et moi je suis passé en équipe de nuit.
…
La prochaine à droite.
…
Je vous avoue que ça me convient assez bien. C'est pas tout à fait le même rythme que la journée.
Mais c'est vrai que c'est pas terrible comme horaire pour tomber en panne !

GUILLAUME
Ah ça…
…
C'est marrant, je suis jamais venu ici, la nuit.

L'INTÉRIMAIRE

C’est vrai ? Ah c’est sur que ça change…
Ça n’a rien à voir avec la journée.

GUILLAUME
Oui effectivement.

L'INTÉRIMAIRE
Mais bon, faut pas croire…
Vous savez, il s’en passe des choses ici la nuit. Ça tourne 24h/24.
Tout est organisé pour que les rayons de Décathlon et Point P soient bien fourni au petit matin.
…
Une fois, j’ai travaillé à Cartel Logistique.
Sur le boulevard Lavoisier. Vous voyez ?
C’est un des plus gros distributeur du département. Ils livrent toute la France. Y-a environ une centaine de camions. Ils tournent en continu toute la nuit sur les quais.
Moi, j’ai fait une petite mission chez eux. À l’arrière du hangar. Sur les quais frigo.

GUILLAUME
Ah oui ?

L'INTÉRIMAIRE
C’était une mission assez courte. 15 jours seulement.
Mais bon. C’était pas facile.
Les surgelés. Ça doit pas rester plus de 2 minutes sur les quais. On travaille dans des camions.
À -15 ils sont ! Le rythme est intense.
Déjà que là, mon chef, il me dit que je vais pas assez vite…
Franchement…
…
Au rond point 2e sortie

Installations lumière infiltrées dans le paysage : éléments clignotants, feux de signalisation de chantier et catadioptres accrochés aux portails, grillages, dissimulés dans les haies.

L'INTÉRIMAIRE
Et vous, vous faites quoi ?

GUILLAUME
Moi ?
Je bosse dans l’informatique. J’ai une boîte dans le centre ville.
Ça marche bien. Même si maintenant les gens préfèrent aller chez Darty ou Boulanger.
Numerik’s ça s’appelle.
Voila.
Mais bon, j’ai envie d’autre chose. Je sais pas encore vraiment quoi. C’est flou.
Ça fait trop longtemps que j’ai pas bougé.
Et là, c’est le moment. Je suis parti. Je sais pas trop si c’est pour 3 jours ou pour 3 ans.
J’ai rien prévu.
Je vais peut-être finir par faire le tour du monde…

L'INTÉRIMAIRE
Oui. C’est sûr. On peut toujours rêver.

GUILLAUME

Non. En vrai, je vais voir la mer.

L'INTÉRIMAIRE
Il paraît qu'il y a une rivière qui coule ici.
Avant, y avait que des champs.
Vous avez connu ?

GUILLAUME
Oui. Mon père avait un potager par ici.
J'ai lu dans le Dauphiné Libéré qu'il vont continuer à construire des entreprises à la place de cette forêt.
Bientôt, on pourra aller de Bourgoin-Jallieu à l'Isle d'Abeau sans sortir de la ville.
Le gros titre, c'était… "Une bouffée d'oxygène pour l'emploi".

L'INTÉRIMAIRE
Ouais, c'est ça.
Ça fait rêver, hein ?
Nous, on se rend même pas compte du pognon que ça brasse, alors l'oxygène…
C'est juste des petits camions blancs et blindés qui font leurs tournées.
Les mots donnent des drôles d'impressions, vous trouvez pas ?
Tout ça pour dire qu'on rase tout et qu'on recommence.
C'est les politiques qui sont contents.

GUILLAUME
Je me demande si les noms des rues aussi vont changer…

L'INTÉRIMAIRE
Hmm, peut être !
Je sais pas…
Mais c'est vrai que ces hangars quand même, y en a peut-être certains qui pourraient être classés monuments historiques maintenant...

GUILLAUME
Ça va aller pour l'heure ?

L'INTÉRIMAIRE
Je sais pas.
Je commençais à 22h.
Mais on n'est plus très loin maintenant.
Au prochain rond point, après le Leclerc Drive, c'est la sortie vers la Zone Industrielle de La Plaine qu'il faut prendre.

Leur conversation continue en arrière-plan.
Pendant ce temps, on entend la voix intérieure de l'INTÉRIMAIRE.

L'INTÉRIMAIRE
(voix intérieure)
Ça va mieux. Ça va aller. Tout ira bien.
Je suis la figure de l'imprévu.
L'intérim, la panne, le stop. La totale.
C'est ma spécialité.
J'ai eu peur d'arriver en retard…
Et puis quoi ?

Si je perds ce job, j'en trouverai un autre, de toute façon.
Hmm… Peut-être ? Sûrement ?… Mais quand ?…
Je suis la variable d'ajustement, la flexibilité.
Je m'adapte, je m'ajuste, je suis la souplesse, je suis l'équilibre. Précaire.
Je flirte avec l'instant présent, l'aléatoire.
La nuit, je papillonne.
…
Le rêve, ce serait que je m'achète une nouvelle voiture.
Un truc qui roule. Et avec un bon autoradio, tant qu'à faire.

La suite de leur conversation en arrière-plan

L'INTÉRIMAIRE
(en arrière plan)
Ce que je voudrais faire, c'est une formation.
Pour devenir responsable de chaine.
C'est surtout pour avoir un poste. Cette histoire de diplôme.
Pour pouvoir faire autre chose que des missions…
Et acheter une voiture moins pourrie, par exemple.
Qui tombe pas en panne tous les 4 matins.
Parce qu'au final, ça me prend un temps fou et ça me coûte une blinde. Et puis c'est trop stressant par rapport au boulot.

GUILLAUME
(en arrière plan)
Vous avez une grosse pression sur les horaires ?

L'INTÉRIMAIRE
(en arrière plan)
Ben, particulièrement quand on est intérimaires.
Mais, dans tous les cas, c'est un boulot réglé sur un chrono.
Si on attend quelqu'un, c'est toute l'équipe qui prend du retard. Ça a des conséquences sur toute la chaine.
On est tous évalués au rendement.
Et chaque personne est remplaçable, si tu vois ce que je veux dire…
Mais à part ça je crois que l'intérim ça me convient plutôt bien pour le moment : je change souvent d'équipe et d'ambiance...
Je sais ce qu'on attend de moi et ça me vide la tête de travailler avec précision. C'est jamais le même type de marchandises mais y'a toujours beaucoup de volume à absorber.

Retour à la conversation dans la voiture

L'INTÉRIMAIRE
La. C'est ici. Tournez à gauche.

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la Suburbia lorsque le distributeur automatique de vidéos représente le lieu de rencontre habituel du voisinage.
Nous sommes dans la Suburbia si le temps passé dans les transports excède celui passé au travail.
Nous sommes dans la Suburbia si le temps que nous passons à garer notre voiture est inférieur à 5 minutes.

Séquence 3
RENTRER DANS LES COULISSES
Sur le site d'une entreprise de logistique – extérieur / nuit - convoi à l'arrêt

La voiture de GUILLAUME entre dans l'arrière-cour d'un hangar, sur un quai de déchargement.

L'INTÉRIMAIRE
Voilà, c'est là.
Il y a mon chef qui est déjà là.
À tous les coups, il va dire que je suis en retard.

L'INTÉRIMAIRE baisse la vitre de la voiture en arrivant à la hauteur du MANUTENTIONNAIRE

LE MANUTENTIONNAIRE
Ha ! Manue ! Enfin !
T'es sérieux ou quoi !
T'as vu l'heure !

L'INTÉRIMAIRE
Manu, je suis désolé, je suis tombée en panne avec ma voiture…

LE MANUTENTIONNAIRE
C'est la quatrième fois que tu tombes en panne ce mois çi.
C'est vraiment pas possible !
Et regarde la file de camion qui arrive !
Bon allez va te préparer, il y a du boulot ! On en reparle plus tard !

(En s'adressant au reste du convoi)
Les camions, par içi ! PAR IÇI !
José, tu es quai douze, juste là, on s'occupe de toi bientôt.
Bernard, quai treize, ici, tu suis José.
ALLEZ ALLEZ ! On n'a pas toute la nuit…
…
Il y a du monde on serre bien les véhicules.
…
Et on éteint les phares quand on est garé !

L'INTÉRIMAIRE
Je vous avais dis que ça rigole pas ici…
Bon, allez, je dois filer;
Merci beaucoup pour le service, c'est vraiment sympa.
Et bonne chance pour la suite !

GUILLAUME
Ouais, salut ! Bon courage...

L'INTÉRIMAIRE quitte la voiture pour aller prendre son poste.
LE MANUTENTIONNAIRE guide les véhicules qui arrivent sur la plateforme.
On entend au loin des voix de travailleurs dans des bureaux, des sons de manutentions de marchandise, des bruits de camion.

L'INTÉRIMAIRE
Hé Manu ! Je mets de la musique pour travailler !

L'INTÉRIMAIRE allume une radio, musique de Didier Barbelivien, Sur le parking d'Auchan. Une conversation de call-center arrive au loin.

CLIENTE ÉNERVÉE
Non mais vous réalisez que ça fait la quatrième fois que je vous appelle en l'espace de trois jours !

CALL-CENTER
Oui je sais madame…

CLIENTE ÉNERVÉE
Je suis tombée sur trois personnes différentes…

CALL-CENTER
Mais…

CLIENTE ÉNERVÉE
Sur trois agents il n'y a personne pour me dire où est ma commande.

CALL-CENTER
Si… Mais je voulais justement vous expliquer…

CLIENTE ÉNERVÉE
J'ai quand même payé 5 euros pour avoir une livraison expresse !

CALL-CENTER
Laissez-moi juste vous expliquer, calmez-vous, laissez moi juste le temps de vous expliquer…

CLIENTE ÉNERVÉE
Que je me calme ! Mais que je me calme ! Mais vous vous rendez compte de ce que vous dites là ! Non mais vous n'êtes pas bien

CALL-CENTER
Non mais madame, j'aimerai juste vous expli…

CLIENTE ÉNERVÉE
Vous n'êtes pas bien ! Vous n'êtes pas bien ! Il sert à quoi votre service client ?

CALL-CENTER
J'aimerai juste vous expliquer comment ça va se passer…

CLIENTE ÉNERVÉE
Il sert à quoi votre service client si vous pouvez même pas m'envoyer mon maillot de bain ?

CALL-CENTER
Ben, on sert à plein de chose, mais madame, je veux juste vous expliquer comment ça va se passer la procédure pour qu'on vous rembourse…

CLIENTE ÉNERVÉE

Vous voyez votre petite enquête de satisfaction à la con là ! Vous inquiétez pas ! Je vais bien la faire votre enquête

CALL-CENTER
S'il vous plaît madame…

CLIENTE ÉNERVÉE
Soit vous me passez un supérieur maintenant, soit ça va pas bien se passer !

CALL-CENTER
Mais on va vous dire exactement la même chose que ce que je vous ai déjà dis…

CLIENTE ÉNERVÉE
Là c'est du délire ! Vous êtes en plein délire là !

CALL-CENTER
Mais madame vous ne me parlez pas comme ça s'il vous plaît

CLIENTE ÉNERVÉE
Vous comprenez pas ce que vous dites ou quoi ?

CALL-CENTER
Je suis là pour vous aider

CLIENTE ÉNERVÉE
Passez moi un supérieur

CALL-CENTER
Mais il n'y a pas de supérieur madame, vous êtes dans un call-center là

CLIENTE ÉNERVÉE
Il n'y a pas de supérieur ?

CALL-CENTER
Il n'y a pas de supérieur à côté de moi

CLIENTE ÉNERVÉE
C'est quoi ce call-center là ? Où est-ce que j'appelle ? Dans quel pays ?

CALL-CENTER
Vous êtes en Espagne madame, en Catalogne, à Barcelone…

Les tapis roulants de carton se mettent en marche
Le MANUTENTIONNAIRE fait une pause dans la lumière d'un projecteur diapo vide.

LE MANUTENTIONNAIRE
(Voix intérieure - fumant une cigarette)
Tout ça, c'est une question de valeur.
Ressources humaines, congés payés… prime de froid.
Je suis une force en voie de disparition dans un monde de service et de prestations.
Valeur travail - valeur du travail…
Je boirais bien un café, tiens. Long. Et légèrement sucré.

(À l'INTERIMAIRE)
Hey Manue ! Je peux changer de radio ?

RADIO - TRAVAILLEUR 1
…dans l'Est de la France, vient d'inaugurer son centre Logistique à Sarit dans la Marne. Un centre entièrement automatisé, où les palettes et colis sont pris en charge directement par des robots. Avec un rendement de…

RADIO - TRAVAILLEUR 2
…donc il s'agit d'un drone inventoriste… Le principe de ce drone c'est de réaliser des inventaires. Sur des entrepôts qui peuvent avoir des surfaces de plusieurs dizaines de millier de mètres carré.

RADIO - TRAVAILLEUR 3
…aujourd'hui j'ai 30 ans, je suis entré chez Auchan il y a 4 ans.
Chef de rayon poissonnerie, par goût de l'alimentaire, par gout de la cuisine, par gourmandise j'ai choisi la grande distribution et plutôt un rayon alimentaire.

RADIO - TRAVAILLEUR 4
…j'ai 35 ans, deux enfants de 14 ans… et je suis une partie de l'année, une grosse partie de l'année, en production. C'est à dire que je suis sur machine, au rendement, à la chaine. Et une partie un peu plus creuse on va dire mars, avril, mai, à la gestion des étiquettes

RADIO - TRAVAILLEUR 3
…un chef de rayon, c'est un passionné, un grand commerçant. Qui aime ses produits, qui aime ses clients, qui aime son équipe. C'est la définition la plus simple que je pourrais donner du métier.
Après c'est une somme de toutes petites choses au quotidien… On va croiser des personnalités différentes. On va être amené à travailler avec des produits différents. On va avoir des échanges avec ses clients…
Voilà toutes ces rencontres au cours d'une journée ça enrichit un homme.
Et c'est effectivement moi ce qui me plaît, ce qui me plaît le plus…
RADIO - JOURNALISTE
…et… ça vous…

RADIO - TRAVAILLEUR 4
…plaît ? … non ! *(Rires)*
Non mais bon comment faire ? Quand on n'a pas le choix… on est obligé de faire avec.
C'est vrai que c'est un travail fatigant… Le rendement il est de 5004 minimum. À sortir obligatoirement. En 460 minutes… Puisqu'on a 20 minutes de pause obligatoire…

RADIO - TRAVAILLEUR 3
Échanger, construire, échanger, construire, échanger, construire…
C'est un sentiment de bien être tout simplement.

EXTRAIT DE CINÉMA
(Boulevard de la mort)
J'ai l'impression que tu vas commencer à avoir la trouille… Maintenant !

LA VOITURE-SÉCURITÉ de la zone d'activités fait irruption dans la scène.
Armé d'une lampe-torche, LE VIGILE en descend.

LE VIGILE

(À GUILLAUME par la fenêtre)
Bonsoir Monsieur.
Vous stationnez sur un espace privé.
Vous êtes sur le site d'une entreprise en activité.

GUILLAUME
Ah ? Euh… Je… Je savais pas.
J'ai juste pris quelqu'un…

LE VIGILE
D'accord, Monsieur.
Mais faut évacuer les lieux maintenant.

GUILLAUME
Quelqu'un en stop… Un employé…

LE VIGILE
Monsieur !
Aucun véhicule extérieur à l'établissement ne peut rester dans l'enceinte de l'entreprise.
Allez, circulez s'il vous plaît.

GUILLAUME
Ok, ok j'y vais…

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour le PC.Inter code zéro dix.
Je suis sur place.
….
L'OMBRE
(Au talkie)
OK rapport.

LE VIGILE
(Au talkie)
Il est pas clair sur ce qu'il fait là.
Une histoire de stop.
…
il y a d'autres véhicules avec lui, tout un convoi !

L'OMBRE
(Au talkie)
Ok reçu, tu fais évacuer la zone.

LE VIGILE
(Au talkie)
Je fais évacuer la zone mais tu me les gardes en visu.

L'OMBRE
(Au talkie)
Bien reçu, je ne les quitte pas des yeux.

LE VIGILE

(Au talkie)
OK reçu.

LE VIGILE
(aux autres voitures du convoi)
Allez, Messieurs Dames, suivez la voiture qui vous précède. On évacue les lieux.

La voiture de GUILLAUME quitte la plate-forme de distribution, suivi par le convoi et reprend son errance.

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour le PC. Inter code zéro dix.
Évacuation effectuée.
Rien à signaler.

L'OMBRE
(Au talkie)
Ok reçu.

Séquence 4
TRANSITION RODÉO
Une longue route dans la zone d'activité artisanale – extérieur / nuit

GUILLAUME
(dans ses pensées)
Je l'avais pas vu venir ce vigile.
En même temps, on n'est pas très discret avec toutes ces voitures qui me suivent…

La VOITURE-SÉCURITÉ dépasse le convoi en roulant très lentement.

LE VIGILE
(Voix intérieure)
Et voilà, c'était pas grand-chose. On repart dans la routine.
La routine : rien ne se passe jamais et, tout peut arriver.
…
J'aime bien la nuit. C'est calme et paisible.
Je suis le gardien des lieux, une ombre parmi les ombres.
…
Je surveille la zone et je contrôle les bâtiments chaque nuit. Je m'assure que toutes les consignes sont bien respectées. Je m'assure que toutes les portes sont bien fermées et que toutes les alarmes sont bien en service.
…
La nuit, tous les chats sont gris.
Rien ne se passe et tout peut arriver.
C'est la routine.
…
La routine, c'est la base : si quelque chose sort de l'ordinaire, ça se voit tout de suite.
Tout est fait pour.
Mais c'est aussi ta pire ennemie : elle te soporifique, elle te somnolence.

…
Je suis agent de sécurité rondier. Pour que ça tourne rond.
Si besoin, j'interviens.
Seul mais relié au PC. Toujours seul mais jamais isolé, toujours connecté, toujours en contact.
C'est la règle d'or. Seul tu vaux rien.
Seul tu vaux rien.
Tout ça, c'est une chaine et toi, t'es un maillon.
...
Le calme est plat, les rues désertes, tout parait plus grand.
…
Je veille. Je surveille.
…
Le vide est immense. Le silence est relatif. Le temps s'allonge à mesure que les ombres s'étirent.
…
Elles prennent la place que les gens laissent.
Les murs ont absorbé l'activité du jour.
La nuit, ils recrachent l'énergie avalée. Les présences sont encore palpables.
L'espace respire, se renouvelle.
…
Ça fait du bien. Le temps est suspendu.
…

Du fond de la nuit, émerge une voiture, pleins phares dans le noir, fenêtres ouvertes au vent, roulant à toute berzingue et entraînant avec elle un tempo assourdissant de basses rythmées qui résonnent dans l'obscurité.
Elle joue, s'amuse, insolente et audacieuse. Elle défie les usages et le code de la route, provoque le convoi.
Intrigué, GUILLAUME la suit, embarquant avec lui le cortège.
C'est LA VOITURE-TRIBU. C'est elle qui mène la danse.

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour PC j'écoute.

L'OMBRE
(Au talkie)
La TRIBU est de retour - je répète, LA TRIBU est de retour sur le rond point Gamma.

LE VIGILE
(Au talkie)
OK reçu. Suis à proximité, je vais voir.
Besoin du signalement de la voiture. Transmettez.

L'OMBRE
(Au talkie)
Si ça tourne mal, envoi la procédure 3.6. Je reste en position.

LE VIGILE
(Au talkie)
OK reçu.

LA VOITURE-SÉCURITÉ prend en chasse LA VOITURE-TRIBU.

Séquence 5
TOURNER EN ROND
un carrefour giratoire – extérieur / nuit - les voitures se touchent presque

LA VOITURE-TRIBU et LA VOITURE-SÉCURITÉ
s'engagent dans une course-poursuite autour du rond-point.

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour PC.
Rapport intervention.
Véhicule leader non intercepté.
Le convoi reste sur le rond-point.
Je répète : le convoi reste sur le rond-point.

LE VIGILE bloque les issues du rond-point en allumant des panneaux de sens interdit.

LE VIGILE
(Au talkie)
Opération 3.6 lancée. Sens interdit allumés.
Véhicules en rotation sur le giratoire.
...
Demande d'autorisation du lancement de la 2ème rotation.
Transmettez.
...
OK reçu.
2ème cercle lancé.
J'engage la suite de la procédure.

Le rond-point s'illumine comme un manège scintillant et charmeur.
LA JOGGEUSE fait son apparition et court autour du rond-point.

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la Suburbia à partir du moment où l'on ne sait plus où aller.
Nous sommes dans la Suburbia lorsque les individus bénéficient de plus d'espace et de moins de temps.
Nous sommes dans la Suburbia lorsque les piétons apparaissent comme des cibles.
Nous sommes dans la Suburbia lorsque l'expression en ville ne signifie plus rien.

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour PC.
Ensemble de la procédure 3.6 engagée.
...
La rotation est parfaite.
Il n'y a plus ni queue ni tête.
Tout tourne parfaitement rond.
C'est un mouvement infini.
...

Tout tourne parfaitement rond.
Tout tourne... parfaitement rond.
Tout... tourne... parfaitement… rond…

Le vigile s'endort sur une échelle au centre du rond point.

LE VIGILE
(Au talkie)
Mobile 1 pour PC.
Je… Je... Je dors. Je suis en train de rêver.
Je rêve que je suis exactement au même endroit que d'habitude.
Tout concorde. Les mêmes bâtiments, les mêmes rues. Les mêmes angles, les mêmes perspectives
… Tout concorde ? Attendez…
Non, il y a quelque chose d'étrange. De pas comme d'habitude. Quelque chose qui ne tourne pas rond, qui sort de l'ordinaire.
D'où est-ce que ça vient ?
…
(Panique vicérale)
Putain, d'où est-ce que ça vient ? Ça déraille.

La scène se met progressivement à disfonctionner, illustrant le combat rêvé entre le vigile et l'indien. Explosions lumineuses, court-circuits… à la fin, les sens interdit s'éteignent.

Séquence 6
TRANSITION LIBRE
en dérive dans une zone d'activité artisanale puis commerciale – extérieur / nuit

L'INDIEN
(Via les ondes)
Dis-per-sion.
Les interdits s'éteignent.
L'interdit change de sens.
Maintenant, c'est à vous de choisir votre direction.
É-clipse.
Profitez-en. Sortez du rang, quittez la file.
Nous nous éparpillons dans la nuit.

LE VIGILE
(Groggy)
Mobile 1 pour PC.
Rapport d'intervention.
Il y a eu une interférence sur les lignes.
Canaux radios et réseau électrique.

L'INDIEN
N'ayez pas peur, vous n'êtes pas seuls.
Nous sommes liés par les ondes.
Restez à l'écoute, ma voix ne peut pas porter trop loin.
Nous sommes ensemble.
Nous sommes des fragments.
Nous sommes insaisissables.

LE VIGILE
On soupçonne une intrusion sur les réseaux de l'ensemble du périmètre.

L'INDIEN
Camouflage. Tapis dans l'ombre. Se fondre dans le décor. Contourner les bâtiments. Aller au fond des impasses.
Ne pas chercher les issues, ne pas vouloir s'échapper.
Au contraire, rester là, disparaître. Franchissez les portes ouvertes. Nous sommes des caméléons.

LE VIGILE
Levée de doute effectuée.
Aucune présence tangible repérée.
Le convoi s'est dispersé. Éparpillé.

L'INDIEN
Respiration.
Je suis là. Je vous guide, je vous suis, je vous vois, je suis vous.
Un seul lien compte. Restez à l'écoute, ma voix ne peut pas porter trop loin.
Si vous perdez le signal, rapprochez-vous. Retrouvez-moi.

LE VIGILE
Système zéro-dix défaillant et réseau B3 en panne.
Il faut relancer la machine.
Je… J'y vais immédiatement.

L'INDIEN
Où êtes-vous ? Que voyez-vous ?
Le calme est revenu. Profitez-en.
La nuit est noire.
Promenons-nous dans les bois.
…
Tout va bien. Le monde dort.
LE VIGILE a basculé dans ses propres songes. Il nous a entraîné avec lui.
Profitons-en.
C'est dans ces instants rares que les racines s'étendent jusqu'aux nuages.
Retrouvons-nous entre le ciel et la terre.
Rendez-vous sur le parking central.
Au pied de la lumière la plus haute, du phare qui éclaire, balise dans l'étendue d'asphalte, ponctue les environs…

Je vous attends à l'emplacement Corail 05.
Soyez discrets.

LE CHUCHOTEMENT
Nous sommes dans la suburbia là où les parking désertés constituent des lieux de sociabilité nocturne.
Nous sommes dans la suburbia si un centre commercial représente un pôle d'attraction hebdomadaire, voire quotidien.
Nous sommes dans la suburbia lorsque nous comptons les distances en temps et non en espace à parcourir.

Nous sommes dans la suburbia si le sens de la limite ne signifie plus rien.

Séquence 7
ACCÉDER AU RÊVE
En formation soleil sur le parking de l'hypermarché – extérieur / nuit

Sur le parking central de la zone commerciale, l'INDIEN est chez lui, dans sa folie douce. Il nettoie le sol à l'aide d'un balai espagnol.
Scène d'intérieur, domestique, ménage, quotidien.

L'INDIEN
(voix d'extérieure, passant de droite à gauche, délirante, sautillante,…)
MOUAAAAAAAAA !
AHHHHHHOUUUUUUUU !
WHOUUUUIIIIII !
NADIDIDINADIDONG !

Mon phare les éclaire, Leclerc, je suis magnifique, je suis, je suis magnétique.

Mmm, ils arrivent, ils arrivent je le sens, je les voient mes futurs vers luisants.
Tout est prêt. Un dernier coup de vernix et ça ira.
Ce soir ! Ce soir ma terre est d'or comme la lune est noire. Pour en faire sortir le miel, je veux que ça brille.

Il accueil les véhicule qui se rassemble autour de lui comme des invités particuliers pour qui il prépare un rituel.

Oh je les vois comme des lucioles. Vous n'avez pas voyagé pour rien mes merveilles, mes roulettes, mes majorettes. Je vous veux toutes comme les rayons d'un soleil brûlant - je veux voir vos yeux. Le nez devant, les pattes derrière. Un crâne par tête ! Allez hop hop hop. Vous avez choisi l'animal qui portera votre voix. N'ayez crainte, ils vous protègent. Il y a de la place pour chacun, pour tous les évadés de la bobine, à tourner en boucle comme un disque rayé. (Il rit)

L'INDIEN guide et aide les véhicules à se garer. Pendant ce temps, on entend sa voix intérieure.

(Dans ses pensées)
J'apparais dans les songes du VIGILE. Je hante ses nuits.
À l'écoute des véhicules en errance…
Je cherche les fréquences, je pirate les ondes.
Je suis la figure de nos chimères.
Je déjoue les pièges de la zone. Je suis à la marge, en bordure de la ville, à la limite du réel, la lisière du rêve.
Lâchez le fil. On bascule.
…
(S'adressant aux véhicules)

On est sur la même longueur d'onde mes chers, toutes les directions mènent à moi. Tôt ou tard. À la bonne heure…
Les interdits m'interdisent de me taire, oui oui oui, que vois-je ?
…
Le rituel ! C'est parti !

Clignotez, faites-moi de l'oeil, dites-moi bonsoir.
Faîtes-moi entendre votre râle, vos hurlements de joie. Je veux que la TRIBU nous entende.
Savez-vous rugir ? Gronder ? Votre ventre, vos entrailles vous les sentez ?
Ou-vrez les yeuuuuuuuuuux !

Il embarque l'ensemble des voitures dans un concert exutoire de klaxons et d'appels de phares. Une sirène de paquebot retentit.

Coupez tout.
Fermez les yeux.
Retenez votre souffle.
Silence.
Écoutez le silence.
…
Ce soir nous traversons les couches successives du paysage. Et lorsque nous serons défaits de nos coquilles, nous pourrons marcher vers LE RIVAGE.
Nous y sommes ! Nous sommes sur le plus grand parking de la zone et je veux vous voir dans une forêt d'argent.
Vous y planterez une pièce, un centime, un jeton pour le passage et… ferez un voeux entre les deux yeux.

Pour cela il nous faut LA TRIBU. Elle ne répond qu'à l'instinct, au sauvage, aux sons profonds des mystères.

Il pousse un cri animal.
Dans la nuit, LA TRIBU lui répond.
Les membres de LA TRIBU apparaissent, juchés sur des rollers, glissant sur le sol et affublés de masques d'animaux.

C'est bon, tout est réuni. Parking luisant - couronne solaire - assistants. Les amis, présentez-nous le passeur. Simon… Allez le chercher !

LA TRIBU s'éclipse et revient accompagnée d'un dauphin gonflable en plastique qu'elle remet à L'INDIEN.
Au cours d'un rituel énigmatique, L'INDIEN procède au sacrifice.

Seaux d'eau jetés sur les voitures, éclaboussures, chorégraphie circulaire.

Ce n'est qu'un minuscule vestige. Presque rien, une poussière. C'est toujours dans les entrailles que se niche une puissance endormie.
Elle gronde avant de surgir. La terre est en mode vibreur.
Qu'est-ce que les carapaces dissimulent ? Quelles fragilités ? Quelle est la couleur des chairs en dessous ? La carapace a une fonction de protection. Mais elle peut aussi être abandonnée lors de mues successives. C'est alors une exuvie. Éloge de la la lenteur, la tortue porte l'univers sur son dos. Les fêlures qui y sont dessinées indiquent la transmission des messages au-delà du monde présent. C'est là, sur ce dos, qu'atterit la jeune fille qui a sauté dans le trou pour sauver son chien, entraînant avec elle tout le paysage qui l'entourait.

Tout concorde.
Aujourd'hui, nous marchons sur la carapace qui recouvre nos terres.
Nos territoires sont en mutations.
Les exuvies de nos ruines modernes se préparent.
Tout va si vite. Tout est si lent. Le temps nous dépasse.

L'INDIEN s'engage dans une danse frénétique.
LA TRIBU l'assiste dans la conduite du rituel, le débarrasse de la couche supérieure de son costume qui laisse apparaître une seconde peau.
Au sommet de sa transe, L'INDIEN fait surgir de l'asphalte une végétation enfouie sous le bitume.
Ouverture de pop-up géants représentant une jungle.

…

Invités par LA TRIBU à sortir de leurs véhicules, les spectateurs sont invités à traverser la jungle par L'INDIEN qui jette des pièces imaginaires comme dans une fontaine où il ferait un voeux. Ils se mettent en marche vers LE RIVAGE.

L'APPEL DU RIVAGES 1 / 2 / 3
(Chuchoté)
-> Texte à trouver

Séquence 8
REGARDER L'HORIZON
à pied, en lisière de la zone d'activité – extérieur / nuit

L'INDIEN
(Voix intérieure)
Je suis de l'autre côté. Derrière vos yeux. Derrière vos membranes. Derrière l'invisible infini.

GUILLAUME
(Voix intérieure)
Je suis la figure principale du mouvement.

L'INDIEN
(Voix intérieure)
L'horizon…

LE VIGILE
(Voix intérieure)
Je suis le gardien des lieux.

L'INDIEN
(Voix intérieure)
Des champs…

L'INTÉRIMAIRE
(Voix intérieure)
Je suis la figure de l'imprévu.

L'INDIEN
(Voix intérieure)
Des bois…

GUILLAUME
(Voix intérieure)
Je suis l'énergie qui me porte.

L'INDIEN
(Voix intérieure)
Une forêt… Je suis la figure de nos chimères…

CHUCHOTEMENTS 1
La rosée, l'horizon, des champs, des bois, une forêt, des îlots de lumière au loin. La saison.
Les racines, les buissons et les arbres plantés, de l'herbe, des mares, des grenouilles.
Tout voir, plisser les yeux, plus loin, lever la tête, suivre le fil, le ciel, les étoiles ?
Tout doit disparaître. Liquidation totale.

CHUCHOTEMENTS 2
Elle est vraiment elle est vraiment elle est vraiment super la caissière du super elle est vraiment la caissière elle est vraiment superbe la caissière du super elle bosse bosse pour le boss pour les beaux yeux du boss elle bosse pour le boss elle est vraiment superbe la caissière du super pour les beaux yeux du boss elle bosse bosse pour son gosse pour les beaux yeux de son gosse elle bosse pour son gosse elle est vraiment superbe la caissière du super pour les beaux yeux du gosse elle bosse les caméras ne se lassent pas d'enregistrer les petits travers de la caissière du super elle est vraiment superbe la caissière du super elle bosse bosse pour la banque pour les beaux yeux de la banque elle bosse pour la banque elle est vraiment superbe la caissière du super pour les beaux yeux de la banque elle bosse elle bosse bosse pour la bouffe pour la bouffe de son gosse elle bosse elle est vraiment superbe la caissière du super pour la bouffe de son gosse elle bosse les caméras ne se lassent pas d'enregistrer les petits travers de la caissière du super les petits chefs ne se lassent pas de critiquer les petits travers de la caissière du super elle est vraiment la caissière elle est vraiment superbe la caissière du super elle est vraiment superbe.

CHUCHOTEMENTS 3
La largeur d'une place de parking standard est de 2,5 m. Pour une place de parking handicapée, la largeur est de 3 m. La longueur d'une place de stationnement est de 5 mètre en général. La taille d'une place de parking standard est donc de 2,5 mètres sur 5 mètres soit 12,5 m2. Les places de parking ouvert d'un centre commercial sont taxées au nombre d'emplacements. Pour les places de stationnement dans un parc de stationnement couvert soumis à exploitation commerciale, c'est la surface du parc qui sera prise en compte. Dans ce cadre, il convient de calculer la surface telle qu'indiqué plus haut. Les parcs souterrains, les parcs aériens couverts et les parcs en silos doivent impérativement faire l'objet d'une exploitation commerciale. Une fois défini le type de place de stationnement du projet déclaré dans le permis ou la déclaration et donc son mode de calcul en regard de la surface taxable, il suffit de le prendre en compte dans le formulaire Cerfa utilisé dans le cadre correspondant. Dans le formulaire, il est possible de déclarer la construction d'un parc de stationnement pour exploitation commerciale, de déclarer la surface taxable globale ou le nombre de places de stationnement prévus. Conformément aux dispositions de l'article L. 311-11 du code de l'urbanisme, les valeurs au mètre carré de surface de construction constituant l'assiette de la taxe d'aménagement perçue à l'occasion de la construction ou de la reconstruction sont actualisées au 1er janvier de chaque année, en fonction du dernier indice du coût de la construction connu à cette date, et arrondies à l'euro inférieur.

CHUCHOTEMENTS 4

“I AM WHAT I AM”

C’est la dernière offrande du marketing au monde, le stade ultime de l’évolution publicitaire. JE = JE.

Il court sur un tapis roulant devant le miroir de son club de gym.

Elle revient du boulot au volant de sa Smart.

Vont-ils se rencontrer ?

Personnalisation de masse. Individualisation de toutes les conditions - de vie, de travail, de malheur. Schizophrénie diffuse. Dépression rampante. Atomisation en fines particules paranoïaques. Hystérisation du contact.

Plus je veux être Moi, plus j’ai le sentiment d’un vide.

Plus je m’exprime, plus je me taris.

Plus je me cours après, plus je suis fatigué.

Je tiens, tu tiens, nous tenons notre Moi comme un guichet fastidieux.

Nous sommes devenus les représentants de nous-mêmes. “ CE QUE JE SUIS”, alors ? Traversé depuis l’enfance de flux de lait, d’odeurs, d’histoires, de sons, d’affections, de comptines, de substances, de gestes, d’idées, d’impressions, de regards, de chants et de bouffe. Ce que je suis ? Lié de toutes parts à des lieux, des souffrances, des ancêtres, des amis, des amours, des évènements, des langues, des souvenirs, à toutes sortes de choses qui, de toute évidence, ne sont pas moi.

Tout ce qui m’attache au monde, tous les liens qui me constituent, toutes les forces qui me peuplent ne tissent pas une identité, comme on m’incite à la brandir, mais une existence, singulière, commune, vivante, et d’où émerge par endroits, par moments, cet être qui dit “je”.