

II. Le spectateur observateur-déambulateur

A. Perhaps All the Dragons : à la frontière entre espace public et espace privé

1. Un collectif au plus proche de la réalité

Le collectif belge Berlin est fondé en 2003 par Bart Baele, Yves Degryse et Caroline Rochlitz (elle quitte le collectif en 2009), proposant un théâtre hybride mêlant la performance documentaire et les installations vidéo. Leurs créations sont à la lisière entre théâtre et cinéma, en y intégrant d'autres formes telles que le journalisme, des enquêtes sociologiques, de la scénographie, du calcul mathématique, de la direction d'acteurs et des techniques de la narration. Mêlant une écriture que l'on pourrait qualifier de plateau, celle-ci se faisant en lien avec les personnes interrogées, et une écriture cinématographique, dans le montage effectué entre les différentes vidéos. L'origine de chaque spectacle se trouve dans une ville ou une région de la planète. Dans ce processus de travail, le spectateur est un élément intéressant à étudier, celui-ci n'étant jamais appréhendé de la même manière à travers le dispositif mis en œuvre par le collectif. C'est pour cela que leur création *Perhaps All the Dragons* me semble être un choix judicieux à analyser.

Perhaps All the Dragons est un spectacle créé en 2014 utilisant l'art numérique. Le titre et le sous-titre « ... in our lives are princesses who are only waiting to see us act, just one, with beauty and courage » (« dans nos vies, il y a des princesses qui n'attendent que de voir que vous ne faites qu'un avec beauté et courage »), s'inspirent de l'œuvre de l'écrivain Autrichien Rainer Maria Rilke intitulée *Lettres à un jeune poète* de 1929, plus précisément la huitième lettre et adaptés en anglais. Ces derniers renvoient au mythe du dragon et de la princesse, dont la traduction française de cette lettre par Paul de Man peut aider à comprendre ce titre énigmatique :

Comment oublier ces mythes antiques que l'on trouve au début de l'histoire de tous les peuples ; les mythes de ces dragons qui, à la minute suprême, se changent en princesses ? Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que les choses sans secours, qui attendent que nous les secourions⁵³.

⁵³ Citation extraite de *Lettres à un jeune poète*, traduction française de Paul de Man, <file:///C:/Users/Amélie/Desktop/Master%201%20Théories%20et%20Pratiques%20du%20théâtre%20contemporain/Mémoire/Perhaps%20All%20the%20Dragons.pdf>, page 19, [consulté le 12/04/18].

À travers cette transcription, un lien peut être établi avec la création, celle-ci allant à la rencontre de personnes de toute culture, pays, racontant aux spectateurs leurs histoires et démontrant des théories, pouvant faire référence à des mythes.

Pour la création de *Perhaps All the Dragons*, le collectif a été à la rencontre de personnes ayant publié de petits ou grands récits dans les médias (dans la presse, sur YouTube), faisant par la suite émerger trente histoires sous la forme de trente monologues filmés. La question du spectateur, dans ce cas précis, est intéressante à analyser, il peut être qualifié de regardeur/écouteur, il est aussi amené à bouger dans l'espace et échanger avec la personne interviewée de manière muette. Une jauge est nécessaire pour ce spectacle, le dispositif ayant été pensé et conçu pour trente spectateurs.

Perhaps All the Dragons peut être perçu comme un kaléidoscope, dont la définition serait la suivante : « Suite rapide d'impressions, de sensations vives et variées⁵⁴. » La mise en scène possède une dimension documentaire, comme si le spectateur était le journaliste écoutant le récit des personnes interviewées. Elle intègre aussi une part de direction d'acteurs et de mise en fiction, les récits sont écrits et pensés au préalable. Les personnes interviewées suivent une ligne de conduite, une gestuelle et une façon de parler (les silences mis en place avant que la vidéo ne soit tournée), proposée par la compagnie. Elle relève aussi d'une forme d'orchestration mathématique. Le collectif met en place un schéma similaire pour l'ensemble des spectateurs : les deux premières histoires sont personnelles, la troisième et la quatrième sont liées entre elles et la dernière se termine en chanson. Ainsi, certains récits s'entrecoupent et se font référence. La compagnie ne laisse donc rien au hasard et guide son spectateur à travers un spectacle décalé, audacieux et sensible dans lequel le sujet principal est celui de l'humanité et plus précisément celui d'explorer l'Homme, de le mettre en danger ; à la fois par le rire, la confiance que nous pouvons avoir en lui, en chacun de nous et par la connaissance que nous pensons avoir. *Perhaps All the Dragons* mêle l'intime et l'intégration des nouvelles technologies dans une scénographie minimaliste dont le résultat final laisse place à un spectacle novateur.

⁵⁴ Définition du Larousse 2014, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kal%C3%A9idoscope/45308>, [consulté le 12/04/18].



Photographie n°5 : Perhaps All the Dragons, collectif Berlin, le vendredi 21 juillet 2017, ©Marc Damage.



Photographie n°6 : Perhaps All the Dragons, collectif Berlin, le vendredi 21 juillet 2017, ©Marc Damage.

Perhaps All the Dragons donne la parole à des protagonistes dont la présence n'est pas physique, mais est dissimulée derrière un écran. Lors de la représentation, chaque spectateur écoute cinq récits. Voici un résumé des cinq histoires auxquelles j'ai assisté à Chalon en juillet 2017 :

1. La vidéo montre le témoignage de Prassanamati Mataji, à Ahmedhâbâd en Inde. Au début, la femme fixe le spectateur dans un grand silence avant de prendre la parole. Elle raconte qu'elle est la première fille de sa famille depuis trois générations, par conséquent, durant toute son enfance elle fut adulée par ses oncles. À douze ans, elle choisit de devenir nonne après avoir assisté au prêche d'un moine jaïn. Sa famille s'opposant à sa vocation, elle décide de faire trois jours de grève de la faim pour qu'elle accepte. Après le rituel pour devenir nonne,

elle ne s'appelle plus Rekha, mais Prassanamati Mataji. Lors d'un voyage, elle rencontre Prayogmati, qui comme elle veut devenir nonne, elles vont passer vingt ans ensemble.

La seconde partie de la vidéo parle de la maladie de Prayogmati, de son choix de suivre la voie du Sallekhana, qui n'est pas un suicide, mais une pratique lente permettant de ne plus sentir la douleur : consistant à jeûner un jour par semaine, puis, à manger un jour sur deux. Ensuite, il faut renoncer à toute sorte de nourriture comme le riz, les fruits, les légumes, les jus de fruits et le lait. À la fin, la personne ne boit que de l'eau un jour sur deux, quand la personne se sent prête, elle arrête de boire totalement. Un individu est désigné pour accompagner la personne, prendre soin d'elle jusqu'à ce qu'elle se sente prête à partir.

Après la mort de son amie, Prassanamati Mataji raconte qu'elle s'est sentie très seule, qu'elle a commencé à moins se nourrir et que chaque mois, elle renonce à un aliment. La morale de ce témoignage est annoncée dès la première phrase : « Quand je prends une décision, je m'y tiens. »

2. Le second témoignage est celui de Roman Abramov, à Moscou en Russie. La vidéo s'ouvre sur une pièce vide, l'homme arrive et se place face à l'écran. Puis après un long silence il prend la parole. Dès le début, il parle du théâtre du Bolchoï, il dit qu'il est célèbre dans celui-ci. Il fait ensuite un bref historique du lieu et dit qu'il assiste à plus de trois cents ballets par an. Le sujet de cette vidéo porte sur les claques, que le protagoniste organise au Bolchoï. Les claqueurs sont des applaudisseurs professionnels. Il ajoute qu'il ne travaille pas pour le Bolchoï, mais qu'il est indépendant, son emploi consiste à lancer des applaudissements et des ovations, sur la base d'un arrangement secret avec les danseurs. Pour cela, il a des associés dans la salle, il va prendre l'exemple du *Lac des Cygnes*, pour montrer que la claque a un grand impact sur la réception d'un spectacle.

3. La troisième vidéo met en scène Roger Christmann, à Berlin en Allemagne. Celle-ci démarre immédiatement sur la parole de Roger. Au début, l'homme place ses mains sur le dossier de la chaise, le spectateur ne voit pas son visage. Puis, Roger s'assoit face au spectateur et lui demande de le regarder droit dans les yeux. Il parle du hasard, en se demandant si grâce à lui, nous pouvons repérer l'amour de sa vie. Il explique alors qu'il est mathématicien et qu'il mène des recherches sur ce sujet. Il veut que le fossé entre la possibilité et la réalité soit comblé. S'ensuit une démonstration pour montrer au spectateur qu'il peut trouver son âme-sœur grâce à un calcul mathématique, sa conclusion est la suivante

: « Pour rencontrer son âme-sœur, il faudrait rencontrer quarante personnes pendant quatre-vingts ans. C'est impossible d'essayer de trouver l'amour de sa vie. » Roger fait une autre démonstration : « Imaginez que sur cette table se trouvent cent sachets d'argent. On ne voit pas combien d'argent chacun contient. Il faut trouver le sachet qui en contient le plus. On ouvre un sachet, on voit combien il contient. Puis il faut choisir. Est-ce bien assez ? Ou est-ce qu'on veut continuer ? Et chercher un sachet avec un montant plus élevé ? L'ennui c'est qu'on ne peut pas faire marche arrière. Si vous ouvrez plus tard le sachet soixante-dix, vous ne pouvez plus dire : je veux revenir au sachet cinq. [...] On l'appelle la règle de 37%. Pour en revenir à notre exemple des sachets d'argent. Voici un exemple de la règle des 37%. Il faut ouvrir un à un trente-sept sachets sur les cent et retenir dans lequel il y avait le plus grand montant. Quand il s'agit de personnes : il faut en rencontrer trente-sept sur cent et déterminer la meilleure des trente-sept et puis choisir la première à être mieux que la meilleure des trente-sept. Le plus intelligent est de sortir avec trente-sept hommes ou femmes, retenir la meilleure personne et puis jeter son dévolu sur la première personne rencontrée encore mieux que la meilleure des trente-sept. D'un point de vue mathématique, c'est ce qu'il y a de mieux à faire. Il faut bien sûr avoir la chance que la personne choisie soit dans la même phase que soi et ne pas être l'un des trente-sept essais pour elle. [...] Mais revenons-en à la réalité, il y a une multitude d'hommes et de femmes qui sont peut-être les vrais. Il y a facilement 10 000 hommes ou femmes qui entrent en considération. Selon la règle des 37%, cela signifie qu'il faudrait avoir 3700 rendez-vous, et plus si affinités avant que ça ne commence vraiment. » Il explique que sans chercher le véritable grand amour, il ne faut plus tester trente-sept fois, mais douze fois. Et choisir la personne qui convient le mieux parmi les précédentes. La fin de la vidéo parle des premières rencontres et des couples mariés.

4. L'avant-dernière vidéo mettait en scène un scientifique, développant la théorie que chacun n'est jamais éloigné de plus de six millions de n'importe quelle autre personne dans le monde. Cette vidéo n'étant pas disponible sur le site du collectif, il m'est impossible de mentionner l'identité du protagoniste. Celui-ci débute son intervention en tenant ces propos :

D'abord, j'aimerais vous poser une question. Ce n'est pas une énigme, c'est une simple question à vous, lecteur. Si vous deviez choisir une personne. Une personne. Une seule personne sur les sept milliards d'habitants de la planète. Quelqu'un. Quelque part, n'importe où, que vous ne connaissez pas personnellement. Ce peut être un cheikh en Arabie Saoudite, un chasseur de phoques à Iqaluit, un gardien de prison à Kotido ou un pilote de chasse israélien. Peu importe. À présent, la question est : en combien d'étapes pensez-vous pouvoir atteindre cette personne ? Combien d'étapes, c'est-à-dire combien de personnes intermédiaires faut-il d'après vous pour que quelqu'un qui vous est familier

et que vous tutoyez prenez contact avec quelqu'un qui connaisse personnellement l'individu en question ? Combien pensez-vous ?⁵⁵

Au début de la vidéo, le protagoniste demande au spectateur de réfléchir à quelqu'un qu'il aimerait rencontrer. Lors de sa démonstration, il va prouver que grâce à six personnes croisées au cours de notre vie, nous pourrions rencontrer cette personne. 5. La dernière vidéo comporte une singularité, Hilde Verhelst Ghent est sourde et muette, mais le spectateur l'ignore. Ce dernier, dès le début de la vidéo est donc dans l'attente qu'il se passe quelque chose. Mon expérience de spectatrice était assez particulière, en effet, pendant quelques instants je me suis trouvée face à une pièce vide, avant que la protagoniste vienne s'asseoir. Dès son arrivée, Hilde regarde beaucoup en direction de l'écran de gauche, ayant déjà vu cette vidéo, j'ai préféré tourner mon regard vers l'écran de droite. Par conséquent, j'ai raté les premières « paroles » de ma protagoniste. Celle-ci ne possédant pas l'usage de la parole, la lecture des sous-titres m'était obligatoire, ne connaissant pas la langue des signes.

Une voix-off se fait entendre, celle d'un homme en langue allemande, il s'agit de Roger Christmann dont j'avais pu voir la vidéo quelques minutes auparavant. Hilde l'écoute, acquiesce à ce qu'il dit, elle ne regarde plus le spectateur et semble enthousiasmée par ce que dit Roger. J'ai eu l'impression qu'Hilde se prêtait à un jeu de séduction avec Roger (dont la vidéo porte sur les rencontres amoureuses). Hilde fait des signes à Roger pour qu'il la remarque, mais c'est aussi un moyen pour elle de communiquer, de se faire comprendre (à 8 minutes 53, c'est à ce moment précis que le spectateur peut comprendre qu'elle est sourde et muette). Cette situation va durer neuf minutes, ce qui peut paraître long pour le spectateur.

Elle reprend ensuite la « parole » en disant que Roger, a beaucoup à dire, qu'il a beaucoup observé. Elle dit que son médecin lui conseille une opération pour sa surdité, lui donnant l'exemple d'une personne sourde depuis trente ans ayant retrouvé l'ouïe grâce à cette opération gratuite. Elle se dit que si c'est gratuit, elle peut essayer, que  a ne la rendra pas plus sourde qu'elle ne l'est déjà. En réfléchissant à l'opération, elle se demande si son médecin lui a déjà demandé si elle était heureuse malgré son handicap. Hilde refuse de se faire opérer, elle se sent bien telle qu'elle est.

Cette description de mon propre parcours de spectatrice montre que le schéma mis en œuvre par le collectif est respecté, les deux premiers témoignages sont des histoires personnelles, les

⁵⁵Propos recueillis en visionnant la vidéo sur le site de la Scène Nationale Le Trident, http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/theatre/perhaps_all_the_dragons.../1019, [consulté le 2/04/19].

vidéos quatre et cinq sont liées, elles traitent toutes les deux d'une démonstration mathématique et la dernière vidéo se termine en chanson.

Les personnes interrogées n'ont pas tous la même nationalité et ne parlent pas la même langue. Il y a par exemple du gujarati (langue indo-iranienne, parlée principalement dans l'ouest de l'Inde), de l'allemand, du russe, de la langue des signes, sans oublier le français. Pour les langues étrangères, les sous-titrages sont nécessaires à la bonne compréhension. À l'issue de la première vidéo, le protagoniste demande au spectateur d'ouvrir l'enveloppe se trouvant devant lui, à l'intérieur de celle-ci, figure les numéros de sièges qu'il devra occuper durant la représentation. Le montage des trente vidéos permet la création de moments d'ensemble, même si les spectateurs restent chacun face à leur écran. Ce qui est le cas lorsque l'une des trente personnes arrête de parler et appelle les autres protagonistes. Moment d'interruption dans chacun des récits, laissant place à une écoute de la part de tous, le spectateur peut avoir le sentiment que les vidéos sont projetées en direct et non pas tournées au préalable. Parfois, les protagonistes échangent des paroles, des regards, d'un écran à l'autre. La fin de la représentation est signée par une chanson collective, donnant l'impression d'avoir assisté à une expérience humaine, singulière, à la fois personnelle, solitaire et commune et pas à une forme documentaire.

2. Une remise en cause du statut du spectateur

Il est légitime de se demander en quoi cette création relève des arts de la rue. Le plus évident pour répondre à cette question, est de prendre en considération la mise en scène, les objets et le dispositif qui la composent, ainsi que la jauge des spectateurs pouvant y assister. Il serait compliqué de programmer ce spectacle dans une salle de théâtre, pourtant La Rose des Vents, à Villeneuve-d'Ascq le programme en juin 2018, dans le cadre du festival les latitudes contemporaines. Ce dernier est pluridisciplinaire (performance, danse, théâtre, musique et œuvres hybrides) et soutient les nouvelles formes du spectacle vivant, dans lesquelles le corps tient une place importante. Cette remarque fait avancer ma réflexion : *Perhaps All the Dragons* n'est donc pas spécialement conçu pour les arts de la rue, il s'agit d'une installation vidéo qui peut être adaptée à différents lieux. Mais le choix de programmer et de montrer cette installation dans l'Abattoir de Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival Chalon dans la rue, avec un public habitué aux usages des arts de la rue, permet de se poser un certain nombre de questions sur le statut du spectateur.

Avec cette création, le terme de spectateur peut être remis en cause. Pendant la représentation, celui-ci peut circuler au sein du dispositif pouvant être considéré comme une scène et peut interagir avec les autres individus durant la représentation. Il n'est donc pas cantonné à une place ni au rôle premier du spectateur, qui est de regarder ce que les comédiens lui proposent. En raison de l'absence physique des comédiens, le spectateur peut devenir acteur, étant le seul être humain présent physiquement dans l'espace de la représentation, même si deux acteurs du collectif Berlin sont présents à l'entrée du dispositif, ils accueillent le public sans pour autant leur adresser un mot. *Perhaps All the Dragons* évoque un théâtre de l'intime, une « création confession » par son dispositif. C'est le spectateur qui se déplace vers les protagonistes filmés et non l'inverse, ce ne sont pas les vidéos qui viennent à lui. La déambulation est utilisée dans cette création, le spectateur suivant un parcours indiqué à la fin de la première vidéo, seul le premier siège est choisi arbitrairement par le public.

À la fin du spectacle, une autre enveloppe lui est remise, dans celle-ci se trouve un flyer, sur lequel est inscrit un code de connexion⁵⁶ pour accéder à l'ensemble des vidéos. Le spectateur apprend par ce biais que vingt-neuf des histoires sont vraies.

3. Poursuivre l'expérience avec le numérique

Grâce au code donné par la compagnie, le spectateur peut visionner chacune des trente vidéos, où il veut et quand il veut. Il peut donc compléter le parcours virtuel qu'il a commencé dans le cadre de la représentation. *Perhaps All the Dragons* n'est donc pas une création éphémère, puisqu'elle peut être visionnée n'importe quand, à condition que le spectateur ait bien évidemment assisté à l'expérience initiale proposée par le collectif. Berlin propose une autre expérience, celle de déplacer le « spectacle » chez le spectateur, qui peut regarder les vidéos dans sa chambre, sa salle de bain, sa cuisine, etc., et dans la temporalité qu'il souhaite.

L'impact provoqué par ce déplacement peut être explicité en trois points :

- 1) La mise en scène se retrouve dans ce choix artistique de déplacer l'action chez autrui, *Perhaps All the Dragons* est un spectacle lié à l'intime, ce qui le devient encore plus lorsque le spectacle s'invite chez le spectateur. Ce dernier laisse alors entrer la création dans son intimité, dans sa vie privée.

⁵⁶Le code « zvizdal » est à entrer à l'adresse suivante : www.berlinberlin.be/perhaps, [consulté le 19/04/19].

- 2) Dans *Perhaps All the Dragons*, le spectateur ne se cantonne pas à une seule place, mais occupe plusieurs rôles, comme celui d'acteur, faisant partie intégrante de la mise en scène ou celui d'interlocuteur de la personne filmée, se trouvant en face d'elle et l'écoutant. Le collectif accorde donc une place singulière à son spectateur et ne propose pas non plus un spectacle frontal, dans lequel l'auditeur est immobile, fixe et simple observateur. Durant la représentation, celui-ci est en mouvement (référence ici à la déambulation, le spectateur doit se lever pour marcher jusqu'à son prochain siège), attentif à ce qui lui est dit et participant, il peut notamment tenter de répondre à des « énigmes » ou à des questions mathématiques.
- 3) Avec ce déplacement, la frontière entre espace privé et espace public est interrogée, pouvoir regarder les vidéos chez soi questionne l'actualité et les problématiques du théâtre de rue avec Internet.

« L'internet est une toile où se projettent les passions comme les fantasmes, des pans de vie réelle et des réalités virtuelles, un réseau où se côtoient contestation et aliénation, fatalisme et fanatisme⁵⁷. » Aujourd'hui, beaucoup de réseaux sociaux permettent de partager une photographie ou une vidéo en direct, pouvant freiner un spectateur à se déplacer, retrouvant quasiment tout sur Internet. Comme énoncé précédemment, dans les années 1970 les artistes se demandaient comment aller chercher le spectateur dans la rue, aujourd'hui, il n'est plus question d'aller le chercher, mais bien de le « suivre », d'entrer chez lui, dans son intimité s'il l'accepte. Internet permet avec *Perhaps All the Dragons*, de continuer l'expérience du spectacle chez soi, dans un cercle privé, dans lequel ce n'est pas la compagnie qui s'invite, mais seulement la création et ses protagonistes dits « virtuels ». Ainsi, ce dispositif peut permettre et élargir une nouvelle vision du spectateur sur la création.

La forme documentaire et l'utilisation des nouvelles technologies proposées par le collectif, offre une nouvelle approche du théâtre et une abolition des frontières, proposant des témoignages du monde entier. La barrière de la langue est, elle aussi dépassée, les vidéos comportent des sous-titres permettant au spectateur de comprendre son interlocuteur, ceux-ci n'empêchant pas le spectateur de regarder le protagoniste et les actions qu'il peut effectuer.

Le spectateur est donc amené à voyager et faire de nouvelles rencontres, tout en restant assis sur une chaise. Les personnes apparaissant dans les vidéos sont filmées dans leur pays d'origine et non sur un plateau de théâtre. Cette forme novatrice de jeu et de mise en scène,

⁵⁷J. Pragman, *Webscence-citations*, <http://citations.webscence.com/citations/Jiri-Pragman>, [consulté le 12/04/18].

permettant l'absence physique de comédien lors de la représentation, renforce l'idée d'un spectacle intime.

Perhaps All the Dragons est une création en lien avec l'actualité et les technologies de notre époque. Le spectateur se retrouve face à un écran, comme confronté à un monde virtuel. Seulement, le collectif n'est pas dans l'optique de faire entrer son spectateur dans la virtualité, mais plutôt dans la réalité, celui-ci se retrouvant en tête à tête avec un protagoniste dont il ne connaît rien, mais l'écoute, le regarde et essaie de le comprendre.

Perhaps All the Dragons confronte deux espaces, celui du public et celui du privé. Cette confrontation permet au spectateur d'écouter toutes les histoires dans une ambiance différente de celle de la représentation et dans un lieu n'étant pas forcément conçu pour accueillir une forme artistique. Ce déplacement de l'œuvre dans la vie quotidienne des spectateurs soulève de nombreux questionnements. Peut-on toujours considérer les témoignages comme une œuvre artistique à part entière ? Le dispositif et la mise en espace ne se déplaçant pas avec le spectateur.

B. *Zéro Degré* : une transformation de l'espace urbain par la vidéo

1. La Fabrique Royale : un intérêt pour les pratiques sportives

La Fabrique Royale est une agence de promotion et d'événementiel spécialisée dans le street art, les pratiques urbaines et le sport, fondée en 2013 et dirigée par Franklin Roulot. La Fabrique Royale a pour vocation de fabriquer, développer et promouvoir des artistes issus de leur réseau, tels que des freerunners, des street artistes et des danseurs urbains. Les activités de l'agence sont les suivantes :

- Production audiovisuelle ou photographique pour des grandes marques.
- Production événementielle pour des clients privés ou institutionnels.
- Actions culturelles : master class, expositions, conférences, débats, sensibilisations.
- Production de spectacle/création *Zéro Degré*.
- Développement d'une académie de freerun : la French Freerun Academy de Paris.

2. La genèse du projet, l'art du freerun

L'origine du projet consiste à partager de nouvelles formes et créer autour de la question du déplacement. Certaines rencontres, notamment avec le collectif de Simon Nogueira (sportif freerunner Français) et l'équipe de Frédéric Rémy (directeur artistique de Scènes de rue, un festival des arts de la rue à Mulhouse), ont donné lieu à une possible collaboration entre le cirque et le freerun (discipline sportive dérivée du parcours inventée par Sébastien Foucan en 2003, alliant des mouvements à la fois esthétiques et acrobatiques). La définition de Freerunner quant à elle est la suivante :

Les freerunner, sont des sportifs pratiquant le « parkour » et le « free running », qui à l'origine forment l'art du déplacement. Aujourd'hui, ces deux disciplines ont un but complètement différent. Le parkour consiste en un déplacement rapide, utile et efficace. Les traceurs et les traceuses pratiquent cette discipline. Le free running, quant à lui propose des mouvements basés sur la beauté, la grâce et la fluidité. Les freerunners pratiquent cette discipline⁵⁸.

Les échanges entre La Fabrique Royale, Simon Nogueira et Frédéric Rémy permettent l'élaboration d'un premier laboratoire « Cirque Parkour » (prémices de *Zéro Degré*).

Zéro Degré fut, par la suite, véritablement créé dans un espace naturel dédié à ce genre de pratiques artistiques : l'espace urbain. Le premier partenaire de la création est Lieux Publics (centre national de créations en espace public, basé à Marseille et accompagnant les artistes créant pour, avec et dans la ville).

Cette création peut être perçue comme une performance sportive, plus qu'artistique, dans laquelle le spectateur n'est pas face à des comédiens mais à des sportifs, dont les mouvements et l'art du déplacement deviennent un langage, propre à chaque freerunners. *Zéro Degré* par l'intervention d'un metteur en scène, raconte une histoire à travers les mouvements des corps des freerunners, devenant ainsi une création artistique, dont la virtuosité se trouve à travers le regroupement de plusieurs techniques liées au freerun : l'acrobatie, le cirque, les cascades et la danse. *Zéro Degré* fait aussi l'objet de rencontres publiques, intégrées dans le projet de la création et renforçant l'idée de créer du lien à la fois social, culturel et technique. Celles-ci se déroulent en amont de la représentation et s'articulent par des échanges verbaux et performatifs autour de la conception et de la matière spécifique du projet. Plusieurs thèmes sont abordés lors de ces entrevues :

⁵⁸Propos recueillis en ligne, <http://www.fedeparkour.fr/articles-generaux-sur-le-parkour/parkour-net-difference-parkour-et-free-running>, [consulté le 16/05/19].

La théorie :

- Qu'est-ce-que le freerunning ?
- Quelle est la philosophie de cette pratique ?
- Quelles sont les spécificités techniques de cette pratique ?
- Comment se mouvoir et s'approprier l'espace urbain ?
- Les émergences et leur rapport sensible à la ville ?
- La gestion du risque ?
- Quelles sont les étapes de création afin d'aboutir à une représentation ?

La pratique :

- Comment un pont, un banc, une façade, un arbre, un escalier, deviennent des éléments de jeu.
- Les techniques en application sur des espaces et des modules délimités au préalable dans la ville⁵⁹.

Le public est invité pendant une heure à découvrir le freerun en théorie et en pratique, afin d'avoir connaissance du processus de création et d'être en possession de certains éléments pouvant aider à la compréhension lors de la représentation.

Tous les participants du projet, qu'ils soient freerunners, plasticiens vidéastes ou musiciens, suivent une ligne de conduite, permettant de créer une trace, un nouveau passage dans un espace cloisonné en utilisant son media ou son art ; dans le but de construire une forme audible, propice aux échanges et invitant le spectateur à découvrir une ville ou un quartier dans un contexte particulier, propre à chaque lieu. Cette forme artistique permet au spectateur une nouvelle vision et une découverte des espaces pouvant être qualifiés d'invisibles, les freerunners proposant une nouvelle forme de circulation, créant une perturbation et questionnant les habitants du lieu qu'ils parcourent.

Zéro Degré réunie cinq traceurs⁶⁰ dont la technique et la pratique diffèrent (photographie n°7).

⁵⁹ Propos recueillis dans le dossier artistique de la création, p.15, http://www.lafabriqueroyale.fr/wp-content/uploads/2017/07/Dossier_ZeroDegre_LaFabriqueRoyale.pdf, [consulté le 4/04/19].

⁶⁰ Voir annexe 3.



Photographie n°7 : Zéro Degré, compagnie La Fabrique Royale, représentation lors du festival de Chalon dans la rue en juillet 2017, ©France 3/Culturebox/capture d'écran.

Cette photographie représente un moment du spectacle, dans lequel les cinq artistes sont réunis, effectuant des figures différentes par rapport à leurs compétences et leurs spécificités. Lors de cette scène, le spectateur regarde l'ensemble d'un groupe, pas seulement un individu en particulier.

Simon Nogueira tient les propos suivants au sujet de *Zéro Degré* :

Le projet *Zéro degré* est pour nous l'occasion de croiser les routes de compétences diverses pour les mêler en d'uniques créations. Inspiré d'architectures différentes, à chaque résidence, *Zéro Degré* donne un aspect illimité à la recherche de la gestuelle improvisée du corps sur scène. Notre scène de prédilection étant la réalisation de vidéo sur internet, nous découvrons au travers de ce projet le moyen de nous exprimer pour un public physique et non plus virtuel, tout en conservant la vidéo au cœur du projet, de façon à emmener le public là où il ne pourrait pas se rendre. Coincées entre les murs de la ville et cantonnées dans leurs enveloppes charnelles, *Zéro Degré* lie des personnalités passionnées et peint le tableau d'une ville tel[le] que vous ne l'avez jamais vue⁶¹.

Cette relation entre la vidéo et Internet sera explicitée, afin de comprendre en quoi le relai sur les réseaux sociaux de la forme filmée est important et essentiel dans cette création artistique. La particularité de la place du public sera aussi étudiée. Par ailleurs, une analyse de la mise en scène permet de comprendre les enjeux de la création.

3. Une narration de la ville et ses habitants par le regard d'un metteur en scène

Zéro Degré a été mis en scène, en espace, par Julien Marchaisseau, metteur en scène et fondateur de la compagnie de théâtre Rara Woulib, implantée à Marseille. Dans ces créations, il utilise la déambulation pour raconter la ville et ses habitants.

⁶¹Propos recueillis dans le dossier artistique de la création, p.4, http://www.lafabriqueroyle.fr/wp-content/uploads/2017/07/Dossier_ZeroDegre_LaFabriqueRoyale.pdf, [consulté le 5/04/19].

[...] Depuis de nombreuses années, il explore des endroits où le monde du spectacle a peu l'habitude d'aller, révélant la poésie qui s'y cache et jouant sur la frontière entre onirisme et réalité crue. Il aime l'imprévu, le danger du spectacle improvisé, qui frôle l'interdit. Il cherche la confrontation, le métissage, la discussion. Échapper à l'entre soi. Même dans un cadre balisé, soutenu, programmé, il cultive le mystère et la fragilité de l'instant suspendu⁶².

Au début de la représentation, deux artistes se trouvent sur un toit, glissent de celui-ci et se retrouvent au sol. Le spectacle commence tandis que ces derniers se déplacent dans une cour, dans laquelle les spectateurs s'immobilisent face aux fenêtres d'une école. La déambulation a lieu lorsque les freerunners sont en hauteur, ce sont leurs mouvements qui font se déplacer les spectateurs. Pendant une heure, le public suivra le parcours des cinq artistes à travers un quartier de Chalon-sur-Saône, dans lequel les freerunners ne sont presque jamais au sol, alternant performance physique (notamment lorsqu'ils sautent contre les fenêtres ou qu'ils montent sur des toits), silence et absence (lorsqu'ils n'effectuent pas de figures ou lorsqu'ils ne sont pas visibles des spectateurs).

Julien Marchaisseau, dans sa mise en scène imagine un langage artistique, dans lequel s'entrecoupe du son, de la vidéo et de la lumière. Tous ces éléments permettent au spectateur d'avoir un nouveau regard sur son environnement et sur l'espace public. La mise en scène pose les questions suivantes : comment les villes sont-elles bâties ? Comment vivre ensemble ?

La mise en scène intègre la rubalise (photographie n°8), utilisée sur les chantiers ou les scènes de crime, elle consiste à baliser, délimiter ou interdire l'accès à une zone, afin de montrer aux spectateurs que les freerunners pratiquent leurs figures dans un secteur non-praticable et exposé au danger. Durant la représentation, le spectateur modifie son mode de déplacement ainsi que sa pensée sur l'environnement qui l'entoure, les règles et les codes n'étant plus les mêmes que dans la vie quotidienne, les freerunners accédant à des endroits inaccessibles à la population. La rubalise permet l'investissement de l'espace et la mise en contact des habitants et des spectateurs avec celui-ci. À la fin de la représentation, les freerunners se retrouvent au sol face au public, dans une zone rubalisée, dans laquelle ils vont pénétrer et inviter certains spectateurs qui souhaiteraient les rejoindre. Lors de mon expérience de spectatrice, ce sont surtout des enfants et des adolescents qui sont entrés dans la zone rubalisée. Les freerunners et les spectateurs formaient un grand cercle, dans lequel de la musique se faisait entendre. Cependant, ma perception étant altérée à ce moment de la représentation, je n'ai pas

⁶²*Ibid*, p.6.

forcément vu avec clarté l'action présentée. Sur cette musique, les spectateurs pouvaient reproduire certaines figures montrées par les freerunners, cette action proposée au public, peut être perçue comme une mise en danger, comme si le spectateur voulait modifier son déplacement, la perception de son environnement, son mode de vie et renouveler sa manière d'être dans un espace public lié à son quotidien. Le spectateur effectue cette action, malgré le fait que la zone soit rubalisée et donc considérée comme dangereuse.



Photographie n°8 : *Zéro Degré*, compagnie La Fabrique Royale, samedi 9 avril 2016, ©Coline Bastard.

À la fin de la représentation, les spectateurs peuvent faire l'expérience d'escalader une structure, dans ce cas encore, peu d'adultes se trouvaient parmi les participants, on peut remarquer que le freerun est une discipline touchant principalement les jeunes. Est-ce parce qu'un enfant ou un adolescent fait preuve de plus d'insouciance et d'imaginaire qu'un adulte ? Cela expliquerait pourquoi un enfant ou un adolescent aurait moins de peur, d'appréhension qu'un adulte, à participer. Pour finir, Adélaïde Pralon parle en ces termes de la rubalise :

Jouant avec les vides et les pleins, la perspective, les dimensions et les volumes, les installations dessinent une portée musicale sur laquelle les traceurs se posent comme des notes, composant une mélodie commune qui célèbre tout le potentiel de la ville ouverte sur l'imaginaire⁶³.

La mise en scène intègre aussi la vidéo et la photographie. L'artiste en charge de ces éléments est Zenzel (photographe et vidéaste), de son vrai nom Vincent Giannesini. Son travail

⁶³*Ibid.*, p.8.

questionne le contact humain et le corps en mouvement, et depuis quatre ans, il suit les aventures des freerunners. Zenzel est un photographe friand de spectacle vivant, spécialisé dans une recherche photographique à la fois journalistique et sociologique. Son univers artistique se base d'une part sur le mouvement et d'autre part sur le contexte historique d'un événement, d'un lieu ou d'une population.

Les images photographiques et la vidéo, sont des éléments importants dans cette création. À travers la photographie, Zenzel crée une forme artistique permettant au spectateur d'élargir son champ de vision et de remarquer certains détails qu'il ne pourrait pas voir tout seul. Zenzel, par le biais de ses photographies et de ses vidéos, modifie le regard du spectateur sur son environnement à travers les yeux des freerunners. La vidéo avec ce genre de projet peut être utile aux freerunners pour créer un dialogue entre le réel et le virtuel, dans un dialogue visuel et non avec des mots. Mais aussi dans le but de faire des vidéos en direct (notamment sur Facebook ou Instagram), d'espaces dans lesquels le spectateur ne peut pas accéder, afin que ce dernier puisse être immergé un peu plus dans le projet et dans le parcours des freerunners. Avec ce dispositif, Zenzel touche au sensible, il met en évidence le réel via ses propres yeux et l'objectif de son appareil. Voici ce que dit Zenzel lui-même de son travail de vidéaste dans *Zéro Degré* :

L'image dans le projet, une interrogation, une liaison entre le spectateur et les freerunners. Le travail du vidéaste est de s'efforcer de rendre visible au spectateur resté au sol, le point de vue quasi inaccessible du freerunner, perché au sommet du quartier. La vidéo permet de transmettre au public des notions telles que la hauteur, le vertige ou encore la liberté. Les habitants peuvent alors avoir un nouveau regard sur l'architecture qui compose leur quotidien⁶⁴.

La Fabrique Royale avec *Zéro Degré*, intègre les nouvelles technologies dans son processus de création, comme le fait le collectif Berlin avec *Perhaps All the Dragons*. La place du spectateur en est donc altérée : soit il prend place physiquement dans la représentation, soit il peut la regarder en vidéo, notamment sur les réseaux sociaux.

Zéro Degré est une création permettant un échange permanent entre le public et les freerunners, d'une part, au sein même de ce que propose la compagnie, à savoir, une nouvelle forme artistique et un nouveau rapport à l'espace, à la rue et à la ville. D'autre part, des échanges peuvent se construire par la médiation culturelle mise en place autour de ce spectacle, mais aussi par les réseaux sociaux. Aujourd'hui, une grande partie de la médiation

⁶⁴ *Ibid*, p.9.

culturelle et de la communication se fait en lien avec les réseaux sociaux, avec Internet. Ce qui est d'autant plus le cas avec *Zéro Degré*, le projet se voulant en dialogue avec différentes populations, associé à ce que l'on pourrait appeler « la connexion avec le public », mais aussi à la thématique de la rencontre. La relation avec les réseaux sociaux peut se comprendre par le fait que ce genre de création rassemble des publics variés, n'étant pas forcément aguerris à la culture et à l'art théâtral, ces derniers ne seront donc pas les plus présents lors des actions culturelles. Poster des vidéos ou des photographies sur les réseaux sociaux permet à toutes sortes de public de s'exprimer et de visionner l'art du freerun dans un espace hors des lieux de la représentation, hors de l'espace public. Cet échange permet une non-présence physique, permettant aux freerunners d'être visionnés dans le monde entier, sans forcément s'être produits partout dans le monde. Cette forme d'échange avec le public, mais aussi avec le milieu urbain, permet de développer une nouvelle médiation culturelle du spectacle. L'espace de la représentation n'est pas conventionnel, en effet, les freerunners déambulent au milieu d'immeubles et montent sur ces derniers pour effectuer leurs différentes figures. Le regard est un élément important, la création pouvant être qualifiée de spectacle à 360 degrés, les actions des freerunners se déplaçant, et surgissant de nulle part. *Zéro Degré* est une création pleine de surprise et de suspens, dans laquelle le spectateur ne sait pas toujours dans quelle direction porter son regard. Faut-il tourner la tête à gauche, à droite ? Déplacer son regard vers le haut, le bas ? Par le biais de la déambulation (ne pas marcher assez vite, être coincé par un groupe de personnes), et le dispositif de la représentation, l'espace public : le spectateur rate certaines actions des freerunners, il n'est pas apte à percevoir le spectacle dans son entier. Le regard dans cette création, peut évoquer une idée de liberté, les figures des freerunners étant impossibles à réaliser dans la vie de tous les jours. La liberté peut aussi être évoquée avec cette citation extraite du dossier de création : « [...] Sur un toit, il y a un regard infini, une sérénité et une aire de déplacement qui permettent en quelques enjambées d'embrasser la dimension d'une ville ou d'un territoire⁶⁵. »

Après avoir étudié les éléments qui composent la mise en scène, il est nécessaire d'analyser plus en détail l'espace de la représentation, afin de comprendre quelle(s) place(s) tient réellement le spectateur.

⁶⁵*Ibid*, p. 11.

4. L'intégration du spectateur dans la représentation et dans le « quotidien » des artistes à travers l'utilisation des réseaux sociaux

Il est important de souligner que *Zéro Degré* est une création représentée obligatoirement dans un lieu en extérieur et s'adapte parfaitement à un spectacle des arts de la rue. Cependant, la place du spectateur diffère par rapport à d'autres spectacles joués en extérieur. Le spectateur ne reste pas immobile durant la représentation, il est amené à marcher, à suivre le freerunner dans son avancée, *Zéro Degré* peut-être perçu comme une promenade à travers un quartier de Chalon-sur-Saône. Entre le début et la fin du spectacle, le spectateur évolue dans différents espaces, paysages et bâtiments. L'ascension des freerunners commence sur le toit d'un gymnase, puis, sur celui d'une école et escaladent ensuite à mains nues, la façade d'un immeuble, d'une église et effectuent des acrobaties sur des balcons situés à différents étages. Le spectateur devient témoin, non seulement parce qu'il assiste aux exploits des freerunners, mais aussi parce qu'il témoigne de ce qu'il a vu sur les réseaux sociaux.

Sur un réseau social comme Instagram, La Fabrique Royale propose à ses abonnés des photographies des freerunners pratiquant leur art dans différents lieux (sur les toits ou sur des immeubles de Paris (photographie n°9) ou dans un hôtel en Grèce (photographie n°10)). Le peu de commentaires laissés ne prennent pas en compte le lieu mais la performance des freerunners, tels que « nice profile » ou encore « nice⁶⁶. » Sur leur compte Facebook, on peut lire le commentaire suivant adressé à la création : « Excellent !! Expérience du Freerun fun et enrichissante !!⁶⁷ ». Pourtant, les photographies postées sur les réseaux sociaux sont pour la plupart des paysages ou des bâtiments, cet exemple peut laisser penser que les internautes laissent ces messages après avoir assisté à l'une des représentations. Par le biais des réseaux sociaux, les abonnés ont le choix de se tenir au courant des actualités de La Fabrique Royale, admirer les entraînements des freerunners, leurs nouvelles figures.

⁶⁶Commentaires postés sur le compte Instagram de la Fabrique Royale.

⁶⁷Commentaire posté sur le compte Facebook de la Fabrique Royale.



Photographie n°9 : figures sur les toits de Paris, compagnie La Fabrique Royale, ©La Fabrique Royale.



Photographie n°10 : figures sur le toit d'un hôtel en Grèce, compagnie La Fabrique Royale, ©La Fabrique Royale.

L'éclatement du public dans l'espace de la représentation, autorise un échange verbal entre les spectateurs et permet d'entendre les réactions et les avis sur ce qui se déroule. La déambulation, quant à elle, donne lieu à un rythme de marche et une vision différente de l'espace propre à chaque spectateur. Celui-ci n'étant pas obligé de regarder en direction des artistes, il peut tout aussi bien se focaliser sur un autre aspect de l'espace qui l'interroge. Néanmoins, la déambulation peut devenir un inconvénient, lorsque les freerunners effectuent une action en hauteur, tous les spectateurs ne peuvent pas les voir, ce qui est l'une des conséquences de la vision éclatée de l'assistance sur l'espace et sur ce qui l'entoure. Chacun ne percevant pas les mêmes détails que l'autre, le regard n'est pas figé, mais en constant changement de focalisation, d'orientation et de cible.

Mon expérience de spectatrice avec cette création est particulière, les acrobaties du haut des toits m'ayant mise mal à l'aise. Dès le début du spectacle j'avais une crainte, celle qu'un

artiste chute et se blesse, cette dernière s'est intensifiée lors de la déambulation, à la vue de plusieurs camions de pompiers prêts à intervenir, un détail ne me rassurant pas. Durant la représentation, il m'est arrivé de regarder dans une autre direction que dans celle des freerunners, certaines actions me donnant la chair de poule et le vertige. Je dirais que cette sensation vient du fait que j'ai eu peur pour les artistes du début à la fin du spectacle, malgré le fait que les freerunners maîtrisent parfaitement leur discipline.

Zéro Degré créé du lien à la fois social (le public est hétérogène, plusieurs générations, classes sociales y sont représentées) et environnemental, la création posant la question du regard sur l'espace du quotidien, comment casser la routine, changer les codes de perception et de circulation dans une ville ou un quartier. Et comment se créer une nouvelle vision, une nouvelle image des paysages qui composent la vie quotidienne.

C. L'Immobile : l'appréhension du corps dans l'espace urbain

1. KompleXXKapharnaüM : une compagnie questionnant la ville

KompleXXKapharnaüM est une compagnie créée il y a vingt ans, dont l'équipe artistique est pluridisciplinaire. À travers ses créations, la compagnie veut permettre une confrontation qui joue sur la limite entre spectateurs et habitants, mais aussi entre l'espace scénique et la sphère publique. Les créations de la compagnie varient entre fiction et documentaire (composé de vidéos, de sons, d'archives, de mots et d'ambiances). Celles-ci sont adaptées au contexte de l'espace qui les accueille, et certains projets sont créés in situ. Il s'agit souvent de commandes élaborées en collaboration avec un territoire, un quartier ou un lieu, proposant une lecture de la ville ainsi qu'un détournement de l'espace public, dans lesquelles l'humain est au centre et recouvre ses droits. Les créations de KompleXXKapharnaüM sont le plus souvent des formes déambulatoires adaptées à chaque territoire ou ville. La compagnie propose aussi des expériences construites autour de deux thématiques :

- Les traversées urbaines : la compagnie crée des marches urbaines singulières, des moments d'itinérance dans lesquels le public prend possession d'un espace : il assiste à des propositions artistiques atypiques, comme regarder la ville du haut d'un toit, écouter la ville à travers des lectures, des bribes de quartier, des bricolages sonores.

- Les expérimentations : la compagnie accueille dans son lieu de résidence en son quartier de la Soie (Villeurbanne) des artistes souhaitant créer dans la ville et modifier l'espace public. Le but de ces expérimentations est de déclencher des rencontres par le biais d'interventions surprenantes et amener une réflexion sur la place de l'image dans la communauté actuelle.

Le travail de la compagnie est donc d'étendre la notion de spectateur lors d'une création dans l'espace public, en y intégrant les habitants, même si ces derniers n'ont pas connaissance qu'ils assistent à une création.

2. L'intimité acteurs/spectateurs

L'Immuable est un conte urbain musical électronique, créé à partir d'un happening réalisé par l'auteur, Stéphane Bonnard en 2012. Ce dernier consistait à rester douze heures à l'arrêt sur le parvis de la Défense et ainsi être pris dans un flux continu de passants. Stéphane Bonnard, lors de ce happening s'est laissé bercer et hypnotiser par tous ces fragments de vie croisées. À la suite de cette expérience, celui-ci écrira le texte de *L'Immuable*, monologue d'un homme qui s'arrête dans un quartier d'affaires et ne repart plus. Il décrit alors aux spectateurs ce qu'il voit, qui il est et ce qu'il devient.

Cela prend toujours dans une vie à un instant ou un autre. Cela déborde. L'envie de stopper net. Et tout planter. Ne plus bouger. Ne pas faire un pas de plus. Parce que c'est trop. Lourd, insurmontable, sans issue en vue. Subir. Et puis, la conviction lointaine que quelque chose ne tourne pas rond. La vague impression que chaque pas serait comme un oui, une compromission de plus dans un système-monde devenu intenable. Ne pas faire un pas de plus. Non. Réagir. S'arrêter donc. Et voir ce que vient, ce qui arrive. De l'intérieur. Ce qui monte vraiment, quelle nécessité. Sentir la ville tourner aussi, alentour. Et ce qu'il y a à saisir là dans ce mouvement. Maintenant, sentir l'énergie de la ville, la sève en soi : comprendre la transformation en cours. Agir⁶⁸.

Malgré l'immobilité du corps dans l'espace, le comédien est tout de même parcouru d'infimes mouvements. Il s'agit de se mettre à l'écart du flux urbain, de provoquer et/ou de participer à sa chute, de se rendre maître de son temps, d'être en capacité de repenser le monde et l'espace dans lequel l'être humain est en mouvement perpétuel dans son quotidien.

Dans *De l'art du théâtre*, en 1905 Edward Gordon Craig écrit : « Savez-vous qui fut le père de la dramaturgie ? [...] Ce fut le danseur⁶⁹. » Ces propos permettent de mettre en lien la représentation de *L'Immuable* avec les mouvements chorégraphiques. Dans cette création,

⁶⁸Extrait du texte *L'Immuable* de Stéphane Bonnard.

⁶⁹Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013, 1 volume, p.37.

l'inertie du corps est pensée par la chorégraphe Géraldine Berger. Elle axe son travail sur le dessin d'un corps inerte qui ne serait pas montré comme passif, mais sur une silhouette mouvante et sans cesse en transformation. Cela se traduit dans la représentation par les allers-retours que fait le comédien entre l'intérieur et l'extérieur du dispositif, mais aussi par l'énergie qu'il transmet au spectateur par le flux de la parole. La mobilité est pensée par la dramaturgie des gestes et des mouvements qui ne sont pas forcément perceptibles par le spectateur, comme en témoigne Géraldine Berger :

Je cherche en complicité avec l'acteur une immobilité vivante – en mouvement-. L'immobilité de l'acteur devra être nourrie de sa mobilité interne. Je propose à l'acteur de travailler autour de sa connaissance du fonctionnement propre à son espèce, les circulations des fluides et des nerfs. J'invite à chercher un corps poétique in-vertical qui s'inspire d'une mobilité opaque inaccessible à l'œil⁷⁰.

Le texte de Stéphane Bonnard invite le spectateur à s'intégrer au flux urbain qu'il décrit, à s'arrêter comme le comédien, à ne plus bouger, simplement contempler et observer ce qui se trouve autour et face à lui. Dans cette création, la musique à une place fondamentale. En effet, le flux sonore renforce la parole du comédien et plonge le spectateur dans la même ambiance que le personnage, en plein centre du quartier d'affaire. Sans musique, le spectacle n'aurait pas le même impact et ne susciterait pas une écoute aussi attentive. Marc-Antoine Granier parle en ces termes des effets de la musique dans *L'Immobile* :

Chaque mot, chaque phrase, chaque situation de *L'Immobile* appelle un son. Le texte est en lui seul un flux sonore ou s'enchevêtrent les mots, avec une cadence propre. La musique/création sonore qui accompagne *L'Immobile* évite la tautologie et ne cherche pas à accompagner ce tempo naturel du texte. Elle prend le plus souvent le chemin opposé. Portée par une diffusion décalée, elle est un contrechamp sinueux. Une musique concrète déraillante, des compositions électroacoustiques, elle se joue de plusieurs registres sonores et est à même de susciter un imaginaire pour cette dalle où se déroule « l'intrigue⁷¹. »

L'intimité entre le comédien et les spectateurs passe par plusieurs éléments, d'un côté par le dispositif de la représentation, de l'autre par la scénographie.

L'Immobile est un spectacle d'installation fixe, en effet, lorsque le spectateur arrive sur le lieu de la représentation, il se retrouve face à un entresort en bois (photographie n°11). Le spectateur est amené à s'asseoir sur des gradins (photographie n°12), mais il peut aussi choisir de rester debout ou assis en dehors de l'entresort (photographie n°13). J'ai assisté au spectacle le 12 octobre 2018 à Paris (devant l'Eglise Saint-Eustache, 1^{er} arrondissement), et j'ai préféré

⁷⁰Dossier artistique, *op. cit.*, p.8.

⁷¹*Ibid*, p.7.

rester à l'intérieur. Rester dehors, ne pas prendre place sous l'entresort ne permet pas au spectateur de capter l'intégralité des paroles et le jeu du comédien, ainsi que de percevoir les effets de lumière et l'arrivée des complices⁷² (photographie n°14). Une toile transparente est dressée en fond de scène (photographie n°15) et permet aux spectateurs de pouvoir regarder ce qu'il se passe dans l'espace public durant la représentation.



Photographie n°11 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018, ©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n°12 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018, ©Vincent Muteau et Julien Penichost.

⁷² Un stage est organisé par la compagnie pour participer en tant que complices dans *L'Immobile* et *Les Immobiles*, nous reviendrons sur ce point dans la partie sur *Les Immobiles*.



Photographie n° 13 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n° 14 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n° 15 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.

Le dispositif de *L'Immobile* suscite la curiosité des passants, les pancartes de bois sur lesquelles sont disposés des extraits du texte éveillent l'intérêt (photographie n°16). Certains d'entre eux n'ayant pas connaissance qu'une performance a lieu se rapprochent de l'entresort, lisent des extraits du texte et parfois s'arrêtent, s'assoient, écoutent et regardent le spectacle. Ils peuvent être amenés le temps de quelques minutes, à entrer dans l'intimité du récit du comédien.



Photographie n°16 : *L'Immobile*, compagnie KompleXXKapharnaïM, le 12 octobre 2018, ©Vincent Muteau et Julien Penichost.

Le lieu de la représentation peut être qualifié d'intime, puisqu'il y a une proximité entre l'ensemble des spectateurs se trouvant sur les gradins ou sur les chaises disposées à l'entrée de l'entresort, ainsi qu'une proximité entre les spectateurs, le comédien et le musicien. Cela se ressent notamment au début du spectacle, lorsque le comédien se trouve parmi le public et parle dans un micro. L'utilisation de ce dernier, permet aux spectateurs, même assis au dernier rang d'avoir l'impression d'être proche du comédien et rend audible la parole de celui-ci jusque dans l'espace public. Le son peut donner l'impression aux spectateurs que le comédien est proche, même quand il se trouve derrière la toile transparente.

3. Un spectateur « observateur » de la transformation de l'espace par la parole du comédien

Yoann Tivoli, scénographe et créateur lumière de la création, énumère les différents effets, états et mouvements présents dans *L'Immobile*, à savoir :

La multitude, la solitude, la hauteur, l'immobilité, le mouvement, les hauteurs, la verticalité, la chute, le singulier, l'identique, l'universalité, l'espace unique, la foison, la similitude, le clean, les ombres, l'équilibre, l'univers sonore, la multidiffusion, les plans cinéma, la lumière, la dalle⁷³.

Nous verrons dans cette partie les divers aspects que convoque la scénographie dans ce spectacle.

Plusieurs notions se complètent et se contrebalancent dans cette scénographie. L'entresort joue sur le « dedans/dehors », puisque l'action principale du spectacle se passe dans un espace clos et intérieur, les spectateurs sont eux aussi, pour la plupart, dans l'enceinte du dispositif. En outre, l'extérieur est aussi convoqué par la toile transparente : le spectateur peut observer la déambulation des corps dans le flux urbain, mais aussi percevoir un lieu en pleine revalorisation. La parole du comédien incite le spectateur à observer l'espace public, à réfléchir sur la mobilité du corps dans l'espace urbain et observer les mouvements du corps. Le récit du comédien n'a pas pour but de raconter une histoire aux spectateurs, mais bien de lui permettre de considérer chaque corps présent derrière la toile. Le spectateur est un corps immobile dans ce spectacle, par conséquent sa réflexion passera par la vision, il peut donc poursuivre cette réflexion à la fin de celui-ci, en continuant d'observer les mouvements, les gestes et les attitudes présentes dans l'espace urbain.

Le dispositif est aussi à mi-chemin entre la performance et l'installation. L'art-performance désigne la pratique d'un artiste se concentrant sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir significatif⁷⁴. La performance peut être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans des lieux divers, tels que des galeries, des musées, mais aussi des espaces qualifiés d'alternatifs. La performance modifie l'environnement, puisque cette dernière prend place dans un espace non-conventionnel des pratiques artistiques. Le corps, le temps et l'espace sont les matériaux de base de la performance. Dans celle-ci, le réel est questionné par la présence de l'artiste, ainsi que par sa focalisation corporelle. La dimension politique se retrouve dans la performance, par le refus de cantonner l'art à la mise en forme d'objets, mais aussi par la réduction de l'écart entre l'art et la vie. Elle permet par exemple de questionner la manière d'être/de se déplacer, les techniques apprises, les mises en condition établies, les

⁷³Dossier artistique, *op. cit.*, p.7.

⁷⁴Définition recueillie dans le dossier pédagogique intitulé « Spectacles vivants et Arts visuels », sur le site du Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>, [consulté le 15/05/19].

comportements qui font le lien entre l'intime et le politique. *L'installation* se répand dans les années 1970. L'artiste conçoit lui-même le dispositif de présentation de ses œuvres au public. Les installations sont alors souvent conçues de manière à rendre actif le visiteur, invité par exemple à pénétrer au cœur d'une œuvre composite, ou bien sollicité sur un mode interactif. La proximité de l'installation et de la performance tient dans le souci d'une imbrication de l'art dans la vie. Mais l'installation se passe le plus souvent de la présence de l'artiste. Au contraire de la performance, l'installation continue de relever du régime de production d'un objet artistique⁷⁵. *L'Immobile* est en partie lié avec la performance, puisque le spectacle n'a pas lieu dans un espace qui lui est dédié, mais en pleine rue, et parce que l'art et la vie y dialoguent. L'art dans cette création prend place dans l'espace public : la scénographie suscite un mode d'immersion au cœur du réel, différent de l'activité quotidienne. Le dispositif peut aussi faire référence à l'installation. Comme l'explique Alain Alberganti dans son ouvrage *De l'art de l'installation* : « L'installation ne peut avoir lieu que dans une globalité, dans laquelle l'homme est abordé en relation avec ce qui l'entoure comme l'autre, l'artificialité, la nature ou l'environnement⁷⁶. »

Il en est de même dans *L'Immobile*, puisque *KompleXXKapharnaïM* propose à son spectateur d'observer des corps dans l'espace public, mais aussi de réfléchir sur l'espace de son quotidien.

Au début du spectacle, le plateau est nu et n'est pas investi, un plein feu est seulement visible. Le spectateur peut donc observer le mouvement de la foule à travers la toile. Quand le comédien commence à parler, le spectateur oublie ce qu'il se passe derrière la toile et est focalisé sur celui-ci. L'acteur incarne un homme immobile, son propre corps ne l'est pas, ce corps va bouger, se « transformer » (à la fin du spectacle, le comédien emporté par ses paroles se met torse-nu).

La parole du comédien, permet au spectateur de focaliser son regard sur un détail de l'espace urbain en particulier. Par exemple, au début du spectacle le comédien regarde à travers la toile, décrit quelques passants (comment ils sont habillés, ce qu'ils font, leur manière de marcher) et pendant le spectacle, lorsque le comédien quitte l'espace scénique pour rejoindre l'espace public et la foule de badauds s'y trouvant. Ce mouvement s'effectuant sans paroles et

⁷⁵*Idem.*

⁷⁶Alain Alberganti, *op.cit.*, p. 341.

la présence des complices dans l'espace public, peut donner l'impression au spectateur que ce dernier s'est modifié, est devenu plus calme. Cet effet se rompt lorsque le comédien reprend la parole, toujours derrière la toile, redonnant du mouvement au flux urbain, malgré la présence des corps immobiles.

Les effets de lumière permettent aux spectateurs de se sentir intégrés dans la représentation. Deux fois dans la pièce, les lumières face public s'allument : le spectateur prend donc la lumière en plein visage, il est ébloui. Ces effets de lumière peuvent servir la parole du comédien, l'éblouissement du spectateur peut accentuer cette dernière, lui donner de l'importance. La lumière permet de mettre cette parole en résonance avec une idée que Stéphane Bonnard énonce et que les spectateurs peuvent déjà avoir vécu dans leur vie. La lumière donne aussi lieu à une réflexion du public sur l'utilisation de son corps, lorsqu'il se déplace dans l'espace urbain.

Les lumières éclairant le spectateur sont présentes dans la scénographie démontrant que le comédien prend en compte les spectateurs, les intègre à son récit, mais surtout les invite à poursuivre l'expérience qu'il décrit, dans leur vie de tous les jours.

En conclusion, *L'Immobile* est une création qui permet une réflexion sur l'espace du quotidien, mais aussi sur la perception du corps dans ce dernier. Nous pourrions remarquer que cette idée est encore plus développée dans *Les Immobiles*. *L'Immobile* est donc la prémice de l'autre projet de la compagnie, *Les Immobiles*.