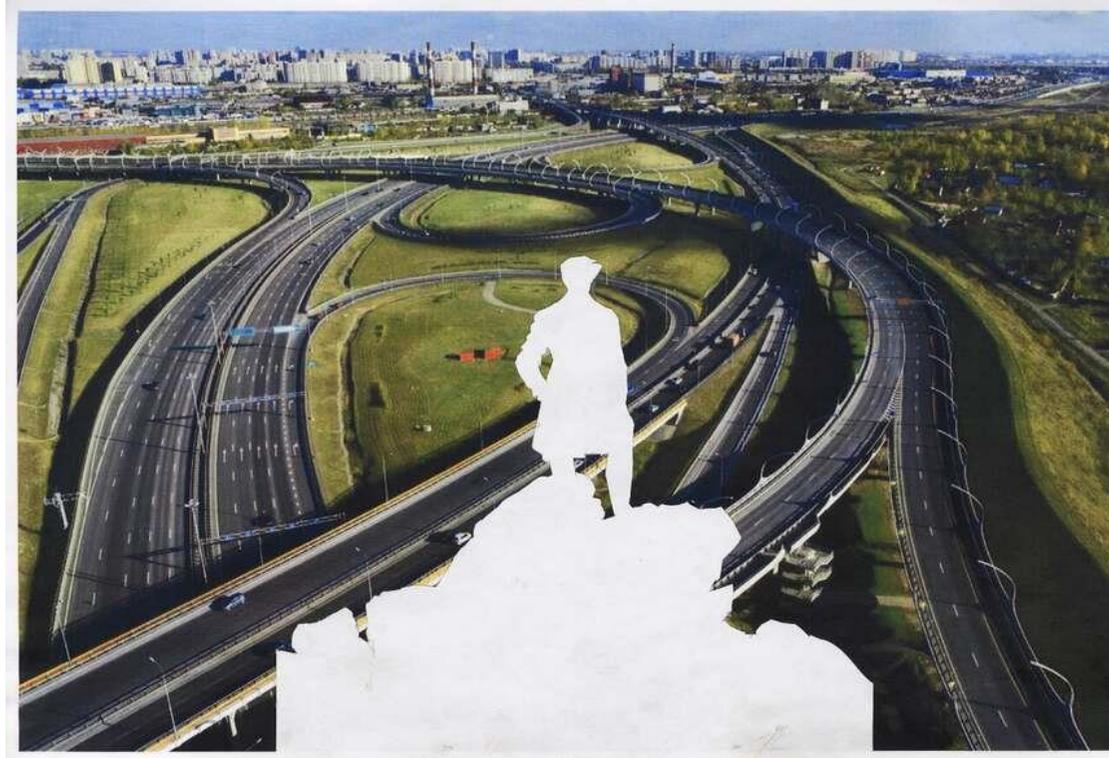


Rudy Gardet  
Mémoire de scénographie

## L'île de Béton



MÉMOIRE DE MASTER des ARTS et TECHNIQUES du THEATRE

ENSATT 2017 – 2018



GARDET Rudy

Scénographie

ENSATT 2017 – 2018

Promotion 77

## MÉMOIRE DE RECHERCHE-CREATION

L'île de béton

Tuteur : Alexandre de DARDEL

Responsable de filière : Denis FRUCHAUD et Alexandre de DARDEL

Coordinatrice des mémoires : Mireille LOSCO-LENA



Titre : L'île de béton

Auteur : Rudy GARDET

Année : 2018

Filière : SCENOGRAPHIE

Tuteur du mémoire : Alexandre DE DARDEL

Coordinatrice des mémoires : Mireille LOSCO LENA

Je soussigné(e) Rudy GARDET

- Certifie la conformité de la version électronique avec l'exemplaire officiel remis au jury,
- M'engage à transmettre à la bibliothèque une version finalisée si le jury exige des corrections,
- Certifie que mon mémoire ne comporte pas de documents non libres de droit **ou** joins une table des illustrations, avec la référence précise (page, numéro ou description de la figure...) des documents figurant dans mon mémoire pour lesquels il n'y a pas d'autorisation de diffusion.
- Autorise la consultation\* de mon mémoire à la bibliothèque de l'ENSATT par des personnes extérieures, sa copie en version numérique et sa diffusion par prêt entre bibliothèques (PEB).

A Lyon, le 11/09/2018

Signature de l'étudiant(e) Rudy Gardet

Mémoire consultable par des personnes extérieures à l'ENSATT

OUI

NON

Signature du Président(e) du jury

\*Etant entendu que les éventuelles restrictions de diffusion de mes travaux ne s'étendent pas à leur signalement dans le catalogue de la bibliothèque, accessible sur place ou par les réseaux, ni à leur consultation sur place, ni à leur diffusion par Prêt entre Bibliothèques (PEB) ou sur le réseau intranet de l'ENSATT.

En cas de diffusion du mémoire mentionné ci-dessus selon les conditions précitées, l'ENSATT s'engage à respecter le droit moral de l'auteur sur le mémoire.



**Résumé** : [5 lignes maximum : Exposer la problématique et présenter brièvement les lignes directrices qui rendent compte de l'essentiel du mémoire. En minuscules]

D'un roman de Ballard au délaissé des autoroutes se trace un itinéraire labyrinthique où fiction et réel s'entrecroisent. Scénographe devient alors la combinaison d'une architecture et d'un texte, des corps et de leurs lieux d'errances. Avec la minutie de l'imaginaire et emportés par la litanie des moteurs accélérant sur les bretelles de l'échangeur, on entre sauvagement dans un territoire cartographié. Corps et machineries, actions et dispositifs, au contact du regard d'un public imaginaire, activent ainsi un théâtre en devenir.

**Mots-clés** : [3 ou 4 maximum. Par ordre alphabétique. Chaque mot-clé représente une des notions fondamentales de l'information contenue dans le mémoire]

Scénographie, In-situ, Performance, Site

## Table des Matières

Avant-Propos	15
<i>L'île de béton</i> , par Xavier Mauméjean	
Introduction	16
<b><u>Chapitre 1. Paysage et architecture d'un délaissé d'autoroute</u></b>	<b>20</b>
1.1. Histoire, territoire, géographie d'un site	
1.1.1. Nord-est de Lyon, Ecully : où l'urbanité repousse les cours d'eau	
1.1.2. L'échangeur et la porte du Valvert	23
1.1.3. Les délaissés	24
1.2. Un théâtre de contraintes	26
1.2.1. Une architecture à forte théâtralité	
1.2.2. Les excédents d'eau	28
1.2.3. Environnement sonore violent : mécanique et moteurs	30
1.3. Conclusion	31

2.1. Le geste, premier lieu de la théâtralité	
2.1.1. Définition(s) de la théâtralité	
2.1.2. La question de la création in-situ : un geste théâtral dans un espace ready-made	38
2.2. Vers une (re)présentation intensive du site	40
2.2.1. Les figures de l'excès	
2.2.2. 'De l'archive visuelle d'un passé oublié à l'archive visuelle d'un future exsangue': vers l'esthétique du <i>Ballard Garden</i> ?	43
2.3. <i>L'île de béton</i> , intertextualités et motivations personnelles	46
2.3.1. Du Crusoé de Defoe aux apories de Beckett	48
2.3.2. De l'inconscience des images à la conscience du corps	50
2.4. Cadrages et horizons, du spectateur au paysage	51
2.4.1. Recenser les axes de regards	
2.4.2. Le proche et le lointain : marginalités rapprochées	52
2.4.2.1. Où se rencontrent les marges : <i>Wheatfield. A confrontation</i> , d'Agnes Denes	54
2.4.2.2. Où se rencontrent les marges : <i>Junkopia</i> de Chris Marker	56

2.5. Deux formes archaïques d'espaces de représentation	57
2.5.1. Théâtre de verdure	58
2.5.1.1. <i>Observatory</i> , Robert Morris, installation land art, 1997	60
2.5.2. Principe du théâtre de pierre ou Colisée	62
2.5.2.1. <i>Dug Down Gallery / Powerless Structures, Fig. 45</i> , Elmgreen et Dragset	64
2.5.2.2. <i>Sunken Garden</i> , Isamu Noguchi, The Chase Manhattan Bank Plaza	65
2.6. Conclusion : Liminalité d'un lieu sacré, entre pouvoir maïeutique et thanatocratie	66
<u>Chapitre 3. Du théâtre du délaissé à <i>L'île de béton</i> : Parallèles entre le lieu réel et la fiction</u>	<u>74</u>
3.1. Découpage, assemblage, collage des scènes du roman : Scénariser pour atteindre une forme	76
3.1.1. Définir une structure au roman	77
3.1.2. Découpage de la narration d'origine	82
3.1.3. Contraindre la narration à partir d'un découpage spatial	83
3.1.4. Diagramme des déambulations	86
3.2. De l'espace réel à l'espace fictionnel	87
3.2.1. Arrivée sur le Lieu : la circulation du champ à l'arène.	88
3.2.2. Le champ	89
3.2.3. La cursive	93
3.2.4. L'arène	96
3.2.5. La coupole	102

<b>Chapitre 4. Scénographie d'un espace fictionnel : performer le site</b>	<b>104</b>
4.1. Introduction	
4.2. L'architecture et le paysage du lieu comme base au dispositif scénographique	106
4.3. La remontée processionnelle de la mémoire : une scénographie amniotique	107
4.4. Éléments scénographiques	110
4.4.1. Le champ	
Rampe de fortune / Les épaves tombales / Le manger	
4.4.2. Sur la cursive	114
Cabane, autel et antre de l'acrobate Proctor / Le nom colonisateur	
4.4.3. L'arène	118
La chambre de Jane, à la fois cellule et manifeste / L'Oeuf	
4.5. Quatre usages scénographiques de l'eau, en réponse à l'architecture de l'arène	124
4.5.1. Don de la mémoire	125
4.5.2. Cour de la dissolution	126
4.5.3. Filets de peines	127
4.5.4. Remontée des eaux communes	128
4.6. Conclusion : Un Ballard Park à la porte du Valvert ?	129

## Chapitre 5. Dramaturgie des corps en proie au lieu : performer l'évasion 132

---

5.1. Introduction	
5.2. Performance : entre définition et projet	136
5.3. Jane Sheppard, ou la maintenance de l'oubli	142
5.3.1. Identité / Relation / Histoire	
5.3.2. Performance : la maintenance de l'oubli	144
5.3.3. Corps et Costume	152
5.4. Robert Maitland, ou la psychopathologie de l'évasion	154
5.4.1. Identité / Relation / Histoire	155
5.4.2. Du corps fragmenté au corps de passage : magie et dramaturgie de la dissolution	157
5.4.3. Corps et Costume	162
5.5. Le chœur Proctor	176
5.5.1. Identité / Relation / Histoire	
5.5.2. Corps et costume	182

Chapitre 6. Une démarche collective. Compte rendu du travail collectif entrepris 185

---

6.1 Iconographies pour l'arène : Parcours de Maitland et de Jane	
6.2. Ateliers en salle, en extérieur, rencontres collectives sur le lieu même	188
5 novembre – sur les lieux	
7 janvier – en salon puis sur les lieux	
10 février – en salle à l'ENSATT	
' un quotidien de reconstitution '	
Rencontre Maitland/Jane et rituels	
10 mars	
Conclusion générale	199
Annexe 1	202
27 Juin 2018 : Entre tournage et performance : une journée finale en conclusion au projet	
Annexe 2 : Calendrier du travail entrepris	222
Table des illustrations	226
Bibliographie	233
Remerciements	238

« Et la pièce finit avec la constitution du personnage, elle n'a pas d'autre objet que le processus de cette constitution, et ne s'étend pas au-delà. Elle s'arrête avec la naissance, alors que d'habitude on s'arrête avec la mort. [...] Le personnage ne fait qu'un avec l'ensemble de l'agencement scénique, couleurs, lumières, gestes, mots. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BENE, Carmello, Richard III - Gilles Deleuze - *un manifeste de moins*, Paris, Les éditions de minuit, p. 91-92.

## Avant-Propos

### *L'île de béton*, préface par Xavier Mauméjean

« *L'île de béton* voit l'automobiliste devenir sédentaire par accident. L'architecte Robert Maitland perd le contrôle de sa Jaguar. La voiture saute l'accotement et finit sa route trente mètres en contrebas. Pour avoir voulu aller trop vite, le voilà astreint à l'immobilité, prisonnier d'un îlot de béton. Choqué, couvert d'ecchymoses, sa première réaction est d'escalader le remblai. Nul ne fait cas de la pitoyable silhouette à chapeau et imperméable [...]. L'architecte manque de se faire écraser par un policier et un chauffeur de maître, serviteurs du pouvoir qui ne daignent pas s'arrêter. Maitland est rejeté sur le bas-côté comme on le ferait d'un sandwich poulet-mayonnaise, produit de masse indéfiniment remplaçable. Mais, contrairement aux exclus des sociétés préindustrielles-lépreux et pestiférés- celui qui se voit écarté de la modernité est parfaitement sain. Trop peut-être, car le corps de Robert Maitland, modelé par les plaisirs de la table, affaibli par le surcroît d'hygiène, est celui d'un homme à qui tout réussit. Gâté, à la façon d'un fruit qui commence à pourrir mais que se partagent à parts égales épouse et maîtresse. [...] Homme public jusque dans sa vie privée, Robert Maitland craint d'être isolé, terme dérivé de l'architecture qui signifie « devenir île ». Précisément ce qui l'attend. [...] A mesure que le précaire devient permanent la dépossession de son être social l'oblige à endosser sa peur. [...] L'odeur âcre du risque accompagne celle du corps mal lavé, l'eau de toilette couteuse se mêle aux fragrances des déchets. [...] Mais sur les nouveaux territoires, il y a des indigènes : Jane sans Tarzan qu'accompagne Proctor, souverain idiot de cette jungle urbaine. Robert Maitland défait le colosse et conquiert la femme. Les mauvaises habitudes sont comme l'herbe folle, elles ne tardent pas à revenir. Le nouveau roi dicte sa loi [...] »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> BALLARD, J.G., *L'île de béton*, dans *La trilogie de béton, Crash ! – L'île de béton – I.G.H*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", p. 12-14.

## Introduction

Lorsque je cherche, je dérive. Je dérive dans les lieux des livres, dans les non-lieux des gares, dans les lieux des appartements amicaux, des musées, des bibliothèques, dans les non-lieux des échangeurs d'autoroutes, des centres commerciaux.

Je dérive, « déterminé par le sentiment d'un inaccomplissement topologique de l'être (je ne suis pas dans le lieu où je devrais être) doublé d'une propension à un nomadisme anxieux, à la recherche d'une terre promise (ou devrais-je être, sinon dans un lieu de qualité osmotique qui me permettrait de me retrouver, de sentir que mon être participe pleinement à ce monde). »<sup>3</sup>

Et flottant parfois je trouve. Je m'échoue quelque part, sur du tangible, je suis plus proche de moi ici que je ne le serai jamais ailleurs. S'échouer, pour explorer sans fin une île.

Mon corps devient le site, l'ici, où mutations et recombinaisons décomposent et recomposent sa réalité.

Les corps et les constructions apparaissent, les voix résonnent. L'écho sonne entre le site et les ailleurs.

Cette fois, je me suis échoué sur une plage de béton et de ronces, dans l'interstice : entre un roman et un lieu.

D'une part, l'univers d'un roman de l'écrivain de science-fiction J.G. Ballard, mettant en scène la survie d'un architecte sur une île de béton. De l'autre, un délaissé d'autoroute, au croisement des autoroutes de la porte du Valvert dans le nord-ouest de Lyon, terrain paysagé dans lequel est incrusté un mystérieux cylindre de béton.

Scénographe résonne dans ce mémoire avec combiner, décomposer, mettre en mouvement la plasticité d'un texte non théâtral, et un univers dur, concret, inclus dans le réel. Mon projet est d'unir par la scénographie le roman et le site, donnant une interprétation esthétique de l'univers romanesque de *L'île de béton*. Imaginer, dessiner, programmer un événement de l'ordre du spectacle vivant in-situ. Dans un site devenant décors, la scénographie devient un mécanisme de mise en relation, en contact, du public avec le site, organisant et esthétisant les déplacements des corps et des regards, dévoilant progressivement l'espace au rythme des surgissements.

---

<sup>3</sup> ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", p. 135.

Venir loger une fiction dans un site donné, c'est venir loger la vie d'un groupe, c'est donner vie à des personnages, à des corps, qui activent un espace de rêve tiers en le performant. Du roman, au site, du roman à l'action, c'est toujours par l'organicité des souffles, des mouvements, des fragilités des corps que s'investissent profondément les lieux. Les formes scénographiques construites que j'imagine disposer sur le site n'activent le site que lorsque les corps les mettent en jeu, les traversent, leurs donnent vie. Il y a comme une zone de friction entre les performers et le site qui semble les fondre ensemble.

Dans ce contexte-là, on pourrait poser la problématique de ce mémoire sous une forme simple.

Comment adapter un roman, sous la forme du spectacle vivant, à un espace préexistant ?

Par quels moyens fiction romanesque et théâtre in-situ peuvent-ils se mêler, s'investir réciproquement de leurs enjeux fictionnels et spatiaux ? Une recherche telle qu'un mémoire peut-elle devenir le lieu d'un processus, le plan prenant comme parti de donner l'image d'une possible méthode d'investigation ? Je me suis dévoué à mettre en présence l'espace et les corps sous l'égide de cette fiction, révélant certains enjeux du roman et certaines particularités du site, les tissant ensemble pour faire apparaître, au travers des corps, une poésie particulière à cette rencontre.

« Faut de pouvoir s'appropriier le réel en bloc, on y procède par à-coups, par impulsions, par carottages, par scénarios ciblés et infusions locales. Cette activité artistique, que caractérise l'éparpillement [...] s'assimile par l'esprit à cette « pensée archipélique » [...] mode de pensée « consentant à la pratique du détour », inclinant pour le fragment plus que pour la totalité et se représentant la réalité comme un univers en miettes ou fait de morceaux épars. Autre aspect : le renoncement à la pureté plastique. Inutile, sur ce terrain, de pister les notions de beauté, de virtuosité ou de savoir-faire. Elles sont remplacées par la relation, l'adaptation, la connexion, la mise en phase. »<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 57-58.

J'ai le désir de faire l'expérience d'une recherche de direction artistique poussée, et j'ai donc intégré à ma recherche une multitude d'informations, cherchant à totaliser et à intégrer à la fois toutes les possibilités et formes architecturales du site et tous les évènements marquants de la fiction.

J'ai fait mes recherches avec cette « pensée archipelique » dont parle Paul Ardenne, et ma joie délibérée à travailler sur des fronts multiples explique mon errance. J'ai pris à bras le corps mon envie d'entrer dans l'analyse du roman, de sa dynamique et de son style ; mon envie d'intégrer parfaitement le site réel, par une étude consciencieuse du paysage et de l'architecture, à mes questionnements scénographiques ; mon envie de préciser l'apparence et les costumes des personnages pour véhiculer de idées fortes. L'approche de la scénographie et des accessoires ne pouvait se faire qu'à ce prix-là, qu'au prix d'une expérience vivante et que je voulais, intimement, collective.

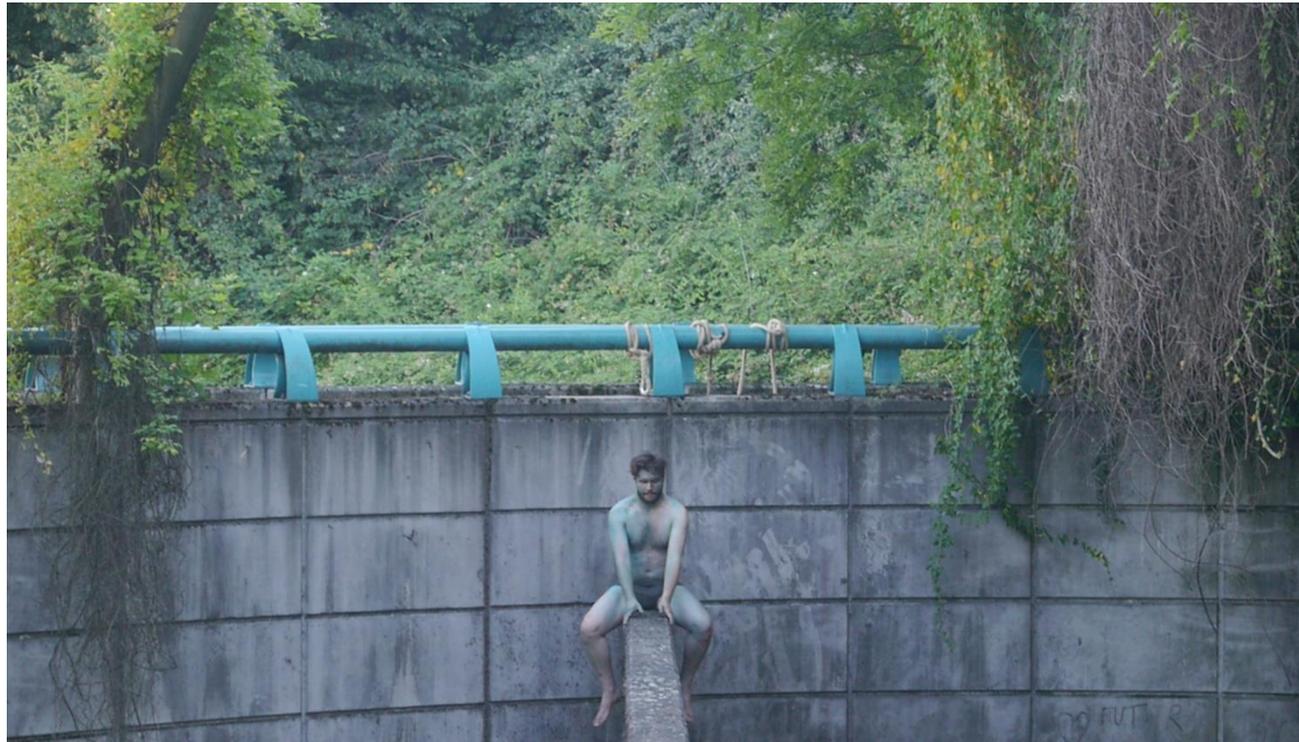
Cet archipel de recherches, archipel d'îles 'virtuelles', d'analyses et de questionnements convergents et se mêlant, laisse place à une réelle *Ile de Béton*.

Ce qui m'a gouverné, c'est surtout mon envie globale de voir, en réalité, un évènement se dérouler sur ce lieu.

J'ai composé, dès septembre 2017, une petite équipe de comédien-ne-s et circassiens, tous étudiants au conservatoire de Lyon ou à l'école de cirque de Lyon, dans l'idée d'entretenir un travail régulier pendant l'année pour présenter fin juin 2018, devant un public et sur le site lui-même, une forme, une ébauche de spectacle. Sous formes d'ateliers et d'improvisations dirigées nous avons traversé une grande partie des scènes du roman, nous heurtant ainsi concrètement à nombre de problématiques enrichissant mon travail de scénographe. Nous avons ainsi travaillé à plusieurs reprises, nous réunissant sur le site de *L'île de béton* ou à l'ENSATT, menant notre recherche malgré des emplois du temps très chargés. L'objectif initial de 'faire spectacle' a été désamorcé à la faveur d'une journée finale de 'tournage' des scènes/performances sur le site.

Dans un premier chapitre, j'ai appréhendé le contexte urbain et le site lui-même, en essayant de cerner ses fonctions. Dans un second chapitre, j'ai interrogé la théâtralité du site en le mettant en résonance avec diverses formes de créations, plastiques, architecturales.

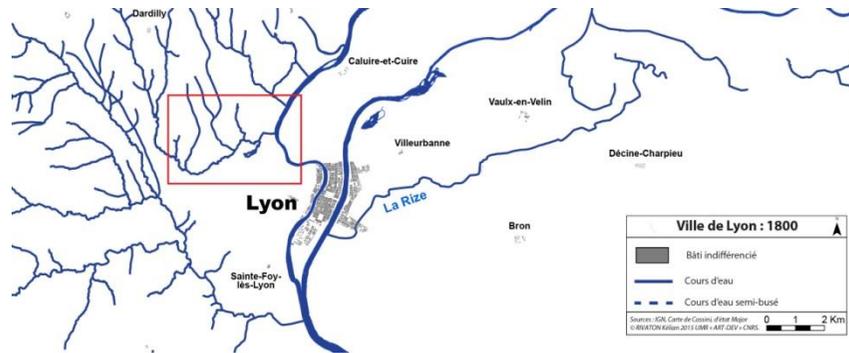
Dans un troisième chapitre, j'ai mis en lien la structure narrative de *L'île de béton* (en rendant compte de mon propre découpage/collage des scènes de la fiction) et l'architecture du site en inventoriant ses particularités. Enfin, dans un quatrième chapitre, j'ai fait émerger des éléments scénographiques à la mesure du site et de la diégèse obtenue. Entrant dans le vif des actions proposées, j'ai développé dans un cinquième chapitre la corporalité et les enjeux performatifs des différents personnages. Le sixième chapitre témoigne et documente le travail collectif entrepris, complété par l'Annexe.



# Chapitre 1. Paysage et architecture d'un délaissé d'autoroute

## 1.1. Histoire, territoire, géographie d'un site

### 1.1.1. Nord-est de Lyon, Ecully : où l'urbanité repousse les cours d'eau



Nous nous situons délibérément selon deux facteurs.

Le bâti, d'une part et les cours d'eau d'une autre.

Sur les cartes ci-contre, on peut observer l'inflation urbaine des deux derniers siècles dans le bassin lyonnais. Et, à la mesure de cette inflation, la diminution des cours d'eau secondaires, qui innervaient jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle les berges des cours d'eau plus importants.



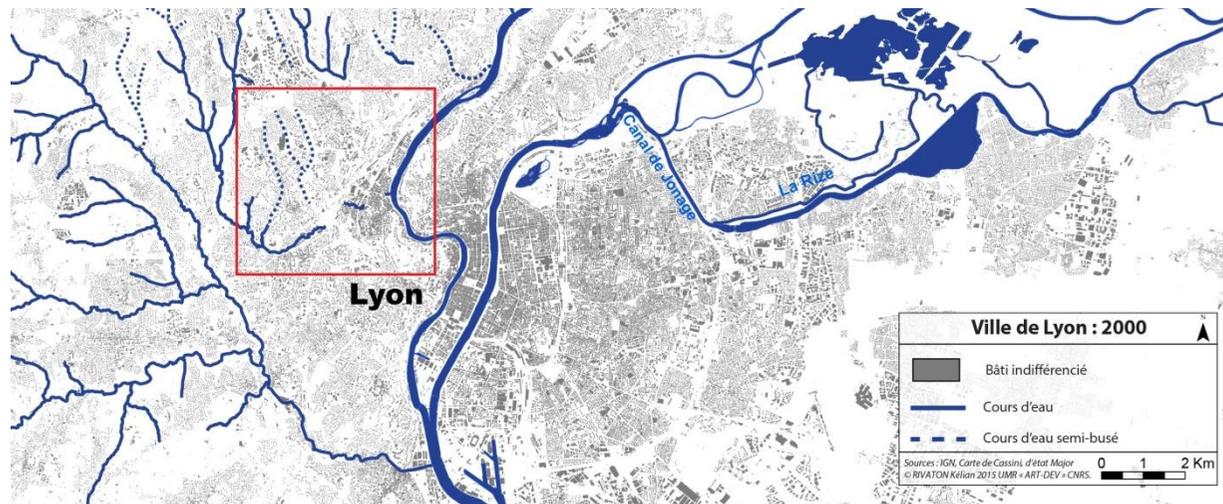
La ville -et les problèmes urbanistiques- grandissant, on a restreint ces cours d'eau par un long travail de réaménagement des berges, construisant des barrages, installant des buses (tuyaux enterrés ou semi-enterrés) afin de contenir, orienter, voire déporter leurs lits, se jetant dans la Saône. La ville de Lyon s'est « à nouveau progressivement tournée vers ses fleuves depuis l'adoption du Plan Bleu en 1991. »<sup>5</sup> Notamment au travers de projets de « renaturation des eaux urbaines »<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>La renaturation des rivières urbaines dans le Grand Lyon - Programme de recherche ARTELIA- CNRS, disponible sur [http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia\\_methode.php](http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia_methode.php)

<sup>6</sup> *Ibid.*

Ces 'renaturations' visent particulièrement à « optimiser la gestion des eaux pluviales, la résilience aux inondations, la réduction des îlots de chaleur à travers l'élaboration d'un projet d'aménagement durable. »<sup>7</sup>

Les derniers travaux en date concernent les berges du ruisseau qui fait notre intérêt : le ruisseau des Planches, originellement prenant sa source dans les étangs de Dardilly, au nord-ouest de Lyon, se gorgeant des eaux de plusieurs lacs ou sources autour de Dardilly, et se jetant dans la Saône au niveau de la rue de la Corderie, après avoir traversé le 9<sup>ème</sup> arrondissement, et plus particulièrement le quartier de Vaise.



Quand on observe la carte correspondant à la ville de Lyon en 2000, on s'aperçoit qu'il 'manque' des tronçons entiers de ce ruisseau, que ses affluents ont disparu ou ont été 'busés'. L'explication est assez simple, et sans rentrer dans les détails géographiques et urbanistique, je souhaiterais que nous prenions simplement la mesure poétique -et politique- des réaménagements entrepris. Le ruisseau des Planches a toujours fait peser, sur les terrains plats de Vaise, le risque de l'inondation, figure symbolique de l'excès et du débordement. Ces débordements ont donc été progressivement canalisés, enterrés, la ville faisant symboliquement taire l'énergie tellurique de la nature, repoussant et contenant dans ses marges les écarts et instabilités des eaux, jusqu'à nous en faire oublier leurs présences.

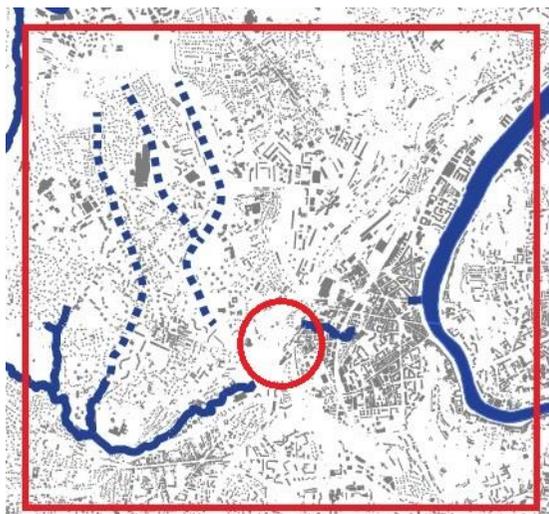
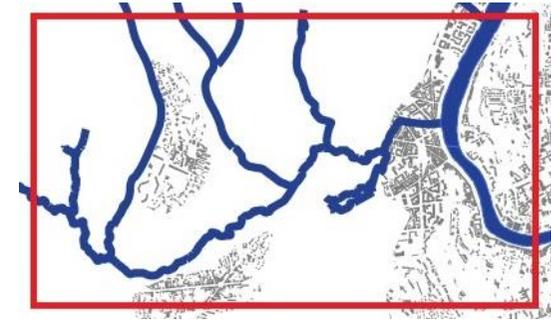
<sup>7</sup> *Ibid.*

« Les petites rivières urbaines, affluents du Rhône et de la Saône, sont de facto des territoires orphelins de l'action publique (...) elles n'ont fait l'objet que d'interventions très ponctuelles – et pour cause, leur cas est peu commode [...] »<sup>8</sup>

Les tracés bleus que l'on ne retrouve pas d'une carte à l'autre sont parfois des cours d'eau tant aménagés, tant métamorphosés, qu'ils ont disparu – comme par exemple la Rize, visible sur la carte de 1900, aujourd'hui disparue au profit d'un réseau d'égouts-.

La plupart ont été enterrés, ont donc disparu du regard, et du même coup, de l'horizon des risques.

Le ruisseau des Planches, quoiqu'encore présent par tronçons, fait partie de ces cours d'eau dérivés, busés sous le béton périurbain.



Nous nous intéressons ici à une infrastructure sous laquelle passe encore le ruisseau des Planches, au travers de laquelle le ruisseau est maîtrisé. Cette infrastructure est intégrée à ces dispositifs d'urbanisation, de 'rénaturation', qui sont, à leurs manières, des dispositifs coercitifs d'une force naturelle propre à un territoire donné.

Plus spécifiquement sur cette carte, nous faisons référence à une absence de lieu, là où pourtant on peut trouver, sur le terrain, un échangeur autoroutier et une myriade de bretelles d'autoroutes, innervant la zone comme les cours d'eau l'innervaient par le passé.

Lieu de transition et non de vie, lieu de passage et non de rencontre, seuil instable du départ et de l'arrivée confondus, ce 'blanc' cartographique représente ce qu'on pourrait appeler, selon la définition de Marc Augé, un 'non-lieu'.

Ci-contre : Détails des cartes du quartier de Vaise, comprenant le bâti et des cours d'eau, respectivement 1900, et 2000.

<sup>8</sup> La renaturation des petites rivières urbaines : le projet du Ruisseau des Planches à Lyon  
Alexandre Brun, Stéphane Coursière, Evariste Casetou, disponible sur [http://www.cresat.uha.fr/wp-content/uploads/2016/11/A\\_Brun.pdf](http://www.cresat.uha.fr/wp-content/uploads/2016/11/A_Brun.pdf)

### 1.1.2 L'échangeur et la porte du Valvert

C'est en dérivant depuis Vaise, en piéton, un peu au hasard, porté par l'étrangeté du quartier, -les zones d'habitations aux vieilles bâtisses solides se dissolvant pas après pas en de larges routes, fluidifiant la circulation- que je suis arrivé jusqu'à cette monumentale 'porte' du Valvert. Je suivais aussi ce ruisseau, qui m'intriguait, tapis déjà, dans Vaise, entre les diverses constructions.

Immense non-lieu de route entrelacées, la porte du Valvert est un échangeur combinant des entrées sur l'autoroute du Soleil et sur le boulevard périphérique nord, par le tunnel de la Duchère. L'autoroute du soleil, ou A6, renvoie, au sud-est, vers le tunnel de Fourvière, et se prolonge au nord-ouest.

Tout échangeur autoroutier entraîne un éclatement du territoire sur lequel il s'implante.

Faisant se rejoindre des voies de circulations, il fractionne les terrains, les éloignant les uns des autres de ses frontières mécaniques.

On peut constater deux types d'éclatements du territoire à la suite de la construction d'un échangeur : l'un externe, éclate le territoire alentour, rendant les quartiers hermétiques les uns aux autres ; l'autre, interne, l'échangeur éclatant son propre sol par les coupes de longues courbes, délimitant des enclaves toujours fermées sur elles-mêmes.



### 1.1.3 Les délaissés

Ces fractions de territoires, ces enclaves de végétation, sont nommés 'délaissés d'autoroute', sont des morceaux délaissés de terre dont on ne sait quoi faire. Parfois la nature a simplement été sanctuarisée sous la forme d'un échantillon de forêt inaccessible entre les voies de circulation. Ce sont des îlots de verdure gardés intacts, des récifs grillagés de glissières, bordés de bandes d'arrêts d'urgence comme limites à leurs sauvageries naturelles.

Parfois la terre a été retournée et le terrain vague prend alors une autre fonction. La pensée du projet autoroutier, qui l'avait abandonné, le réintègre, y développe de nouvelles fonctions et fait se rejoindre architecture et paysagisme. Devenant des emplacements de sculptures monumentales, des bassins d'orages, des aires de repos, de stockages, ces espaces délaissés deviennent les supports d'infrastructures techniques à inclure au paysage de l'autoroute.

Quand on prend la mesure de la complexité de l'échangeur, tout porte à croire que les infrastructures implantées sur les délaissés, où la pensée architecturale combine une vision très technique et un besoin de se fondre dans un environnement naturel, dévoilent dans leur passivité la réelle nature monumentale de l'échangeur lui-même. Le dédale des routes s'inscrit durablement dans le temps et dans l'espace. Il nous fait segmenter, sans errance possible, le temps et l'espace. Les îlots de 'vides' qui surgissent de ce maillage, dont les fonctions restent souvent mystérieuses, apparaissent pour moi dans leurs formes et esthétiques comme les cellules archétypales de notre époque : leurs fonctions secrètes ouvrent au rituel, à l'appropriation, guidé par l'impulsion séditeuse d'une fonction alternative, comme le sont les fêtes, les performances. L'éloignement entre la fonction technique et ma capacité première à la comprendre me pousse à me l'approprier sous la forme du rituel théâtral. Faire jouer un évènement théâtral sur un délaissé architecturé est une manière de faire se rejoindre un enjeu technique et un enjeu culturel : nous, ici, éphémères, nous mesurant à la continuité, à la durabilité, à l'indifférenciation du temps et des espaces.



## 1.2.Un théâtre de contraintes

### 1.2.1 Une architecture à forte théâtralité

Un de ces délaissés, particulièrement architecturé et paysagé, m'a retenu, m'arrêtant sur le chemin d'une dangereuse dérive le long des voies. Enclavé dans un bassin de verdure, encerclé par des bretelles d'accès à l'autoroute du Soleil, stoppé net par la route passant sous le tunnel de la Duchère, le site est étrange. Il porte les mêmes caractéristiques architecturales que le reste de l'autoroute - béton pré-moulé en feuilles d'acanthes vitrifiées, glissières vert-d'eaux -, mais semble être pensé comme un espace de représentation. On y circule avec fluidité, le regard épousant des paysages très différents. Diverses structures nous donnent envie de nous ancrer, d'assister à quelque chose qui pourrait arriver devant nos yeux, qui pourrait se dire, se jouer. L'impression est paradoxale : on se retrouve régulièrement spectateur sans représentation, l'espace appelant à la rêverie et à la projection. Accoudé aux épaisses rambardes de l'arène ou du balcon, on attend que surgisse l'eau.

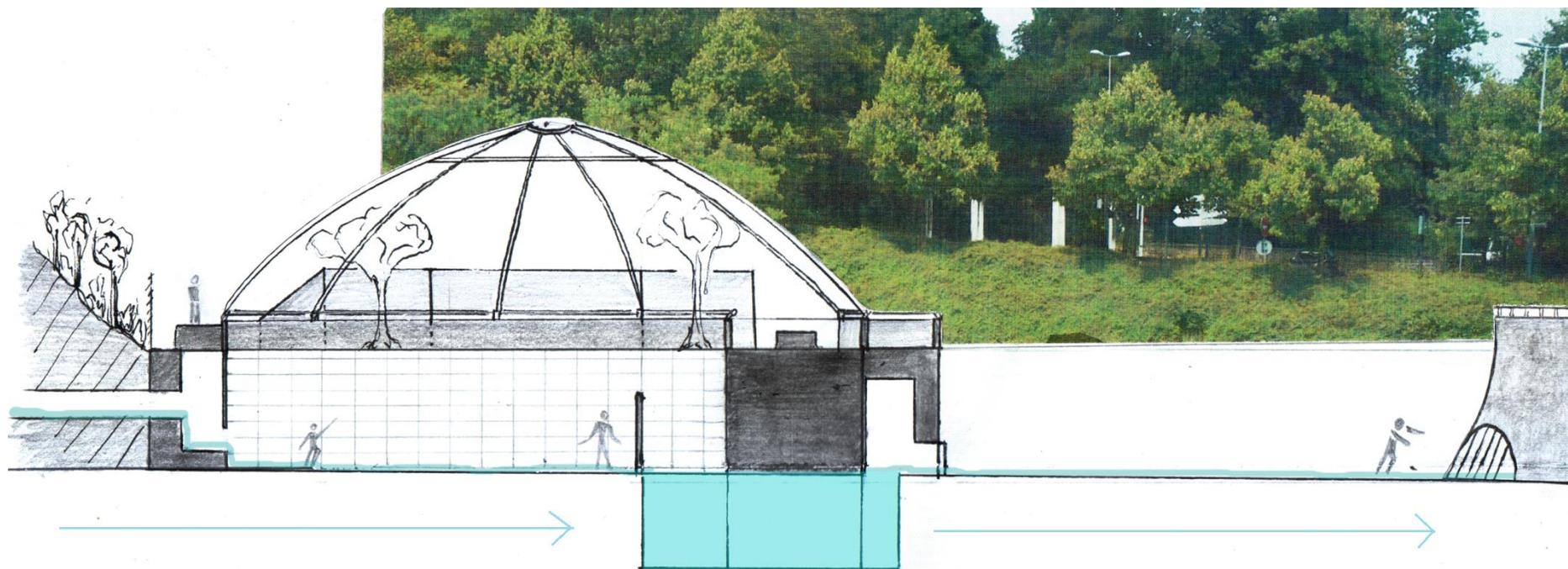
On retrouve, sur le site, sur un mode presque absurde, différents codes propres aux bâtiments abritant usuellement des représentations : un balcon d'Opéra surplombant un champ, dans ce champ un mur de fond de scène arrondi et ouvragé, des rambardes ouvrant sur une arène inaccessible, dans cette arène une grotte comme une coulisse d'où ruisselle de l'eau, une coursive comme un foyer de théâtre à l'unique table de béton brute percé d'une plaque d'égout, une coupole tubulaire évoquant un grill ... le tout s'unifiant dans une dualité entre béton et végétation<sup>9</sup>.

Le terrain est en partie entretenu par des employés municipaux de la commune d'Ecully, et s'y affrontent une abondante prolifération et des tailles régulières de la végétation.

Enfoncé dans cette végétation, on trouve une architecture, petit colisée de béton, dont la fonction n'est pas manifeste au premier abord.

---

<sup>9</sup> Cf. infra, Partie 3.

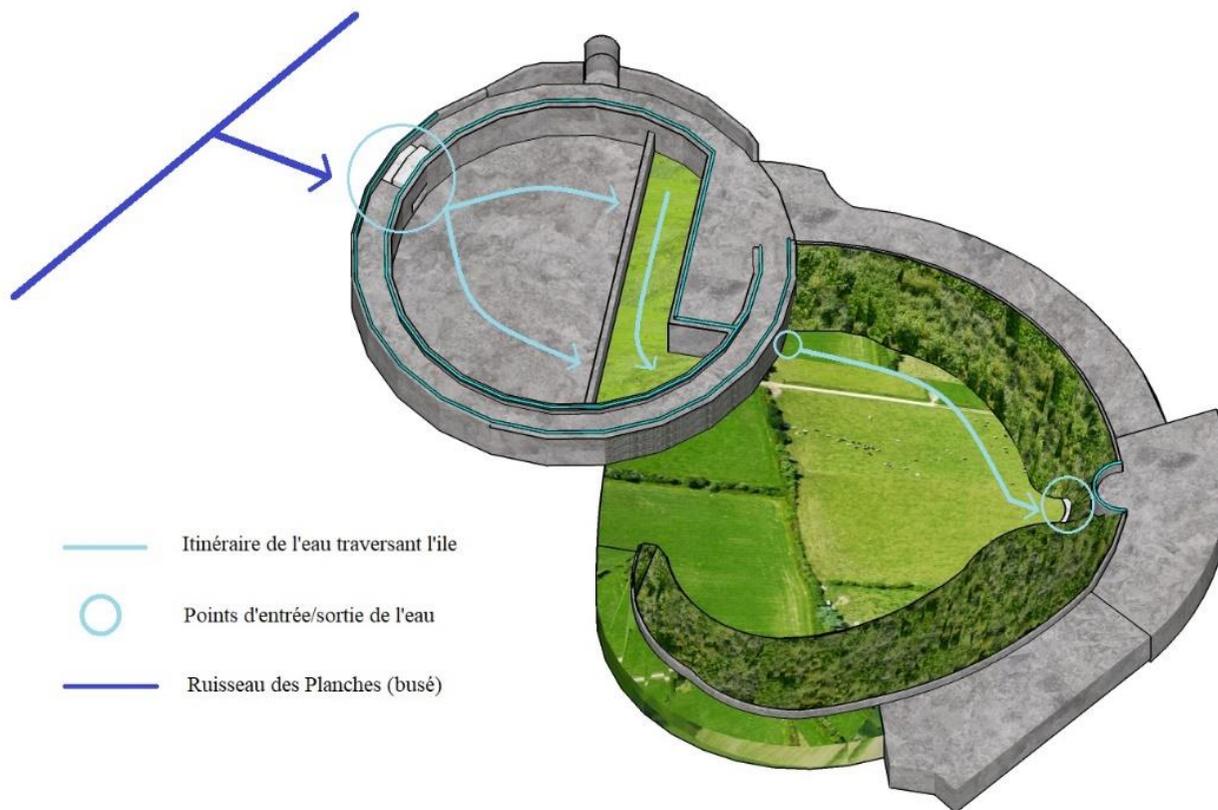


Après avoir rencontré Frederic Murard, un urbaniste du Grand Lyon, j'ai finalement appris ce qu'il en était. Relié aux canalisations (ou buses) du ruisseau des Planches, le site s'avère être un ouvrage d'art dédié au stockage des eaux pluviales s'écoulant des nombreuses routes de l'échangeur, récupérant aussi, en cas de pluie torrentielle et donc de crue, les excédents d'eau venant des ruisseaux en amont. L'ouvrage est partiellement enterré, suggérant un bassin de rétention assez profond pour recueillir une importante quantité d'eau, et ainsi écrêter le débit envoyé à l'aval, vers Vaise et la Saône.

### 1.2.2 Les excédents d'eau

L'approche du projet architectural, paysagiste et technique qui sous-tend l'aménagement du site implique de prendre en compte sa fonction.

L'architecture que j'appellerai le long de ce mémoire 'arène', est en fait un bassin de rétention d'eau en cas de crue, permettant de garder les lits des rivières affluents au même niveau. *L'île de béton* dérive les excédents d'eau du ruisseau des Planches, et recueille aussi une partie des eaux de ruissellements des voies d'autoroutes qui la dominent. Ces eaux se déversent en un petit filet dans l'arène, la traversent, remplissent le bassin, dans la partie droite de l'arène, s'écoulent dans le champ par une grille, située dans le mur extérieur de l'arène, traversent le champ en longeant le remblai, puis s'écoulent par une dernière grille située sous la tribune pour aller rejoindre le réseau des égouts.



Le site apparaît comme un monument-filtre au temps, monument à la décantation de soi, bassin de rétentions des eaux d'orages intérieurs et des eaux des excès refoulés, temple où peuvent venir s'exprimer et se purger les violences issues des frustrations, peurs et rejets qui font le quotidien des histoires humaines.

En 2011, en prévision de travaux de réhabilitation du ruisseau des Planches, le bureau d'études SAFEGE a réalisé à la demande du Grand Lyon un diagnostic du risque d'inondation du quartier de Vaise. Parmi ses conclusions, le bureau d'étude mentionne notamment que « les capacités d'écrêtement situées en amont du secteur (stockages temporaires) sont largement sous dimensionnées pour faire face à un événement égal ou supérieur à la crue décennale (57 m<sup>3</sup>/s estimés par SAFEGE au droit du pont Marietton). Ensuite, la buse située sous ce pont ne permet qu'une évacuation maximale de 40 m<sup>3</sup>/s. Enfin, la partie terminale de ce ruisseau (avant confluence dans la Saône) est totalement busée sur environ 700 mètres et ne peut permettre l'écoulement des eaux. »<sup>10</sup>

Il y avait donc, jusqu'aux travaux entrepris depuis, encore un grand risque d'inondation aux alentours du ruisseau des Planches.

L'arène, cuve tronquée de 14 mètres de diamètre sur 3,2 mètres de profondeur, pour une superficie de 290 mètres carrés, constitue un réservoir d'environ 492m<sup>3</sup>. Il faudrait donc environ 10 secondes de crue telle que celle prévue par SAFEGE pour remplir cette arène.

Le lieu porte, en puissance, sa fonction, et laisse peser la possible surprise d'une forte arrivée d'eau.

La forme du champ suggère de même une monumentale cuve, d'une surface de 470 mètres carrés pour 3.2 mètres de profondeur, pourrait contenir environ 1000 mètres cubes... soit 20 secondes de crue. L'image apocalyptique de ce déversement fait frémir.

L'absence de barrières, de panneaux et de toute signalisation ajoute au mystère du site : entre le risque annoncé, le risque réel, et l'apparente disproportion monumentale du projet, une poétique de la catastrophe naturelle *contenue* semble se dessiner.

---

<sup>10</sup> [http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/Livret\\_Ruisseau\\_Planches.pdf](http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/Livret_Ruisseau_Planches.pdf), p. 22.

### 1.2.3 Environnement sonore violent : mécanique et moteurs.

L'environnement sonore de la porte du Valvert est oppressant, on y entend des sirènes, des accélérations et décélérations des moteurs ou autres coups de freins stridents, le délaissé étant cerné de bretelles d'autoroutes. Il devient cependant un objet de fascination dès lors qu'on y prête attention, les sirènes de voitures de police, les rugissements des motos, semblant tourner autour du délaissé sans jamais chercher à s'arrêter.

Continuer à entendre ces sons tout en traversant le site donne une impression de décalage avec la réalité des routes, du reste du monde, comme si on entendait ce monde au travers d'un voile, avec une distance potentiellement aussi protectrice que menaçante. L'environnement sonore du site produit une impression d'autarcie. On tanguent entre la sensation d'être invisible aux yeux du monde et la sensation d'une omniprésence immatérielle qui nous poursuivrait.

Deux motifs émergent de cet environnement sonore : l'un est paranoïaque, inhibiteur d'actions, l'autre est impavide, déclencheur d'action.

Ainsi les moteurs évoquent toujours l'expression inconsciente d'une fuite vers l'avant, d'un départ, fier, violent.

Ainsi les sirènes évoquent toujours ce risque, danger environnant, porté par les autres, par ceux que la sirène vient chercher, ou encore évoquant une culpabilité, lorsqu'on se sent cible de la sirène, sonnante omniprésente, et donc omnipotente, omnisciente.

### 1.3 Conclusion

Marc Augé, dans son écrit sur les non-lieux définit comme non-lieux « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé ou sont parqués les réfugiés de la planète. »<sup>11</sup> Si l'échangeur de La porte du Valvert entre dans cette catégorie de l'étude anthropologique des espaces des sociétés humaines, le site qui fait l'objet de notre recherche semble pouvoir se définir à l'inverse, comme un lieu anthropologique, où se développe et s'invente une société alternative, exclue du circuit des autoroutes.

Dans une première partie de l'ouvrage, Marc Augé définit -afin de poser une base préalable à sa négation- le lieu anthropologique par trois facteurs, qui sont l'identité, les relations, et l'histoire du groupe humain et des individus formant la société étudiée.

Quoique peuplé de marginalisé-e-s, le lieu du roman de Ballard remet en jeu les principes de notre société d'abondance ou abondent les non-lieux, en confrontant des personnages à des problématiques de survie identitaire (que reste-t-il de ma personnalité une fois isolé du groupe culturel auquel je fais partie), relationnelle (par quels comportements sociaux s'expriment mes besoins), et historique (quels sont mes repères culturels, quelle mémoire ai-je des événements passés, comment est-ce que j'appréhende le futur). Le personnage principal, en proie à ces problématiques vitales, fait de *L'île de béton* à la fois un espace à l'hostilité très concrète, et un espace mental dans lequel il projette son propre corps démesuré.

Mis en scène comme une expérience de laboratoire, emprunt d'un naturalisme surréaliste dont l'évolution nous plonge dans un monde de plus en plus apocalyptique, l'espace de l'île est le lieu où décante au travers de la figure de Maitland, la figure de l'homme moderne, faisant ressurgir une aspiration dystopique inconsciente et nihiliste. Sa personnalité fluide, comme effacée et neutre, son corps symboliquement éclaté aux quatre coins de l'île, laisse apparaître de manière visionnaire un archétype de l'homme contemporain, dont le semblant

---

<sup>11</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. "La librairie du XXe siècle", 1992, p. 48.

d'organisation éparses des repères sociaux et affectifs cache souvent un grand dénuement. Le ciel vide n'est plus peuplé que des rugissements de moteurs et des crissements de pneus, l'immanence ne viendra que dans la douleur et l'absurde mission à remplir : s'échapper. Beckettienne, *L'île de béton* remplace la destruction du langage par une aporie plus dure encore : la perte de soi dans l'action. Le langage recule jusqu'au corps.

« Il faut espérer que le temps viendra [...] où la meilleure manière d'utiliser le langage sera de le malmenier de la façon la plus efficace possible. Puisque nous ne pouvons pas le congédier d'un seul coup, au moins nous pouvons ne rien négliger qui puisse contribuer à son discrédit »<sup>12</sup>

L'architecture de l'île fait donc, pour moi, paysage à l'apparition d'un portrait fictionnel - l'espace aménageant l'apparition de personnages allégoriques dont les enjeux restent à trouver au sein même de nos existences modernes. La violence sonore des moteurs, la violence du découpage d'un territoire, la violence mécanique des voitures fusant dans toutes les directions, la violence environnementale d'une probable catastrophe artificielle, construisent un espace asilaire d'expérimentation profondément inclus dans le contexte anthropologique qui est le nôtre.

C'est particulièrement dans le contexte précis d'un projet -partiellement réalisé- de rocade ceinturant Londres, et qui aurait fait de Londres elle-même, une île de béton, que Ballard implante sa fiction, dans un moment historique de frénésie architecturale, où le béton devenait solution à tout.

---

<sup>12</sup> BECKETT, Samuel, *Lettres I*, à Axel Kaun le 9 juillet 1937 (dite « lettre allemande »), p. 562-564, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett)

L'esthétique 'brutaliste' du béton brut, développée entre les années 1950 et 1970, se distingue d'une part par l'utilisation systématique du béton brut, à l'aspect sauvage, naturel et primitif lorsqu'il est utilisé sans transformation<sup>13</sup>, et d'autre part par sa volonté de réunir différentes fonctions et espaces dans un même bâtiment, tout en créant des distinctions claires entre les différents espaces.

Assimilé aux projets d'implantation de 'communautés fonctionnelles' -comme les grands ensembles et l'exemplaire Cité Radieuse du Corbusier-, le style brutaliste a été mis en échec par son idéologie trop utilitariste et le matériau parfois peu fiables qui l'incarnait.

Si l'omniprésence du béton, le dévoilement d'une infrastructure technique, et la multiplicité des espaces de l'architecture de l'île semblent évoquer le brutalisme, la circularité et les ornements qui la caractérise l'en éloigne aussi, vers l'idée d'une architecture sacrée plus proche de la nature environnante.

La localisation et la géographie du site impliquent un questionnement brut sur les polarisations sociales modernes, où les groupes sociaux forment des enclos hermétiques repliés sur eux-mêmes. Le réseau autoroutier devient la forme liminale et cloisonnante de tous ces espaces hermétiques, séparant et isolant les territoires et les véhicules que l'on peut dès lors considérer comme des métonymies des individus.

Dans cette logique, le crash du véhicule devient crash d'un corps, le lieu du crash devient le nouveau corps. La pensée architecturale et paysagiste ayant œuvrée sur le délaissé d'autoroute devient l'infrastructure mentale du personnage désœuvré.

Cette vision allégorique du site se confirme à la lecture des articles de Mike Bonsall, qui a mené des recherches sur la localisation réelle de *L'île de béton*. Malgré un travail très précis, et une implantation très réaliste du site dans le périphérique londonien -Ballard tenait à ce que le lieu soit réel, inclus à notre réalité-, sa conclusion est la suivante :

« Bien entendu, la localisation réelle de *L'île de béton* ne peut être trouvée ailleurs que dans la tête de Ballard. »<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> McCLELLAND, Michael et STEWART, Graeme, *Concrete Toronto: A Guide to Concrete Architecture from the Fifties to the Seventies*, Toronto, Coach House Books, 2007, p. 12.

<sup>14</sup> BONSALL, Mike, « The real concrete island ? », disponible sur [www.ballardian.com/therealconcrete-island](http://www.ballardian.com/therealconcrete-island)

## Chapitre 2. Du délaissé d'autoroute au théâtre à ciel ouvert.

Ce lieu, dont nous avons précisé la nature, n'a pas été pensé, conçu, et n'est pas utilisé, à des fins de représentation théâtrale. Je tenterai ici de retracer le cheminement qui m'a fait entrevoir ce paysage comme lieu de théâtre, les liens qu'il a avec des espaces autres avant de commencer à y projeter une fiction particulière.

### 2.1 Le geste, premier lieu de la théâtralité.

#### 2.1.1 Définition(s) de la théâtralité

« Il fit tomber un peu de boue sèche des revers de son smoking, consulta sa montre. Huit heures dix.

Il fut surpris aussitôt par le silence qui pesait sur tout le paysage,

par le retard étrange de ce grondement continu des voitures de l'heure de pointe qui l'avait réveillé le matin précédent.

Comme si le technicien chargé d'entretenir l'illusion du naufrage sur la mer de ciment, distrait aujourd'hui, avait oublié de brancher le son. »<sup>15</sup>

Tout lieu, architecturé ou naturel, n'a pas intrinsèquement une vocation à héberger une représentation. Certains lieux s'ouvrent cependant à un faisceau de questionnements prospectifs, interrogeant leurs possibilités et capacités à accueillir des effets de mouvements humains, les sons, les prises de parole, les lumières artificielles et les décors... Certains lieux sont donc transformables, non pas seulement dans leurs formes, mais aussi dans les modes d'appréhensions humains (sociaux), temporels et spatiaux qui ouvrent à l'idée de théâtralité : lorsque le dispositif scénographique, en lien étroit avec la mise en scène, déplace et entraîne le regard du spectateur dans un espace-temps propre à une représentation.

---

<sup>15</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 325.

Le regard du scénographe est ici prospectif et cherche à analyser le lieu, à y lire des possibles axes d'interventions décoratives et machiniques, à se laisser halluciner une vision des interactions entre un espace et des corps densément nourris de fiction.

La *manière* d'aborder cette question est en soi, ce que Gordon Craig appelle un 'geste'.<sup>16</sup>

Le geste est composé d'interventions techniques et artistiques unifiées, il devient l'engagement d'une action commune dans un style, donnant la forme particulière d'une représentation à un moment donné. Craig ne définit ainsi pas la théâtralité par la présence et l'usage, tels qu'ils sont, en tant qu'objets, d'artifices propres aux théâtres (les projecteurs, les rideaux, un texte écrit, appris et interprété...) comme si l'on pouvait reconnaître le fait théâtral par ces objets, mais plutôt par le choix de l'effet de leur coprésence dans un moment et un lieu donné. C'est bien l'ébranlement du connu, de l'espace, du temps, et des modes d'interactions des corps en jeu, qui construisent un geste théâtral.

Le geste réside donc dans le choix des moyens mis en œuvre pour composer la théâtralité d'un événement. Une 'politique' esthétique qui s'unifie au sein de la micro-société qu'est l'évènement spectaculaire. Ici, le geste s'accorde et s'ordonne au lieu qui le fonde : c'est l'architecture elle-même qui ouvre à la création d'un langage sensoriel, résultat d'une corrélation pensée et préparée de techniques.

Pour Roland Barthes, la théâtralité s'avère être la « concrétion ultérieure d'une fiction autour d'une donnée initiale, qui est toujours d'ordre gestuel. »<sup>17</sup>

Il y aurait un choix, raisonné ou intuitif, résultat d'une étude approfondie, parfois d'une vision spontanée, à l'origine des données construisant les principes sur lesquels la fiction apparaît. Ensuite, autour de ces données, de ces principes, et à partir d'une fiction dramatique, romanesque, ou encore documentaire, viendraient se concrétiser une suite d'actions et de paroles.

---

<sup>16</sup> CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Londres, 1911, cité dans I, *L'art du théâtre de demain, Le théâtre*, Textes choisis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, GF Flammarion, coll. "GF Corpus", p. 51.

<sup>17</sup> BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », dans Préface aux *Œuvres* de Baudelaire, Club du Meilleur Livre, 1954 ; repris dans *Essais Critiques*, Paris, Le Seuil, 1964 ; rééd. « Points », 1971, p. 41-47, cité dans II, *Théâtralité du théâtre et théâtralité hors théâtre, Le théâtre*, textes choisis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, GF Flammarion, coll. "GF Corpus", p. 55-60.

Les relations multiples entre tous les signes présentés entre-tissent ce que Barthes appelle une 'polyphonie informationnelle'. La réception de ces signes crée, selon les informations que chacun récupère et interprète, des motifs plus ou moins lisibles, plus ou moins flagrants, constituant dans tous les cas la trame d'une représentation vivante.

Barthes précise deux indicateurs témoignant de l'aspect 'construit' de l'événement, dans cette définition de la théâtralité.

D'une part, l'artificialité de la situation, comme étant le principe de créer une composition temporelle, spatiale et sensorielle de la fiction, et d'autre part, l'ultra-incarnation du personnage, comme principe d'intensification de la présence et de la corporalité du comédien.

C'est donc par un travail prioritairement spatial que l'on peut parler de théâtralité, en tant que manifestation d'une présence qui se laisse 'voir', qui s'expose et qui représente une fiction dans le tissu évasif du réel et dans la réalité concrète d'un lieu. La construction de l'artificialité comme l'incarnation d'un personnage développent un geste visuel et spatial qui, se donnant à voir, n'œuvre que dans la mesure où il est vu, où un public l'appréhende dans les conditions qu'il propose. Pour Josette Féral, la théâtralité surgit « du spectateur, dès lors qu'il a été informé de l'intention de théâtre à son adresse ». Moment où face à lui se condense une réalité travaillée en profondeur, un espace, des relations, étudiées ou au contraire soumises à la question du sens.

« Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques, la théâtralité semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. Cet espace est le résultat d'un acte conscient qui peut partir soit du performeur lui-même [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l'espace autant du quotidien que de la fiction. »<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> FERAL, Josette, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, respectivement p. 348, p. 349 et p. 350.

Scénographe, dans notre contexte, relève d'une combinaison de facteurs : proposer l'organisation de l'orientation du regard spectateur, la déambulation de ce regard, l'aménagement d'espaces faisant événements par leurs traversées, donnant au public un rôle par sa simple présence, finalement la possibilité de créer une illusion, une surprise, par l'installation de machineries / objets scéniques créant des apparitions / surgissements et nourrissant un imaginaire à-même de déplacer la réalité du spectateur.

### 2.1.2 La question de la création in-situ : un geste théâtral dans un espace ready-made

« Il aurait aimé garder ces lieux intacts, pour revenir avec Catherine, avec des amis et leur montrer le théâtre de ses souffrances. »<sup>19</sup>

L'écriture de Ballard, dans *L'île de béton*, a cela de particulier qu'elle fait se croiser autant d'informations à la fois très subjectives et très concrètes sur les lieux et les actions en cours, tout en suggérant tout un ensemble de sensations qui frôlent l'hallucination. L'univers de cette île est mouvant, plastique, s'altère constamment. Dès lors, l'appropriation théâtrale semble complexe, en recherche de détournement, scénographiquement vouée à emprunter le détour d'un espace mental, plus abstrait, se saisissant de points de vue internes pour ne plus figurer d'espace reconnaissable. Seule une expérience spécifique, physique, déambulatoire, avec un espace singulier, pouvait dans ce cas s'imposer comme espace modèle à l'accueil de *L'île de béton*. Dès lors que, dans une dérive de promenade, j'eus trouvé ce site, je n'avais plus le choix : il m'était devenu essentiel d'imaginer le site, voire d'imaginer une transposition scénique à partir de ses éléments.

---

<sup>19</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 369.

Une fois acceptées, les correspondances partielles, fortuites, entre le délaissé d'autoroute étudié ici, et *L'île de béton* -lieu unique où se passe le roman de Ballard- deviennent exceptionnelles.

Le délaissé d'autoroute de la porte du Valvert apparaît, sous le jour des définitions de la théâtralité proposées plus haut, comme une donnée initiale à l'introduction d'une fiction : La déambulation in-situ, la fragmentation réelle de l'espace de représentation, l'inspiration concrète qui surgit du contexte que compose le site et son paysage, forment ensemble l'amorce d'un geste. Le choix de l'in-situ m'a entraîné à faire d'une part confiance à mon intuition, et de l'autre à me constituer un ensemble d'hypothèses au sujet de ce lieu.

Ainsi que l'explique Paul Ardenne, dans son ouvrage *Un art contextuel*, « Présenter [un site] n'est pas offrir au public un objet mort. Un tel geste équivaut à enclencher et à actionner un mécanisme symbolique dont les deux carburants seraient le moment, d'une part, le lieu, d'autre part. »<sup>20</sup>

Toutes mes hypothèses balancent entre ce moment (le temps de représentation ou de performance) et ce monument (le roman, l'architecture d'un site) qui se traversent dans l'intensité performative d'un présent non reproductible, expérience que pourra faire un spectateur lors d'une représentation, et réitérer mentalement en revenant sur les lieux ou en relisant l'œuvre.

Devenu une donnée préalable, le site se constitue déjà autonome quant à ce qu'il pourrait accueillir, c'est-à-dire constituant de lui-même un réservoir de principes et de données spatiales ouvertes à l'interprétation, riche en poésie matérielle, guidant l'émergence de situations de jeu.

---

<sup>20</sup> ARDENNE, Paul, *op. cit.*, p. 47.

Devenu un objet d'étude, le site devient le carrefour d'allers-retours entre un texte, un tissu de références, et des observations architecturales, paysagistes, topographiques...le tout formant un dispositif ready-made, prêt à laisser apparaître une scénographie au sein de sa structure même. Scénographe signifie alors inventer, huiler les relations entre les éléments structurels, incorporer à l'existant une forme et un mouvement qui ne seraient que des extensions actives, dans le domaine du visible, des structures déjà présentes.

Marquant l'engagement que formulait le choix d'une théâtralité 'contextuelle' et non construite de toute pièce sur une scène, j'ai conclu, en m'y attelant, qu'il me fallait mener un projet réel sur les lieux. Qu'il me fallait aller, dans la logique d'un travail in-situ, vers une expérience de la réalité brute.

## 2.2 Vers une (re)présentation intensive du site.

### 2.2.1 Les figures de l'excès

Nous avons vu comment le choix même du site et d'une fiction constituaient en eux-mêmes, déjà, les bases d'un geste artistique. J'ai repris, pour prolonger la construction dramaturgique de ce 'geste', les trois situations excessives relatives à la sur-modernité, définies par Marc Augé dans son ouvrage sur *Les non-lieux*.

« Les trois figures de l'excès par lesquelles nous avons essayé de caractériser la situation de sur-modernité (la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) permettent d'appréhender celle-ci sans en ignorer les complexités et les contradictions, mais sans en faire non plus l'horizon indépassable d'une modernité perdue dont nous n'aurions plus qu'à relever les traces, répertorier les isolats ou inventorier les archives. »<sup>21</sup>

Caractériser ces trois figures permet, à mon sens, d'aborder la recherche d'un cadre dramaturgique à-même de créer à la fois un style et des situations à partir du roman. L'anthropologie, interrogeant la 'performance fictionnelle' qui traverse le texte, permet à l'imagination l'invention de formes nouvelles, empruntées de contemporanéité. Ces formes bénéficient alors de la plasticité que propose la recherche théorique que nous intégrons à l'œuvre étudiée, puis mise en scène.

---

<sup>21</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 55.

Traces (objets), isolats (situations) et archives (documents), qui sont autant de matériaux, prennent tout leur sens lorsqu'ils sont mis en jeu, se développent dans les mains des personnages, sont traversés par leurs gestes : les dépassent même et fondent leur condition d'être en représentation. Le tour théâtral, performatif, de ces *restes*, apparaît dans les défis qu'engendrent les réconciliations entre le relevé de traces et la surabondance des événements les abandonnant, le repérage des isolats de réalités et la surabondance des espaces où les situations peuvent potentiellement survenir, l'inventaire des archives et l'abondance des propositions individuelles.

Ces figures de l'excès seraient donc autant des conditions d'existence du site que des outils de développement dramaturgiques de la fiction, et agiraient comme un liant, cimentant les parcours individuels et le rôle de chacun dans un espace de représentation total.

Ces situations excessives, transposées au plateau, dessineraient ainsi un type de représentation intensive, particulière à notre méthode de recherche. Les trajectoires des différents personnages commençant autonomes, dans des espaces différents du site, puis se croisant pour devenir interdépendants, il m'est apparu comme nécessaire de laisser un choix de déambulation libre à un éventuel public. Cela sous-entend une simultanéité des événements d'un point à l'autre du site. La variation des itinéraires des spectateurs faisant irrémédiablement varier leurs approches des actions représentées, selon ce qu'ils auront vu. Là est l'intérêt je crois de faire se rejoindre l'expérience singulière du monumental et celle du momentané, d'un espace architecturé et plastique et des actions le traversant, où l'un et l'autre se coulent dans une temporalité dissolue, où l'attention de chacun s'absorbe et se dissout selon sa propre concentration.

La simultanéité des événements dans un même espace et l'inter-causalité des actions dont ces événements sont constitués produisent une **surabondance événementielle**. La représentation peut partiellement échapper au regard, puisque se produisant en plusieurs points du même site, elle crée des aspirations, des manques, à l'avantage de l'imaginaire qui se doit dès lors de reconstruire les relations. Tout spectateur ne détient pas les mêmes informations, la même 'histoire'. C'est le **relevé des traces**, à la fois éléments initiant l'action et les restes la clôturant, qui permet la mise en lien d'évènements divers.

Dissocier les actions dans différents espaces amène à faire se croiser et se recomposer par la déambulation objets, décors, traces, documents, actions performatives et mouvements chorégraphiques. Cette dissociation des actions génère une **surabondance spatiale** : l'éclatement d'un site en morceaux d'espaces où s'agitent et se complètent les partitions démultiplie la réalité. C'est donc proposer un espace polymorphe, recomposable selon les focus choisis. La réalité concrète du lieu de représentation unifie cette surabondance par sa simple inclusion au monde des spectateurs, auquel elle fait écho. La multiplicité des espaces induisant une déambulation et une progression maîtrisée par la représentation, on peut supposer que tous les signes produits résonneront comme réels et non comme fictifs, si la parole et les actions sont pensées comme des performances. Ce dispositif laisse la place à l'autonomie des **isolats de réalité**, qui, à la guise du spectateur, peuvent plus ou moins marquer profondément sa déambulation.

L'**individualisation des références** réfère pour moi à l'enjeu commun, les références jouant avec la culture de chacun et sa capacité à se sentir effectivement intégré à un groupe socioculturel. Le groupe de création ainsi partageant et remettant en jeu une expérience commune, est soudé dans ses références. Les partitions performatives sont parsemées de points de contacts avec la présence des autres performeurs. Ces références sont partagées sous formes de documentations et donnent lieu à de nouvelles expérimentations, nourrissant le travail collectif.

Du point de vue de la représentation, c'est dans une sorte d'archéologie du présent, ou **inventaire des archives** présentes, que se fonde la réception individuelle des spectateurs. Les différentes actions vont chercher des formes, objets et comportements inclus à la réalité, facilitant la lecture du mystère qu'exprime les actions des personnages, car communs et partagés par tout être humain.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. infra. Partie 5.

## 2.2.2 'de l'archive visuelle d'un passé oublié à l'archive visuelle d'un future exsangue'<sup>23</sup> : vers l'esthétique du Ballard Garden ?

« Les lieux consacrés aux cultes et aux rassemblements politiques ou religieux ne sont que par moments, en général à dates fixes, l'objet d'une telle consécration. [...] Pour Durkheim, dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, la notion de sacré est liée au caractère rétrospectif qui découle lui-même du caractère alternatif de la fête ou de la cérémonie. »<sup>24</sup>

C'est donc par l'apparition d'évènements alternatifs -alternatifs au sens où ils prennent place en dehors des calendriers et des horaires réguliers, dans des lieux délaissés ou des non-lieux transitoires, par des procédés proposant des situations où les modes d'interactions sociales et économiques usuels auraient du mal à se retrouver- que se développe la conscience rétrospective d'une communauté.

Ces évènements créent la possibilité de se souvenir de quelque chose d'unique à cette communauté précise, du lien unique et individuel que l'on a pu, par l'expérience du rituel et de la cérémonie, développer auprès de cette communauté.

La science-fiction de Ballard prend pied insidieusement dans notre réalité, parasite s'insinuant dans ses particularités techniques et sociales, comme dans les caractéristiques psychiques de ses habitants, développant des enjeux individuels qui prendraient le pas sur les enjeux communs, célébrant nos compulsions, annonçant aussi, sur le mode dystopique, nos limites.

La célébration Ballardienne est ainsi, je crois, plus prospective que rétrospective, et annonce en l'actualisant un futur où les psychopathologies feraient communautés tout en commémorant les conventions du présent.

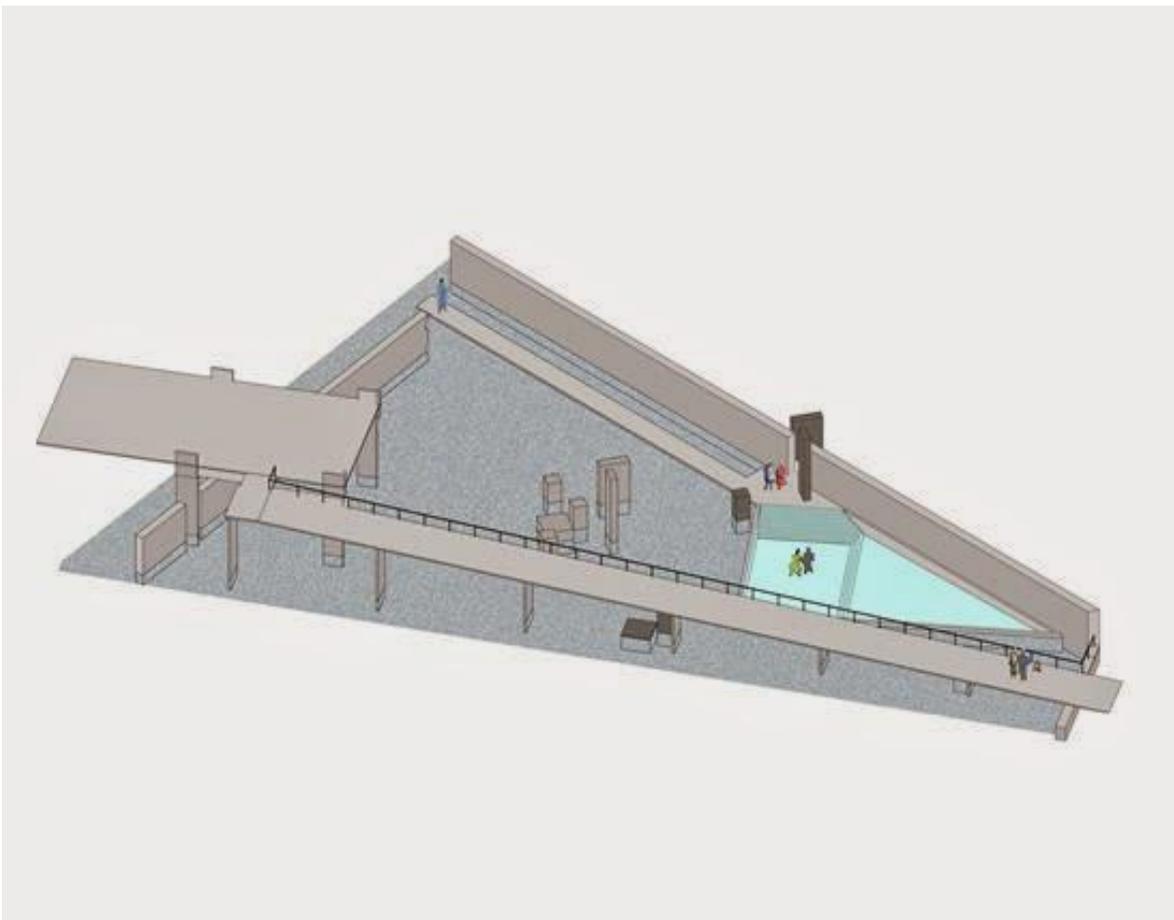


---

<sup>23</sup> BAXTER, Jeannette, *Sounding Surrealist Historiography: Listening to Concrete Island*, Literary Geography, 2016, p. 19.

<sup>24</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 77.

Dominique Gonzalez-Foerster, *Ballard Garden*, 2014, permanent installation, deSingel, Antwerp,  
Photo: Jan Kempanaers



Inspirée par certains ouvrages de Ballard, tels que *The Drowned World* (*Le monde englouti*), *The Concrete Island* (*L'île de béton*), et *Crash !* Gonzalez-Foerster a créé ce paysage aussi épuré que post-apocalyptique. D'une ouverture découpée dans un haut mur, on entre sur une languette de béton, sorte de débarcadère amenant à une piscine vide de 300 m carrés ; un vaste et sombre bassin, rempli d'eau cette fois, occupe tout le reste de l'espace. Six piédestaux de béton, nus et désœuvrés, émergent des eaux du bassin. Le scénario apocalyptique du paysage semble être le suivant : métonymie de la ville, les six piédestaux indiquent une cité engloutie, lorsque le duo piscine vide/débarcadère semble indiquer l'enfermement, l'errance, le désœuvrement dans les non-lieux du divertissement.

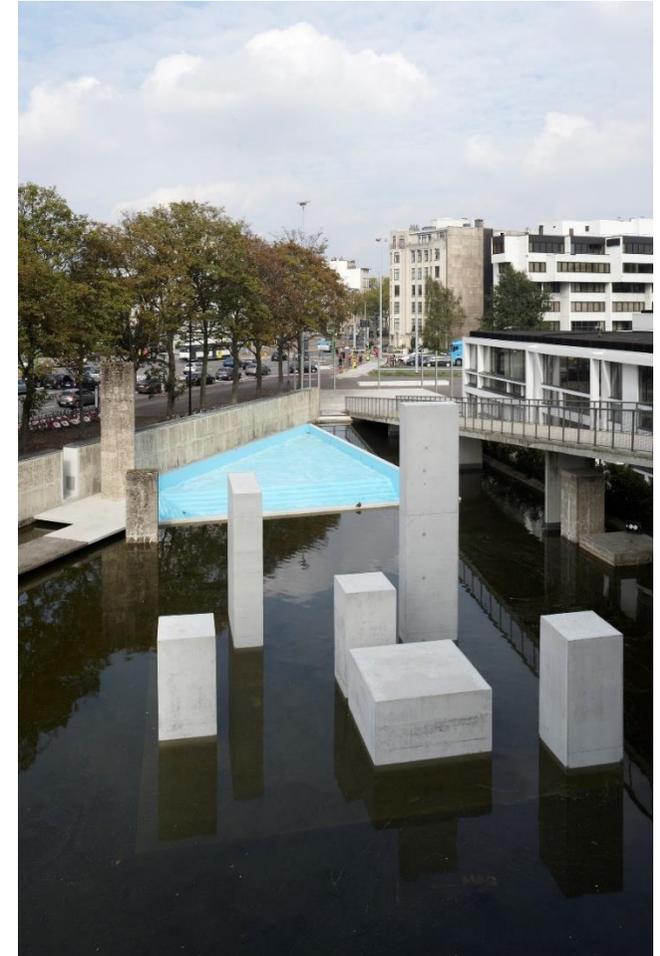
Cet espace semble appeler des sensations de manque, de repos, des envies de déambulations un peu absurdes, empêchées ; autant de caractéristiques qui se retrouvent dans le site de la porte du Valvert.

Dans le travail paysagé et plastique de Dominique Gonzalez-Foerster, cette expérience individuelle, momentanée, du monumental, fonde une théâtralité prospective, nostalgique et funèbre, où le plus important des acteurs de ce drame est le visiteur.

Le disparu, le dispersé, l'éparpillé, offrent en creux la possibilité de l'apparition d'un théâtre de la mémoire, dont les vides et les fuites aspirent à la reconstitution pré-catastrophique, à la remémoration dramatique d'un présent que chacun connaît et met en perspective, dans la nouvelle situation à laquelle il est confronté.

Dans cette optique, être et avoir un corps sont deux variables à la plasticité changeante, deux manières de référer à un espace indéfini que l'on ne peut identifier, visiter, voir apparaître qu'au travers d'expériences et de projections *de ce que l'on croit connaître, de ce que l'on croit être*.

L'œuvre est là, calmement, pour nous provoquer, recontextualisant dans un monde déchu nos habitudes et nos repères et les interrogeant radicalement dans l'assurance que l'on a de leur pérennité.



Le visiteur est le sujet même de cet espace. Le visiteur active, par la fiction qu'il incarne, le lieu. Il devient lui-même quelqu'un, se définit synthétiquement par le déplacement dystopique de son imaginaire, dans le cadre de la fiction qu'il produit dans ces lieux. La projection psychique qu'il fera dans le paysage et dans sa mémoire, les actions que cette projection entrainera, ici ou ailleurs, sont peut-être l'essence du travail plastique et prospectif de Gonzalez-Foerster. Le site de la porte du Valvert pourrait-il, comme l'inspire ce Ballard Garden, devenir une sorte de jardin, d'exposition-théâtre prenant le spectateur pour sujet ?

### 2.3 L'île de béton, intertextualités et motivations personnelles

C'est d'abord la densité du roman qui m'a intrigué. *L'île de béton* a tous les attributs d'une pièce de théâtre : des rôles compacts, bien définis, aux relations claires et évolutives, la présence constante et pesante de l'hors-champ physique comme mental, une unité d'espace et de temps – si on le prend littéralement, le roman s'étale sur dix jours, mais les ellipses correspondent à des pertes de conscience ou des sommeils qui restent au choix, représentables ou escamotables.

J'ai voulu explorer les échanges constants et sensibles entre le psychisme des personnages et l'espace de l'île. L'espace y est décrit avec précision, mais reste un terrain de projection pour la conscience en délitement de Maitland. L'espace de l'île semble se développer en parallèle de son exploration et de l'apparition des trois personnages, ajoutant des couches de sensations et d'images – liées à leurs passés, à leurs mémoires, à leurs sensations (odeurs des joints de Jane, tactilité de la crasse, des herbes, des peaux, sons de l'autoroute, des pas...).

« Les images du surréalisme sont des icônes des espaces intérieurs [...] le surréalisme est le premier mouvement [...] plaçant 'la logique du visible au service de l'invisible'. Cette soumission calculée aux impulsions et fantaisies de nos vies intérieures à la rigueur du temps et de l'espace [...] produit une réalité alternative au-delà de ce qui est familier à nos regards et à nos sens. Ce qui caractérise de manière unique cette fusion du monde extérieur qu'est la réalité et le monde intérieur qu'est la psyché (ce que j'ai appelé 'espace intérieur'), c'est son pouvoir rédempteur et thérapeutique. »<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> BALLARD, J.G., 'The Coming of the Unconscious.' in *User's Guide to the Millennium*. London : Flamingo, 1996 pp. 84-88. Citée par BAXTER, Jeannette, *Sounding Surrealist Historiography : Listening to Concrete Island, Literary Geography*, 2016, disponible sur <https://core.ac.uk/download/pdf/77284034.pdf>

Ce sont les corps en représentation qui portent la fiction, qui sont les portes, les points de contact, entre ce monde extérieur partagé et ces mondes intérieurs subjectifs. Dans le roman, les corps sont particuliers, très marqués, que ça soit par les blessures d'un accident de voiture (Maitland), par l'indigence d'une existence de paria (Proctor), ou par une vulgarité provocante et ésotérique (Jane). Ces corps évoluent, se transforment au fil du roman, et j'ai envisagé ces transformations dans le projet -cette fragilité et cette puissance de la mue- là où l'espace ne se modifiera pas.

C'est justement cette impression constante de voir des personnages en puissance, non réalisés, partiels, qui m'a captivé. La question de la manifestation physique de leurs états psychiques, de leurs enjeux individuels et inaccomplis, et la recherche des formes corollaires à ces manifestations fonde mon attrait pour l'œuvre.

Ces personnages sont des archétypes du déclassé social, et par cela même, touchent à une conception universelle et fermée de notre modernité, à nos conceptions étreintes de l'ordre social, mettant à distance et en évidence nos repères, afin de les critiquer. La critique -sociale ou politique- n'avançant qu'à visage masqué, c'est par le montage de la fiction que se dessine un hologramme, une figuration fantomatique de notre inconscient collectif. Masqués, des matériaux et des motifs inconscients émergent aussi de ce texte, on retrouvera notamment la dissolution de la mémoire, l'eau comme matériau, la recherche de la mort et de la résurrection, la métamorphose comme rite initiatique.

Exposées ici brièvement, ces notions traversent toutes les parties du présent mémoire.

### 2.3.1 Du Crusoé de Defoe aux apories de Beckett

« Certains reviendront au pays en se rendant compte qu'ils ont reçu au moins autant qu'ils ont donné, qu'ils ont en réalité reçu ce qu'ils n'étaient pas en mesure de donner, la vision, le sens immémorial d'une conception de l'humanité en ruines, et peut-être même auront-ils pu entrevoir les termes dans lesquels il convient de repenser notre condition humaine. »<sup>26</sup>

Robinson Crusoé est un personnage livré à lui-même à la suite d'un naufrage, obligé de réinventer la société par son isolement, obligé de réinventer sa propre société. Dans *L'île de Béton*, et autour du personnage de Maitland, aux enjeux de survie succèdent l'impossible mission qu'est l'évasion, et en cela Ballard épouse à la fois Defoe et Beckett.

Dans *L'île de béton* le langage est instrumentalisé, et sert de levier psychique, creusant toujours la vulnérabilité d'un personnage, les intérêts d'un autre. Le langage, utilisé par Maitland comme moyen de pression et de trahison, souvent sous-tendu et amenant des propositions de corruption financière, n'amènera plus ni réassurance ni domination, mais le livrera à lui-même.

*Tu ne pourras plus rien acheter, pas même ton salut. Aucun mot ne quittera les lieux.*

L'écriture apparaissant elle-même, comme mise en abyme, sous la forme de vains appels à l'aide et de l'inanité d'une quelconque tentative d'apprentissage. Classifier, numéroter, ne fait plus sens dans cette société isolée.

*Personne ne viendra t'aider, la carte gold n'est plus un facteur de charité. Il n'y a plus rien à apprendre.*

La fin du roman, fin (ou début !) du personnage de Maitland, se termine par une apocalyptique aporie. Robert Maitland accepte sa définitive condition d'exclu, tout en commençant ses réels plans d'Evasion. Jane lui révèle qu'il aurait pu s'en aller dès le premier jour, dès la première heure. Le roman se révèle comme la lente mise en place d'une fuite fixe, intérieure, sans destination, qui ne prendra pas le tour courageux, volontaire, et conscient d'un suicide.

*Il n'existe aucune rédemption, aucune thérapie, aucun ailleurs.*

---

<sup>26</sup> Beckett, Samuel, extrait de *Capitale des ruines* (trad. Edith Fournier), revue *Europe* (n°770-771), juin-juillet 1993, p. 11, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#Sauf\\_erreurs](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#Sauf_erreurs)

*Le Dépeupleur*, avec Serge Merlin, mis en scène par Alain Françon, scénographie par Jacques Gabel, production Les Déchargeurs.



« De tout temps le bruit court ou mieux l'idée a cours qu'il existe une issue.

Ceux qui n'y croient plus ne sont pas à l'abri d'y croire de nouveau [...]. »<sup>27</sup>

Alain Badiou<sup>28</sup> interprète *le Dépeupleur* comme une fable sur la capacité humaine à toujours imaginer, fantasmer, mystifier, dans les allers-retours entre la réalité et les espaces intérieurs, tel que le fait le lecteur de cette œuvre si déroutante, interprétant d'une manière ou d'une autre, la situation exposée. Ainsi, ceux qui, après avoir renoncé à chercher une issue, désireraient en chercher une à nouveau, le peuvent : si le désir, la confiance, la foi, s'amointrit, la possibilité, l'imagination, elles, restent indestructibles.

Le personnage de Maitland, suivant une aspiration (s'évader de l'île), et une mission d'abord très concrète (dominer les habitants de l'île, et donc l'île, pour qu'ils l'aident à s'évader), perd lentement le sens de son aspiration par des péripéties réduisant son raisonnement à l'absurde : dominer les habitants de l'île les fera mourir et s'enfuir, et il restera seul, dominant l'île, enfin chez lui, avec son projet d'évasion non pas avorté, mais à la gestation repoussée. Le spectateur du *Dépeupleur* est ainsi piégé dans son rapport à l'arène, à cette île perdue dans l'espace noir, à la fois extérieur à ce monde et cherchant quelque part la raison de sa volonté à comprendre son sens. La scénographie et le costume interrogent de même ce rapport à l'imagination et au renoncement, les tissus verts rendant le narrateur et l'espace insécables.

<sup>27</sup> BECKETT, Samuel, *Le dépeupleur* (texte en prose), Paris, Les Editions de Minuit, p. 16, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#Sauf\\_erreurs](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#Sauf_erreurs)

<sup>28</sup> BADIOU, Alain, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel lettres », 1995, p. 49-50.

### 2.3.2 De l'inconscience des images à la conscience du corps

Isabelle Jenniches, Stefan Kunzmann, *Concrete Island*, Théâtre de Bali, Amsterdam, 2002

Isabelle Jenniches, scénographe et plasticienne, a créé une pièce sur *L'île de béton* en 2002. Elle propose un espace insulaire imitant le béton, sur lequel le personnage de Maitland subit les assauts de projections vidéo se mêlant à un montage textuel. Expressionniste et digitale, l'esthétique se veut développer l'état mental du personnage par la vidéo, sa conscience, aussi altérée qu'elle soit, jusqu'au calme et à la domination d'une image fixe.

Cette vision est fertile et inspirante, au sens où elle traduit le délitement d'un personnage non pas par la disparition des images et des situations, mais par l'esthétique du flux. La survie ne se fait plus dans l'assurance d'une idéologie ou de la foi, mais dans l'image, son intensité, son intériorisation, son mouvement.

"C'est primordial : alors qu'il (Robert Maitland) perd son humanité pièce après pièce, il lutte pour survivre mais aussi pour le droit d'être maître de son 'île'. C'est fascinant pour moi, parce que sans pour autant faire de cette île un monde meilleur, Ballard nous rappelle ces cruels, intenses sillons des comportements impulsifs et compulsifs, creusés en nous, sillons qui font partie de nous, aussi civilisés que nous puissions être. [...] C'est tout une question de conscience, plutôt que de déni [...] !" <sup>29</sup>



Archaïques au sens où ce sont des actions vitales (nourrir, laver, soigner, se nommer...), les actions essentielles qui apparaissent tout le long de *L'île de béton* sont remises en jeu avec une certaine préciosité esthétique permettant leur réappropriation, notamment par les corps les performant, et cela tout en acceptant un certain délitement de l'individu au profit des images qu'il produit.

---

<sup>29</sup> Interview d'Isabelle Jenniches par Simon Sellars, disponible sur <http://www.simonsellars.com/concrete-island-j-g-ballard-goes-dutch>

## 2.4. Cadres et horizons, du spectateur au paysage

### 2.4.1 Recenser les axes de regards

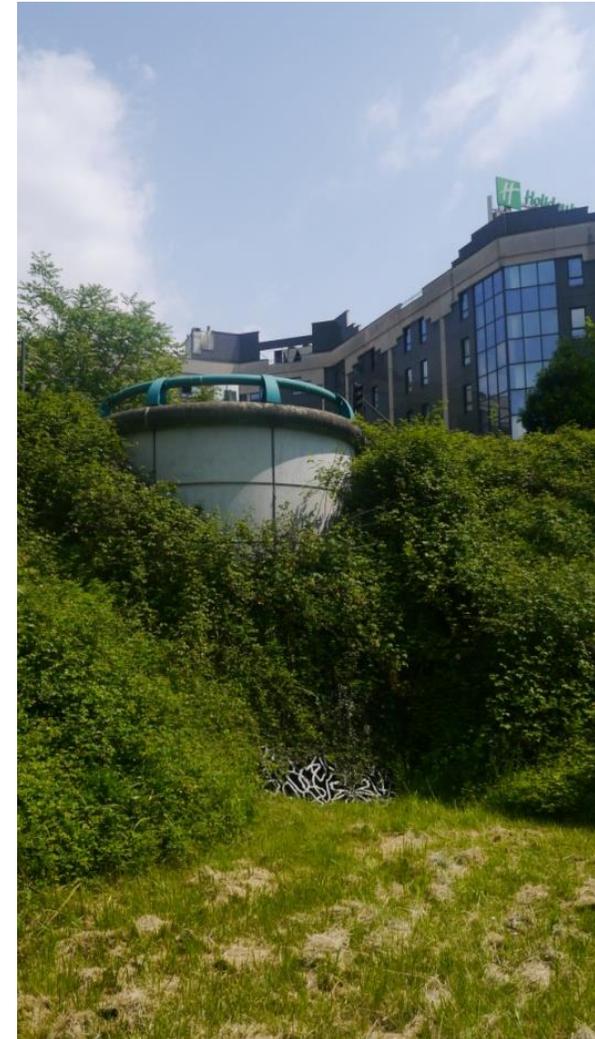
Le début du travail a été déambulatoire.

C'était avant tout, prendre le temps de se déplacer dans le site, et de marquer des arrêts, des pauses, dans un axe de vision particulier.

Se retourner pour voir, à cent quatre-vingts degrés, ce qu'il y avait à voir. Ce qui s'opposait, ce qui s'assemblait.

Il était important de passer par cette étape pour avant tout recenser les possibles positionnements du regard pour un éventuel public. Chaque point de vue définissant ainsi un statut de regardant, et ouvrant des possibilités de focus sur un élément, sur un corps, en fonction de l'architecture et des plantes.

Chaque point de vue ouvre ainsi des possibles circulations de regard. Circulations du regard et de l'attention qui attirent, à la suite, des possibilités déambulatoires. Le dévoilement progressif d'espaces comme outils dialectiques et poétiques entraîne, dans cette logique déambulatoire, des variations du statut de regardant.



### 2.4.2 Le proche et le lointain : marginalités rapprochées

Dans le roman, Maitland voit son champ de vision lointain balisé par les architectures emblématiques de l'urbanité contemporaine.

Ainsi perdu dans son environnement proche, il est paradoxalement très bien repéré au lointain, pouvant même délimiter, comme sur une vue panoramique, les lieux synthétisant son existence : la tour de télévision, le centre commercial, les immeubles à grande hauteur (où il habite ou travaille) et le réseau autoroutier qui le submerge de sa hauteur.

Dans le cas de notre site, à la porte du Valvert, lorsque l'on se tourne vers la route, vers l'extérieur du site, ce sont de grandes chaînes hôtelières et des concessionnaires automobiles qui apparaissent.

Le concessionnaire automobile comme le propriétaire de chaînes hôtelières sont des marchands de non-lieu modernes, figures technologiques du mouvement, de l'attente et du transit, réunissant à eux deux la possibilité d'un voyage vide et éternel.

L'hôtel est le non-lieu d'une vie neutre, aseptisée, vouée à être éternellement neuve, cosmopolite -c'est à dire interchangeable, et définitivement provisoire. On ne s'inscrit pas dans la durée en vivant dans le lieu de la vacance de l'humain en transit perpétuel : un et un seul chez soi partout similaire sur Terre, fait du corps même un lieu de passage et non de vie, corps comme non-lieu de vie de passage.



Ce hasard de voisinage, cette présence frontale des hôtels fait écho à un passage du roman, où Maitland, après plusieurs jours d'errance et de famine dans l'île, est accueilli par Jane dans sa chambre -logement précaire s'apparentant à un squat, dans le sous-sol d'un cinéma en ruine-.

Il compare, pris de délire, les lieux avec 'un appartement au Savoy', un des hôtels les plus luxueux de Londres : s'affrontent dans le cas de cette mise en dualité des architectures et du regard, deux formes de lieux de passage, deux formes d'habitats qui peuvent être conçus autant comme des témoins de la misère sociale moderne.

D'une part les squats, caractérisés par les difficultés de l'accès aux énergies, les engagements politiques et les refus des normes sociales, les luttes juridiques ; de l'autre la solitude et l'interchangeabilité impersonnelle, la normativité écrasante des comportements de mise en chambres d'hôtels. Ces deux formes d'habitation modernes recherchent des modes de vies opposés et pourtant tout autant relatifs à notre modernité en engageant leurs propres rapports sociaux et culturels. Concerts, conférences, festivités, horaires de services et de tambouilles générales... sont organisés de même dans les salons d'hôtels comme dans les squats... les deux idéologies s'opposant mais se rejoignant étrangement dans les pratiques-.

Deux formes donc, de marginalité sociale, qui se confrontent sur l'île, au travers de la rencontre entre Jane Sheppard (marginalisée par choix), Proctor (marginalisé de force, par son handicap) et Robert Maitland (marginalisé par choix et fuite inconsciente de son état d'homme moderne abonné aux automobiles et hôtels de luxe).

La dynamique particulière du rapport spatial entre marge et centre, terrains vagues, banlieues, zones et centre urbains, et donc entre les populations qui y habitent, ne prend vraiment son sens que dans la représentation de l'opposition des deux espaces. Les deux vivent de manière autonome, se méfiant et se fuyant même l'un et l'autre. C'est bien le cadre du regard qui définit une perspective, un positionnement dans ce rapport de force.

#### 2.4.2.1 Où se rencontrent les marges : *Wheatfield. A confrontation*, d'Agnes Denes.

Au cours de l'année 1982, avec l'œuvre *Wheatfield. A confrontation*, l'artiste land art Agnes Denes entreprend, accompagnée de nombreux volontaires, de planter un champ de blé dans un quartier du sud de l'île de Manhattan. Après avoir entretenu et soigné son champ, elle entame un travail photographique juxtaposant le champ et le paysage new-yorkais, faisant émerger des rapports de force entre son corps, la machine, les buildings et le végétal.

Selon les prises de vue les tiges de blé semblent envahir l'urbain, sont dominées par la hauteur des tours, ou sont délimitées en tant que nature artificielle par une vue aérienne du champ auquel elles appartiennent. La statue de la liberté, symbole d'une identité politique et culturelle critiquée, disparaît sous la terre d'un terrain vague (les déchets que cette culture produit), devient minuscule aux côtés d'un paquebot (gigantisme de son économie et de son industrie) : et apparaît finalement submergée sous le champ de blé, alors matériau même de cet élan vers la nature qui est le propre du land art.

De photographies en photographies, le corps, les buildings, les machines et le végétal s'opposent et se complètent dans un précieux jeu de plans, qui confèrent à l'ensemble une théâtralité confrontant l'humain et son environnement, par la mise en relation de toiles de fond et d'action au premier plan. L'artiste apparaît en pèlerin ou en bergère moderne, le bâton à la main, menant son projet à la fois fragile et provocateur.

Marginale, l'artiste devient par l'inscription dans le paysage de son corps et du champ comme projet né de son corps fécond, un centre de questionnement et d'attentions.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

[Click image to enlarge](#)

Agnes Denes – *Wheatfield. A confrontation*, Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, 1982

#### 2.4.2.2. Ou se rencontrent les marges : *Junkopia* de Chris Marker, 1981

Dans l'œuvre vidéo *Junkopia* de Chris Marker, on est tout d'abord immergés dans une lande désolée en bord de mer, peuplée d'inanimées figures construites de bric et de broc. Avions, oiseaux guetteurs, poissons, modules d'atterrissages issus de la conquête de l'espace se croisent dans ce bout du monde, œuvres brutes comme mascarade des grandes avancées du progrès, commémorations et vigies totémiques portant les outils de ce progrès, rappelant aussi par-là ses victimes disparues.



Dans une seconde partie de la vidéo apparaissent timidement d'abord, puis avec brutalité, des routes, des grillages, puis un pont cyclopéen se perdant dans la grisaille d'une ville, au loin. Les changements progressifs de points de vue s'accompagnent d'une expérience étrange et sans doute propre à chacun, allant de l'impression de désolation et de ruine du monde, d'impénétrabilité d'un mystère dépeuplé de ses acteurs, à l'insécurité et au dégoût qu'inspirent ces files hurlantes de voitures.

Une histoire se raconte, commentaire de révolte ou constat poétique, dans l'interaction des sculptures, des machines et des paysages, dans l'absence manifeste des corps et de l'humanité qui va avec. Musée d'une histoire de conquêtes destructrices, musée d'une activité frénétique de laquelle nous sommes, comme spectateurs, exclus, marginalisés et peut-être, sur notre île, protégés.

## 2.5 Deux formes archaïques d'espace de représentation

Se retrouver, s'entendre parler, voir, circuler...autant de nécessités qui guident les rassemblements, les réunions, toujours se posant *autour* d'un sujet ou d'un lieu. Autour de, et donc en cercle, au même niveau, ou en hauteur. C'est une motivation archaïque qui nous fait chercher les lieux circulaires, et qui nous fait adopter cette forme, permettant autant l'essentielle communication dans notre présent que nous enracinant dans l'essentiel sentiment de réunion des époques précédentes.

A la manière des crèches, des arènes, des pistes de cirque, on s'y retrouve pour célébrer les liens sociaux, familiaux, y célébrer les alliances spirituelles et les victoires terrestres. Lieu de la théâtralité la plus vivante qu'il soit, la scène circulaire a toutes les caractéristiques du théâtre, étant composée d'un public, d'une scène, de coulisses, parfois de machineries d'ombrages (*velum*) ou d'apparition (dessous).

Elle détient un aspect performatif fondamental : on y prend la parole en son propre nom ou au nom d'un groupe de personnes réelles (fonction politique), on s'y surpasse par la danse (*dancefloor* ou encore scène circulaire des danses urbaines), on s'y affronte selon les règles strictes de divers sports. On y célèbre par la performance la fragilité de la vie.

« Mais parcourir sans fin le cercle borné de la piste ou répéter à l'infini la même figure d'acrobatie ou de jonglage, est la même expérience d'un départ toujours possible, et d'un retour parfois douloureux, en forme d'Odysée. D'un irrépressible désir de départ et d'un éternel retour. Convoquée par les actions qui y sont entreprises, la Mort rôde dans ces espaces, dans ces théâtres de la performance. Comme le manifestaient déjà les tombeaux inclus dans les structures mêmes des édifices anciens : *tumulus* des *cursus* néolithiques ou statues funéraires sur la *spina* du *circus* romain. »<sup>30</sup>

La scène circulaire relie par la lutte les espaces de vie célébrée, intégrée à la société, et les espaces de marges, de 'mort' sociale.

La scène circulaire porte sa charge de pouvoir thanatocratique et sa puissance maïeutique.

---

<sup>30</sup> GOUDARD, Philippe, « Le cirque intérieur », in, ouvrage coordonné par BOUCRIS, Luc, DUSIGNE, Jean-François, FOHR, Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, éd. L'Entretemps, Coll. Ex Machina, 2010, p. 49

Tout en étoffant ma propre poétique, j'ai exploré et recensé quelques espaces existants, ici présentés et mis en perspective avec le site de la porte du Valvert. On retrouve deux variations de ce site circulaire, deux espaces qui n'attendent que les corps spectateurs et les corps acteurs.

### 2.5.1 Théâtre de verdure

En entrant dans l'île, on est d'abord confrontés à un environnement de verdure, à un théâtre de verdure qui rassemble au bout d'un chemin, sur un terrain plat, ceux qui se retrouvent.

Ce grand espace de verdure nous oriente vers une déambulation, dans un parcours descendant ou ascendant.

L'aire de verdure, similaire à l'arène, offre la maniabilité de l'espace vide.

On y traverse le public, qui s'y déplace et change de lui-même de points de vue.



Agence APS, théâtre de verdure Grâne, Drôme (France), maîtrise d'ouvrage : Ville de Grâne, 2007



Théâtre de Verdure

### 2.5.1.1 Observatory, Robert Morris, installation land art, 1997

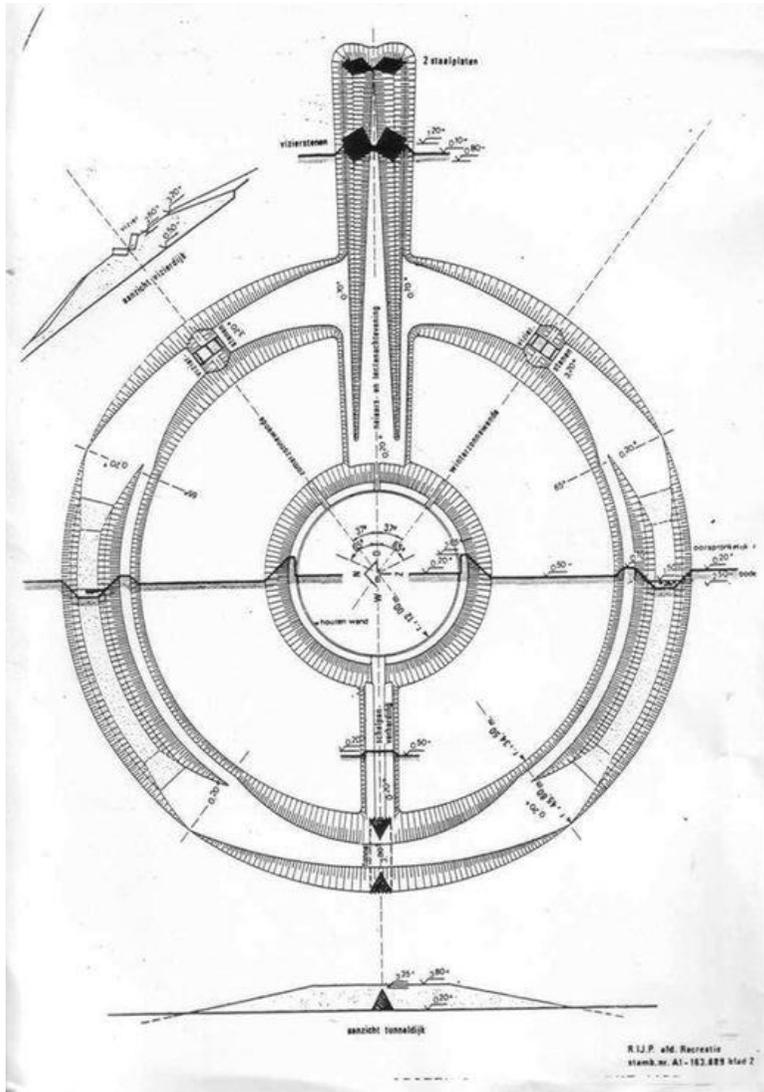
Situé sur un terrain délaissé, à l'embranchement entre plusieurs routes, *Observatory* de Robert Morris se réclame, en tant qu'installation land art, comme un lieu de réunion entre l'homme et la nature.

Le regard y est privilégié, dirigé, orienté, non pas sur un objet présent et palpable, mais sur l'espace céleste l'entourant. Le chemin unique et l'arène à traverser pour atteindre le point d'observation, la structure circulaire et rythmée du site, font sa dimension sacrée, où patience et sensation donnent le temps à l'attention de se rendre disponible à recevoir *autrement* la vision de cette nature qui nous entoure. Forme païenne et ésotérique, *Observatory* suggère et appelle aux cérémonies et processions druidiques, comme aux rites sacrés d'un peuple post-industriel.

On remarquera que la structure circulaire centrale est soutenue par des murs de béton. L'arène est, ici, connectée à un plus grand espace lui aussi circulaire, l'ensemble formant un œil, un puits, ajoutant à la fonction mystérieuse et magique du lieu<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Cf. infra. Partie 3.



### 2.5.2 Principe du théâtre de pierre ou Colisée

L'arène de béton, en tant que partie de la ville de béton, la représente, et de ses hauts murs proclame l'impossible fuite de ceux qui y sont enfermés.

L'arène reprend le principe de la cellule, en y ajoutant quelque chose de voyeuriste, on y visite les invisibles sociaux, les sacrifiés, mais aussi les prédicateurs et les rhéteurs, de la langue et du geste.

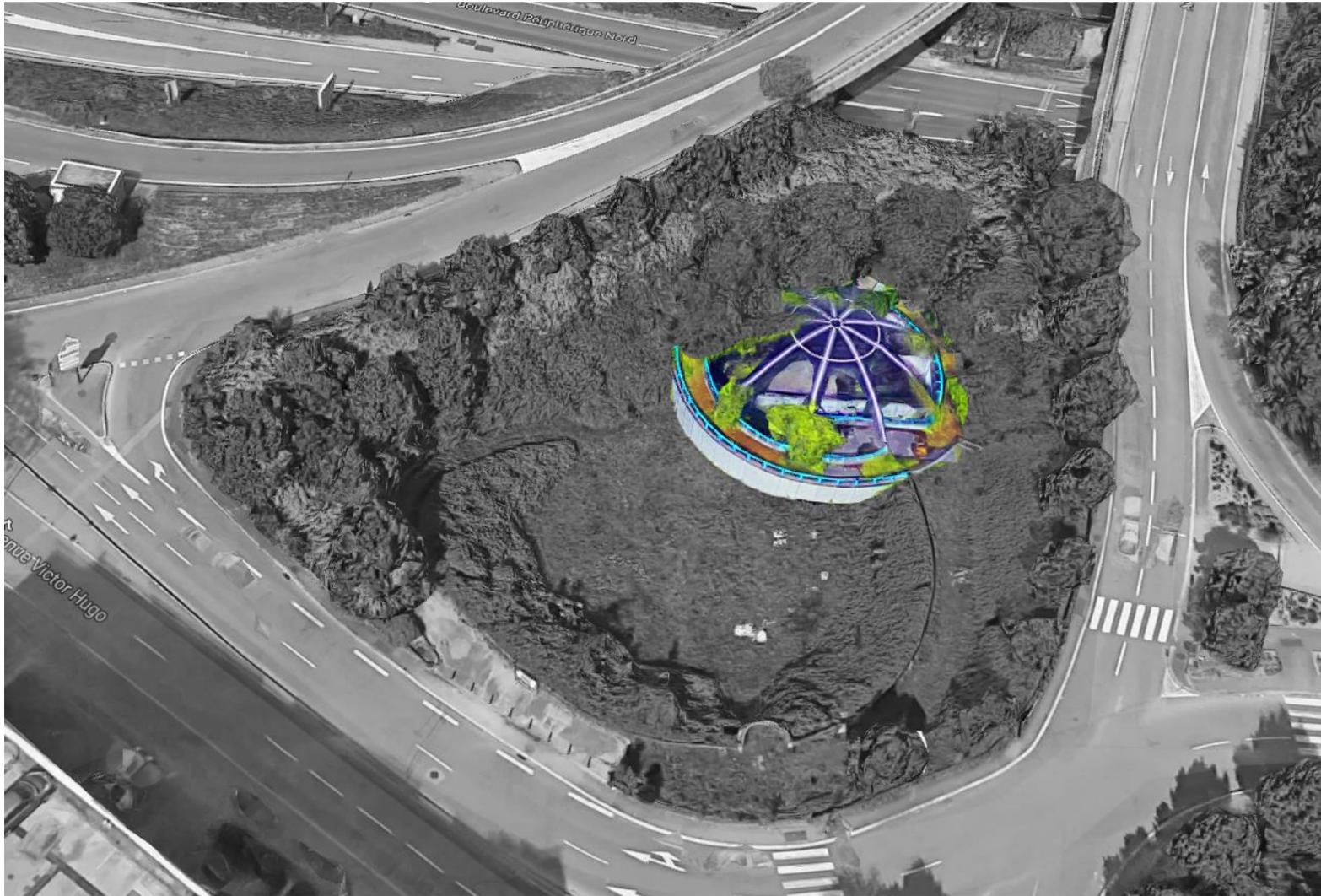
L'arène est un sas, cellule d'essai sans conditions préalables, perméable au monde et donc infernale, paradisiaque, purgative selon les scénarios, en tout cas périmètre d'observation avant l'entrée dans une autre dimension.

Alors parfois cellule de dégrisement social : lieu d'achèvement du délire de fuite sociale, de dégrisement avant un retour à la réalité de la société.

Alors parfois cellule de départ et de suicide sacré, lieu où l'on tangué entre l'achèvement et l'épanouissement de son existence sociale.

L'arène est, en tant que cellule monacale, un lieu de recueillement et une extension du corps dans lequel se confronte, pour l'exemple, l'obéissance et la révolte : espace-corps où le corps est un esprit qui s'agite.

L'arène est le corps et l'arène est le lieu où s'expose l'esprit, son ontologie, ses psychoses.



Théâtre de béton

### 2.5.2.1 Elmgreen et Dragset - *Dug Down Gallery / Powerless Structures, Fig. 45*

Les Powerless Structure du duo de designer Elmgreen et Dragset sont une série de micro-architectures et objets aux formes dénonciatrices.

La figure 45 se définit par ses caractéristiques de cellule de dégrisement, invitant le visiteur à littéralement descendre s'auto-isoler, à chercher l'écart et la marginalisation momentanée.

C'est un non-lieu d'exposition, et peut s'interpréter comme une proposition paradoxale de lieu anthropologique, en tant qu'espace de représentation sans rupture avec le réel.

L'étrangeté de la white box détone dans le paysage du parc et des maisons au lointain.

Devenant une abstraction rassurante, lumineuse, comme un guide, la cellule semble devenir de nuit un îlot confortable.



### 2.5.2.2 *Sunken Garden*, Isamu Noguchi, the Chase Manhattan Bank Plaza

Le ‘jardin englouti’ de l’architecte japonais Isamu Noguchi fait écho au *Ballard Garden* de Gonzalez-Foerster<sup>32</sup>, proposant la visite apocalyptique et distanciée d’un espace portant les traces d’une culture encore actuelle (les Jardins zen japonais), mais présentée comme une archive.

L’espace-témoin évoque ici un cirque ou un colisée, scène circulaire se prêtant aux rituels, célébrations et rassemblements divers, où l’on attend de voir surgir peut-être un étrange batelier, ratissant l’eau dans un geste tendre, commémorant la disparition de la terre.



En période estivale, le *Sunken Garden* devient un bassin aménagé de jets d’eau, sorte de zoo paysager où l’on conserve les traces vivantes d’espèces et d’espaces éloignés, voire quasi-disparus, en plein centre-ville. Les spectateurs peuvent y admirer la théâtralité improvisée des animaux. Sa structure, ses caractéristiques, son aura de vestige évoquent l’arène et le bassin du site de la porte du Valvert<sup>33</sup>, et enrichissent de fait sa propre poésie.

---

<sup>32</sup> Cf. supra. Partie 2.2.2.

<sup>33</sup> Cf. supra Partie 1.2.2.

## 2.6. Conclusion : Liminalité d'un lieu sacré, entre pouvoir maïeutique et thanatocratie

Artificielle, l'île se définit comme un microcosme, métonymie du monde, le théâtre de verdure et l'arène présents se définissent par leurs rapports complémentaires à des matériaux naturels et industriels. Par l'interconnexion spatiale de ces deux théâtres se dessine, entre un rapport public/représentation horizontal, empathique dans le théâtre de verdure, et vertical, dominant dans l'arène, un faisceau de signes scénographiques en lien étroit avec l'urbanité et la société entourant le lieu.

Dans ce lieu marginal qu'est le délaissé d'autoroute, j'ai projeté des états liminaires de l'existence elle-même : moments où l'on fait naître et moments où l'on fait mourir les choses, les souvenirs, les espoirs, les décisions en nous, sous ses propres initiatives ou sous l'influence du monde.

Moments de confrontations à ses propres enfermements, moments du départ ou l'on se libère.

Le lieu devient un cadre symbolique à l'émergence d'actions et d'interactions mettant en jeu ces moments et les questionnements corrélés, comme autant d'interconnexions symboliques composant une fable performative.

Les autoroutes sont, dans leur infini maillage, un seul et même monument infini, devenant ainsi l'ultime « expression tangible de la permanence »<sup>34</sup> ainsi qu'est défini le monument par Marc Augé. Comme l'écrit Marc Augé, « c'est une série de ruptures et de discontinuités dans l'espace qui figure la continuité du temps ».<sup>35</sup>

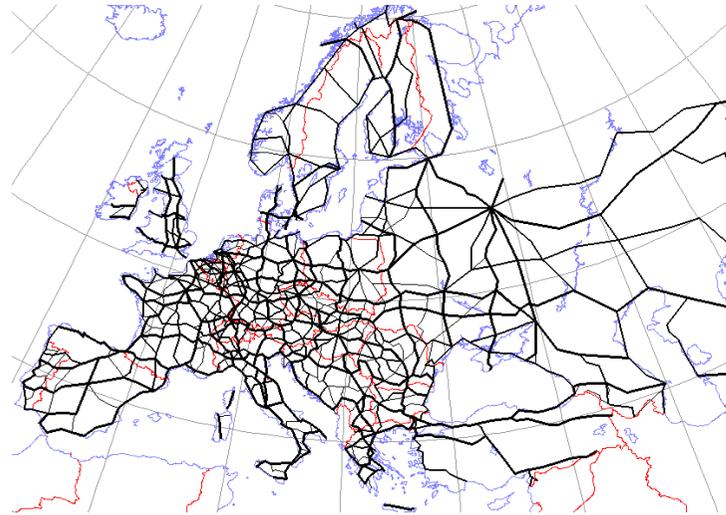
Dans une interprétation sans doute occulte de l'architecture moderne où perforce un projet collectif et inconscient, on remarquera que par le maillage de ces routes monumentales, transfrontalières, on a mis fin aux ruptures et discontinuités de l'espace (européen), et donc aux ruptures et discontinuités du temps.

---

<sup>34</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 78.

<sup>35</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 78.

Cette infinie continuité des autoroutes, monuments à la continuité et à la stabilité, est le témoin d'un temps présent devenu immobile dans l'histoire, où règne une sensation de dépouillement du futur et du passé, autrefois marqués par la lenteur des voyages et des mouvements.



Carte du maillage des autoroutes dites 'européennes'.

Épuisé par les excès de la sur-modernité, le présent nécessite de devenir un monument vécu, expérimenté, inscrit dans le monde. *L'île de béton*, et l'individu Maitland fusionnant avec elle, est l'espace de cette tentative d'inscription dans le monde. Je vois *L'île de béton* comme la tentative désespérée et épuisée d'inscription permanente de l'individu dans un temps régulier, aux dépends des bénéfiques et des atours du temps séculier. Utopie d'une possible entrée, en permanence, en infinie régénération, dans le monument de la continuité lui-même afin de faire corps avec soi et corps permanent en son sein.

Ce corps moderne, écartelé entre l'hybris -vouloir exister par-delà les principes culturels de son temps- et péril nihiliste -se rendre compte que les principes culturels de son temps ne constituent pas une raison suffisante de rester en vie- cherche à revenir à lui-même, revenir à un centre, se reconstituer corps, anthropocentrique puisqu'occidental mais peut-être moins rationnel, moins rigide dans sa conception du monde et de son existence, s'ouvrant à une rêverie pour se voir autre que le corps auquel il est assigné. Pour cela, encore faut-il oser s'affronter et s'accepter comme possédé par ce corps assigné, pour découvrir sous son étai, le corps essentiel et libre prêt à éclore.

Marc Augé écrit que « les itinéraires du rêve sont périlleux dès lors qu'ils s'éloignent trop du corps conçu comme centre. Ce corps centré, c'est aussi celui où se rencontrent et se rassemblent des éléments ancestraux, ce rassemblement ayant valeur monumentale dans la mesure où il concerne des éléments qui ont préexisté et survivront à l'enveloppe charnelle éphémère. »<sup>36</sup>

D'où l'importance de la remise en jeu du corps sous forme performative, s'affirmant être ici, dans ce corps, et sous forme spatiale, s'affirmant être là, dans ce lieu, non pas pour s'enclorre, mais au contraire pour laisser éclore son intériorité profonde, pour laisser naître un corps nouveau et laisser mourir la coquille, pour se laisser aller ailleurs qu'en son corps, se reliant ainsi à ses origines et à son devenir<sup>37</sup>.

Cet itinéraire du rêve de soi, rêve mature, utopique autant que réaliste, est relié par Foucault à la liberté d'un laisser-aller, 'à la limite' de soi, comme si c'était « le corps lui-même qui retourne contre soi son pouvoir utopique et fait entrer tout l'espace du religieux et du sacré, tout l'espace de l'autre monde, tout l'espace du contre-monde, à l'intérieur même de l'espace qui lui est réservé. Alors le corps, dans sa matérialité, dans sa chair, serait comme le produit de ses propres fantasmes. »<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 80.

<sup>37</sup> Cf. infra. Partie 5.4.

<sup>38</sup> FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p. 17.

L'île, en tant que lieu accueillant les corps monuments revêtant comme en rêve leurs réelles formes, est un lieu dans lequel émergent des règles, repères liturgiques marquant la permanence des corps.

Pour se trouver, se développer, les corps ont besoin de faire de l'espace qui les entoure et de leur propre lieu de chair un seul et même espace alternatif au monde d'origine, qu'ils ont fui, recréant un ensemble cohérent de repères personnels. C'est par le caractère cérémoniel et festif des actions -dont les règles sont claires même si inventées de toutes pièces- qu'émergent des réalités personnelles alternatives. L'avènement des alternatives à soi-même par la performance est la preuve d'une critique rétrospective de soi, remettant en jeu les tares et problèmes que colporte la condition sociale d'un corps.

On touche ainsi au noyau du corps, à son âme, à la part sacrée du corps, part où le corps est corps libre et centripète, avide et curieux et impavide face à l'idée d'affronter et de surmonter sa condition passée.

C'est donc par la dimension sacrée de l'inscription d'un corps dans un espace, qu'advient une confiance, un courage à remettre en jeu sa condition présente, pour se remettre au monde. Je jette ainsi le canevas d'une maïeutique des interactions possible entre espaces et corps au sein de l'idée de performance.

Cet espace, où s'articule cet élan vers soi-même et cette marginalisation, distord et met en crise non seulement la condition sociale et culturelle des personnages, mais aussi leur lien avec le monde ultime de l'utopie, le monde des morts. Les délaissés d'autoroutes, les bas-côtés, seraient ainsi des espaces liminaires, voire déjà des espaces autres, espaces des morts, auxquels on ne peut accéder qu'en mourrant, ainsi que l'exprime J.G. Ballard, au cours d'un entretien, avouant s'être toujours questionné « en conduisant autours de ces complexes échangeurs autoroutiers... mais que se passerait-il si quelqu'un se tenant sur le bord de la route vous faisait signe de vous arrêter ? Bien entendu, personne ne s'arrêterait. Personne ne peut s'arrêter – il n'en résulterait qu'une file indienne de crash. Vous seriez mort si vous aviez essayé de vous arrêter. »<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> James Goddard and Davis Pringle. An interview with J.G. Ballard – Simon Stellars et Dan O'Hara (éd.) *Extreme Metaphor*, 1975, p. 97.

L'impossibilité de s'arrêter qu'il évoque, extrapolée, fait référence à ce mouvement infini, à l'impermanence et à la fuite des choses qui nous entourent, auprès desquelles, dans notre société, on ne peut même plus s'arrêter, sans mourir symboliquement, socialement. Sans courir le risque de se marginaliser.

Maitland, se crashant, fait le choix de se marginaliser, d'entrer dans un autre monde, et prend le rôle de ce psychopompe, messager du monde des morts faisant signe aux automobilistes de s'arrêter, déjà appartenant au monde des morts, des invisibles sociaux...

Ce passage hyperviolent du crash s'apparente au passage des frontières d'un au-delà, au-delà d'un fleuve comme le Styx mythologique. En prenant après son crash le rôle de cet homme des bords des routes (un Robinson Crusoé des autoroutes), tout en restant l'homme moderne qu'il était en tant que conducteur (un architecte égoïste, jouisseur et infantile), il cherche au sein de l'espace liminaire de l'île à s'incarner autre, à faire éclore le corps essentiel dont on parlait ci-dessus, en son propre corps avare.

Cadavre et reflet fusionnent dans cette vision liminaire du personnage de Maitland au corps instable, s'observant lui-même, de la même manière que ce dédoublement et cette évolution s'entretiennent dans la bipolarité que génère le lieu et ses deux théâtres circulaires. Théâtre de verdure comme lieu du crash, théâtre de béton comme lieu de la recomposition et de la dissolution finale.

Foucault, dans *Le corps utopique*, décrit l'apprentissage que l'on fait de notre propre corps en tension entre la découverte par un enfant du reflet de soi dans un miroir, et par la recomposition non fantasmée du corps mort, du cadavre, qui n'étant plus agité par la vie sort des référentiels de désir et de répulsion qu'on lui impose habituellement. Il décrit par là aussi l'expérience utopique d'un autre corps, d'un ailleurs, entre reflet et mort, qui serait un peu plus soi, plus indéterminé, plus purement soi, car revé.

« C'est le cadavre et le miroir qui nous enseignent que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids, bref, que le corps occupe un lieu. C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originellement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment une clôture [...] Or si l'on songe que l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible, et que nous ne pourrions jamais être là où sera notre cadavre, si l'on songe que le miroir et le cadavre sont eux-mêmes dans un invincible ailleurs, alors on découvre que seules des utopies peuvent refermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps. »<sup>40</sup>

Le théâtre, qui fait surgir de l'obscurité les corps et les lieux, m'a toujours semblé être le lieu de prédilection de cette utopie du corps comme lieu, du corps générant son propre espace d'existence en entrant sur scène, performant son existence contre l'entropie, performant l'existence d'une histoire, d'identités, de relations se remettant en jeu et ravivées par l'incarnation soudaine et directe du corps. Qu'il quitte le texte, le personnage et la salle pendrillonnée de noir, ou non, qu'il soit abstrait, que la nature du geste performatif, son espace d'expression ou sa forme, soit traditionnelle ou non, rien ne change dans cette constante qui est le propre de la théâtralité : mettre en jeu et dessiner la forme d'un mystère propre à l'humain.

Pour Jean Genet, le rapport de ce mystère performé à la mort est inévitable, il détermine presque une éthique.

Il écrit dans *L'étrange mot d'...*, un essai sur l'urbanisme, le théâtre et le cimetière que « le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire, du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère. [...] Seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté à un mystère. »<sup>41</sup> Dans *L'île de béton*, Maitland découvre, au cœur de la végétation, un ancien cimetière.

---

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel, *op. cit.* p. 19.

<sup>41</sup> GENET, Jean, *L'étrange mot d'...*, Œuvres complètes, IV, Gallimard, Paris, 1968, p. 10.

« Il traversa cette vallée, gravit un monticule, suivit un défilé entre deux sureaux chétifs qui luttèrent contre les chardons. Son tuyau résonna sur un objet métallique à ses pieds : une plaque de fer dans une stèle renversée. Il comprit qu'il parcourait un cimetière, il y avait une douzaine de pierres tombales entassées un peu plus loin. Une série de fosses étroites signalait une rangée de tombes. Les ossements avaient dû être charriés de quelque part. »<sup>42</sup>



Ce théâtre de verdure apparaît donc comme un cimetière sauvage, faisant de l'arène de béton, le théâtre augural qu'évoque Jean Genet.

---

<sup>42</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.* p. 309.



### Chapitre 3. Du théâtre du délaissé à *L'île de béton* : Parallèles entre le lieu réel et la fiction

L'objectif de ce chapitre est de faire découvrir l'histoire et les lieux (fictifs) du texte de Ballard en même temps que le site (réel) du délaissé d'autoroute, en fusionnant les deux espaces.

« Et l'ethnologue, à rebours, se fait fort de décrypter à travers l'organisation du lieu [...] un ordre d'autant plus contraignant, et en tout cas évident, que sa transcription dans l'espace lui donne l'apparence d'une seconde nature. L'ethnologue se voit ainsi comme le plus subtil et le plus savant des indigènes. »<sup>43</sup>

A la manière de l'ethnologue, j'ai décortiqué le site choisi pour y retrouver les lieux du roman, prenant le parti d'être au maximum *témoin* d'un monde plutôt que de l'inventer de toutes pièces et acceptant son organisation spatiale comme un décor à exploiter. J'ai ainsi retracé toutes ces règles de résidences et réinventé, quand il le fallait, à partir des données réelles et fictionnelles, « la répartition permanente ou provisoire des terres de culture ou des eaux poissonneuses, le plan des villages, la disposition de l'habitat et les règles de résidence, bref la géographie économique, sociale, politique et religieuse du groupe »<sup>44</sup> vivant sur le site.

Comme nous allons le voir, le site, par son paysage, par ses espaces, alternant végétation et béton, correspond sous plusieurs angles au décor réclamé par *L'île de béton*. Le site de la porte du Valvert est cependant plus entretenu et son architecture est plus imposante, ce qui, au regard du roman se développant dans un espace bien plus délabré, nous engage à porter tout notre intérêt sur les indices de délabrement que nous trouverons au cours de son exploration.

Nous cherchons, par le théâtre, c'est-à-dire par la composition d'un ensemble d'actions et de matériaux en un geste artistique organisé dans le temps, à nous emparer du site, à l'investir d'un propos et d'un positionnement dans l'ordre du monde l'entourant. Il n'est pas question pour nous de modifier le site et d'instaurer une illusion, mais plutôt d'aménager le site afin qu'il constitue un écrin pour la fiction et un mausolée pour les personnages.

---

<sup>43</sup>AUGE, Marc, *Op. Cit.* p. 57.

<sup>44</sup>*Ibid.* p. 58.

## Retrouver à ciel ouvert les dispositifs propres au ‘bâtiment théâtre’.

Le premier enjeu était de bien comprendre l’espace du roman, de bien cerner et séparer les différents lieux fictionnels afin d’organiser un montage de son intrigue et d’aboutir au canevas d’une intrigue légèrement différente mais plus cohérente spatialement.

D’origine, le texte est linéaire, les événements y apparaissent de manière fragmentaire, à la fois précis et apparaissant hors du vague. La dimension théâtrale du projet, la possibilité d’une confrontation ‘publique’, a influencé mon propre montage, qui s’est organisé sous la forme d’un itinéraire déambulatoire.

Nous allons ici appréhender dans un premier temps ce montage, en observant la réduction faite à partir du roman.

Puis dans un deuxième temps, se présenteront les différents espaces auxquels peuvent faire référence, sur le site réel, les lieux fictifs du roman.

Il était important aussi de retrouver, sur le site, les éléments faisant échos aux infrastructures techniques et aux particularités du bâtiment ‘théâtre’.

J’ai ainsi identifié deux scènes potentielles (le champ et l’arène), un grill (une coupole à multiples arceaux), des coulisses (un sous-bois longeant le site, des renforcements arrondis dans le béton), et plusieurs espaces publics ou de ‘salle’ (le long d’un itinéraire déambulatoire finissant autour de l’arène).

### 3.1 Découpage, assemblage, collage des scènes du roman : Scénariser pour atteindre une forme

Au cours du processus de travail, qui s'assimile plus à un vaste laboratoire qu'à la production nette d'une fiction, nous nous sommes laissé la liberté d'improviser, de tenter des scènes dont nous n'avions pas prévu l'apparition. Nous avons donc régulièrement fait des allers-retours entre le déroulé qui s'écrivait, le roman, et ce qui s'improvisait en atelier. Jusqu'au jour de finalisation, où nous nous sommes retrouvés sur l'île, nous avons continué à modifier l'enchaînement des actions, à soustraire certaines scènes au média vidéo que nous utilisions alors, nous adaptant au temps que nous avions à passer sur le lieu.

Il est préférable d'annoncer cela, puisque le travail entrepris ne peut être considéré comme une totalité close et achevée.

Les situations dans lesquelles nous nous retrouvons pour travailler autour de *L'île de béton* étant à chaque fois très différentes, nous prenons le parti d'être dans un renouvellement systématique du plan interne, quoique les éléments composant le plan d'ensemble restent les mêmes.

C'est donc par une succession de tentatives de montages exploitant le plus largement possible les faits du roman de Ballard que se construit une dramaturgie et une esthétique. Les passages de la salle, au lieu, à la performance filmée, ont modifié de nombreux paramètres, dérégulant à chaque fois la structure ici présentée.

Je l'expose toutefois, comme plan d'ensemble et socle de compréhension de la cohabitation entre le site et la fiction.

### 3.1.1 Définir une structure au roman

Le découpage du roman s'est d'abord fait en trois parties.

Ces trois parties marquent la progression du personnage de Robert Maitland, dont la condition évolue en même temps qu'évolue son appréhension du lieu. C'est en isolant, dans chaque chapitre du roman, les prises de paroles, que sont apparus ces trois temps de la fiction.

#### Arrivée – Exploration de l'île et récupération des objets de l'épave

Accidenté, blessé et affamé, marginalisé de force, abandonné à lui-même, Maitland, en explorant l'île, est confronté à la question de la survie.

Il développe un mode de vie autour de l'épave de sa voiture, encore accroché au monde d'où il vient.

Sa mémoire est sollicitée pour combler les manques affectifs et matériels, et les raisons de la construction de sa propre réalité (familiale, professionnelle...), cachées, semblent refaire surface.

Alors animé par ces images, ces frustrations, ces échecs passés, il transfère ses mémoires dans ses souffrances physiques actuelles, et les dépose symboliquement en divers points, parsemés sur l'île. Commence pour lui un voyage inconscient vers le noyau de sa personne.

Les paroles sont rares, ce sont des parcelles de monologues solitaires. Tout le texte parlé que contient par exemple le chapitre 1 - 'Naufrage' tient dans cette phrase :

"Maitland – Dieu... [...] Maitland, tu aurais bien besoin d'un verre." <sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> BALLARD, J.G., *Op. Cit.* p. 284.

## Acceptation de sa situation et la question sécuritaire – la rencontre de l'étranger

A cours de solution pour survivre, Maitland rencontre au cours d'un échange violent les habitants de l'île, Proctor, un vieil acrobate débile et Jane, une jeune marginale. Ils s'avèrent s'être cachés et l'avoir observé depuis son arrivée en catastrophe.

S'ensuivent des tentatives hasardeuses de corruption (argent, alcool) de l'une et de l'autre pour qu'ils l'aident à quitter l'île.

Il déstabilise l'équilibre précaire qui existait entre eux en introduisant l'argent et l'alcool dans leur petit monde.

Comprenant progressivement leurs problèmes sociaux, leurs liens et leurs faiblesses, il finit par les soumettre d'un coup de force, pendant un duel opposant un Proctor costumé en Maitland et un Maitland épuisé.

Les dialogues sont denses, inquisiteurs, rebondissent et s'éludent, composant la relation des personnages dans un panorama social fermé et rébarbatif.

"Jane Sheppard- Oui, on appellera un médecin. Mais maintenant il faut vous reposer. Vous vous êtes trop excité, pendant des jours. Je crois que vous le faisiez exprès.

Maitland – Jane, je vous donnerai de l'argent. Aidez-moi à monter jusqu'à la route, arrêtez une voiture. Combien voulez-vous ?

Jane Sheppard- Vous avez de l'argent ?

Maitland – C'est-à-dire que je suis à mon aise. Je suis principal associé dans un cabinet d'architecte. On vous paiera tout ce que voudrez, sans poser de questions.

Jane Sheppard- Vous avez de l'argent ici ? Par exemple cinq livres ?

Maitland – Dans mon portefeuille. Il est dans la voiture, dans le coffre. Il y a à peu près trente livres. Je vous en donne dix.

Jane Sheppard- Dans le coffre... ? Il vaut mieux que je m'en occupe. [...] Alors Proctor tu les as trouvés ?

Proctor (*portant une veste de costard de Maitland*)- C'est fermé. Trop Dur.

Jane Sheppard- Ça m'étonne. Je croyais que tu pouvais casser n'importe quoi. [...] Qu'est-ce qui t'a pris de mettre ça ? Tu vas en soirée ? Tu vas dîner en ville ?

Proctor- Oui, en soirée. Proctor et Miss Jane.

Jane Sheppard- Seigneur ! Bon, enlève-moi ça. Allez Proctor, tu veux te faire remarquer ? Avec ces fringues, ils te verront à deux kilomètres.

Proctor- La nuit ! Rien que la nuit ! La nuit, les gens ils peuvent pas voir la veste.

Jane Sheppard- D'accord, rien que la nuit. Mais vas-y doucement. Je sors. Surveille-le un peu. Tu n'as qu'à le laisser tranquille. Ne t'amuse pas avec lui, et ne

recommence pas à le cogner. Et puis d'abord je ne veux pas que tu restes ici, tu n'auras qu'à t'asseoir en haut de l'escalier."<sup>46</sup>

"Jane Sheppard- On ne vous connaissait pas. Combien elle a coûté votre voiture ?

Maitland – C'est donc ça, C'est pour ça que vous ne voulez pas me voir partir ? Jane, écoutez- moi. Si vous voulez de l'argent, je peux vous en donner. Combien est-ce qu'il vous faut ?

Jane Sheppard- Vous en avez ?

Maitland – Oui, j'en ai. A la banque. Maintenant, mon portefeuille est dans la voiture, il y a une trentaine de livres dedans. Vous avez les clefs, allez-y avant que Proctor s'en mêlé. Je suis sûr que vous savez courir.

Jane Sheppard (*lui rendant son portefeuille*)- Tout y est. Comptez. Allez-y. Comptez !

Maitland – Jane, je peux vous aider. Dites- moi ce que vous voulez.

Jane Sheppard- Rien. Je ne vous demande rien. C'est vous qui avez besoin de moi. Vous êtes dans le cirage parce qu'on vous a laissé tout seul. Allez, soyez franc, vous n'êtes pas malheureux avec votre femme. La vie bien sage, ça vous plaît.

Maitland – Très bien, ça me plaît, c'est possible. Alors aidez-moi à m'en aller.

Jane Sheppard- C'est ça, vous croyez toujours qu'on va marcher. Mais personne ne vous doit rien. Alors, arrêtez de donner des ordres. Vous bousillez votre voiture parce que vous conduisez trop vite et après vous pleurnichez comme un môme. C'est seulement hier soir qu'on vous a trouvé...

Maitland – J'avais écrit des messages là-haut. C'est vous qui les avez effacés ?

Jane Sheppard- Non, c'est Proctor. Il ne sait ni lire, ni écrire. Les mots lui font peur."<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> BALLARD, J.G., *Op. Cit.* p. 284

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 366-367.

## Le statut de propriétaire -- le départ de l'île

« Cette île est mon corps... » dit Maitland. Il se rapproche du vieil acrobate, tente quelques dernières démarches pour le convaincre de l'aider, notamment en essayant de lui apprendre à écrire son propre nom, c'est peine perdue. Ses relations avec la jeune femme se détériorent, il abandonne en même temps les derniers restes de normes auxquelles il s'identifiait en arrivant sur l'île. Il se comporte comme s'il était absolument chez lui, ne faisant qu'un avec le site, alors que l'acrobate se tue brutalement et que la jeune femme quitte l'île, retournant dans les rues.

"Maitland –Vous devriez nettoyer ce taudis. C'est ici que vous avez fait votre fausse couche ?

Jane Sheppard- ça n'a rien à faire avec cette pièce. Vous essayez de me faire honte ? Si je comprends bien, c'est votre tactique.

Maitland –Tant mieux si ça se voit. [...] J'ai faim. Qu'est-ce que vous avez à manger ? J'espère que vous avez à manger ? J'espère que vous avez autre chose que ces aliments pour bébé que vous m'avez donnés jusqu'à présent. Il ne faut pas me prendre pour votre gosse, c'est un rôle que je n'ai pas envie de jouer.

Jane Sheppard- Je vais vous laver... Écoutez-moi, j'irai chercher des secours, quand je serai prête. Vous pensez tout le temps à vous. Il ne vous est pas venu à l'esprit que je peux avoir mes problèmes, moi aussi... [...]

Jane Sheppard- Comment tu te sens ?

Maitland – Beaucoup mieux. Ça peut paraître bizarre, mais tout d'un coup, je n'ai plus du tout envie de m'en aller d'ici."<sup>48</sup>

"Maitland – [...] je te défends de boire avant ce soir. Tu as besoin de moi pour te rationner, Proctor. N'oublie pas ça. J'ai changé toute l'économie de ton existence. Vin aux repas seulement et tu t'habilles pour le dîner : tu ne demandes qu'à être exploité..."<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 401.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 413.

"Jane Sheppard- Mais qu'est-ce que vous allez faire ? Vous ne pouvez quand même pas rester ici ?

Maitland – Jane, je m'en irai quand je voudrai, tout seul.

Jane Sheppard- Moi, je disais ça parce qu'on avait parlé de s'en aller ensemble. Mais faites comme vous voulez. Il a dû avoir une attaque. Pauvre type ! Il était pourtant bon comme acrobate... Et pour manger ? Je pourrai vous apporter de quoi manger.

Maitland – Ne vous inquiétez pas. Il y a ce qu'il faut ici.

Jane Sheppard- Ou ça ? Non, je vous en prie, ne restez pas ici. Ça suffit, je vais vous aider à monter le remblai, on appellera un taxi. Mais écoutez-moi ! Je vous dis que j'appellerai un taxi, ou une ambulance. Dans une demi-heure, ils seront là...

Maitland – Jane, n'appelez personne. Je m'en irai, mais je m'en irai quand je voudrais. Prenez ça, je n'en ai pas besoin. (*il lui donne son portefeuille*) Mais promettez-moi que vous ne direz rien à personne."<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 436.

### 3.1.2 Découpage de la narration d'origine

Arrivée – Exploration de l'île et récupération des objets de l'épave	Acceptation de sa situation et la question sécuritaire – la rencontre de l'étranger	Prendre le dessus, éliminer les protagonistes – le départ de l'île
Crash de Maitland (chapitre 1) jusqu'à la rencontre avec Jane et Proctor (chapitre 9 – 10)	Eveil dans la chambre de Jane (chapitre 11) jusqu'à Duel et affrontement entre les 3 protagonistes (chapitre 17)	Domination (chapitre 18) jusqu'à Evasion solitaire, salutaire (chapitre 24)
Les Ordalies – Épreuves et défis infligés à Maitland pour remonter du champ à l'arène	L'Autre – Rencontre avec Jane, rituels de manducation, de l'ablution, les libations...	La Domination – Disparition de Jane et de Proctor – Solitude heureuse de Maitland
Naufragé – Champ	Sauvetage - Arène	Baptême de l'île – Champ, sur le mur du bassin
Le remblai -- Champ	Acrobaties - champ	Délire - Champ
Blessure et Fatigue - Champ	Un feu dans la plaine - Champ	Pavillon rouillé – Champ... ou plateforme
Le grillage - Champ	Un peu de poison - Arène	Trapèze - Arène
Le déluge - Champ	Corruption - champ	Evasion - Arène
La voiture en flamme - Champ	Le manger – Champ, grille sous la tribune	
Messages - Champ	Duel – champ...ou arène	
Fièvre - Champ	Cinq livres - Arène	
L'abri – Plateforme /	Maître et monture - Circulation puis champ	

### 3.1.3 Contraindre la narration à partir d'un découpage spatial

J'ai ensuite dressé une liste des correspondances spatiales entre les scènes du roman et les espaces de l'île. Dans l'hypothèse d'un montage théâtral, il me paraissait nécessaire de réarranger les scènes de la fiction en fonction des espaces du site, afin d'atteindre un montage visuellement linéaire, la déambulation du public indiquant elle-même une progression fictionnelle. Les deux principales scènes du site sont le champ et l'arène.

Le champ accueillant, sauvage et naturel, le naufrage métonymique d'une civilisation au travers d'un crash, et l'arène accueillant, architecturée et artificielle, l'accomplissement d'un ensauvagement de cette même civilisation.

La déambulation s'ouvre sur deux choix. Deux événements se produisent en parallèle, puis se réunissent, se déplaçant et utilisant tous les espaces proposés par le lieu.

Le premier itinéraire public (Partie A) consiste, en entrant sur le site, à descendre vers le champ, où commence le parcours de Maitland.

Le deuxième itinéraire public (Partie B) consiste à se diriger vers l'arène, où commence le parcours de Jane.

#### Dans le champ

1. Naufragé
2. Le remblai
3. Blessure et Fatigue
4. Le réservoir
5. Le grillage
6. Acrobaties
7. Corruption
8. Le manger
9. Baptême de l'île
10. Corruption

#### Interlude – Circulation

11. Maître et monture
12. Corruption
13. Ecriture

#### Dans l'arène

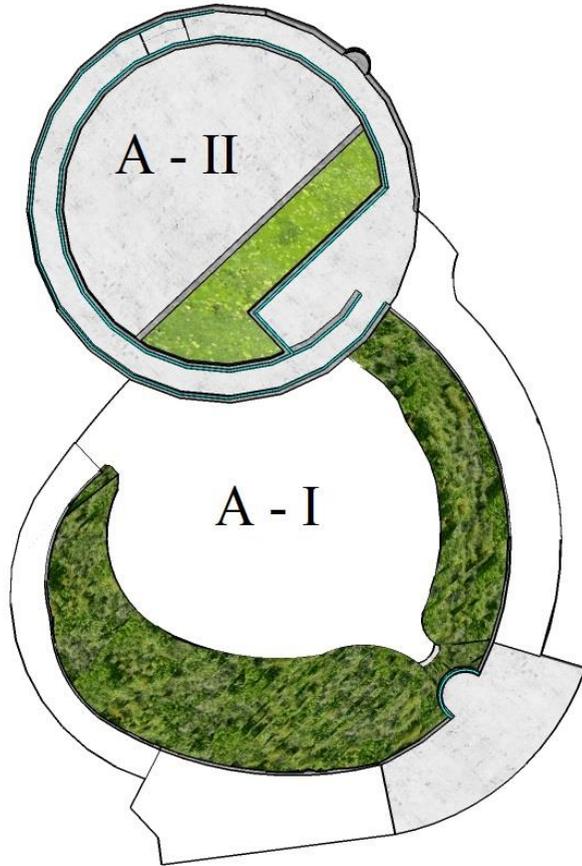
14. Sauvetage - Arène
15. Un peu de poison - Arène
16. Cinq livres - Arène
17. Duel – Arène
18. Délire – Arène
19. Trapèze - Arène
20. Evasion – Arène

J'expose ici un déroulé possible qui donne la base du travail que nous avons mené, dressant en parallèle les deux itinéraires déambulatoires.

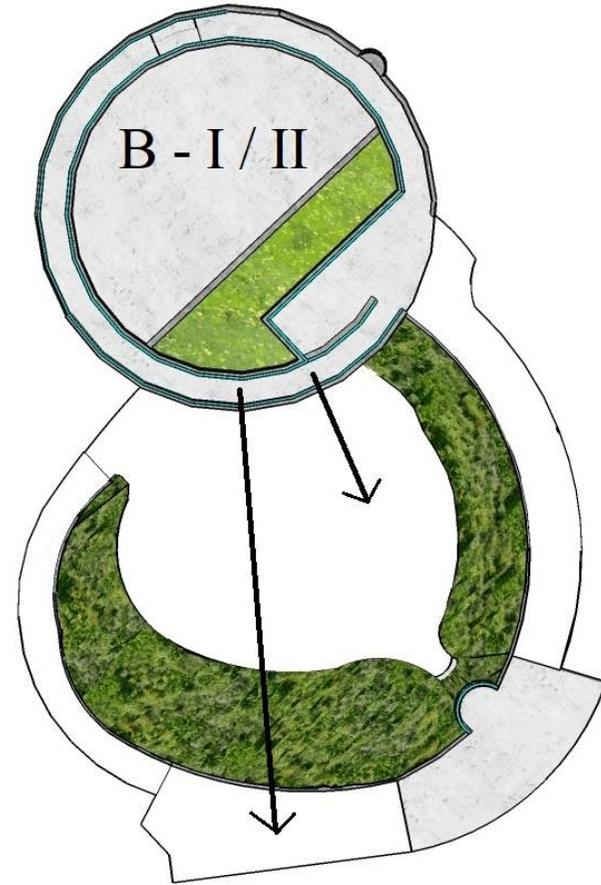
<p>Itinéraire A - I – Naufrage –</p> <p><i>Dans le champ – à voir dans le champ</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Le remblai : descente de Maitland vers le champ</li> <li>2. Parole du naufragé : délire des données définissant l'architecte Robert Maitland, chiffres, dates et rendez-vous ratés</li> <li>3. Acrobaties : numéros d'acrobates ratés du chœur Proctor</li> <li>4. Corruption / Le manger : Maitland échange du vin et des morceaux de sa Jaguar crashé contre l'accès à la nourriture de Proctor</li> </ol>	<p>Itinéraire B – I – La maintenance de la mémoire<sup>51</sup> –</p> <p><i>Dans l'arène – à voir depuis la coursive</i></p> <p>Performance de Jane : manipulation d'objets, sculpture, chant</p> <p><i>Sur la coursive</i></p> <p>Allers-retours du chœur Proctor commençant son échauffement, puis descendant dans le champ faire son numéro d'acrobate raté</p> <p>Possibilité d'observer les événements du champ depuis la coursive</p>
<p>Interlude <i>Circulation du champ à l'arène</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Maître et monture : Proctor porte Maitland sur son dos jusqu'à la coursive</li> <li>6. Baptême de l'île : arrêt au niveau du balcon, Maitland dépose les morceaux de son armure de carrosserie</li> <li>7. Corruption / Ecriture : Maitland tente d'apprendre à écrire son propre nom à Proctor. Proctor repart vers le champ. Maitland vers l'arène.</li> </ol>	<p>Interlude <i>Circulation du champ à l'arène</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Maître et monture : Proctor porte Maitland sur son dos jusqu'à la coursive</li> <li>6. Baptême de l'île : arrêt au niveau du balcon, Maitland dépose les morceaux de son armure de carrosserie</li> <li>7. Corruption / Ecriture : Maitland tente d'apprendre à écrire son propre nom à Proctor. Proctor repart vers le champ. Maitland vers l'arène.</li> </ol>
<p>Itinéraire A - II – Duel –</p> <p><i>Dans l'arène – à voir depuis la coursive</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>9. Sauvetage / Un peu de poison / Cinq Livres : Jane accueille Maitland et lui fait traverser différents rituels</li> <li>10. Duel : Jane provoque Maitland avec l'aide des Proctor, au travers d'une fête</li> <li>11. Trapèze : Fuite et pendaison de Proctor. Mise à flot du chœur Proctor.</li> <li>12. Délire : textes de Jane / texte de Maitland</li> <li>13. Evasion : arrivée de l'œuf et entrée dans l'œuf / entrée dans les égouts de Maitland</li> </ol>	<p>Itinéraire B - II – Duel –</p> <p><i>Depuis la coursive, regards dans l'arène, le champ, la circulation puis la rue</i></p> <p>Proctor fouille l'épave et le champ, il revient avec la mallette de Maitland, ses habits, et du vin. Arrivée de Proctor dans l'arène pour les festivités du Duel.</p> <p>Délire et départ de Jane qu'on peut suivre jusqu'à la route, qu'elle traverse. Elle fait du stop jusqu'à être emmenée.</p>

<sup>51</sup> Cf. Partie 5.3.

Itinéraire A

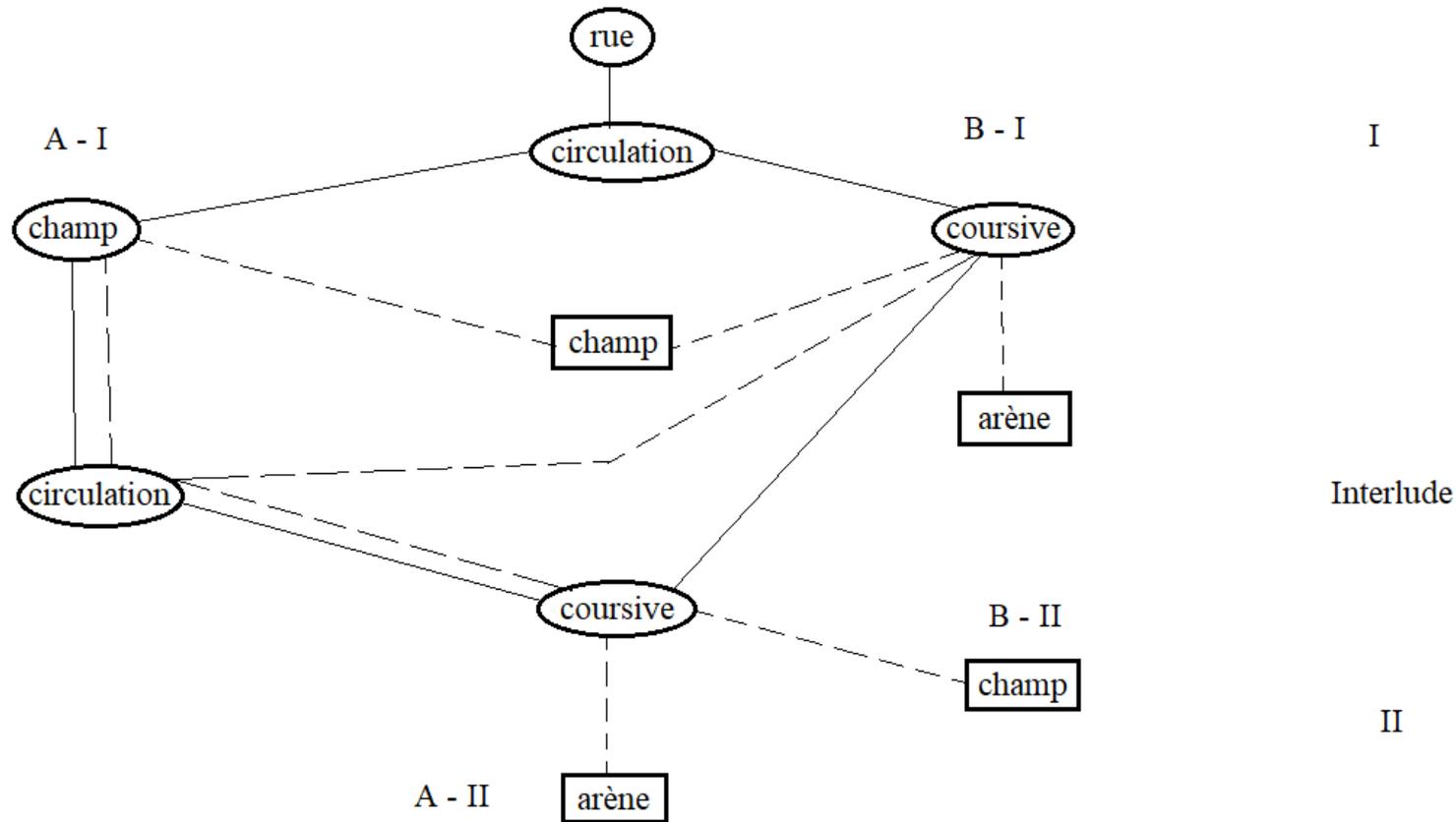


Itinéraire B



### 3.1.4 Diagramme des déambulations

Diagramme précisant, au regard des deux itinéraires présentés, les mouvements du public et les directions de regards / lieux de représentation successifs.



----- en pointillés les directions des regards / lieux de représentation

\_\_\_\_\_ en continu, les mouvements du public, menés par les déplacements des acteurs

### 3.2 De l'espace réel à l'espace fictionnel

Ce chapitre est divisé en cinq parties, relatives aux cinq espaces que constitue la globalité du site de *L'île de béton* :

La circulation du champ à l'arène.

Le champ – lieu de la première partie, Naufrage.

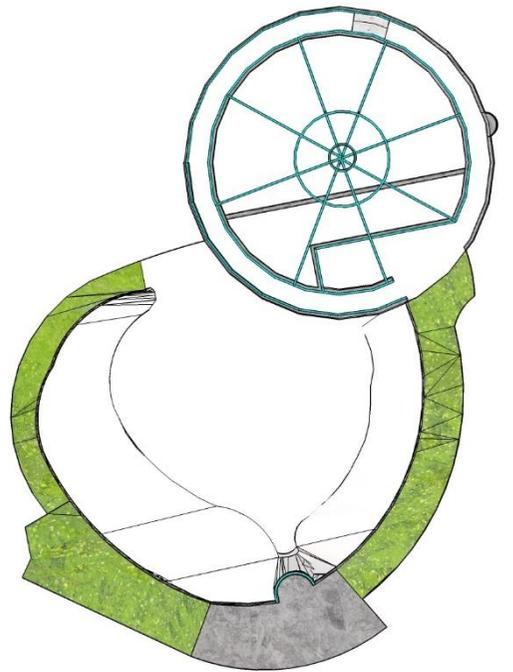
L'arène – lieu de la deuxième partie, Duel.

La cursive.

La coupole.

Dans chaque partie, je relève les particularités du site réel.

3.2.1 Arrivée sur le Lieu : la circulation du champ à l'arène

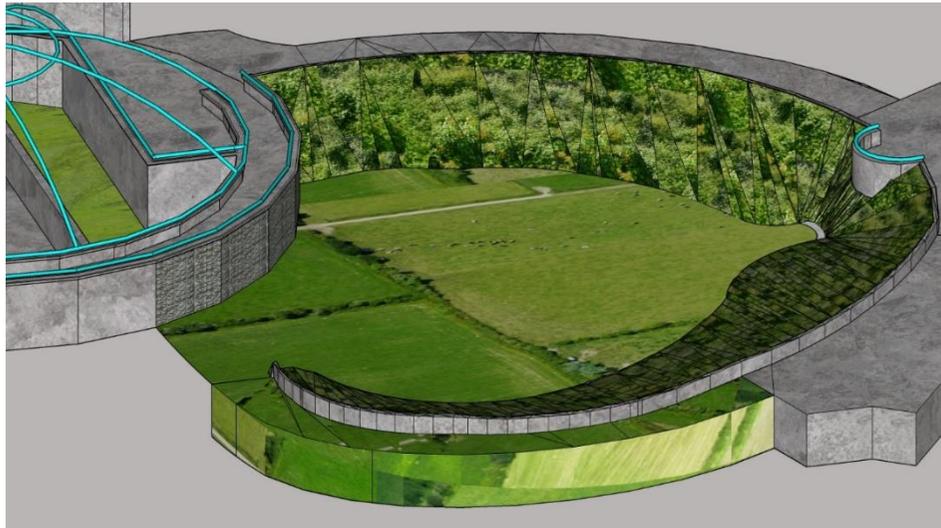


### 3.2.2 – Le champ



Le champ est une vaste aire d'herbe régulièrement taillée.

Je n'ai jamais croisé les employés municipaux qui se chargent de cette tâche et maintiennent cette partie-là du site dans un état irréprochable.



On accède et sort du champ par un chemin en pente, sur la gauche de l'aire d'arrivée sur le site.



Le champ est cerné d'un remblai de ronce au dense maillage.

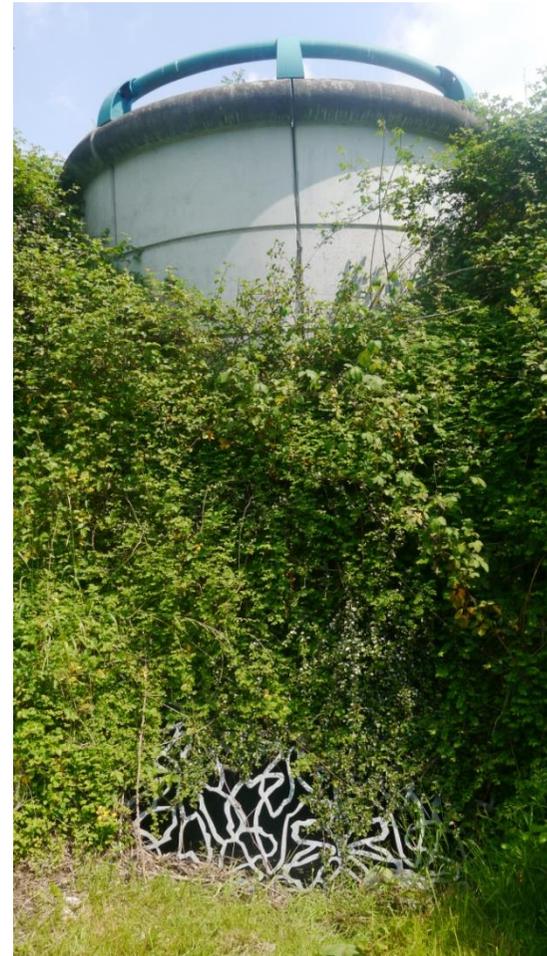


En arrivant en bas du chemin, à gauche, le mur extérieur de l'arène se dresse et s'arrondit. Il est couvert de dalle de béton préformé, aux motifs évoquant un végétal.

A son extrémité, proche du remblai de ronce, il est percé d'une grille tout en longueur, assez basse, qui sert à évacuer les excédents d'eau du bassin.



En face, de l'autre côté du champ, du côté de la route,  
et sous la tribune le dominant, on trouve une grille plus haute,  
ouvragée de motifs organiques, racines ou tiges enchevêtrées,  
qui reçoit et conduit l'écoulement de l'eau traversant le champs à partir de la précédente grille.<sup>52</sup>

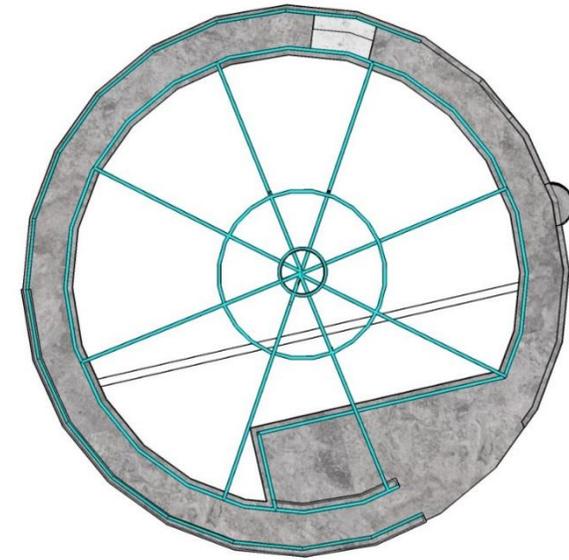


---

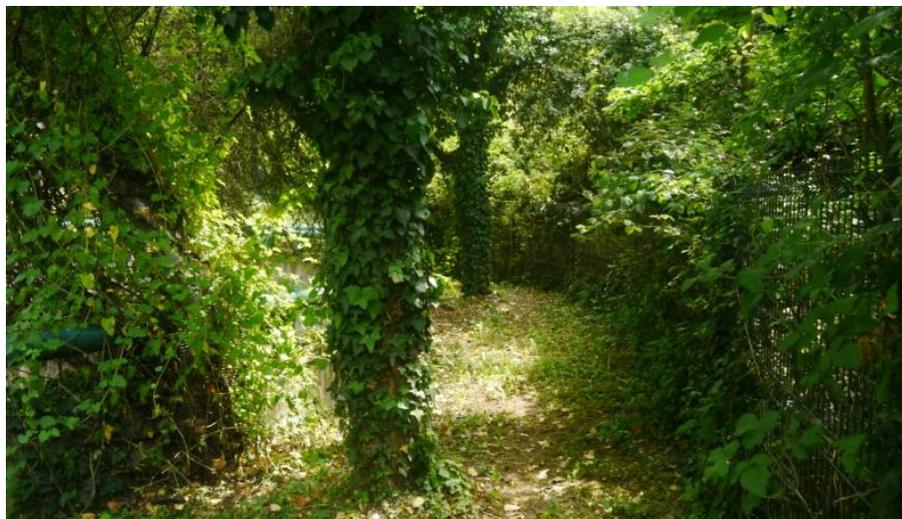
<sup>52</sup> Cf. supra. Partie 1.2.2.

### 3.2.3 La courive

La courive est un espace de circulation très végétalisé qui entoure et surplombe l'arène dans sa circonférence intérieure, et surplombe le champ, au-delà de sa circonférence extérieure.



Elle forme, avec la coupole, les rambardes, les renforcements, et une petite cour, un ensemble aux étranges caractéristiques architecturales pouvant le faire passer pour un espace liturgique.



On y entre en passant un portillon prolongeant la forme circulaire de l'ensemble.

A gauche, une petite cour, avec un bloc de béton surélevé, lequel est percé d'une bouche d'égout, le bloc s'apparente à une table.



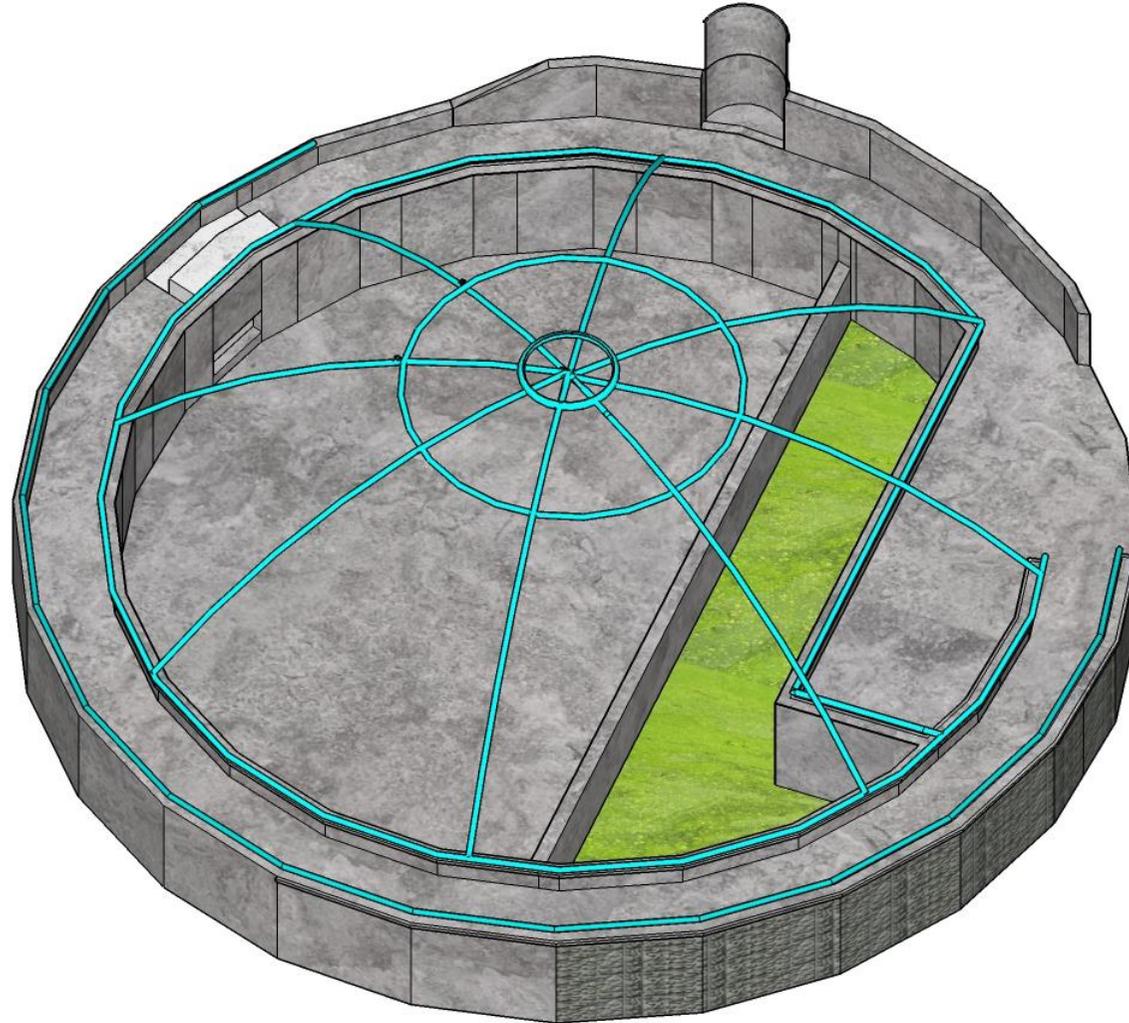
A droite, deux renforcements circulaires, séparés par un mur les prolongeant, dans lesquels un arbre a été planté.



A l'opposé de la petite cour, de l'autre côté de l'arène, on trouve une plateforme basse, dans laquelle est scellée une grille donnant sur une partie cachée de l'arène, une sorte de grotte sous la coursive donc.

### 3.2.4 L'arène

L'arène est un cylindre de 14 mètres de diamètre et de 3,2 mètres de profondeur.





Sa surface est divisée en deux par un arc, un mur de béton, ajouré aux deux extrémités.



De l'autre côté de ce mur on trouve un bassin d'eau stagnante qui affleure au niveau du sol de l'arène, l'eau du bassin est couverte d'une végétation marécageuse.



A l'opposé du mur, un peu au dessus du sol, on trouve une cavité dans le mur extérieur de l'arène, cette cavité donne sur une sorte de grotte, reliée à la grille disposée sur la coursive et mentionnée plus haut.



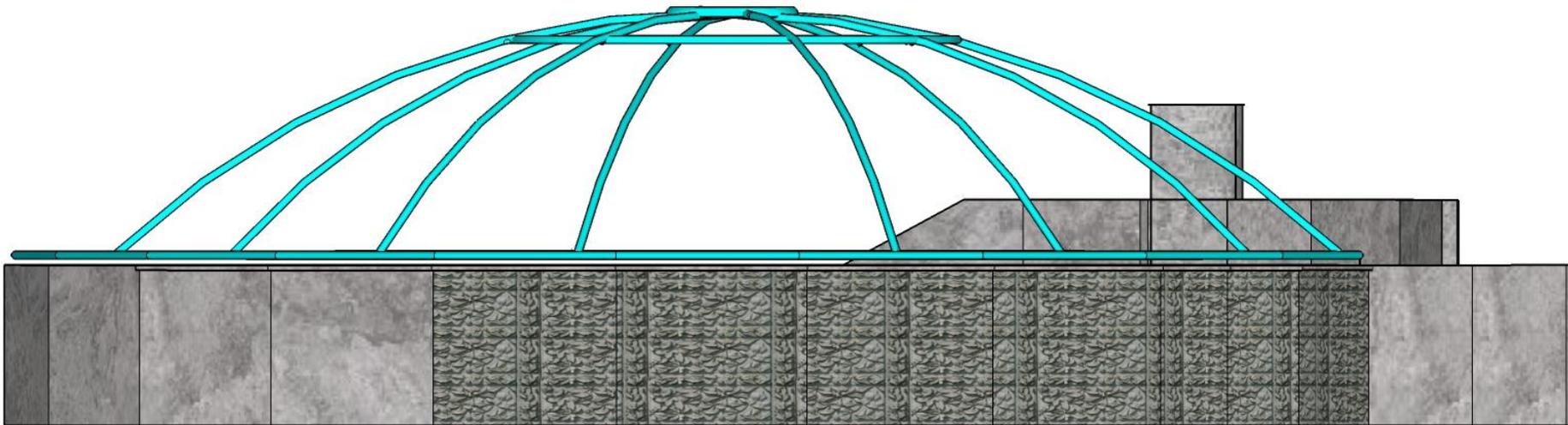
Le long d'une rigole alimentée par cette cavité pousse d'une manière assez surprenante de nombreuses plantes, au milieu des déchets, dans un terrain de rebut et de terre portée par les crues.





### 3.2.5 La coupole

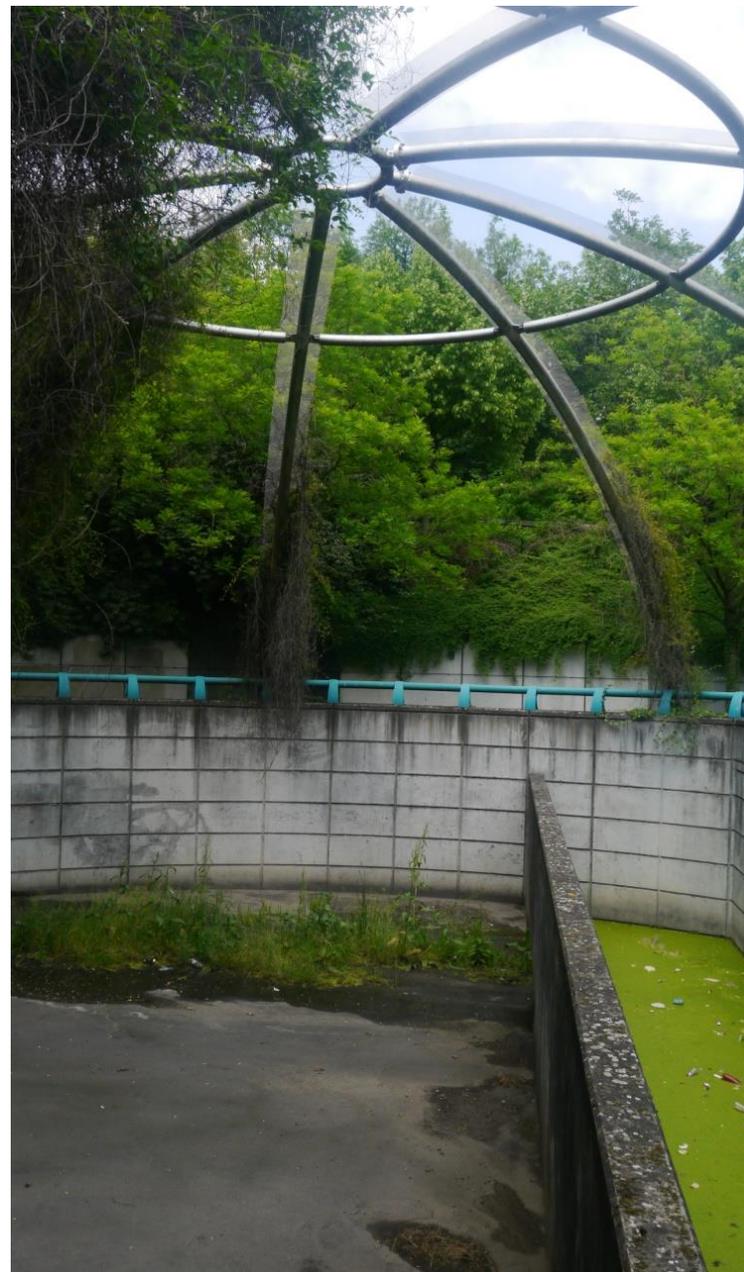
La coupole est composée de neuf tubes de métal léger, concentrés autour d'un anneau situé à l'aplomb du centre de l'arène.





Des grillages ont été installés sur les tubes et permettent à la végétation de lentement coloniser la structure métallique.

Un plus grand cercle cerne ce petit anneau central.



## Chapitre 4. Scénographie d'un espace fictionnel : performer le site

### 4.1 Introduction

Dessiner la scène, dessiner l'entrée ou la sortie d'un personnage sur une scène, dans un site qui n'en a manifestement pas, relève plus de l'inscription dans un paysage, à 360°, du regard et de ses mouvements, que de l'organisation d'une circulation frontale du regard dans l'espace scénique. Se rencontrent des problématiques typiquement scénographiques (ouverture du regard, espaces de déambulation, installation de machinerie...), et des problématiques 'dramaturgiques' ou du moins, narratives, qui surgissent de la confrontation du texte et de l'architecture du site.

La théâtralité littéraire révèle et propose souvent des effets, des situations, qui ouvrent de riches possibles en termes de langage scénique -changements de décors, glissements de lumières, excentricités des accessoires...- que l'on cherche à concevoir un lieu naturaliste ou expressionniste.

Il y a un certain geste radical qui se construit, inhérent à la représentation sur scène d'une fiction romanesque, puisque les choix scénographiques organisent et limitent un paysage matériel inéluctable à une intrigue qui, dans le roman, se représente, se transforme et s'évanouit au fil de la lecture avec la plasticité de l'imagination. La richesse des sensations que décrivent des romans comme *L'île de béton* ne sauraient apparaître au cours d'une représentation théâtrale, leur nature mentale les rendant propres à l'imaginaire de chacun. Dans cette situation, scénographe signifie aussi prendre en charge certaines de ces sensations, trouver des moyens créatifs de faire apparaître leurs équivalences.

Le site réel du délaissé d'autoroute, fixant ce paysage tout en répondant avec justesse au 'cahier des charges' poétique et topographique du roman, laisse toutefois une grande marge de manœuvre en termes d'intervention scénographique. Les différents espaces s'organisant les uns par rapport aux autres, selon les enjeux des personnages, la scénographie devient le processus d'entre-tissage de la fiction et du site.

Mon choix a été de ne pas surcharger l'espace donné, d'intervenir sporadiquement, intervenant comme régisseur d'une messe de la modernité païenne, d'une festività à équiper des appareils du rituel.

Le roman de *L'île de béton* m'inspire les images d'un presbytère interlope enfoui dans un bunker, d'un cimetière circulaire d'épaves sacrées, de machineries et d'accessoires immergés, aux apparitions vives, vénérables et dégoutantes des eaux stagnées.

Ce lieu du roman, en s'insérant dans cet espace réel, en fait inéluctablement un décor. On pourrait se demander si, toutefois, la théâtralité du lieu, activée par la représentation et les regards d'un public, n'amènent pas l'ensemble dans une certaine zone limite, frontalière avec la fiction prenant alors pas sur notre réalité.

## 4.2 L'architecture et le paysage du lieu comme base au dispositif scénographique

Matériellement, l'intervention scénographique essaie de respecter le délabrement et l'étrangeté qui se dégagent du lieu, par endroit entretenu et ailleurs, en friche. Plus que décoration passive, la scénographie est ici dynamisante, pleine de propositions de gestes et d'actions, et se constitue plus dans le mode d'appréhension corporel de l'espace existant que dans la mise en place d'éléments construits.

Dans son ouvrage *Un art contextuel*, Paul Ardenne explicite le « primat accordé aux esthétiques du monde trouvé »<sup>53</sup> dans les différentes formes étendues des arts in-situ. Il fait prévaloir les possibilités du réel, des architectures et structures existantes dans un contexte spatial donné, sur toute autre base de représentation pour l'art. Ainsi, c'est le monde vécu, immédiat, qui devient le médium d'élection de ces arts 'en contexte'.

« Le geste artistique se destine à opérer dans (et avec) la matière même dont la nature est pétrie. Enfin, il se constitue en dynamique des matières, il a soin d'agiter l'ordre naturel, d'y créer des perturbations ou de mettre à profit, en l'activant, la dynamique propre à la nature (du site) elle-même. »<sup>54</sup>

La scénographie s'est constituée, sur le site de *L'île de béton*, par un mélange de prospection/compréhension des particularités de cet espace, et de rêverie des mouvements et apparitions qu'il pouvait permettre. Travail du vécu, de l'immédiat, puisque j'ai pris le parti de ne développer la conception qu'en présence du lieu, c'est-à-dire dans un contexte particulier où je me retrouvais 'incorporé' au site.

C'est aussi autour du site, le long des autoroutes, dans les virages serrés, au hasard des trouvailles faites sur les aires d'arrêts, que s'est constitué un vocabulaire d'objets qui relève plus de l'accessoire et de la matière à manipuler que de la scénographie, mais qui participe, de fait, à l'univers de l'île<sup>55</sup>.

Cette partie ébauche donc un paysage d'interventions scénographiques rêvées sur le site, en lien avec la narration originale.

---

<sup>53</sup> ARDENNE, Paul, *op. cit.* p. 126.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>55</sup> Cf. infra Partie 5.2 et 5.3.3.

### 4.3 La remontée processionnelle de la mémoire : une scénographie amniotique

Le site se divise donc en deux parties, une végétalisée et paysagère, et l'autre architecturale. En choisissant de faire littéralement remonter le personnage de Robert Maitland du champ à l'arène, j'ai choisi d'interpréter son trajet comme une remontée ontologique et mémorielle de ses attaches matérielles et affectives.

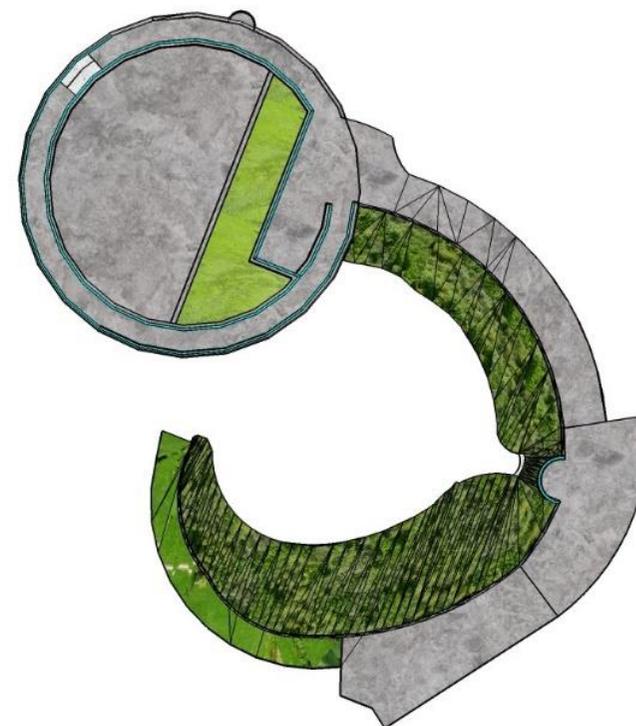
Ce trajet a été motivé spatialement par l'apparition d'une forme fœtale dans le plan même du site (ci-contre). Le champ apparaît comme un ventre embryonnaire, l'arène, comme l'encéphale de cette architecture paysagère fœtale.

Cet itinéraire introspectif et violent, cette remontée involontaire de la mémoire, se construit donc à partir de plusieurs motifs basés sur des éléments réels et concrets autant que fictionnels et psychiques.

C'est d'abord la présence, sur le site, de l'eau en écoulement, et la remontée de son cours, qui guide le parcours de l'architecte Robert Maitland. Rappelons que l'eau arrive du ruisseau des Planches, coule dans l'arène, remplit le bassin, puis s'écoule dans le champ<sup>56</sup>.

L'âme de la dramaturgie spatiale du projet réside ainsi dans la présence de cette eau.

Quoique parfois peu visible, elle est toujours présente et joue la plupart du temps un rôle dans l'apparition des formes scénographiques.<sup>57</sup>



---

<sup>56</sup> Cf. supra. Partie 1.1.2.

<sup>57</sup> Cf. infra. Partie 4.5.

Dans une approche plastique, le personnage en souffrance remontant vers l'origine de l'eau s'attache et s'identifie en tant que tel, en tant que corps, à l'élément liquide, remontant son cours comme il remonte la construction de son individualité, s'adaptant, changeant de forme, se confondant avec lui jusqu'à son entrée dans les tuyaux déversant l'eau dans l'arène.

Bertrand Nodet, ancien étudiant scénographe de l'ENSATT, écrit dans son mémoire qu'il s'agit, dans l'in-situ, de « faire circuler le flux entre nous et la mémoire »<sup>58</sup>. Que la mémoire soit celle du passé, dans les formes achevées, ou celle du futur dans les formes en devenir, c'est toujours à partir du présent que la conscience se surprend à se projeter, à changer de forme : qu'elle motive des comportements changeants. Il cite notamment l'ouvrage *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public* de Sylvie Clidière et Alix de Morant, précisant pour moi cette intuition de l'être de mémoire liquide que représente cet homme moderne, découvrant par la souffrance et la marginalisation, une trajectoire dans son histoire personnelle et dans son devenir.

« Dans une relation souvent inquiète au futur, où l'histoire est convoquée pour assurer les identités collectives, il importe aujourd'hui de faire son miel de l'héritage et de le transmettre. La danse, comme les autres arts, revisite son passé et s'occupe de faire trace. Appelée à renouveler le regard sur les « vieilles pierres » et les œuvres des musées, elle entre aussi en dialogue avec l'art contemporain, « la mémoire du futur » [...] La rencontre ainsi aménagée entre l'éphémère et le pérenne, le mouvant et le fixe, est riche de possibles. »<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> NODET, Bertrand, *LIEUX ET THEATRALITE, L'enjeu du corps et de la scénographie dans la performance in situ*, Mémoire de recherche, Filière Scénographie, E.N.S.A.T.T, 2012-2013.

<sup>59</sup> CLIDIÈRE, Sylvie, MORANT, Alix de, *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public*, L'Entretemps, Montpellier, 2009.

Maitland est rattrapé par son passé, le personnage explore son corps présent comme une entité à part entière, nouvelle, ouvrant son identité à des possibles. Dans la performance, l'on « *revisite son passé* » et l'on « *s'occupe de faire trace* » dans tous les cas. Rien ne dit que l'héritage est transmis, où il le sera inconsciemment, et sa transmission se fait souvent par la force des surgissements mémoriels plus que par un langage constructif, par la fable plutôt que par la logique : au travers du corps donc. La performance, comme exploration de ces temporalités 'inconscientes' que sont le souvenir et le devenir, est ainsi une sorte de gestation, se voir embryon permettant métaphoriquement une renaissance à venir.

Cette eau dont nous parlions, qui traverse ce lieu, qui traverse ce corps, active ainsi en divers points cette mémoire, propose par les simples formes de son écoulement les formes des surgissements de la mémoire.

Ce corps est indissociable du lieu dans lequel il s'est crashé, il y est présent comme une constellation de fragments, tout élément physique, spatial, étant une partie de sa conscience étendue et recomposable. La scénographie, ou pourrait-on dire, le paysage, n'évoquant pas pour autant littéralement l'organisme humain, est un ensemble donné de formes et de systèmes recomposant poétiquement le corps et l'esprit du personnage embryonnaire de Maitland.

Faire émerger, essorer, diluer, laver ; sang, eau bleue, verte, boue et urine ; autant d'actions et de variations qui relèvent du champ physique du liquide, et deviennent les récepteurs et embrayeurs des changements psychiques du personnage.

Le décor ainsi décline et informe l'identité nouvelle du personnage, ses réactions face aux différents éléments déployant progressivement son but véritable.

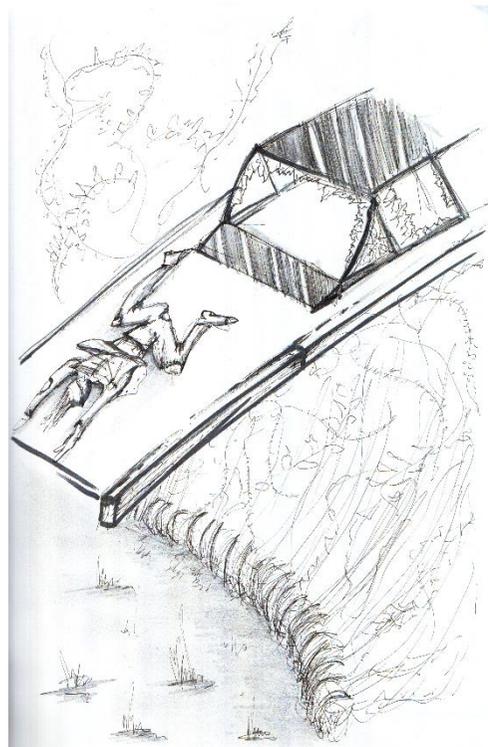
La scénographie apparaît, dans ce contexte, comme le berceau de cette apocalypse individuelle, ordonnée à l'avènement du mythe ballardien.

## 4.4. Éléments scénographiques.

### 4.4.1. Le champ

#### Rampe de fortune

Construite par Maitland dans la première partie du roman, la rampe brisée devient un objet scénique initiant sa performance, faisant lien entre la rue et le champ, entre la ville et l'île. Le parcours de l'architecte Maitland commence en haut de cette rampe, de laquelle il se jette, se projetant parmi les épaves.



## Les épaves tombales

En référence à *Crash !* ouvrage de J.G. Ballard précédant *L'île de Béton*, on imagine une introduction des spectateurs et du personnage de Maitland dans un demi-cercle d'épaves de voitures plantées dans le sol du champ. Monumentales pierres tombales faisant devoir de mémoire aux célèbres femmes et hommes accidentés de la route, honorés dans *Crash !* pour l'inventivité de leurs morbides étreintes avec le métal, le plastique et le verre de leurs engins motorisés.



Le *Cadillac Ranch* est une sculpture monumentale exposée en plein air à Amarillo, au Texas, conçue en 1974 par Chip Lord, Hudson Marquez et Doug Michels, tous trois membres du groupe d'architectes Ant Farm, elle consiste en un alignement de dix épaves d'automobiles de marque Cadillac plantées dans le sol.



Cromlech (monument druidique) circulaire de Drombeg, Irlande.

Ce demi-cercle de voitures crashées évoquerait un aspect sacramental du crash automobile, conviant les spectateurs à une messe profane, païenne. Pour Ballard, l'horizon du crash automobile propre à tout conducteur représente un horizon salvateur, un but inavoué dans lequel il pourra s'écarter de la voie commune, se retrouver, notamment par la magie d'une fusion funeste avec la carlingue du véhicule. La survie à l'accident ouvrirait un nouveau champ de rapport sociaux, comprenant par là la redécouverte du plaisir et de la sensualité au travers d'une sexualisation des corps abimés, cousus, appareillés, tronqués, mais aussi un certain éveil intérieur provoqué par le choc de l'accident.

« Il y en avait cinq (épaves), dernières reliques d'un cimetière de voitures, rangées en demi-cercle autour de la Jaguar. L'herbe avait poussé à travers toutes les ouvertures des châssis et des carrosseries rouillées ; une grosse touffe de folle avoine remplaçait le moteur du taxi renversé... »<sup>60</sup>



Que ça soit dans l'engagement du corps dans la fête par la danse, ou dans la prise de parole en hémicycle, c'est l'entrée dans le cercle qui donne la parole, attire les regards, prend l'attention. Cet espace permettrait à l'architecte Maitland de développer une performance verbale et physique, témoignant de son accident, des normes de son existence, par une suite de commentaires chiffrés, datés et précis, dissolvant son identité dans l'excès d'informations.

---

<sup>60</sup> BALLARD, J.G., *Op. Cit.*, p. 313.

## Le manger

Dans le roman, l'acrobate Proctor ne se nourrit qu'aux pieds d'un grillage, derrière lequel les cuisines et poubelles d'un restaurant éloigné sont vidées. Dans l'optique de créer des situations de dépendances, sur notre site, c'est le personnage de Jane qui déverse ses rebuts alimentaires aux pieds d'une grille située dans le champ. Elle provoque la scène de la corruption en laissant à Proctor un plat presque intact, attirant Maitland vers l'acrobate.

« Maitland- Proctor, j'ai faim. Je vais m'évanouir si tu ne me donnes rien à manger.

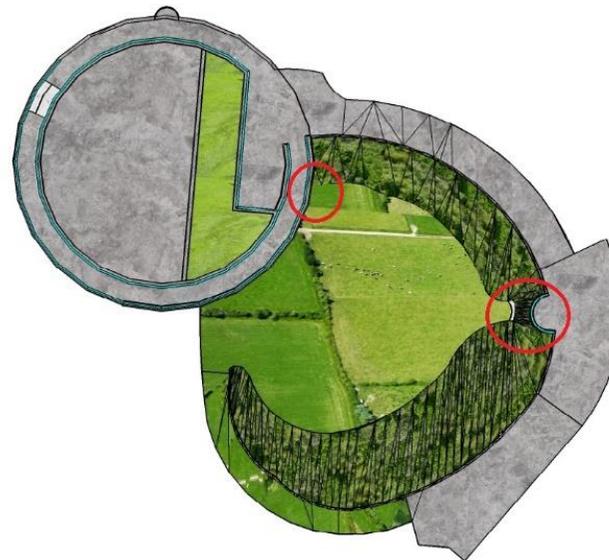
Proctor – Y a rien à manger.

Maitland- C'est de la blague. Nous avons eu un bon petit déjeuner, de la viande, des pommes de terre, de la salade.

Où est-ce que tu avais trouvé ça ? Regarde, du vin ! Tu me donnes à manger, je te donne à boire. On fait l'échange.

Proctor – ça va. Proctor va te montrer le manger. »<sup>61</sup>

Une fois Jane ayant quitté l'île, Maitland n'aura plus personne pour le nourrir, là où il pensait peut-être trouver une immonde corne d'abondance dans ce coin que Proctor nomme 'le manger'.



<sup>61</sup> *Ibid.* p. 389-390.

#### 4.4.2. Sur la cursive<sup>62</sup>

##### Cabane, autel et antre de l'acrobate Proctor :

« [...] boucher toutes les fissures qui auraient pu livrer passage au monde extérieur »<sup>63</sup>

« Un coup de pied dans la porte et il pénétra dans l'abri,

où il fut accueilli par une odeur douceâtre qui ne lui parut pas désagréable :

c'était comme s'il entra dans la tanière d'un gros animal inoffensif.

Dans la pénombre, il crut reconnaître l'antre d'un clochard d'autrefois.

Des édredons troués pendaient du plafond, d'autres couvraient les murs et le sol.

Un tas de couvertures formaient un lit étroit,

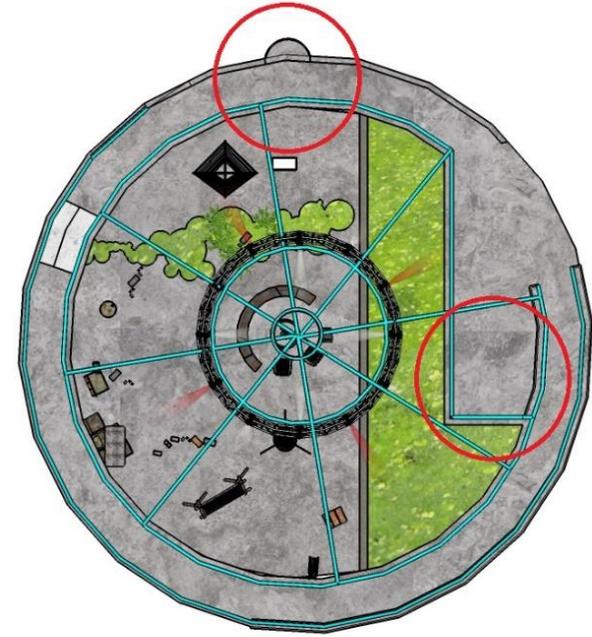
il n'y avait de meubles qu'une table et une chaise en bois,

dont le dossier était orné d'un maillot rapiécé, costume de quelque acrobate d'avant-guerre. [...]

Il y avait sur la table de bois blanc toute une collection de petits objets en métal, arrangés en cercle comme des ornements d'autel.

Ils venaient tous des carcasses de voitures : un rétroviseur, des baguettes chromées, des morceaux de phares brisés.

Jaguar ? Il reconnut le médaillon de la marque, même série que sa voiture.<sup>64</sup> »



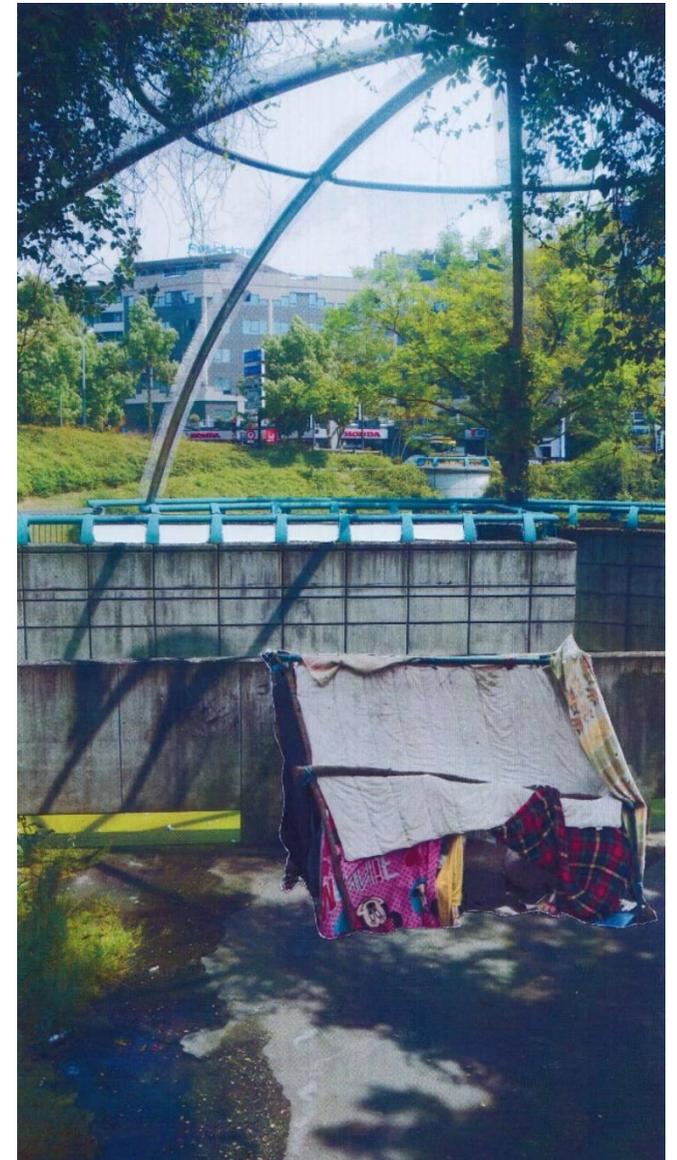
<sup>62</sup> Cf. supra. Partie 3.2.3.

<sup>63</sup> BALLARD, J.G., *op. Cit.* p. 385.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 343.

« C'était une vraie niche, entièrement rembourrée de morceaux d'étoffe cousus dans tous les sens. Le clochard l'avait porté jusque-là sur son dos, il l'avait déposé, à peine conscient, sur un matelas près de la porte, puis s'était affairé dans sa niche comme un chien plein d'inquiétude et de bonne volonté hagarde. Toutes ses possessions étaient enfermées dans une infinité de boites cadénassées dissimulées sous les bouts de tapis et les matelas. »<sup>65</sup>

Collage, à partir d'une photographie de tentes de la jungle de Calais, proposant une installation possible à cet antre de Proctor.



---

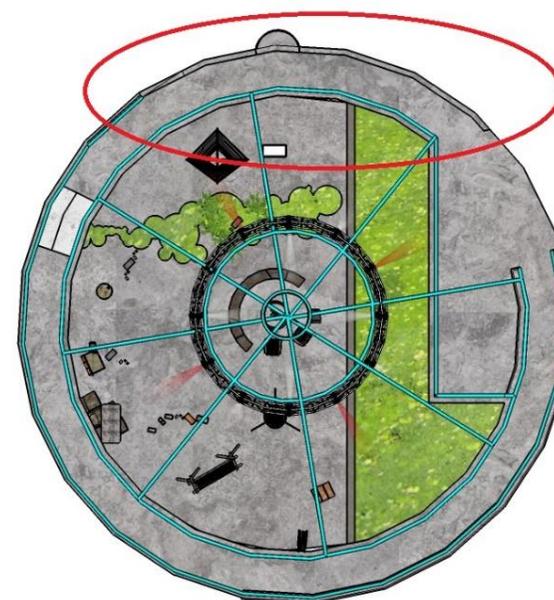
<sup>65</sup> *Ibid.* p. 385.

## Le nom colonisateur

Le rapport plastique à l'écriture commence symboliquement pendant l'accident, avec un raturage des voies d'autoroutes, raturage d'une route et d'un destin tout tracé.

« Le pneu en loques dessinait des diagonales noires sur les bandes de guidage qui suivaient la longue courbe du talus de l'autoroute. »<sup>66</sup>

Plus tard, Maitland tente de faire apprendre l'écriture à Proctor, avec pour projet de lui faire écrire en très grandes lettres son propre nom : il espère qu'un conducteur verra ainsi son message et signalera son accident. Le flattant, il lui propose d'écrire le mot 'Proctor', tout en écrivant les lettres du mot 'Maitland'.



En écrivant le nom qu'il vient d'apprendre, partout sur l'île, notamment sur les épaves de voitures crashés dans le champ, Proctor croira affirmer sa propriété sur le lieu : écrivant en fait des morceaux du mot 'Maitland', c'est bien son maître qu'il sacre comme maître de l'île. Les capacités à écrire et à lire composent dans l'environnement marginal de l'île un dispositif colonisateur.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 277.

L'écriture et la capacité à nommer les choses, de raconter, de reporter une histoire ou des faits, est rappelée dans son essence, comme liberté de donner sens aux choses qui nous entourent.

Comme pratique d'art informel, c'est le vecteur d'une idée, d'un héritage culturel s'incarnant en creux dans le geste produisant le mot, nécessitant d'être exprimé sans logos, se chargeant dans la spontanéité d'un tracé vif d'un contenu profond et inconscient. La culture, dans son minimalisme le plus droit : ce qui s'exprime sans intention.

On développerait ici une théâtralité de l'informel donc, qui exprime dans le geste, sa vivacité, et les traces qu'il entretisse, une situation : l'écriture est alors l'envers du monde droit et rigide des lignes de guidages et de dissuasion des autoroutes, des géométries des panneaux de signalisation.

Elle libère un besoin de reconnaissance et d'appropriation performative, par la nomination, d'un lieu, d'un corps, d'une histoire, de relations.



### 4.4.3. L'arène

#### La chambre de Jane, à la fois cellule et atelier-manifeste.

L'arène représente un espace marginal, d'enfermement psychotique, lieu mental où s'écrit encore et encore un cycle d'actions frénétiques ancrées dans un passé traumatisé.

L'arène est un lieu d'initiation, où les personnages se délestent de leurs conditions, s'en constituent de nouvelles, au travers de rituels et de simulacres, entre gestes maternels, défis d'une oralité poétique et violente, et transformation corporelle.

L'arène est la chambre et le campement de Jane, elle a donc tout ce qui répond aux besoins premiers de la survie (manger, boire, dormir, se laver).

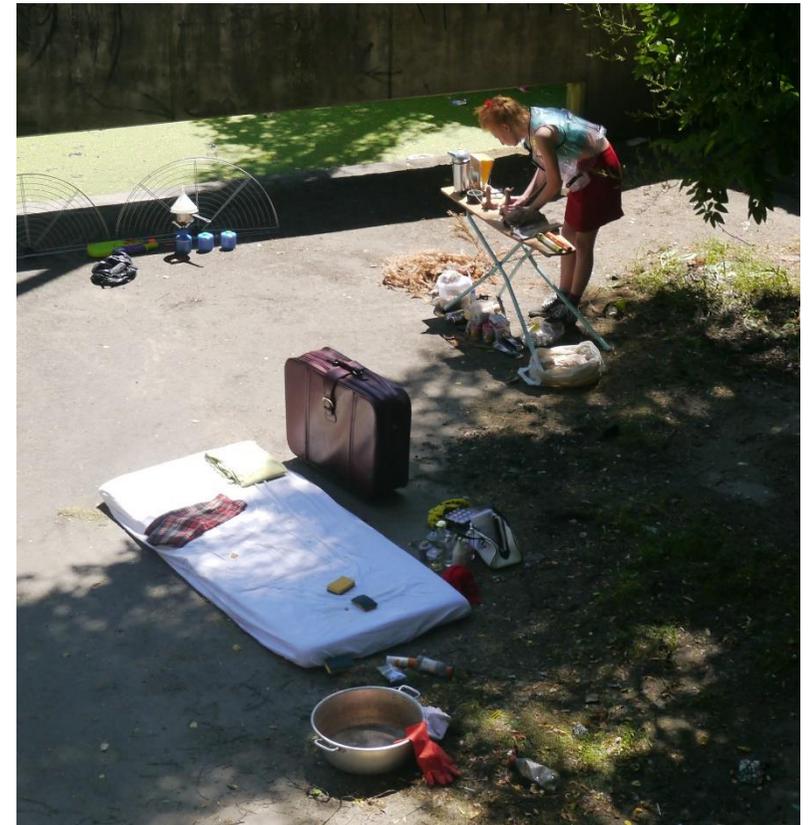
Le reste des objets et matériaux présents est composé d'outils rituels, croisant des gestes primordiaux et des techniques ancrées dans notre époque.

On y retrouve de nombreux objets proches et essentiels à nos quotidiens, dont les usages sont déplacés, dont les combinaisons ludiques ont un certain pouvoir cathartique, sortent l'utilisateur du rôle qui lui est astreint par la fonction originale de l'objet.



Se retrouvent un enfumoir d'apiculteur et des herbes en bottes – simulacre des joints de marijuana du personnage - ; une trousse de maquillage fournie ; un sac de parfums et de fioles ; un monument d'étendoirs à linge ; un réchaud accompagné de recharges de gaz, d'une casserole et de lait ; un lit pour enfant ; une bassine métallique et des colorants alimentaires ; de nombreuses et colorées bouteilles d'eau ; un pistolet à eau ; des craies et des charbons ; un matelas, des draps, des habits ; une dinette d'assiettes en cartons ; une table à repasser ; des sculptures en terre ; des affiches...<sup>67</sup>

La chambre de Jane ouvre à un type de scénographie située entre le décor d'accessoires et l'installation, entre l'atelier d'une plasticienne et sa galerie à l'air libre, où l'objet est exposé et inopérant tant qu'il n'est pas utilisé, détourné. La théâtralité serait alors plus dans ce mécanisme même, dans la qualité des gestes et leur enchaînement, que dans un propos joué et parlé.



<sup>67</sup> Cf. infra. Partie 5.

Dans la série de performance *ANGST*, la plasticienne Anne Imhof fait des espaces blancs des musées de monumentales cellules dans lesquelles s'essaient des modes d'existence alternatifs, rituels aux origines ancrées dans nos existences contemporaines et aux devenirs cryptés.

La théâtralité des performances *ANGST* se développe au cours d'une succession d'actions en écho au quotidien de chacun, l'environnement 'vierge' du musée aménageant un espace de vide et de projection à combler par chacun. Les performeurs semblent désœuvrés. En exécutant des portées acrobatiques, des processions, ils s'assemblent en tableaux, reçoivent par sms des instructions quant à la prochaine action à performer. Ils semblent traverser un temps étale, s'agitant, s'immobilisant, régis par des règles que l'on ne connaît pas. Perplexe, le spectateur se rattache sans doute à ce qu'il reconnaît, aux images, aux marques, aux repères sociaux, et se confronte ainsi à son propre imaginaire, 'hanté' par ces corps et objets de consommation.

Les murs de l'arène, par l'uniformisation brutale que produit le béton, renvoient à un espace d'exposition en déréliction, où cohabitent les objets d'un étrange quotidien et les traces de la ruine et du passage du temps. On reconnaît pourtant les fonctions essentielles de ces objets, on appréciera l'observation de leurs usages dans un environnement qui lui-même expose les corps.



Anne Imhof – *ANGST* – Kunsthall Basel – 2016

Dans une de ces performances, à la Kunsthalle Basel en 2016, Anne Imhof recrée une scène-piédestal, traitée comme une extension du white cube, sur laquelle sont disposés des accessoires de survie -duvets, matelas-, des objets de consommation -cartouches de cigarettes, cartons de canettes Pepsi –, et des dispositifs de monstration ‘désœuvrés’ - piédestal d’exposition sans œuvre, banc et barre de musculation sans poids-. Se joue, à l’intérieur et autour de cette scène, un mystère, où les corps constituent entre images de leurs propres abandons et sculptures vivantes, des allégories des services qui emploient et qu’utilisent les individus contemporains. Les murs du musée, les accessoires et les dispositifs exposés renvoient ensemble les corps à un manque intime et relationnel, à une satisfaction de l’image et de la relation, qui dans son paradoxe interroge notre relation aux technologies, aux marques, aux corps et aux images.

## L'Oeuf

« Parfois, la momification du corps ou l'édification d'un tombeau achèvent, après la mort, la transformation du corps en monument. »<sup>68</sup>

Dans le texte de Ballard, Robert Maitland reste seul sur l'île, acceptant sa condition d'ascète, se promettant des plans d'évasions ingénieux tout en contemplant, vainqueur et immobile, son royaume désolé. C'est l'équivalent d'un départ vers une contrée intérieure, paradoxale, vers une origine sauvage, à la fois cruelle et consciente qu'il trouve au cœur de sa propre culture, ayant rejeté le tissu politique et social qui normalise l'individu comme 'contemporain et occidental' et pour certains, 'civilisé', allant chercher son essence plus loin, au-delà des normes, dans une mystique de dominateur moderne.



A l'aide d'un système de machinerie relativement simple à mettre en œuvre -et d'ailleurs transposable en salle-, du bassin surgirait un Œuf, au diamètre suffisant pour permettre à Maitland d'y entrer. L'eau stagnante et trouble du bassin, cette eau amniotique, sombre, verrait sa surface amnésique brisée par l'apparition de l'œuf, révélant en quelques sortes la recherche primordiale de Maitland : le retour à la matrice créatrice.

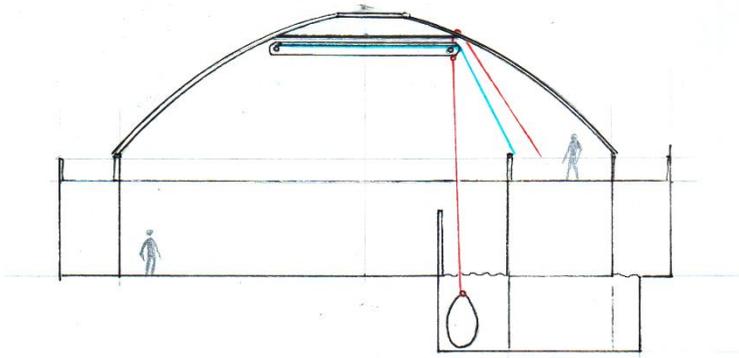


Symboliquement et traditionnellement, l'œuf est vu comme une forme fertile, cloisonnant un intérieur et un extérieur, et détient une puissance qui vaut comme créatrice de monde, assimilée par exemple chez Piero Della Francesca, dans sa *Madone à l'enfant avec des saints* (1472–1474), à la naissance du Christ.

<sup>68</sup> AUGÉ, Marc, *op. Cit.* p. 80.

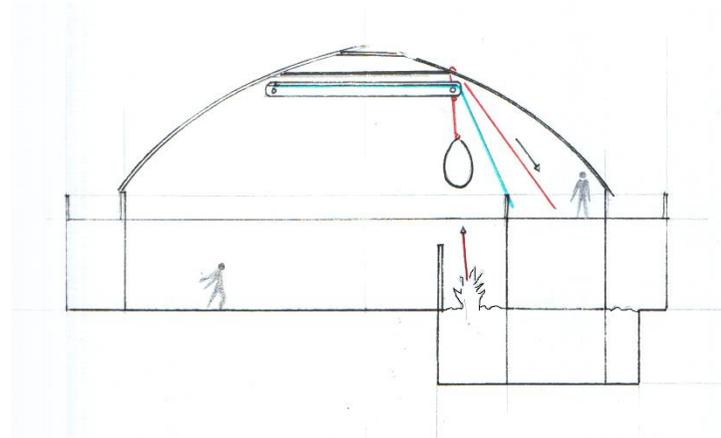
Le système de machinerie permettant l'arrivée de cet objet serait posé sur les tubes de l'arche déjà présente. Il nécessiterait entre une et quatre personnes pour commander les mouvements et translations.

1



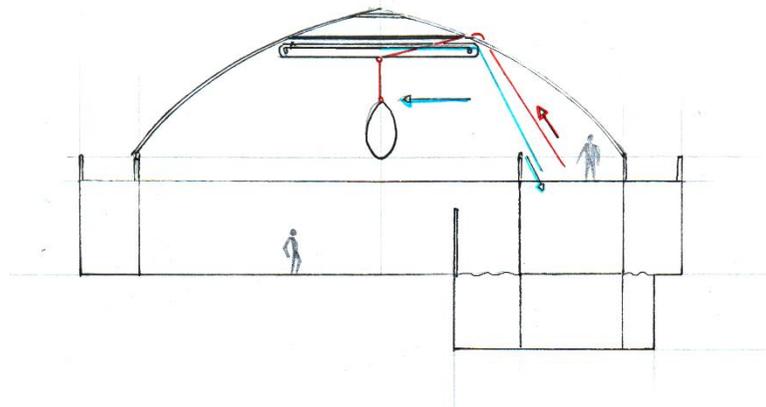
Œuf immergé dans le bassin

2



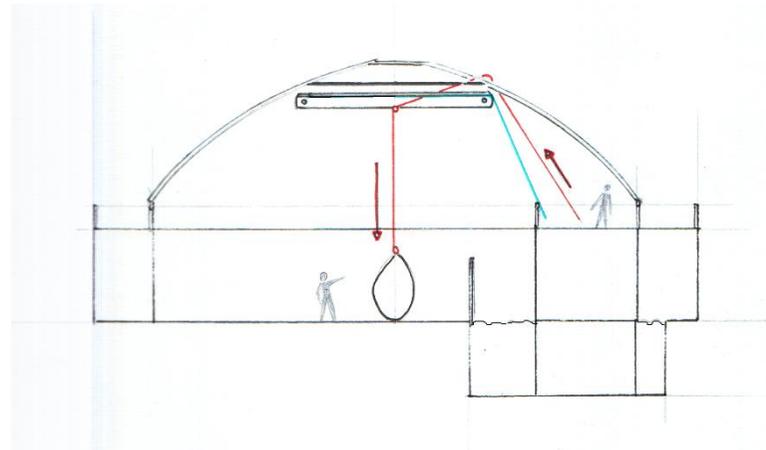
Œuf tracté hors du bassin

3



Œuf translaté vers l'arène

4



Œuf descendu dans l'arène

## 4.5 Quatre usages scénographiques de l'eau, en réponse à l'architecture de l'arène

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'eau traverse le site de part en part, guidant la fuite ou du moins le chemin d'une mémoire qui anime son cours<sup>69</sup>.

Nous avons relié cet écoulement à l'écoulement du temps, qui dans la mémoire prend la forme des souvenirs, des situations, des personnes, des événements vécus. L'écoulement de ce filet d'eau, qui traverse l'arène, évoquerait donc l'écoulement de la vie, du temps vécu.

Son apparition dans l'arène est d'ailleurs une exception, tant son cours est enterré dans tout le quartier environnant<sup>70</sup>.

C'est une eau topographiquement invisible, une eau qui n'est nulle part, du temps vécu plongé dans l'invisibilité sociale.

Le ruisseau des Planches, qui s'écoule derrière le site, sous les autoroutes, au travers de buses, voit ses excédents dérivés vers l'île, vers le bassin qu'elle forme.

Lieu de recueillement des eaux en excès, débordantes, écumeuses, trop vives ou trop agitées.

Lieu de recueillement des vies excédentaires à l'écoulement normé du cours du temps.

J'ai recensé quatre usages possibles de cette eau et de la structure qui l'accueille.

Je propose des actions apodictiques, essentielles, qui correspondent à ce que je voudrais expérimenter sur place.

On prendra cependant en compte les infinies possibilités gestuelles et d'associations d'objets qui s'offrent, dans les manipulations proposées, aux performeurs.

---

<sup>69</sup> Cf. supra. Partie 4.3.

<sup>70</sup> Cf. supra. Partie 1.2.2.

#### 4.5.1 Don de la mémoire.

Depuis la coursive, verser une eau à laquelle on aurait confié des souffrances, des erreurs, des évènements pesants, verser une eau personnelle, intime, au travers de la grille, qui la filtrera et la laissera s'écouler.

Cette eau s'écoulera ensuite dans l'arène.



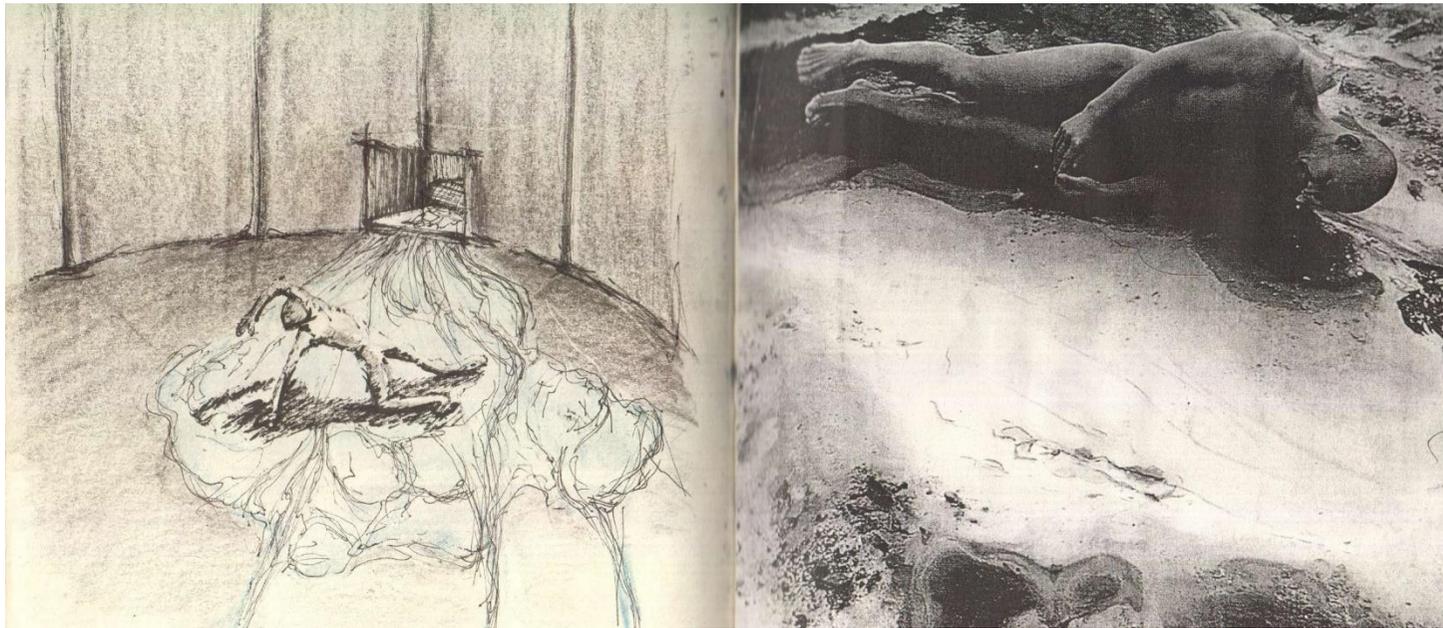
Expérimenté au sein d'un atelier où chacun-e énonçait ce dont il ou elle voudrait se séparer dans ses habitudes quotidiennes, tout en versant une eau qui symboliquement s'en était chargée.

#### 4.5.2. Cour de la dissolution.

L'eau s'écoulant dans l'arène crée un ruisseau.

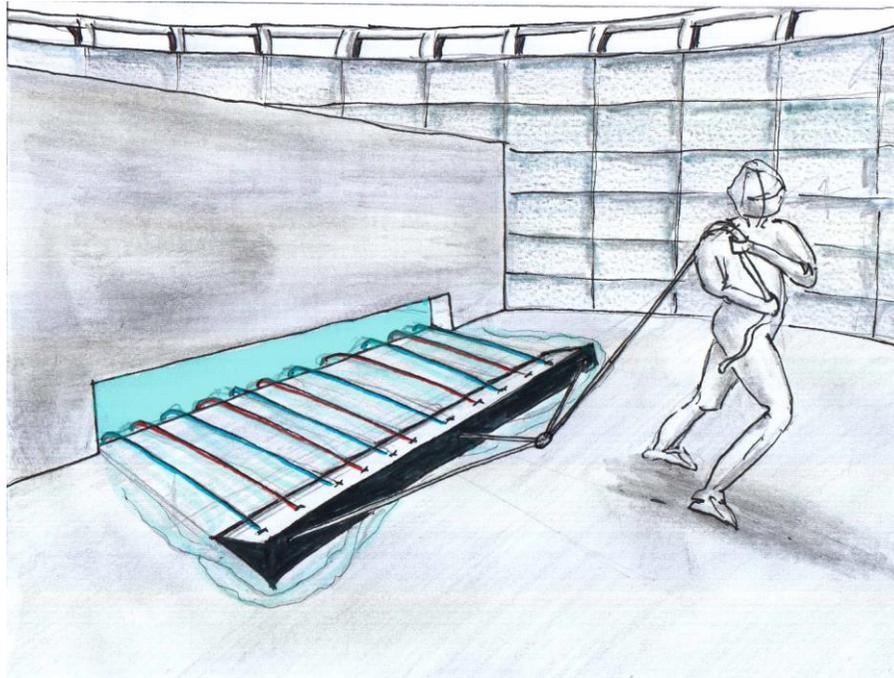
Un corps allongé dans son cours s'y lavera, l'eau emportant les matières, les couleurs, les mots le couvrant, vers le bassin stagnant.

Dissolution des apparences, de l'histoire personnelle.



#### 4.5.3. Filets de peine.

Le mur de séparation entre le bassin et l'arène étant percé de deux ouvertures, on pourrait tirer, hors du bassin, des filets chargés d'objets, de matériaux, agrégats des matières excédentaires emportés par la dissolution des apparences. Matières excédentaires devenant médiums à création dans l'arène.



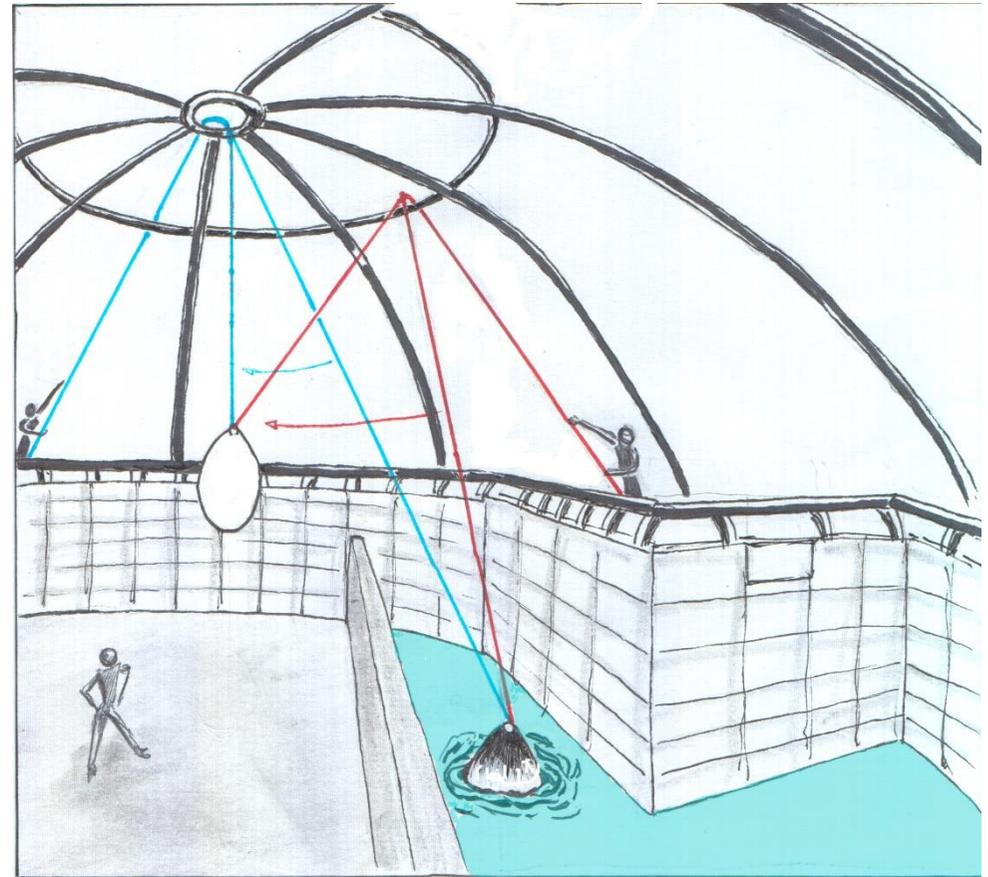
#### 4.5.4. Remontée des eaux communes.

Aménager le surgissement d'un objet monumental (l'œuf) hors du bassin.

Le faire remonter par traction, et le développer dans l'arène.

Recyclage des peines, des souvenirs et des pertes dans un objet du questionnement ontologique, dont la réponse sera donnée une fois le retour matriciel accompli, à la toute fin de la représentation.

La surface de l'eau du bassin comme anti-narcisse : surface calme, immobile et turpide, si densément peuplée, de déchets, de plantes, qu'elle est devenue comme une figure végétale. On ne voit plus son reflet sur sa surface. Elle cache dès lors des choses.



#### 4.6 Conclusion : Un Ballard Park à la porte du Valvert ?<sup>71</sup>

A l'image du Ballard Garden de Dominique Gonzalez-Foerster, *L'île de béton* semble prélevée de la réalité environnante, nous immergeant dans un autre univers, prospectif du nôtre. C'est bien notre monde qui est mis en scène dans ce paysage témoin, marqué, traversable, ou un manque est palpable.

Le chemin pour accéder au site lui-même plongerait déjà le visiteur dans un univers où le corps humain n'a pas sa place. Déjà, le visiteur se fait fantôme, survivant, errant. Il entrerait dans un espace où les corps sont mis au défi, entre survie et extase.

Enrichie de ces éléments de scénographies, mais sans performances, sans représentation de fiction, la visite du site en ferait une expérience déambulatoire à mi-chemin entre d'exposition à ciel ouvert et le décor muséifié, lieu attendant une équipe de tournage, son équipe de comédiens et de machinistes.

Comme ces objets scéniques, s'insérant dans les lieux, permettent d'activer le vase communicant entre l'architecte Maitland et le site, leur exposition ferait éclore un lien imaginaire entre le visiteur et le site.

Ces formes, exposées, formeraient alors un ensemble de pistes, de repères orientant le regard du visiteur vers tel ou tel détail.

L'accent mis d'une part sur le cimetière de voitures, sur la cabane, sur l'installation domestique de l'arène, et d'autre part sur la présence de l'eau, la profondeur du bassin, les recoins, dessineraient ensemble un poétique des ruines et du risque d'inondation.

Les traces des passages de Jane, de Proctor, de Maitland, seraient autant d'indices permettant la reconstitution toute singulière et individuelle, d'une fiction dès lors non prédéfinie.

A quoi ouvre cette appropriation, ce soulèvement de notre inconscient heurté et se fondant dans ce paysage ?

Il y aurait probablement tout une île de béton interactive à imaginer, à dessiner, où le visiteur prendrait le rôle de ce mystérieux architecte sans en connaître la condition, traverserait un champ d'épaves, scruterait les traces de la vie et de la fuite d'une jeune femme.

---

<sup>71</sup> Cf. supra. Partie 2.2.2.

Certaines interventions décrites dans cette quatrième partie étant traversables, voire manipulables, par n'importe qui, pourrait-on imaginer un public non pas spectateur, mais visiteur et actif ?

Dans cet espace amniotique, où une fiction maïeutique fait apparaître le personnage, n'y a-t-il pas, en creux, le motif d'une déambulation où tout visiteur pourrait faire l'expérience de cette 'remontée', entre introspection et prospection ? Le rituel théâtral est-il le rituel le plus adapté à nous faire questionner cette frontière entre présent, passé et futur ?

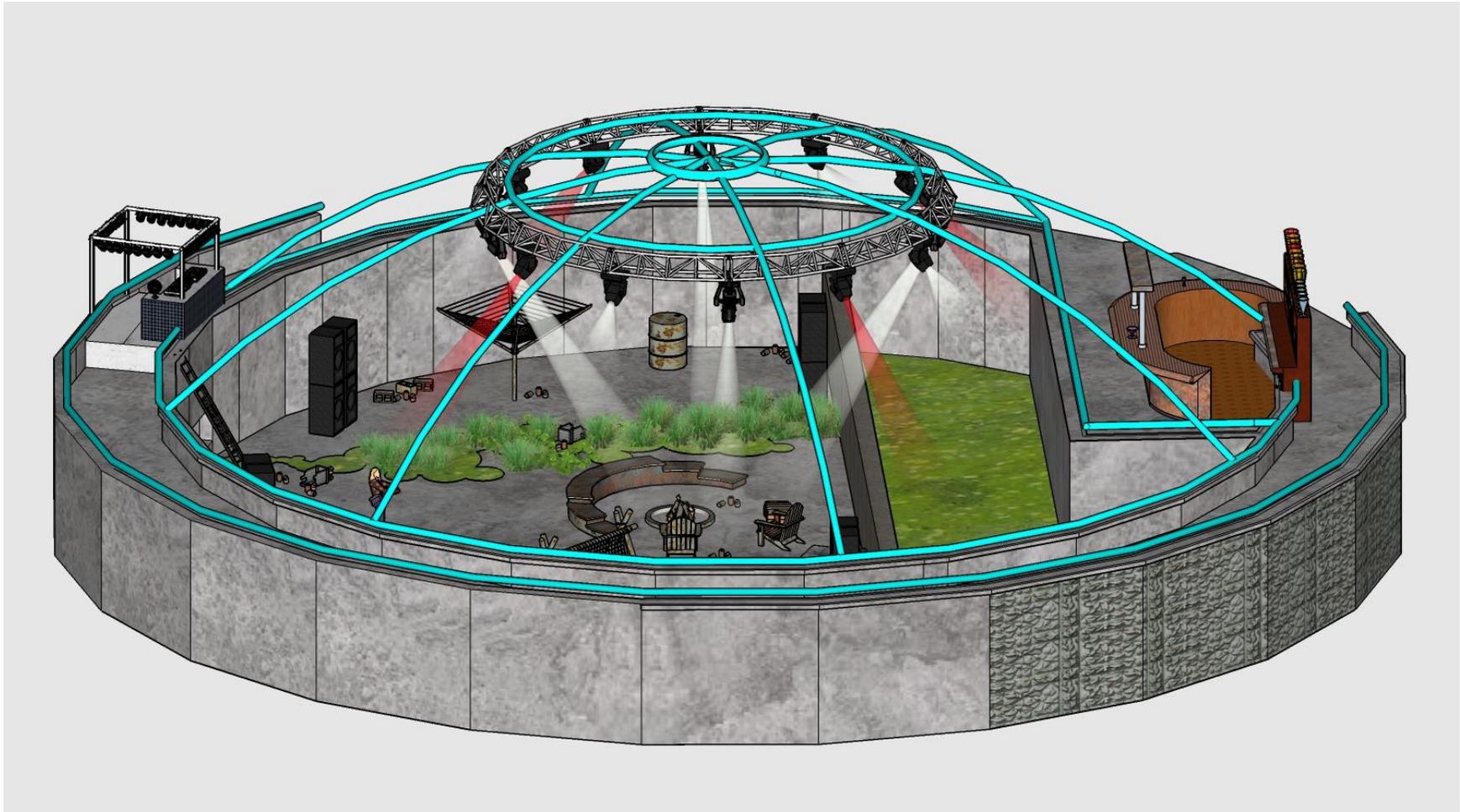
Le caractère alternatif des cérémonies est jumeau du caractère alternatif des fêtes, les bacchanales, carnivals, et processions religieuses ayant laissé place aux raves party, LGBT pride et autres pride de nuit, le plus grandiloquent exemple de cette culture alternative de la fête, des interactions sociales, et de l'expérimentation éthique et esthétique étant sans doute le Burning Man, grande célébration qui rassemble pendant 10 jours, chaque année, autour de 80 000 personnes, dans le désert de Nevada, aux Etats-Unis. Ces événements qui traversent les villes ou les campagnes ou s'y installent pour quelques heures, et créent de fait une rupture dans l'ordre et le flux des normes permettent l'expérimentation de célébrations surréalistes, développant des atmosphères sensorielles aussi violentes, qu'intenses, qu'éphémères. Leurs traversées induisent un déplacement du regard de chacun sur les corps, sur le langage, sur les sensations, qui sera transporté au-dehors de la cérémonie.

Prospectifs, expérimentaux, ces événements le sont au sens où l'atmosphère qui les baigne est souvent celle de l'exubérance, d'une profonde recherche de l'identité à soi et de la relation à l'autre, du do it yourself, de la récupération, du bricolage, les figures plasticiennes de proue de ces mouvements ayant inscrits leurs esthétiques dans la lignée des films *Mad Max*<sup>72</sup>.

Dans le contexte d'une célébration du béton et des grandes inondations à venir, pourrait s'installer sur le site de *L'île de béton* des dispositifs lumineux, sonores, des machineries interactives, toute une fête où la scénographie ne serait plus seulement décor, mais hallucination collective.

---

<sup>72</sup> Mutoid Waste Company - <https://cargocollective.com/MutoidWasteCo> - <http://joerush.com/Mutoid-Waste-Co>



DJ booth

Dancefloor

Bar

## Chapitre 5. Dramaturgie des corps en proie au lieu : performer l'évasion

### 5.1. Introduction

Les usages et mécanismes de notre contemporanéité culturelle font de nos corps des réceptacles commerciaux : l'humain est conçu comme la volonté d'un produit vivant capable de consommer un produit marchand. La consommation est ainsi devenue l'étalon mètre, et s'étend au-delà du produit marchand. Ainsi, le luxe de celui capable de se déplacer vite, de vivre plusieurs vies, révèle aussi la marchandisation du temps et de l'espace dont un corps peut s'emparer. Se dessinent des êtres aux existences éclatées, segmentées, certes hyper présents mais présents dans la transition, dans l'excès transitionnel que représentent la vitesse, la planification, l'occupation constante et calculée, et jamais dans son propre lieu de vie.

Ne se constituant finalement que par les règles des relations qu'ils entretiennent.

Pour ces contemporains, l'immobilisme, l'invisibilité, deviennent des traits de marginalisation certains.

Les trois personnages présentés ici ont perdu leurs identités premières (architecte, acrobate, bourgeoise), et ont investi, par l'immobilité spatiale et l'invisibilité sociale, un espace de marge, chacun d'une manière différente que nous traiterons par l'observation de leurs apparences et changements physiques.

On observera nécessairement la position de marge, entre sauvagerie totale et société organisée, faisant du marginalisé un être de la limite, tel que le décrit Marie Scarpa : « L'individu en position liminaire [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend, tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun des états [...] faisant le détour par l'autre comme tout en chacun, il ne parvient pas à revenir de cette altérité. »<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme* « Ethnocritique de la littérature » n°145, 2009, p. 28.

Ainsi Maitland se confronte, par la contemplation de ce corps qui s'éveille à la souffrance et à l'isolement physique, à l'impression grandissante d'être *quelque part*, dans un espace subjectif, entre exploration d'un nouvel espace et le rappel incessant de sa condition d'existence sociale d'architecte.

Sa situation physique prend acte d'une métamorphose dont la 'construction spatiale' peut être imputée, selon Marc Augé dans *Les non-lieux* « au fait que le corps humain lui-même est conçu comme une portion d'espace, avec ses frontières, ses centres vitaux, ses défenses et ses faiblesses, sa cuirasse et ses défauts. »<sup>74</sup>

S'il est soudainement *quelque part*, il est avant tout dans son corps, lui répartissant des fonctions et des incapacités jusqu'à vouloir s'en débarrasser. La marginalisation, par ses ruptures sociales, rappelle des notions anthropologiques et ethnologiques, où le corps, isolé et séparé de la société, se constitue en espaces autonomes. Il devient apte à développer un imaginaire cathartique pour se protéger de cette perte de repère que représente la marginalisation, transformant sa forme physique, son comportement, sa présence, en fonction de l'espace dans lequel il s'échoue.

« Au moins sur le plan de l'imagination (mais qui se confond pour de nombreuses cultures avec celui de la symbolique sociale), le corps est un espace composite et hiérarchisé qui peut être investi de l'extérieur. Si l'on a des exemples de territoires pensés à l'image du corps humain, le corps est très largement, à l'inverse, pensé comme territoire. »<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> AUGE, Marc, *op. Cit.* p. 78.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 78.

L'effet de liminalité -ou de marginalité- que nous avons abordé est une dynamique d'enfermement où psychisme et forme physique tendent à se confondre. Mon hypothèse de travail a été la suivante :

Le corps -conçu comme perméable aux troubles psychiques comme aux troubles spatiaux que sous-tend la liminalité- s'emprisonne dans l'action et le langage, et figé dans un temps, remet en jeu sans cesse le moment du traumatisme ayant initié sa marginalisation.

La mise en exposition du corps traumatique étant le dénominateur commun aux trois personnages, tous traversent de différentes manière cette étape de marginalisation.

« Dans cette ville dont le prince est un citoyen infantilisé, on comprend que ne sauraient être tolérés plus longtemps sur la voie publique les « *acting out* » de ces *cast members* sauvages que sont les sans-logis, les sans-papiers, les sans-travail, les sans-avenir..

Les usagers légitimes, confinés dans le rôle qui est le leur, celui de « visiteurs » invités à déambuler comme des touristes dans leur propre ville, doivent, autant que faire se peut, être mis à l'abri des débordements et même de la simple vue des laissés pour compte de la « globalisation » et de la flexibilisation de l'économie, toujours désagréable dans ces lieux remodelés pour l'agrément.

Conformément au précepte de « l'architecture de prévention situationnelle », on fera en sorte d'« aménager les lieux pour prévenir le crime » : haies et buissons taillés pour que personne n'échappe au regard, recoupement des éclairages pour éliminer les zones d'ombre, façades rectilignes pour supprimer redans et recoins, mobilier urbain filtrant... Bref, à défaut de faire disparaître les individus – dans l'acceptation policière du terme – à qui le « droit à la ville » sera désormais refusé, on cherchera à les rendre invisibles.

Si l'on ne peut plus miser sur le futur, réduit pour beaucoup à un futur de survie, c'est sur le présent qu'il convient, dès lors, de faire porter les efforts.

Non pour tenter de le transformer, mais pour le métamorphoser dans sa représentation, pour le réenchanter *hic et nunc*.

Cette promotion du présent va de pair avec sa déshistoricisation.

Le temps n'est plus vécu comme historique : le passé est révolu et l'avenir radieux est une billevesée, comme on ne cesse de nous le ressasser.

Reste un temps étale, vécu au jour le jour.

« Nous vivons une époque sans passé ni futur qui baigne dans un hyperprésent, telle une vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot » (HARTOG, F. 2004. *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil.).

Ce temps stagnant et l'espace où celui-ci s'écoule matérialisent l'éternel présent d'une humanité condamnée à perpétuité à vivre dans un monde capitaliste postulé pérenne. »<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup>GARNIER, Jean-Pierre, « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchante », *Espaces et sociétés* 2008/3 (n° 134), p. 67-81.

## 5.2. Performance : entre définition et projet

Afin de mieux répondre aux interrogations des acteurs et circassiens avec lesquels j'ai travaillé, j'ai entamé des recherches de définitions et de positionnement du théâtre et de l'art performance, les interactions entre l'espace, les objets et les corps franchissant, par la force des expérimentations, les enjeux conventionnels auxquels nous étions habitués.

Nous tenterons donc, brièvement, de définir la notion de 'performance' afin de mieux comprendre le statut de la corporalité des acteurs et circassiens. On notera par exemple que les noms de personnages restent utiles afin de les identifier, mais que le statut de personnage lui-même ne me semble plus approprié au vue du travail effectué, les plus beaux moments de découverte correspondant à des moments réels, de non-jeu : nous en sommes arrivés à tenter de fusionner les enjeux dramaturgiques des personnages, avec la recherche corporelle, de manipulation, et d'expression, qui touchait directement à la personnalité et au positionnement des individus en jeu.

Dans *Entre Théâtre et Performance*, Joseph Danan propose un certain nombre de critères pouvant participer à la définition de la performance.

Nous les exposerons ici, formellement, comme des postulats dont nous nous sommes approprié les enjeux.

1. La mise en jeu de l'artiste lui-même, faisant de la représentation un moment intégré à la vie (ou l'ébranlement de la frontière entre l'art et la vie).
2. L'importance primordiale du corps, de ses mouvements, de son costume ne faisant qu'un avec lui, et en corollaire, la poétique de la manipulation des matériaux et des objets comme dramaturgie.
3. L'unicité de l'événement, concentrant le temps de l'action dans le temps exposé.
4. Le rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, voire de l'improvisé, en tout cas, le caractère éphémère et unique de la chose.
5. Le partage d'une expérience, l'événement attestant d'une expérience plus que d'un acquis et d'un savoir.
6. Le protestation ou contestation de l'académisme et/ou du pouvoir politique.
7. La transgression, la provocation, la subversion.
8. La revendication féministe, la question posée au genre et à l'identité sexuelle.
9. La marginalité, toujours en tension avec une récupération effective ou possible – allant du choix de scission définitive avec une société donnée, l'utopie d'un monde régénéré sans sa société d'origine, ou le retour de cette société dans un espace de marginalité.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> DANAN, Joseph, *Entre Théâtre et Performance*, Actes Sud-Papiers, collection Apprendre, 2016, p. 22-23.

Étudier les rapports entre un lieu réel et des personnages fictionnels fait émerger comme on l'a vu de nombreux questionnements sur les structures de notre société et leurs interconnexions. Il m'est apparu au cours de mes recherches que, sans être dramaturge, ni anthropologue, il m'était nécessaire d'aborder et de m'emparer de certaines méthodes -ou du moins, de certains constats- que des chercheurs avaient pu théoriser, dans l'observation réflexives de leurs démarches.

Richard Schechner, metteur en scène, théoricien, est un des fondateurs des 'Performance Studies', discipline innovante combinant la création de performances, à une approche expérimentale de l'anthropologie, par le biais de l'étude des rituels, du théâtre en salle, de texte, de corps, et des esthétiques de la théâtralité quotidienne -l'étude des réactions des groupes humains sur un site précis, lors d'un accident de voiture par exemple-, de la danse et de la musique... ouvrant le champ de compréhension de la performance à une étude des modes de vie en général.

Le souci premier qui anime Schechner est d'être en phase avec le monde d'aujourd'hui, il conteste ainsi la tradition textuelle classique comme l'hermétisme codifié des gestuelles sacrées, et compte, en tissant des liens avec les sciences sociales, affirmer que l'accidentel, le réel, est un modèle de comportement théâtral.

Cette approche entre en phase avec mes recherches, du fait de la confiance donnée dans ce qui apparaît 'naturellement' dans les milieux urbains, tout évènement offrant la possibilité d'être absorbé, d'une manière ou d'une autre -par l'acte langagier, la transposition plastique, ou la mise en corps- et ainsi reconstruit, étudié, livré en un ersatz réflexif au travers de la représentation ou de l'exposition.

Se croisent dans sa pratique une créativité artistique et une rigueur scientifique fascinantes, la combinaison performance/anthropologie menant à une prise de distance critique régulière sur l'objet créé, cela dans l'optique de réviser et de tester de nouvelles connaissances à partir des expériences faites.

Ainsi, faisant lien avec la définition étendue de la performance de Joseph Danan, je rapporterai ici quelques constats issus d'un article nommé « Les points de contact entre anthropologie et performance », constats issus du travail d'observation anthropologique de Richard Schechner et publiés dans *Communications*, revue de l'EHESS.

- Le principe d'incarnation fait de l'expérience du jeu, de la possession de soi en jeu, un savoir en recherche qui est transmis par la représentation, avec toute sa fragilité et sa spontanéité comme matériaux bruts. S'exprime par la une culture minimale et évolutive, composée des réflexes et savoirs acquis par la démarche de la recherche : « du point de vue indigène, la recherche est cérémonie, elle implique de créer des liens et de les renforcer »<sup>78</sup>. Toute découverte entraîne, par la liturgie des cérémonies que sont les performances, un partage et une interrogation culturelle à même de faire évoluer les perceptions des performeurs comme des spectateurs.

La recherche-crédation implique donc un processus pouvant prendre comme base trois temps.

D'abord, la description et l'étude d'un comportement ethnique, par le biais d'un roman, de documents sociologiques, anthropologiques.

A partir des faits et des regards sur le monde qu'impliquent ces comportements, l'écriture de scénarios performatifs.

Et enfin, la mise en expérience de ces scénarios et les réécritures constantes qu'impliquent ces expériences, par la création d'ateliers ludiques de mise en situation, d'ateliers d'improvisations et de répétitions des actions ainsi produites.

---

<sup>78</sup> SCHECHNER, Richard, « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », *Communications*, 2013/1 (n° 92), p. 125-146.

- Ces trois temps, une fois développés, sont sources d'une culture nouvelle : d'une évolution des perceptions, des interprétations, des considérations, sur les éléments fondateurs à la démarche les ayant mis en liens. Schechner écrit ainsi que les 'origines des cultures humaines sont performatives'<sup>79</sup>.

La performance entraînant l'acquisition d'une culture, puisqu' impliquant la réflexivité -critique et apprentissage sur l'expérience-, le ludisme - le plaisir, provocateur ou non, et le bienfondé social/politique d'un comportement-, et la possibilité de la répétition, ouvrant la recherche au croisement des pratiques.

Une culture performative se reconnaît, pour Schechner, à son thème central, la fertilité, symboliquement faisant référence à la santé, au développement, à l'apprentissage constant d'un groupe social donné – et quoique cette remarque se base sur les arts performatifs rupestres, il est clair que la fertilité -ou la créativité, l'inventivité- restent les dénominateurs d'une culture vivace, en recherche.

Cette recherche se fait par l'action, plus que par la représentation fictionnelle, et entraîne donc des pratiques plus orientées vers les questions de scénarisations, de monstrations, de mouvements, et d'effets sensoriels (chants, musiques, odeurs, apparence modifiée) que par les pratiques d'interprétations de textes traditionnels.

Ainsi, la performance cherche à présenter des phénomènes dits 'entoptiques', c'est à dire issus 'de ce qui se voit à l'intérieur' : pures représentations de sensations, de ressentis, de positionnement intérieur du ou de la performer.

L'expression d'un phénomène entoptique peut aller de l'interprétation de ressentis d'agressions par un-e performeur-e, au développement des visions psychédéliques d'un chaman, ou, dans le cas de *L'île de béton*, prendre forme par la transposition d'objets/matériaux sur le corps ou dans l'action même des performeur-e-s, comme des apparitions matérielles des traumatismes internes traversés.

On se rend donc compte que les détours symboliques étant constant, ce n'est plus le résultat même des actions qui compte, mais le but encodé dans leurs déroulements, que ce n'est plus le sens du texte qui compte, mais la manière dont il est transposé au présent.

---

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 127.



### 5.3. Jane Sheppard, ou la maintenance de l'oubli

#### 5.3.1 Identité / Relation / Histoire



Jane Sheriddan incarne des archétypes de figures féminines marginales, telles que la sorcière, la prostituée, qui selon l'interprétation, peuvent être victimes ou dominatrices d'une société donnée – dans tous les cas, agents libérateurs et cathartiques de maux physiques, des pulsions sexuelles. Entièrement décrite par la perspective de Maitland, le personnage apparaît sous un jour peu réjouissant, réifié par le regard utilitariste d'un homme typiquement héritier involontaire d'un machisme ancien.

« Elle le regardait fixement, sorcière de bas étage qui au hasard de son alchimie aurait conjuré une victime trop encombrante dans son antre et ne saurait trop comment l'exploiter. »<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 351.

Cette incarnation de la sorcière se fait en premier lieu par sa parole, qui est performative, au sens où ses mots ont une emprise sur la réalité, comme les traditionnelles ‘formules magiques’ propres au registre merveilleux. Ainsi, alors que Maitland redécouvre son corps soigné, couché dans la chambre dans laquelle il est accueilli, il imagine que ce sont « les premières paroles de la jeune femme (qui) avaient dû effacer les coups : ils ne lui faisaient plus mal ».

« Ce qu’il voulait de cette fille, ce n’était pas qu’elle l’aide à s’évader de l’île, il s’en fallait bien ;  
il l’employait plutôt au service de motivations qu’il n’avait jamais acceptées auparavant :  
le besoin de se délivrer de son passé, de son enfance, de sa femme et de ses amis,  
de leurs affections et de leurs exigences,  
afin de partir pour toujours à l’aventure en vagabondant tout seul dans la cité déserte de son esprit. »<sup>81</sup>

Ainsi se confirme le rôle ‘cathartique’ de Jane, qui pourrait purger l’homme de son personnage.

Maitland, retrouvant des photos de la jeunesse de Jane dans sa valise, découvre aussi les indices d’une autre marginalité, qui se développe à l’échelle conjugale et familiale. Parmi ces indices photographiques on peut citer un amant de vingt ans de plus qu’elle, une mère internée pour dépression profonde, une grossesse à un jeune âge, une relation au père complexe, la présence – alors qu’elle est entretenue pendant un temps- d’un sugar daddy... La seule question qui reste vraiment sans réponse est celle du devenir de l’enfant qu’elle a porté. Fausse couche ou enfant placé ?

Pas de réponse, seul le traumatisme est visible.

Sa conversation est étrange, elle pose des questions accusatrices et commente des réponses possibles, tournant en boucle sur un discours politisé tout fait, au temp accusateur préparé, rassurant finalement.

---

<sup>81</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 406.

### 5.3.2 Performance : la maintenance de l'oubli

Cette performance correspondrait à la Partie B – I du tableau en Partie 3.<sup>82</sup> Elle se déploierait dans l'arène, commençant bien avant le début de la performance de Maitland, et se prolongeant pendant.

Jane s'est retrouvée marginalisée du fait de ses 'déviations' (emprunt d'argent, addiction, cellule familiale éclatée...), mais l'on retiendra plutôt comme motif de fond un événement particulier, non-dit de la fiction d'origine, ayant entraîné sa marginalisation.

Le personnage garderait le traumatisme d'une vie perdue, d'une fausse couche ou d'un avortement forcé.

L'entretien d'un cycle d'actions visant symboliquement à tenir le souvenir de cette absence centrale de l'enfance à distance...tout en marquant continuellement la présence de cette absence, effaçant du même trait la présence du souvenir et la possibilité de son dépassement.

On pourrait s'appuyer notamment sur ce passage de *La cité des femmes*, film de Federico Fellini sorti en 1979, où une femme s'affaire dans un numéro burlesque et psychotique à un délire de nettoyage, cuisine, bain de poupons, et autres activités ménagères frénétiques, sous le regard amusé d'un public moqueur de spectatrices en liesse.

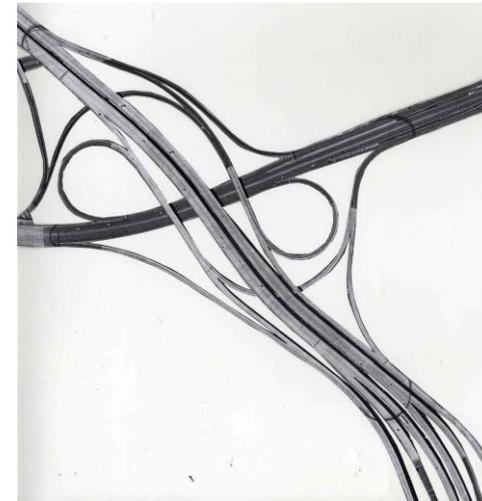
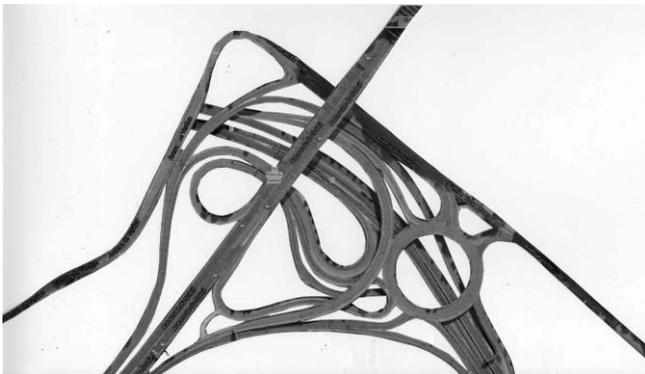


<sup>82</sup> Cf. supra. Partie 3.1.3.

La performance serait vue comme une mécanique gestuelle inspirée par les soins et attentions portés à un enfant, par les gestes d'une junkie, d'une femme au foyer, d'une sculptrice, la confusion des attitudes et des gestes produisant une zone liminale d'indétermination et d'impossible assignation du personnage. La performance s'étale sur une durée aléatoire de plusieurs heures. Cherchant à tanguer entre fatigue et frénésie, la performeuse mêlerait progressivement l'ensemble des matériaux à sa disposition, poussant dans l'absurde et la réappropriation ces matériaux connotés conventionnellement soit comme masculins, soit comme féminins, dans tous les cas contraignant les modèles reconnaissables.

Situé dans l'arène, l'espace de la chambre (mentale) dans laquelle le personnage de Jane est enfermé serait organisé selon un plan bien particulier, correspondant à la circulation sans fin dans le cycle d'actions évoqué plus haut. Le site de *L'île de béton* étant un délaissé d'autoroute, il m'est apparu comme pertinent de réutiliser le plan même de différents échangeurs d'autoroutes pour créer cet espace.

Marginalisée sur un délaissé, dans une des boucles des plans ci-dessous, elle subit en reproduisant dans ses déplacements le système autoroutier au sein de son propre corps, en suivant les bretelles, sorties et boucles à l'infini: un crash, une sortie de route, relève dès lors je crois d'une prise de liberté et d'un nouveau départ, qui certes se rapprocherait les codes d'une société exécrée, mais pour y tracer une route libre et autonome, libérée aussi de ses comportements belliqueux et pseudo-révolutionnaires. Comme si les barrières éclatées par la Jaguar de Maitland avaient réouvert une cicatrice, ouvrant accès à un retour sur les routes.



Anne Creissels, dans son article *Le corps du mythe : performances du génie créateur*<sup>83</sup>, interroge la possibilité pour le corps féminin d'être et de devenir un outil d'affirmation de la pensée de l'artiste, discrédité dans les médiums conventionnels d'expression du simple fait de son sexe. Le corps performant l'existence d'un sujet-artiste, auteure de l'œuvre, devient une manière d'attaquer sur le terrain -artistique masculin de l'objectification du corps féminin, les représentations traditionnelles, en les prenant à revers.



La Ribot, artiste performeuse française, travaille depuis 1991 à un projet nommé *Les Pièces Distinguées*, accumulant des courtes performances où elle se met en scène. Sa méthode 'distinguée' est de juxtaposer des éléments hétéroclites -habits, instruments de musiques, accessoires- qu'elle assemble sur son corps -toujours nu, en référence aux nus innombrables des hégémoniques peintres masculins de l'histoire de l'art- pour y faire surgir des états physiques décalés et des éclats poétiques.

« Portées par une figure féminine en constante métamorphose, alliant la sauvagerie et le raffinement, la délicatesse et l'ironie destructrice, ces pièces inventent un format chorégraphique qui revendique la brièveté, l'humour borderline et l'économie de moyens.

Modes d'emploi déglingués, défilés de mode exubérants, installations précaires, manifestes éphémères : tous ces ingrédients sont mélangés, touillés, détournés pour former un bric-à-brac minutieusement composé, qui utilise la nudité comme arme et scrute l'image du corps sous toutes ses coutures. »<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Creissels, Anne, « *Le corps du mythe : performances du génie créateur* », *Ligeia*, Corps et Performance, XXVI<sup>e</sup> année.

<sup>84</sup> La Ribot, *Page Distinguished Hits 1991-2000*, disponible sur <http://www.laribot.com/work/58>

Cette méthode, par les contraintes, par les assignations que provoquent la rencontre brutale du corps nu et d'objets courants, développe une critique du corps féminin objectifié, assimilé purement -et simplement à l'image d'un objet de consommation. Dans l'interstice entre le corps et l'objet, par la performance et l'incarnation présente du corps contraint, La Ribot tente d'exprimer une subjectivité, la possibilité d'un geste artistique féminin libre.



Que ça soit par la juxtaposition de morceaux de chaise, de talons, au corps, ses performances prennent des enjeux qui dépassent ce corps physique et sexué, et interrogent ainsi l'existence d'un corps psychique, d'un corps social, de ses moyens d'exister en dehors de sa surface charnelle de projection et d'inscription des désirs et regards extérieurs (masculinisés).

La forme performative est alors essentielle, puisqu'elle crée une communauté éphémère avec le public plus franche que dans les formes théâtrales frontales, faisant passer l'image de ce corps individuel et seul à un corps collectif, par l'empathie et l'interrogation que provoque sa méthode sur les femmes et les hommes du public.

Dans un autre style, la chorégraphe et performeuse Claudia Triozzi incarne dans *Park* et *In my home* (1998) une femme en prise avec un quotidien enfermant, exécutant d'étranges rituels répétitifs au sein de différentes installations. Ici aussi le corps féminin est exposé actionnant des objets dont les fonctions combinées témoignent de l'absurdité d'une certaine condition féminine. Le corps est en effet instrumentalisé, mécanisé, pour rester à sa place et tenir son rôle d'objet dans un simulacre de domicile.

« Les tableaux vivants que j'ai eu l'occasion de présenter jusqu'alors sont autant de processus successifs, mettant en scène un personnage de femme. Privée de nom propre, Adina est cette fiction qui m'a permis d'interroger successivement différentes postures de femmes, à travers de multiples explorations corporelles. Les premières étapes qui ont scandé ma recherche m'ont conduite à interroger la dimension du rituel, quotidien et ordinaire, qui correspond aux effets du contrôle social exercé sur des corps de femmes, et inscrits en elles.

Femme d'intérieure, mais aussi femme « privée » (au double sens du terme), le personnage d'Adina est présenté chaque fois en tant qu'il est perpétuellement confronté à une impossibilité absolue de toute forme d'échanges. Assigné à une résidence – à la fois temporellement et spatialement – le jeu de contraintes précises imposées à ce personnage place chaque spectateur dans la situation d'éprouver la dimension volontairement restreinte, le caractère explicitement dérisoire d'occupation fragmentaire de l'espace et du temps : Adina est là, occupant selon une modalité délirante une portion de l'espace où elle intervient. Cet espace, dans son ensemble, reste vide, permettant une liberté de circulation qui contraste objectivement avec l'empêchement spatial auquel elle est confrontée, du fait du dispositif dans lequel je la mets en scène. C'est en effet un espace-temps en proie à un mouvement soudain de panique inéluctable que je tente de présenter. Et d'une violence qui me semble être celle du banal, mais d'un banal alors réalisé dans le temps exact de son accomplissement, de son action, et implacablement soumis à son propre affolement. [...] »<sup>85</sup>



<sup>85</sup> TRIOZZI, Claudia, *Park* (1998) *Park, de 1998 à aujourd'hui* (2016), disponible sur <http://www.claudiatriozzi.fr/park>

L'association d'idées, les montages incongrus, d'une veine dadaïste, ouvrent un espace symbolique fertile, où le geste traverse, habite de nouveaux mythes, une réalité plus vaste et éclatée, plus large dans ses possibilités dans lesquelles le corps féminin ne peut plus recevoir d'assignations extérieures. La dimension rituelle dont nous parlions plus haut se trouve dans la reconnaissance possible des gestes et des objets utilisés, mais dépasse aussi ces éléments communs par la charge de mystère, de folie, par la logique implacable et absurde des situations dans lesquelles Claudia Triozzi se met en scène.

Anne Creissels précise ainsi que « s'intéresser à l'expérience du geste, c'est aborder la capacité du corps à interroger sa propre mémoire et par là, la mémoire de l'identité, envisager l'empreinte de constructions identitaires sur les corps.

Sonder la mémoire à travers le corps, la mémoire des corps, est certainement le moyen de résister à l'assignation, aux assignations. »<sup>86</sup>

Elle cite de plus la théorie de l'iconologie développée par Aby Warburg, selon laquelle la mémoire inconsciente des images est activée par le geste, celui-ci étant ce qui survit du mythe et ce qui ressurgit dans le présent de la représentation. Cette théorie permet d'expliquer la puissance des images du corps en mouvement, dans leur possibilité à réveiller une mémoire inconsciente des images -mémoire inconsciente des corps- apte à provoquer des affects et des lâcher-prises émotionnels.

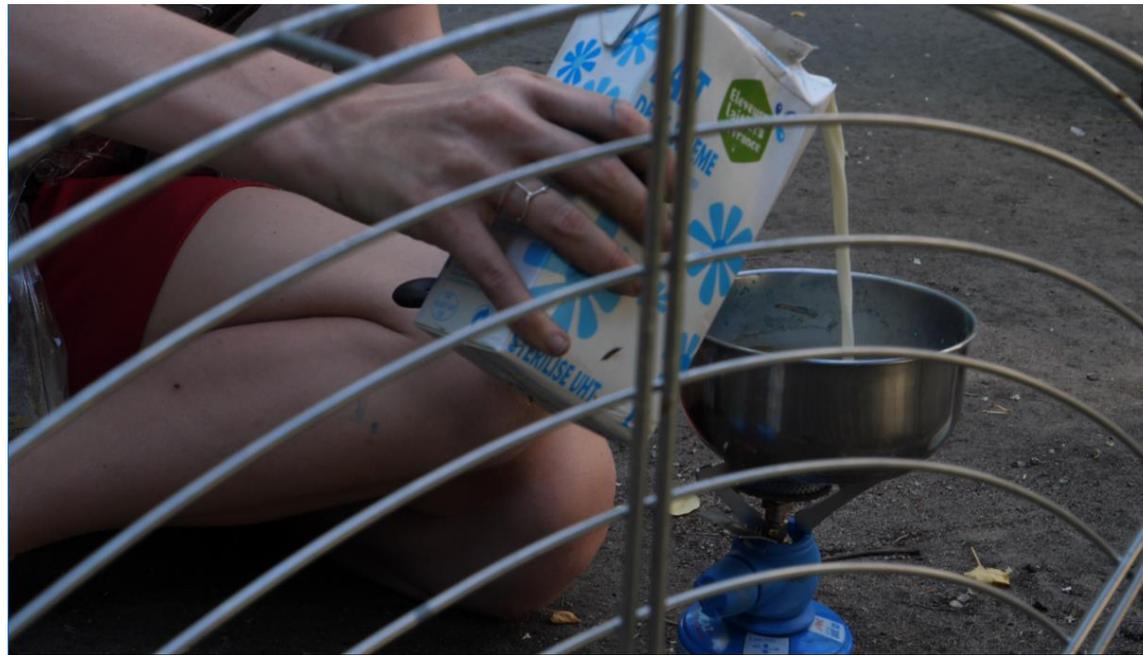
---

<sup>86</sup> Creissels, Anne, *op. Cit.* p. 90.

Des comportements conventionnels aliénés d'une femme au foyer, à une expérience créative et jubilatoire des outils de cette aliénation, s'achevant par une réappropriation malsaine du statut de mère, et détruisant ainsi en se l'appropriant l'image qui lui était assignée, la partition performative du personnage de Jane Sheppard se propose comme un itinéraire d'affirmation de sa subjectivité. En rompant le cercle vicieux de l'oubli et des tabous, elle se fonde, se reconstruit, se renouvelle en brisant ses limites intérieures, et défie son altérité en faisant l'expérience de gestes créateurs multiples qui, sans doute, la renverront armée sur les routes sans fin du monde extérieur.



Les matériaux qui lui sont proposés sont libres d'usage, à combiner, à mêler, créant à partir des usages conventionnels une zone d'indétermination créative où la danse et la voix peuvent aussi surgir. Parmi ces matériaux on trouvera de la glaise, des piques à brochettes, un grand nombre de morceaux d'étendoirs brisés, un lit, des draps, une valise d'habits, du maquillage et des parfums, des bacs métalliques, des gants de vaisselle, une éponge, des colorants alimentaires bleus, des couverts de dinette, un enfumoir d'apiculteur et le matériel nécessaire à son usage, un lit d'enfant, des poupons, de la sauge, du lait, un réchaud, des casseroles, des craies et des charbons à dessiner, une enceinte autonome.



### 5.3.3 Corps et Costume

Maitland, l'observant, commente pour lui même.

« c'était une gauchiste ou pseudo freak typique,  
mais l'impression était démentie aussitôt  
par la collection de fards et de parfums,  
la coiffure de racoleuse,  
les vêtements criards sur le couvercle de la valise,  
tout l'attirail d'une fille de rue »<sup>87</sup>

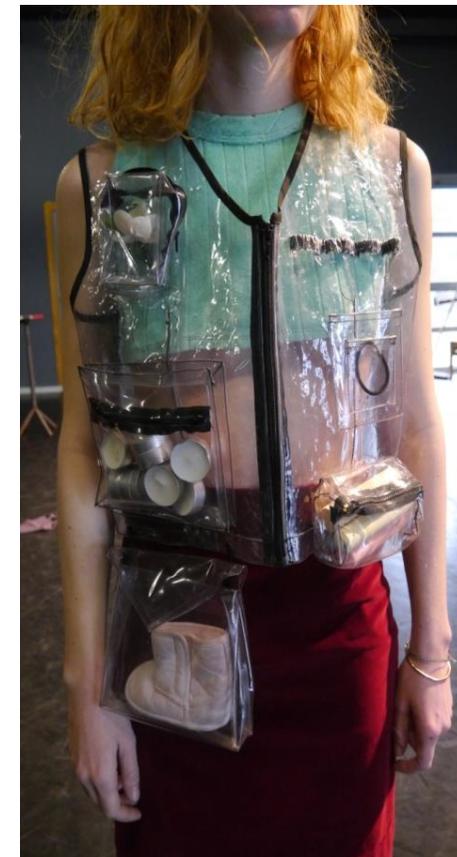
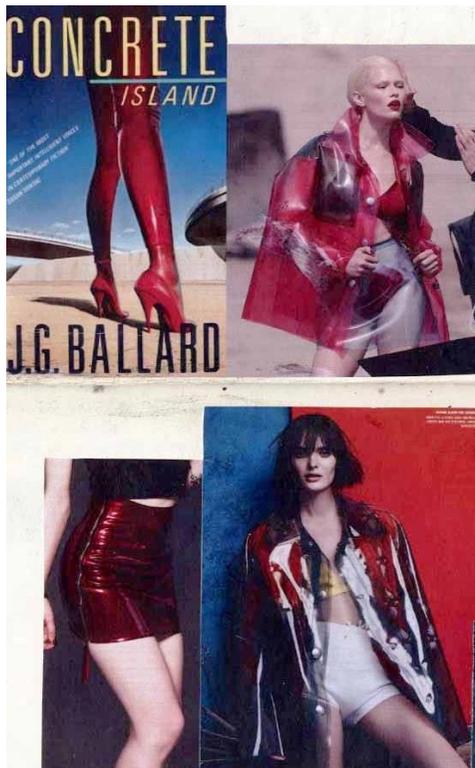


Autant de parfums, de bordeaux,  
de résidus de maquillages,  
plumes, menottes, paillettes  
sacs, éventails et Infortunes de la Vertu,  
trouvés par prélèvement autours du site, le long des routes  
et érigés en accessoires ready-made.

<sup>87</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 348.

A partir des descriptions du texte et d'une recherche iconographique, nous avons définis avec Estelle Boul, costumière étudiante à l'E.N.S.A.T.T, un ensemble de matériaux/coupes correspondants au personnage : T-shirt trop court ; manteaux et long gilets imperméables translucides, fumés ou teintés rouges ; jupe courte, rouge, de cuir ou de velours ; sous-vêtements aux coupes sportives et ancienne ; bottines montantes ou rangers militaires ; peau lustrée et brillante, se confondant avec l'habit...

Estelle a trouvé finalement un gilet translucide aux nombreuses poches que nous avons rempli de bougies, craies, briquets, herbes sèches, autant d'outils et d'objets que Jane pourrait transporter avec elle au cours de sa performance. Comme un symbole matérialisé de son traumatisme, Jane porte, attaché à la taille et pendant entre ses jambes, un sac ou sac poubelle, dans lequel elle pose, tous les jours, rituellement, un peu de viande, perpétuant la mémoire organique et le poids de l'enfant disparu.



## 5.4 Robert Maitland, ou la psychopathologie de l'évasion

« PYLADE

*Et cependant tout retourne en arrière.*

*La plus grande attirance de chacun de nous va*

*Vers le passé, parce que c'est la seule chose*

*Que nous connaissons et aimons vraiment.*

*Au point que nous le confondons avec la vie.*

*Le ventre de notre mère, voilà notre objectif.*

*La raison d'Athéna qui ne connaît pas le ventre*

*Maternel, ni les perversions qui naissent de la nostalgie,*

*Ni la fatigue mortelle d'affronter chaque action,*

*Est descendue, c'est vrai, dans ton esprit*

*Et en a fait son instrument :*

*Mais ton esprit retourne en arrière.*

*Il est éternellement regagné par ce qu'il a perdu.<sup>88</sup> »*

---

<sup>88</sup> PASOLINI, Pier Paolo, *Pylade*.

#### 5.4.1 Identité / Relation / Histoire

Le personnage de Robert Maitland est sèchement et traditionnellement présenté dans un incipit violent -temporalité, état civil (âge, profession, nom), localisation : un ensemble d'informations qui ne laisse pas de place à la dérive mystificatrice du personnage.

« Le 22 avril 1973, peu après trois heures de l'après-midi un architecte nommé Robert Maitland, âgé de trente-cinq ans, roulait vers la sortie de l'échangeur de l'ouest, à la périphérie de Londres. »<sup>89</sup>

Mutique, observateur, il laisse le trouble s'installer quant à la mesure de son délitement. Est-il faussement absent, en attente du bon moment pour agir, moment où son instinct et ses calculs se croiseront ; ou bien est-il vraiment terriblement sonné et affaibli par l'accident, jusqu'à une situation de présence fantomatique ? Les deux hypothèses se retrouvent dans son évolution, le personnage s'adaptant à merveille à son nouveau royaume.

Maitland a perdu son enfance, et l'enfant en lui est traumatisé par ce qu'il a dû devenir. Paradoxe, il dit lui-même que son enfance aurait été beaucoup plus simple s'il avait pu acheter et vendre les attentions familiales et amoureuses, plutôt que de subir la culpabilisation, l'attente, et les déchirements émotionnels. Il porte la marque d'un accès restreint à la réalité, engoncé dans des structures sociales et relationnelles qu'il aurait finalement aimé voir encore plus segmentées et délimitées. Il porte aussi la marque désinhibée des jouisseurs sadiens, allant chercher tous les ressorts de la manipulation et de l'attaque psychologique pour arriver à ses fins. Il se réalise en laissant cours à ses penchants, proportionnés aux penchants de notre société : marchandisation de tout, jusqu'aux émotions, création de besoins et création du consommateur, répartition stratégique et esclavagiste des richesses et des relations. Diviser pour mieux régner, investir pour réguler dirait-on.

---

<sup>89</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 277.

La construction commerçante de son individualité d'homme moderne, les règles de vie sociale et économique qui l'ont façonné, l'ont rendu tel qu'il est : opportun et inconscient. Il s'accomplit dans l'abondance des transferts matériels plutôt que dans la structuration et l'intensification des relations humaines.

Il se réalise ici par la survie, par le plaisir de la mise en place de stratégie d'achat de sa survie, à un point où il en oubliera son but qui est la sortie de l'île.

Sa stratégie principale sera la corruption, renouant sincèrement avec un mécanisme cardinal de la compensation émotionnelle contemporaine : l'achat. Moment où, au-delà du bien acquis, se scelle un pacte social, voire se signe un contrat psychologique de redevance, si ce n'est de servilité, évacuant par le service sa propre responsabilité.

Entièrement tourné vers ce profit qu'il compte tirer de la situation, on observe une réduction progressive des liens sociaux dans l'île, jusqu'à une apothéose paradoxale : alors que tous ont fui l'île (Jane) ou sont morts (Proctor), il décide que, devenu le maître, il ne sortira que lorsqu'il le lui plaira. La disparition de toute culture -c'est à dire de tout gestes et réflexes-, de toute relation sociale et politique réelle, la disparition du lieu anthropologique où se dessinait une certaine histoire, des identités en relations, sonne comme l'accomplissement d'un projet de civilisation : la dissolution de l'ego.

#### 5.4.2. Du corps fragmenté au corps de passage : magie et dramaturgie de la dissolution.

Le roman entier apparaît sous l'angle de vue de Maitland. On pourrait comparer nombre de société dites 'premières', à la notre à partir d'une divergence fondamentale. Les individus des sociétés 'premières' vivent dans des espaces cosmogoniques, où le vivant et l'inanimé entretiennent et entretiennent des relations profondes et immatérielles, dans lesquelles chacun adopte un comportement dans un cadre de lois mythiques et fait partie intégrante d'un tout. Dans nos sociétés, cette dimension cosmogonique et animiste où l'individu est traversé et fondu dans le monde s'est éloigné pour devenir égocentrique : « [...] l'individu se veut un monde. Il entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées. »<sup>90</sup>

Ce mode d'appréhension du monde se retrouve dans le comportement de l'architecte Robert Maitland. L'île entre en activité, le lieu commence à vivre alors que Maitland s'y crashe. Sa présence modifie ce qui l'entoure, et notre propre découverte du site ne se fait, dans le roman, qu'à travers du prisme de son regard, jusqu'à fusionner avec afin de survivre à la dualité que crée cet espace insulaire.

Ses blessures, son isolement, le traumatisme moral de son accident ont fragmenté son individualité, 'son monde unifié', qu'il va tenter de reconstituer en assimilant les espaces de l'île à son corps lui-même, répartissant ses membres ici et là, pour étendre les limites de son organisme.

« Tous ces lieux de torture se confondaient avec des morceaux de lui-même. Il leur fit des gestes, il aurait voulu faire le tour de l'île pour laisser ces morceaux à chaque endroit convenable. Il aurait laissé sa jambe droite juste sur le lieu de l'accident, ses mains, il les aurait empalés sur la grille. Il déposerait sa poitrine là-haut sur le mur de ciment où il s'était assis. En chaque point, il faudrait un petit rituel pour manifester le transfert d'obligations ; il abandonnait ses responsabilités, à l'île de s'en charger. »<sup>91</sup>

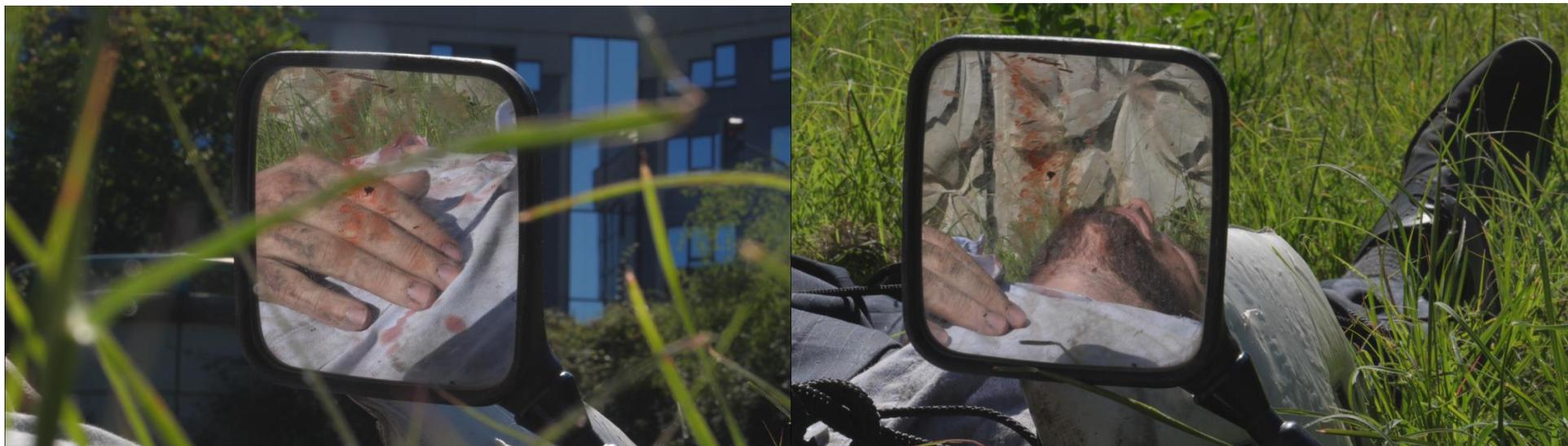
À l'apogée de ses souffrances et de l'initiation à cette communion avec le site il ira jusqu'à lancer, prophétique, une prière « comme un prêtre célébrant l'eucharistie : « cette île est mon corps... »<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 51.

<sup>91</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 338-339.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 339.



« Le corps devient ainsi un ensemble de lieux de culte ; on y distingue des zones qui font l'objet d'onctions ou de lustrations. C'est alors sur le corps humain lui-même qu'on voit jouer les effets dont nous parlions à propos de la construction de l'espace. (...) Ce corps centré, c'est aussi celui où se rencontrent et se rassemblent des éléments ancestraux, ce rassemblement ayant valeur monumentale dans la mesure où il concerne des éléments qui ont préexisté et survivront à l'enveloppe charnelle éphémère. »<sup>93</sup>

Cette reconstitution d'un corps étendu est donc aussi un moyen de s'ancrer, de s'affirmer dans le temps et dans l'espace.

Pendant le crash lui-même, Maitland franchit et explose une barrière de tréteaux : il entre en scène en brisant sa limite. Arnold Van Gennep, dans sa thèse *Les rites de passages*, écrit que « ce rite de passer entre un objet coupé en deux, ou entre deux branches, ou sous quelque chose, est un rite qu'il faut, dans un certain nombre de cas, interpréter comme un rite direct de passage, l'idée étant qu'on sort ainsi d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau »<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.* p. 80.

<sup>94</sup> VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passages*, Paris, Picard, 1981, p. 25.

Ce rite de passage, cette entrée dans le 'monde nouveau' qu'est l'île, place l'individu qui s'y incorpore dans une phase liminale, initiatique. Maitland épouse dans un certain sens un rite qui n'a pas été préécrit, issu de ce qu'il représente pour les autres personnages et de ce que la marginalisation représente de pervers pour lui. Le moment est flou. Dans un essai sur les notions de pollution et de tabou, *De la souillure*, Mary Douglas écrit que " [...] toute transition, entre un état et un autre, est indéfinissable. Tout individu qui passe de l'un à l'autre est en danger, et le danger émane de sa personne. Le rite exorcise le danger, en ce sens qu'il sépare l'individu de son ancien statut et l'isole pendant un temps pour le faire entrer ensuite publiquement dans le cadre de sa nouvelle condition. »<sup>95</sup>

L'itinéraire de Maitland est donc ce rituel occulte et transitionnel, où la question ontologique est plus proche de devenir que de l'être, du positionnement dans le monde que de soi compris comme un monde, et dans ce sens-là précisément, il entame un voyage qui va l'éloigner de la surface de notre société tout en l'emmenant en son cœur politique. Son nom même évoque un lieu central, une terre-limite, noyau ou terre-du-milieu.

« L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. [...] Ce qui compte au contraire, c'est le devenir : devenir-révolutionnaire [...] Le milieu n'est pas une moyenne, mais au contraire, un excès. [...] Or le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est ce par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif. »<sup>96</sup>

Et l'arrivée de Maitland sur *L'île de béton*, son devenir île de béton, se fait bel et bien de manière intempestive, brutale et bouleversante pour l'économie du lieu et des habitants. Walter Benjamin analyse dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* que toute transformation de la perception humaine, dans le monde moderne et technique, se fait de manière traumatisante : s'y disloque le temps et l'espace par la dislocation et la structuration d'une nature autrefois apprivoisée et accueillante.

---

<sup>95</sup> Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollutions et de tabous*, Paris, La Découverte, coll. Poche, 2001, p. 113.

<sup>96</sup> DELEUZE, Gilles, *Un manifeste de moins*, in BENE, Carmello, *Superpositions, Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, p. 95.

Heurtée, violente, la domestication et les processus du domptage recèle finalement plus de sauvagerie et de chaos que les règles violentes qui régissaient un monde dénué de techniques complexes.

Les temporalités ultra divisées des rendez-vous éclatés en des lieux multiples brisent, par exemple, la spontanéité et la vie des gestes et des émotions, ils se figent, se mécanisent en fonction des lieux dans lesquels on occupe une fonction précise<sup>97</sup>.

« Il fit le compte des rendez-vous, des réunions avec des clients, évalua tout ce qui allait être manqué, annulé, pensa à une commission dont il était membre, et comme pour sonner le tocsin devant tant de fautes et d'abandons, la jambe blessée se mit à battre plus fort. »<sup>98</sup>

Dans notre approche de la mémoire et de l'initiation que provoque le site, la première réaction de l'architecte Robert Maitland à son arrivée sur l'île serait une tentative de vaine réassurance, l'architecte explorant verbalement ce qu'il reste de lui : chiffres, dates, horaires, données, codes, adresses. Sorte d'audacieuse tentative de se situer, de se définir, de revenir à soi, dans un moment de perte.

« Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. »<sup>99</sup>

Tentative de créer une communication minimale avec le public donc, puis avec le chœur Proctor.

Paradoxe de l'information aussi claire et compréhensible qu'indiciaire et libre d'interprétation par l'auditoire.

---

<sup>97</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 180.

<sup>98</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 312.

<sup>99</sup> AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 136.

Seule la souffrance est durable dans la perception moderne, et l'évolution du corps de Maitland atteste de cette perception. Il revient à lui-même par la douleur, se trainant dans le champ, et s'échappe de lui-même en abandonnant ces douleurs une fois entré dans l'arène.

« Ces errances, dans ce terrain abandonné, ne le promenaient pas seulement dans le passé de l'île, mais surtout dans le sien. »<sup>100</sup>

Engagé, comme Jane et Proctor dans une phase liminale, leur rencontre brouillant leurs repères temporels individuels, Maitland plonge de façon autoréflexive dans son propre passé. Ainsi Maitland se métamorphose, transgressant ses propres interdits moraux comme ses propres clivages mémoriels, déhiérarchisant ses valeurs, transformant son individualité, affrontant sa propre dissolution, affirmant la perte de soi.

Comme l'explique Elias Canetti dans le paragraphe 'La métamorphose' de son ouvrage *Masse et puissance*, l'entrée en métamorphose est aussi l'avènement d'une forme de combat avec les images, par l'animalisation, la monstruosité, l'altération de soi, et ainsi, agit selon une modalité performative. La transformation physique, esthétique, affirme une transformation ontologique, éthique, et exprime de fait un acte créateur<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 338.

<sup>101</sup> CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, éd. Gallimard, Paris, 1966 § La métamorphose.

### 5.4.3. Corps et Costume

Le parcours de Maitland se caractérise par la fragmentation symbolique et la dépossession de ses attributs sociaux et professionnels.

Au début du roman, l'impressionnante liste de ses blessures donne le ton de son état de délabrement physique à la suite de l'accident.

Parmi ses blessures, on peut citer au visage une « ecchymose en triangle sur la tempe droite, comme un coup de truelle, de l'oreille au nez »<sup>102</sup>.

Du « sang qui coule de sa bouche »<sup>103</sup> alors qu'il fait l'état des lieux de son corps : des « brûlures de débris du pare-brise »<sup>104</sup>, des « contusions aux épaules et cuisses »<sup>105</sup>, une « main blessée »<sup>106</sup> et un « mouchoir autour comme pansement »<sup>107</sup>, une « jambe droite gravement touchée, de la cuisse au genou »<sup>108</sup>.

Finalement, et ce qui est le plus grave : son « col du fémur enfoncé dans le bassin », blessure qui le fera boiter tout le long de son initiation.

“La voiture zigzaguait sur toute la larguer des voies désertes, ses mains couraient sur le volant, secouées comme les bras d'un pantin.”<sup>109</sup>

---

<sup>102</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 279.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 279.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 277.

Sanglé dans un costume trois pièces noir en lambeaux, qui correspond à son statut social, il commence son parcours comme fusionné à la carcasse de sa voiture, métamorphose résultant de l'ultra-violence du crash. Ce corps-carrosserie apparaît comme harnaché d'une armure -légère- d'éclats de pare-chocs. Déjà, la calandre fractionnée en pièces d'armure, devenue épaulière, brassard, gantelet, cuissard, évoque un corps, voire un esprit fractionné, littéralement dérouté, crashé.

Que l'on considère sa structure organique ou psychique, on cherche, par cette manifestation concrète de son état fictionnel s'appliquant au corps réel, à référer à une dislocation de ses repères.







Encore pauvrement attachés, les différentes parties de cette structure vont se déliter.

Rendre ce fractionnement manifeste compte dans l'ordre d'un processus d'émancipation des apparences et du matériel : rendre visible, permet ensuite de s'en délester plus fortement.

Ses mains sont menottées à un volant, il ne peut encore, seul, prendre la mesure de sa déroute. L'image est d'autant plus facile, qu'elle sera forte lorsqu'il en sera libéré et pourra utiliser ses mains normalement.

Sous ses chaussures de ville, les pédales de frein et d'accélération de sa voiture sont restés, devenus indissociables de sa figure hermesienne excessive aux freins inutiles et handicapants, et dont l'excès de mouvement-messenger l'emporte dans le prolongement d'un crash sans fin.

Descendu dans l'arène, il sera d'abord délaissé, par Jane, de sa montre, achevant pour ainsi dire son existence temporelle dans sa société d'origine, perte lui permettant de s'inscrire dans une autre temporalité, dissolue.

Il sera ensuite déshabillé, par Jane, de son armure, de ses habits, puis lavé de ses blessures maquillées et de l'écriture qui enrobe son corps, teint d'un bleuté pendant cette lustration, puis finalement nourris -voir gavé- de lait chaud à l'entonnoir.

« Il échappe aux classements sociologiques puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits et aux revenants ; leur invisibilité sociale peut-être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut ; [...] parfois ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. »<sup>110</sup>

On reconnaîtra, dans les mots de Martine Segalen, les actions instituant l'invisibilité du personnage. Les liens entre la représentation du corps, son identité sociale, sa transformation, et le passage d'une société à une autre, ainsi explicités dans le cadre de rituels, nous emmènent à voir dans le corps de Maitland, le premier site, ou premier lieu, de sa métamorphose.

Comme l'on s'occupe religieusement des êtres liminaires qu'étaient les hermaphrodites dans l'antiquité, le rituel de Jane fait du corps de Maitland un autel donc, où le corps devient à la fois seuil du sacré et objet sacré.

On peut y voir une sanctuarisation du corps, idolâtrie toute relative aux fantasmes et conflits internes de Jane, et ne pas y voir pour autant une émancipation...c'est pourtant par l'altérité, le regard de l'autre intégrant son propre corps, qu'il évolue, se métamorphose, vers la nudité. Nudité qui éclatera, assumée, comme mimésis grotesque de son corps originel, d'une quête d'impossible renaissance.

---

<sup>110</sup> SEGALLEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, col. « Sciences sociales 128 », 1998, p. 36.

Après le déshabillage, vient la seconde étape : ce lavement et la lustration qui s'ensuit s'empare de plusieurs esthétiques et de formes de représentations s'attachant au corps.

### Écriture-tatouages au corps.

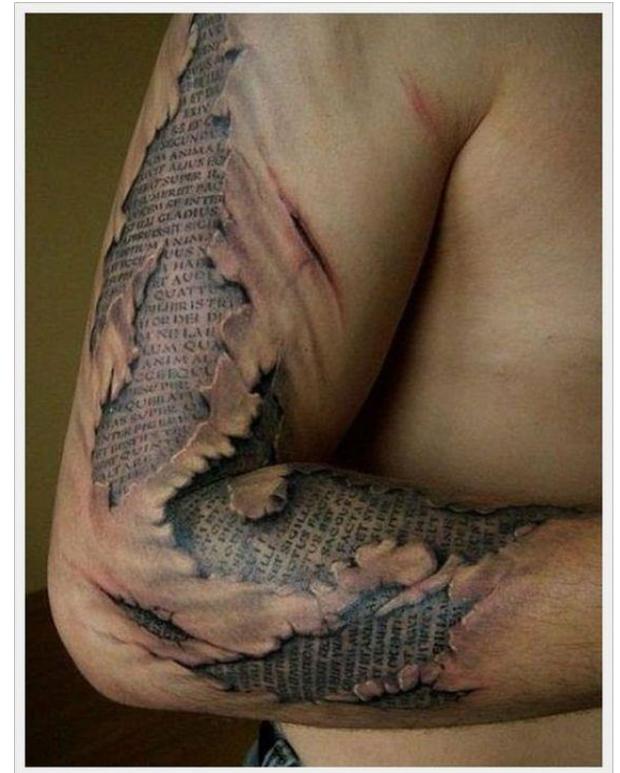
La peau du performer incarnant Maitland est couverte d'écritures. Son histoire tatouée sur son corps entier : un corps qui ne peut plus rien contenir, qui est, en surface, plein. C'est le conte de sa vie passée. Conte factuel fait d'anecdotes et de constats, conte poétique et délirant, conte chronologique ou intuitif... C'est au performer d'écrire ce qu'il veut porter sur lui. Ce dont il veut se débarrasser, ce qu'il voudrait conserver dans la performativité de son écriture et de son effacement.

Ainsi une de ses premières actions de Maitland serait d'écrire les données de l'accident sur le dernier espace libre du corps, sur ses mains.

Inscrire le dernier événement à éliminer sur ses mains, c'est ouvrir à la possibilité de s'en laver, et s'en laver revient à éliminer la dernière censure encore appartenant aux référentiels sociaux pouvant juger la nature de ce crash.

C'est faire de ce départ suicidaire vers une contrée intérieure, le passage clair vers une nouvelle phase de son existence.

Le poids et la densité de l'état civil, social, professionnel et historique de Maitland se retrouve dans l'étouffement de son épiderme devenu manuscrit de cet 'état' du corps administré par son propre statut en société.



On retrouve, dans ce tatouage, les notions de déchirement ou de fragmentation identitaire sous une forme de représentation assez violente. Ainsi pourrait se tracer, dans une version 'soft', à l'aiguille, la sentence de la nouvelle *Dans la colonie Pénitentiaire* de Franz Kafka<sup>111</sup>, sentence gravée, elle, à la lame, par un outil de torture dans la peau même du condamné.



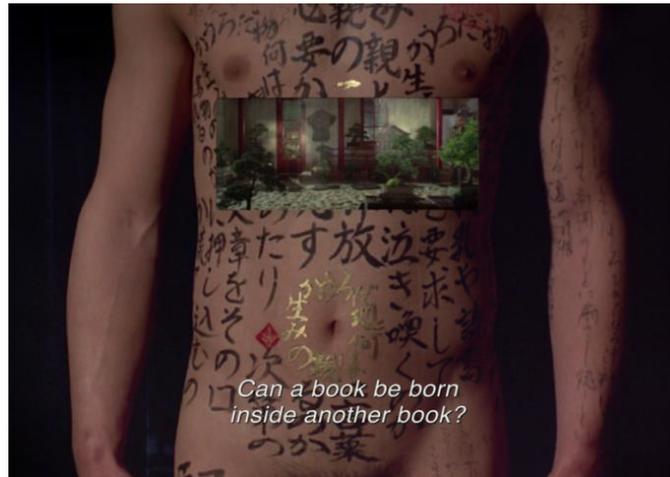
<sup>111</sup> KAFKA, Franz, *La métamorphose* suivie de *Dans la colonie pénitentiaire*, Paris, Librio, p.72.

« - Les termes de notre sentence n'ont rien de sévère. On inscrit avec la herse, sur le corps du condamné, le commandement qu'il a enfreint. Par exemple, à ce condamné (l'officier montra l'homme), on inscrira sur le corps : « Ton supérieur honoreras. » Le voyageur jeta vers l'homme un regard rapide ; il tenait, au moment où l'officier le désignait, la tête baissée et semblait tendre l'oreille de toutes ses forces pour saisir quelque chose. Mais les mouvements de ses grosses lèvres serrées manifestaient clairement qu'il ne comprenait rien. Le voyageur avait diverses questions à poser, mais à la vue de l'homme il demanda seulement : - Connaît-il sa sentence ? - Non, dit l'officier qui entendait reprendre aussitôt le cours de ses explications. Mais le voyageur l'interrompt : - Il ne connaît pas sa propre condamnation ? - Non, répéta l'officier qui s'arrêta un instant comme pour demander au voyageur de motiver plus précisément sa question, puis reprit : Il serait inutile de la lui annoncer, il va l'apprendre à son corps défendant. »

Dans *The pillow book* de Peter Greenaway, le corps devient un support à l'art calligraphique, cette fois non pas tatoué, ni gravé, mais peint.

Eduquée par un père calligraphe, qui lui dessine sur le dos tout le long de son enfance, une femme transfère dans un monde fantasmagique sa quête de 'retrouver le père' au travers des corps de ses amants.

Les motifs de la renaissance par la dissolution des symboles sous la pluie, et de narrativité littéralement incorporée à la présence physique, apparaissent comme deux formes laissant émerger des images puissantes et révélatrices des enjeux identitaires du personnage.



« Et puis, allumez le réchaud, il me faut de l'eau chaude. Vous allez me laver. [...] Puis, elle se mit à le laver, mains légères effleurant la peau trop sensible [...] il était assis au bord du lit, attentif à profiter à plein de la douce pression de ces petites mains qui se promenaient sur sa peau comme des oiseaux apprivoisés. [...] Elle l'avait frotté avec énergie et minutie, du ventre aux pieds, en nettoyant avec la plus grande attention chaque tache de cambouis et chaque bleu ou chaque coupure.

»<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 403-404.

Thème quelque peu récurrent, le corps-parchemin, pris comme espace de la projection narrative, ou encore comme espace d'appropriation littérale de l'autre, prend différentes formes qui m'ont aussi inspiré et mené à l'événement suivant. Jane lavant Maitland le libère symboliquement de cette sentence, de cette histoire, de cette identité qui le définit et l'opprime. Oppression, à même le corps, qui se libère, redevenant un espace ouvert de réception. Par cela même, Jane efface d'un corps valant pour tous les autres cette oppression qui la maintenait elle-aussi dans un certain état de déni du corps, libre alors de s'inscrire dans un lieu (anthropologique), plutôt que d'en recevoir constamment les effets.



Pendant l'effacement de ces écritures survient un autre évènement, qui vient de la nature du liquide utilisé pour la lustration du corps de Maitland. Il sera lavé à l'eau bleue, teintée de colorant alimentaire, d'une légère peinture corporelle ou encore de bleu de méthylène. D'abord intéressé par l'esthétique du dieu Shiva, souvent représenté avec une peau bleutée, est apparue une corrélation plus qu'explicite avec le texte de Ballard, dans les paroles de Jane.

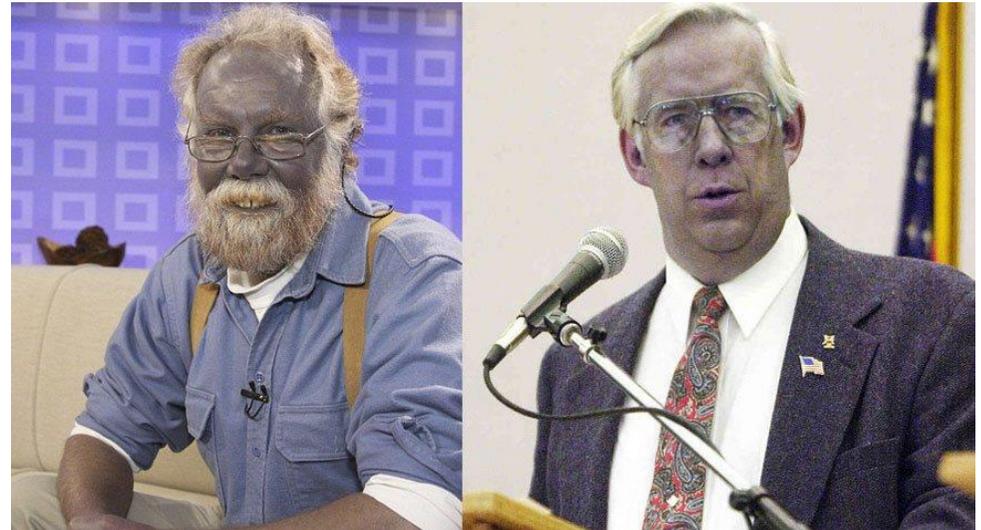
“Vous êtes le type d’homme qui a besoin de se mettre à l’épreuve constamment.  
A votre avis, cet accident, cette chute dans ce terrain vague, vous l’avez fait exprès ?

Je ne plaisante pas. Vous pouvez me croire, le suicide, je m’y connais.

Ma mère s’était tellement bourrée de barbituriques, qu’elle était toute bleue avant de mourir.”<sup>113</sup>

Puis, au fil de mes recherches, j’ai trouvé cette étrange affection qu’est l’argyrisme, une coloration gris-ardoise ou gris-bleutée de la peau qui est provoquée par l’ingestion excessive de l’élément argent, sous forme de poussière de métal ou de composés d’argent.

Rares, les photographies des personnes touchées par l’argyrisme sont cependant éloquentes et grotesques.



Les liens étaient pour moi flagrants. Jane, introduisant au travers de son rituel Maitland à une 'société des morts' où les suicidés sont bleus, remplace l'image subie du corps de sa mère par le corps-objet, support de projection, de Maitland.

---

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 352.

Le rapport de l'affection à l'élément argent permet, lui, d'esquisser une causalité autre : c'est les rapports étroits entre Maitland et l'argent, par la corruption et l'achat qui sont pour ainsi dire, ses atouts et ses valeurs dans la survie, qui marqueront désormais, dans sa nouvelle existence sauvage, son origine et son devenir. Son inscription dans une continuité, que colporte son corps lui-même, devenu monument. On se rapproche, par cela, d'un certain animisme encore observable dans certaines ethnies, ou on dresse, à même le corps de l'individu, des marques abstraites de sa nature ontologique, à l'aune des valeurs de la société à laquelle il est initié.

Dans le roman, la fin du rituel de la lustration se clôt par Jane nourrissant Maitland. Nous avons choisi d'interpréter ce geste par une infantilisation, Jane nourrissant Maitland de lait chaud, à la manière d'une oie ou d'un animal que l'on gaverait, substituant le biberon à un entonnoir.

"Maitland –J'ai faim. Qu'est-ce que vous avez à manger ? J'espère que vous avez à manger ?  
J'espère que vous avez autre chose que ces aliments pour bébé que vous m'avez donnés jusqu'à présent.  
Il ne faut pas me prendre pour votre gosse, c'est un rôle que je n'ai pas envie de jouer.  
Jane Sheppard- Vous croyez que c'est pour ça que je vous ai gardé ? Hein ? Je parie que vous le croyez." <sup>114</sup>

Après quoi, Jane lui propose un accouplement tarifé au prix symbolique de cinq livres sterling. L'argent reste une valeur cardinale, quoiqu'absurde car n'ayant pas d'usage direct dans ce monde marginal. Dans cette communauté des invisibles, l'argent prend un rôle qu'on pourrait nommer de 'transitoire', n'ayant d'usage qu'à l'extérieur de l'île, ne pouvant servir vraiment qu'à en sortir. L'argent échangé clôt, pour Maitland, le passage d'un monde à l'autre, de la société des vivants à la société des morts -ainsi qu'avaient l'habitude de le faire les latins en posant des pièces sur les yeux de leurs défunts, offrande permettant de payer le passeur Charon pour les mener de l'autre côté du Styx-, et révèle une ambivalence étrange de l'argent qui achète les biens matériels aussi bien que l'oubli et le repos.

---

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 402.

Ainsi Maitland trouve en l'argent un autre intérêt, abandonnant et dépassant sa réelle valeur économique, après avoir expérimenté différents usages corrupteurs des billets : sa capacité à faire passer, à un individu, sa limite, à dominer, à marquer les transitions d'un état à un autre.

« Jane Sheppard-Bon, je pense que je ferai mieux de me déshabiller toute seule, tu n'es pas en état de le faire.

Pas comme ça. Faut payer d'abord.

Allez, si tu veux baiser, tu paies. [...]

Ce sera cinq livres.

Maitland – Prends ce que tu veux, tu peux tout prendre.

Jane Sheppard- Cinq livres, je te dis que je veux cinq livres.

" Tu vas les donner, oui ou non ? Je peux m'en faire dix n'importe quel jour sur la route. »<sup>115</sup>

De notre côté, cette union prend la forme d'un baiser, union fugace dans un grand drap, sous lequel Maitland ôtera un 'sac foetal' attaché à la taille de Jane et pendant sous son bas-ventre. Le chœur Proctor intervient alors, et commence un nouvel évènement.

Jane partira, un peu plus tard, de ce lieu dont elle avait fait son asile.

---

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 405.

D'après Bruno Bettelheim, qui étudie et interprète les rites d'initiation dans son essai *Les blessures symboliques*, la plupart des rituels que l'on peut observer en ethnologie et en anthropologie cachent un seul et même « intérêt pour la fertilité, à la fois fertilité des êtres humains et des sources de nourriture. »<sup>116</sup> Ainsi, les différentes phases de cette union rituelle entre Maitland et Jane peuvent être interprétées comme un cheminement vers une fécondité à la fois symbolique et génitale, touchant autant à la capacité de réinvention du monde devenu fertile, à la métamorphose de soi, qu'au renouveau de la fonction procréatrice, en définissant soi-même les cadres sociaux de cette procréation.

Bettelheim ajoute que « les changements qu'ils (les initiés) font subir à leur propre corps ont vraisemblablement le même but : assurer leur propre fécondité. [...] la transformation est temporaire seulement, les ornements sont mis de côté ou le corps est lavé des dessins qui le couvrent après la cérémonie »<sup>117</sup>.

Libérée -très concrètement, le 'sac' fœtal étant retiré de son entre-jambe - de l'angoissante présence de la fausse couche bloquant toute possibilité de procréation, Jane a retrouvé la possibilité de la maternité dans cette image de coït -elle quitte d'ailleurs l'île, avec la conscience secrète de sa grossesse commencée-, renouant avec chaque étape du soin apporté au nouveau-né au travers du rituel appliqué sur Maitland. Grâce à la magicienne, il a accouché de son propre corps, il a été lavé, nourri, puis 'fécondé' en tant qu'être autonome, et enfin a été rendu responsable de sa propre fin. Le corps de Maitland disparaît dans l'œuf ou dans la grotte elle-même, accomplissant l'image d'un retour aux origines en remontant vers l'origine du cours d'eau traversant l'arène.

---

<sup>116</sup> BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques, Essai d'interprétation des rites d'initiation*, tel, Gallimard, 1991, p. 99

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 105.



## 5.5. Le chœur Proctor

### 5.5.1 Identité / Relation / Histoire

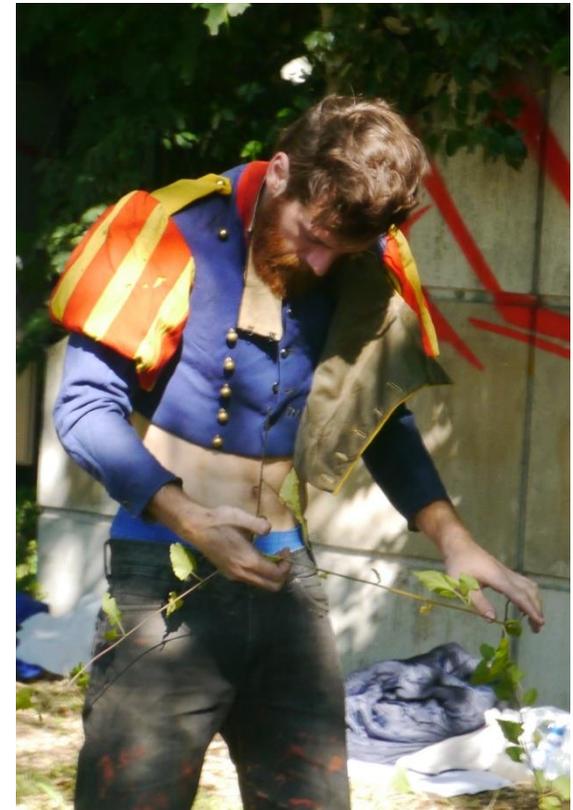
Proctor est un ancien acrobate, enfermé dans le délaissé d'autoroute lors de sa construction, n'en étant, depuis, jamais sorti.

« C'était un homme d'une cinquantaine d'années, allure et tête de retardé mental. Sous un front bas, la figure plissée avait l'expression perplexe d'un enfant mal à son aise, comme si le peu d'intelligence qu'il avait reçu à la naissance ne s'était jamais développé. La vie avait dû être dure, incompréhensible, pleine d'adultes sans cœur lui assénant des coups de tous côtés, et il restait là, encore accroché à sa foi innocente en un monde sans complications. »<sup>118</sup>

« Jane Sheppard – [...] Mais cet endroit, c'est tout ce qu'il a dans la vie. Quand on a construit l'autoroute, il s'est trouvé enfermé dans ce terrain vague. Il n'en sort jamais. Comment il a pu survivre, c'est extraordinaire. »<sup>119</sup>

« Jane Sheppard – [...] Quand il avait seize ou dix-sept ans, il était trapéziste dans un cirque ambulante, il n'y avait aucune sécurité, c'était du travail sans filets. Une fois, il est tombé du chapiteau, il s'est plus ou moins fendu le crâne. Le cerveau est resté endommagé, alors on l'a flanqué à la porte, c'est tout. C'est horrible comme on traite les anormaux, les déficients mentaux.

Il y a des institutions, mais s'ils ne veulent pas y aller, rien, personne ne les protège. »<sup>120</sup>



---

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 353.

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 364.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 364.

Dans le roman de Ballard, il vit dans un abri antiaérien tapissé de tissus, loques et matelas, signe de son besoin de protection, de confort, choses qui lui ont échappé tout le long de sa vie<sup>121</sup>. Se nourrissant de déchets de restaurants environnants dans le roman, il est, dans notre travail, dépendant de Jane, qui reproduit cette relation de dépendance de manière plus personnelle, comme une personne nourrirait son animal de compagnie et l'interdirait d'entrer dans sa chambre.

« Les petits cadeaux que la jeune femme ramenait du supermarché, du pain en tranches, des bonbons, des boîtes de pâté, aidaient à tenir le clochard en respect ; Mais c'était surtout les bouteilles de rouge ordinaire qui assuraient l'autorité de Maitland. »<sup>122</sup>

En rencontrant Robert Maitland, surgissent des impressions contradictoires de crainte, de respect, le voyant à la fois comme un ami et comme un prisonnier, concurrent à la domination de l'île et exemple d'une réussite manquée. Ce mélange de ressentis s'exprime notamment au travers de sa collection de pièces détachées de la Jaguar brûlée et crashée de Maitland, ensemble ornemental de reliques évoquant une vague menace pour l'architecte<sup>123</sup>.

« [...] Maitland le vit courbé comme un animal inquiet ; il devait se sentir de moins en moins sûr, de moins en moins maître de l'île. »<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Cf. supra. Partie 4.4.2.

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 411.

<sup>123</sup> Cf. supra. Partie 4.4.2.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 376.

Bloqué dans un état liminaire de fin d'adolescence, de découverte des vecteurs de vie adulte, naïveté et enfance sont encore vivaces en lui, en font même une sorte de clown.

« Sous son front bas, la figure plissée avait l'expression perplexe d'un enfant mal à son aise, comme si le peu d'intelligence qu'il avait reçu à la naissance ne s'était jamais développé.

La vie avait été dure, incompréhensible, pleine d'adultes sans cœur lui assénant des coups de tous les côtés, il restait là, encore accroché à sa foi innocente en un monde sans complication. »<sup>125</sup>

Il apparaît comme un embrayeur, créant des espaces de liens par son corps malhabile, marionnette des stratégies ludiques ou de domination des deux autres protagonistes. Le personnage de Proctor, quoique bien incarné de chair et d'os, est fuyant, ne se dessine que par ses activités et ses irruptions improbables.

« Rien ne ramène au corps comme l'échec rencontré dans la tentative d'échapper au corps. »<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 353.

<sup>126</sup> STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skia, coll « *Les sentiers de la création* », 1970, p. 8.

## Proctor et l'écriture du nom Maitland

« Maitland- J'avais écrit des messages là-haut. C'est vous qui les avez effacés ?

Jane – Non, c'est Proctor. Il ne sait ni lire, ni écrire. Les mots lui font peur. »<sup>127</sup>

« Proctor, je vais t'apprendre à lire et à écrire. »<sup>128</sup>

Dans l'espoir d'attirer l'attention d'une puissance extérieure qui le ferait sortir de l'île, Maitland tente d'apprendre à Proctor l'écriture. Lui faisant croire qu'il écrit le mot 'Proctor', c'est en fait le mot 'Maitland' qu'il tente de lui transmettre.<sup>129</sup>

« Les lettres tremblées de son premier alphabet étaient déjà plus fermes, mieux formées. Des deux mains, il raclait le ciment, tranchant ses A et ses X cote à cote. [...] Puis des deux mains, il se mit à gribouiller, en commençant au milieu de chaque mot et en progressant tantôt à droite, tantôt à gauche. [...] Le clochard était tellement excité qu'il mélangeait toutes les lettres en appuyant de toutes ses forces, pour former un grimoire indéchiffrable [...] en superposant des fragments des lettres du mot Maitland, puis en les allongeant dans des lignes interminables qui descendaient jusqu'au sol, comme s'il était bien décidé à couvrir de ce qu'il prenait pour son nom chaque centimètre de son terrain. »<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 368.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 414.

<sup>129</sup> Cf. Partie 4.4.2.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 415-417.

Proctor s'étant emparé des rouges à lèvres, des crayons de maquillage et des charbons de Jane, une fois sorti de l'arène, à la fin de l'interlude<sup>131</sup> écrira son nom partout, croyant s'approprier l'île par l'écriture. Il se met de lui-même, sur les murs, sur toutes les surfaces disponibles, sur son propre corps, à tracer les syllabes éclatées du mot Maitland.

« Proctor avait tracé un peu partout, sur les murets, sur les pierres tombales, des fragments du mot 'Maitland' [...] Ces anagrammes, messages cryptiques et sereins que le clochard s'adressait à lui-même, les entouraient de tous côtés. »<sup>132</sup>

Le chœur Proctor, évoluant dans un relais se faisant circuler la responsabilité de l'écriture, toujours l'un d'eux traçant, d'abord sur les murs alors qu'il surprend le baiser, puis sur le sol pendant la fête, se rapprochant toujours du couple jusqu'à son apothéose acrobatique et funeste.

Lukeylah, maquillage et costume pour karenstanleyphoto, post Instagram du 1 mai.



---

<sup>131</sup> Cf. Partie 3.1.3.

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 421.

## Mort de Proctor

Dans le roman de Ballard, Proctor est pendu au cours d'un périlleux et transcendant exercice acrobatique, utilisant une nacelle suspendue sous un pont d'autoroute.

« [...] il balançait la planche comme un trapèze de cirque [...] se mit à faire tourner sa balançoire en cercles de plus en plus larges. Il devenait très souple, gesticulait avec une aisance parfaite : il se débarrassa du veston et le lança dans l'herbe qui tourbillonnait au-dessous de lui. [...] Une joie d'enfant illuminait toutes ses rides. [...] Proctor pendu haletait, étranglé, et ne se rendait pas compte peut-être qu'on l'entraînait vers un pilier de béton [...] Et puis le corps docile fut charrié un moment sous la haute travée du pont [...] »<sup>133</sup>

Jane refuse le rituel d'enterrement de Maitland, et fuit l'île. Maitland consacre le corps de Proctor et l'ornant de nombre de petits objets qui lui étaient chers et ainsi lui permet d'entrer métaphoriquement, d'être initié à la société des morts.

Avec les moyens et la sécurité adéquates, un évènement de l'ordre de l'acrobatie aérienne serait possible sur le site, sous la coupole et dans l'espace libre de l'arène<sup>134</sup>. Cette pendaison, dont l'effet de réel n'est pas spécialement intéressant à convoquer, pourrait simplement prendre la forme d'un arrêt soudain du mouvement, d'une stupeur aérienne, se clôturant par la descente des corps.

Plutôt qu'un enterrement, et dans la lignée de la poétique de l'eau développée dans ce lieu, le signe de l'écartement du cadavre serait une mise à flot de Proctor dans le bassin attenant à l'arène, s'inscrivant dans un espace purgatoire et stabilisé.

---

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 433-434.

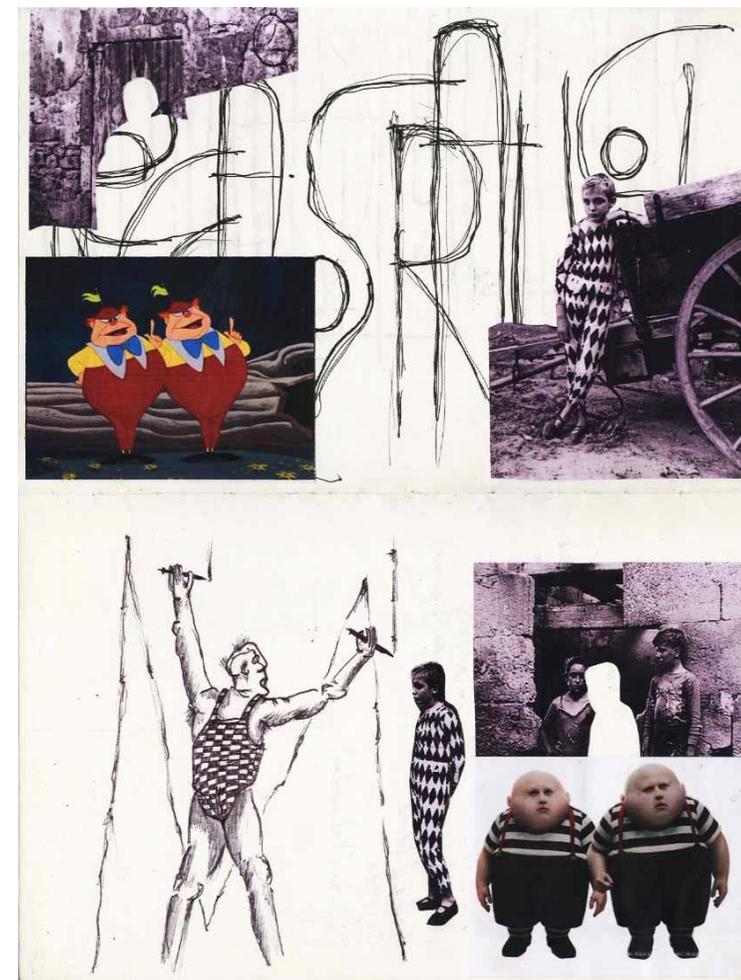
<sup>134</sup> Cf. Ce système est présenté en Partie 4.4.3.

### 5.5.2 Corps et costume

Le chœur Proctor est un corps triple. J'ai décidé tout en respectant la nature initiale du personnage, de le faire incarner par un trio pour plusieurs raisons. Le site convoque, je crois, une certaine dynamique corporelle, que nous pensions développer par un travail de chorégraphie acrobatique mêlant l'art du ratage et un travail de corps en écho aux mouvements synchronisés et désynchronisés, d'échecs de figure, de portées s'écroulant sur elle-même...nos recherches ont été, à ce niveau-là, fugaces, du fait du manque de temps.

« Il avait enfilé les restes de son vieux maillot de cirque [...] A juger d'après la soigneuse mise en place, les piétinements à droite et à gauche, les flexions répétées, ce prochain exercice devait être le clou de la série. [...] Et quand il s'élança enfin pour un saut périlleux en arrière, Maitland savait déjà la suite : Proctor retomba comme une masse, le nez dans ses bottes. »<sup>135</sup>

« La reproductibilité désécurise ; elle fait douter des prémisses les plus fondamentales de l'individuation. On rit des jumeaux, accidents d'une nature railleuse, pour voiler une inquiétude profonde. Ils fournissent une preuve indéniable de la possibilité d'une non-unicité ; dans leur similitude parfaite, ils sacrifient leur droit à l'identité humaine, à la singularité qui authentifie et crédibilise tout individu normal. Deux êtres identiques suffisent pour suggérer la multiplication à l'infini. Les jumeaux sont à eux seuls, une parade : ils impliquent la série uniforme. »<sup>136</sup>



<sup>135</sup> *Ibid.* p. 360.

<sup>136</sup> KONIGSON, Elie, et BABLET, Denis, *Kantor.2, Les voies de la création théâtrale*, vol.18, Tome 2, Paris, Editions du CNRS, 2000, p. 229.

Le costume de Proctor est défraîchi, et raconte la perte et le souvenir d'un univers circassien traditionnel, coloré, chatoyant, image d'un temps nomade, familial et solidaire.



Au début de l'itinéraire B<sup>137</sup> Proctor récupère dans le champ un costume de Maitland. Pendant la scène festive du Duel, Jane habille Proctor du costume de Maitland, et ainsi, défigure l'architecte symboliquement, lui ôtant la possibilité de continuer à incarner son rôle dominant dans la hiérarchie de l'île. Maitland est alors nu face au chœur Proctor.

Ce costume lui donne un pouvoir de transformation. Les ressentis obscurs qui parcourent son cerveau apparaissent avec son nouveau rôle, endossé avec ce costume. Se manifeste par sa transformation son désir pour Jane, son désir de reconnaissance sociale, de soin, d'une fonction. C'est un des rôles 'magiques' du vêtement et du costume de cérémonie étudié par l'ethnologie : les habits transformistes proclament plus que tout autre comportement les non-dits qui cherchent à se dire.

Proctor abandonne l'habit de Maitland pour finalement redevenir l'acrobate qu'il était, rejoignant, lui, de son côté, son passé.

---

<sup>137</sup> Cf. Partie 3.1.3.



## Chapitre 6. Une démarche collective. Comptes rendus du travail collectif entrepris

« J'observe [...] que ces [...] trouvailles que [...] nous faisons ensemble répondent à un désir qui n'est pas un désir quelconque de l'un de nous mais bien un désir de l'un de nous auquel l'autre, en raison de circonstances particulières, se trouve associé. »<sup>138</sup>

### 6.1 Iconographies pour l'arène : Parcours de Maitland et de Jane

Afin de prolonger le travail de scénarisation, de réarrangement de la narration, nous avons demandé à Fanny Carriere et à Dimitri Kamenka, étudiants comédiens du conservatoire de théâtre de Lyon interprétant les rôles de Jane Sheppard et de Robert Maitland, de venir à une réunion avec des iconographies.

Inspirées des situations concrètes du déroulé que nous leur avons proposé, ces photographies et peintures réorientent toutefois l'enchaînement des actions, affinant et suggérant l'état de corps et les interactions des deux personnages.

---

<sup>138</sup> BRETON, André, *L'amour fou*, éd. Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 44.



Complainte de la jeune fille construisant un campement de draps et d'habits.



Jane dansant devant Maitland, en hauteur, portée par le chœur Proctor.



Position renfermée du corps dans ses propres décombres.  
Arrivée de l'eau et de ses reflets.



Assistance à Maitland, dont le corps blessé est soutenu, aidé.

Dimitri propose des peintures et sculptures.



Moment des soins. Jane lave Maitland, le nourrit de lait, elle lui soutient la tête.



Une fois lavé, nourrit, soigné, Maitland est attiré par Jane vers un acte sexuel mêlant l'économie de la prostitution et la volonté de procréation. Cet acte trouve son écho dans l'image d'un court moment d'union sous un grand drap.

Etendu et dénudé, il git dans les draps du lit de Jane.

Alors que Jane et Maitland s'unissent sous le drap, les Proctor descendent dans l'arène.

Mécontente, Jane les interpelle et les poursuit, pour finalement profiter de la situation et les monter contre Maitland.

Maitland de son côté commence à dévorer un morceau de viande sorti du sac-fœtus attaché à la taille de Jane, sac-fœtus qu'il a décroché pendant l'union sous le drap.



## 6.2 Ateliers en salle, en extérieur, rencontres collectives sur le lieu même

5 novembre – sur les lieux

Présentation du lieu et ‘rituel’ collectif d’appropriation



7 janvier – en salon puis sur les lieux

Découverte de Maitland - Jeux des Proctor – Rencontre Proctor/Maitland – remontée

10 février – en salle à l'ENSATT

Première phase où Fanny expérimente une suite d'actions sans fins recommencées.

Deuxième phase où l'on expérimente la rencontre Maitland/Jane et les rituels qui les unissent.

### I/ ' un quotidien de reconstitution '

Bougie posée au sol, briquet posé au sol, allumer une bougie, filtrer de l'eau dans un entonnoir rempli de sous-vêtements, de vêtements d'enfants, remplir un enfumoir de sous-vêtements et d'herbes sèches et les faire brûler pour dégager de la fumée odorante, laver et étendre des habits d'enfants et des sous-vêtements, verser du lait dans une casserole, le faire chauffer sur un petit réchaud de camping, transvaser le lait chaud dans des bouteilles colorées, transvaser le lait chaud dans un pistolet à eau, tirer dans ses draps pour les laver ensuite, danser au son d'une musique absente et faire des exercices de barre, marquer les murs et le sol au charbon ou au rouge à lèvres entre chaque action de divers mots –dont les prénoms possibles de l'enfant absent, des slogans-, jet de petites bouteilles d'eau reliées à des fils pour suspendre des objets au grill de l'arène, construction d'étendoirs à partir de pièces détachées, réciter des imprécations dans un marmonnement sourd...

« Car ce qui parle au fond des êtres, du fond des êtres, ce qui parle dans le sein des eaux,  
c'est la voix d'un remord.

Il faut les faire taire, il faut répondre au mal par la malédiction [...] »<sup>139</sup>



<sup>139</sup>BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Poche, 1993, p. 82.

## II / Rencontre Maitland/Jane et rituels

Maitland tombe dans l'arène, épuisé. Jane s'arrête net, vient lui enlever sa montre et son portefeuille en le fouillant. Elle prépare un enfumoir à sous-vêtements et fait chauffer du lait, si au moment de son arrivée elle n'en avait pas de prêt. Alors elle lui ôte son armure de carrosserie, et le déshabille, dans une gestuelle chirurgicale, maniérée, mêlant douceur, rapidité et cruauté.



Il est allongé par terre, nu et semi-mort.

Elle lui tire dessus avec le pistolet à eau. Il souffre et l'exprime.

« [...] il semble que le lavage soit la métaphore, la traduction en clair, et que l'aspersion soit l'opération réelle [...] »<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 163.

Elle le porte alors jusqu'à la chaise, l'assise dessus, prend l'enfumeur et l'enfume à la manière des apiculteurs, pour l'apaiser. Jane va chercher dans la grotte les bouteilles colorées.

Elle lave les écritures et hématomes sur sa peau avec les eaux bleues des bouteilles colorées.

La peau de Maitland prend une teinte bleutée. Il est éteint et épuisé, il se laisse tomber sur le matelas.

« Maitland – Quel jour sommes-nous ?

Jane Sheppard – Dimanche. Chez les indiens, c'est ouvert tous les jours.

Ceux-là, ils exploitent leurs personnels encore plus que les blancs. Mais vous devez savoir ça mieux que moi.

Vous connaissez.

Maitland – Je connais quoi ?

Jane Sheppard- L'exploitation. Vous êtes un richard, vous êtes dans les affaires. C'est ce que vous m'avez raconté hier soir.

Maitland – Jane, vous êtes naïve, je ne suis pas un richard, je ne suis pas dans le commerce, je suis architecte.

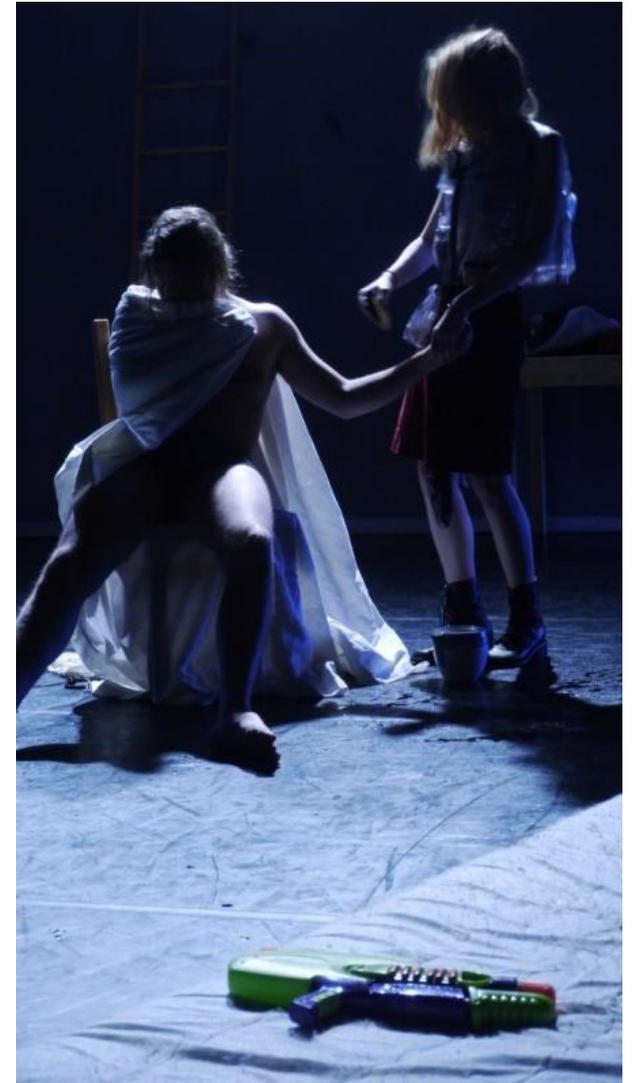
Vous avez appelé du secours ?

Jane Sheppard - Euh...Je n'ai pas eu le temps. J'ai pensé que pour commencer vous aviez surtout besoin de manger.

Maitland – Effectivement, je meurs de faim. Mais, il faut absolument que j'aille à l'hôpital. Ma jambe ne peut pas rester comme ça. Et puis, il y a le bureau, il y a ma femme. Ils doivent se demander où je suis.

Jane Sheppard- Ils croient que vous êtes en voyage. Je suis sûre que personne ne s'inquiète. »<sup>141</sup>

Elle part prendre le lait chaud.



<sup>141</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 362-363.



Image de la Pietà. Elle le fait boire du lait filtré à l'entonnoir dans ses sous-vêtements, ou vêtements d'enfants.

« [...] toute eau est un lait [...] toute boisson bienheureuse est un lait maternel. »<sup>142</sup>

Ils se relèvent ensemble, pris dans les draps – le drap s'élève avec eux, il a été suspendu par un bord au cintre.

Image du Baiser, passation du fœtus dans les draps.

---

<sup>142</sup> BACHELARD, GASTON, *op. cit.* p. 135.

10 mars : Retour du chœur Proctor à la fin des rituels entre Jane et Maitland – Festivités – Asservissement de Proctor - Départ de Jane – Entrée dans l'œuf

Lors de cet atelier, nous enchainons avec la suite chronologique du déroulé, jusqu'à la fin supposée du spectacle.

Nos amis circassiens sont conviés, l'un d'eux abandonne le projet et je suis obligé en dernière minute de prendre sa place.

Jane sort du drap et s'en prend aux Proctor qui sont descendus sans son autorisation dans l'arène. Ils portent la mallette de travail de Maitland et des habits à lui. Ils lui offrent du vin. Elle leur offre des craies, du charbon, des rouges à lèvres. Une fête commence.

Maitland décortique le morceau de viande dans le sac, sang qui perle sur sa peau bleutée.



« Vous êtes lourd, même si vous avez crevé la faim.  
Trop de déjeuners d'affaires, hein ? Avec des notes de frais ?  
Ça ne coûte rien et on ne paie pas d'impôts.  
Il paraît que ça rassure de trop manger, que ça console... »<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 365-366.

Jane habille les Proctor des habits de Maitland (chemise, pantalon, veste de costume).

Jane boit, les Proctor tracent des syllabes du mot 'Maitland' un peu partout, croyant écrire leur nom. Maitland sort lentement du drap, observe confus la scène, il s'énerve de voir son nom fragmenté sur les murs, de voir les Proctor avec ses habits...



L'atmosphère se fait joyeuse, vive, Jane danse, les Proctor font des figures, jouent, ratent, continuent à écrire partout autour d'eux leur nom.

Les bouteilles passent de mains en mains, créant du jeu.

Les Proctor s'exercent à des portées brouillonnes avec Jane, tout rate et ils s'amuse de ces tentatives acrobatiques.

Ils finissent par la porter d'une manière assez stable pour qu'elle puisse esquisser une danse, tentative grotesque de séduction de Maitland.



Alors que la portée s'achève, Jane demande à un des Proctor de s'emparer de la valise de Maitland, et de jeter son contenu. Feu d'artifice des papiers, contrats et plans d'architectes, de dessins et de croquis, d'agendas et de plannings.

A la suite de quoi la fête touche à son apogée.

Maitland est passif, fouille sans intérêt les papiers.

Jane incite Proctor à faire danser Maitland, à lui verser du vin sur la tête.

Maitland est menacé et nu et bleuté et sanglant au milieu des trois Proctor.

Jane allume des fumigènes, provoque Maitland, entraîne les Proctor dans une ronde sans fin.

« Ils se poursuivaient dans l'herbe, on aurait dit qu'ils dansaient la farandole. [...] Une odeur sucrée de hasch flottait dans l'air [...] Jane se recula pour admirer son ouvrage, ravie d'avoir réussi cette parodie de sommelier. [...] »<sup>144</sup>

« Jane Sheppard (à Proctor)- Voilà ! Tu es un amour !

(à Maitland) Ne prenez pas cet air sérieux. Allez, venez vous amuser avec nous. On fait la fête.

Maitland – C'est ce que je vois. En l'honneur de qui ?

Jane Sheppard- Allez, bougez ! Cessez-de faire la gueule. Vous ne savez pas vous amuser.

Bon Dieu, regardez-vous tous les deux !

(à Proctor) Verse-lui du vin sur la tête ! Allez- dansez ! Je veux vous voir danser. Sur un pied.

Levez la jambe ! Proctor, fais-le danser !

Il y a une lettre là, une lettre de d'une doctoresse. Pas très médicale, la consultation.

Écoute ça, Proctor. (Maitland la lui arrache des mains d'un coup de canne) Qu'est-ce qui vous prend ?  
(Il lui fait signe, du bout de sa canne, de s'éloigner encore.) Attendez qu'ils se réveille ! Vous verrez ça...

Maitland – Il ne fera rien du tout. Croyez-moi... (Maitland urine sur Proctor.)

Ça va, maintenant allez, ramassez-moi tout ça.

Jane Sheppard- ça, il ne va pas l'oublier.

Maitland – J'espère bien que non. »<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 397.

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 398-399.

Jane sort soudainement le portefeuille de Maitland pour le faire réagir.  
Proctor est fasciné par l'objet. Il s'arrête net dans ses acrobaties, Jane le fait  
asseoir, lui impose le silence.



Maitland agresse Jane, la violente, récupère le portefeuille.  
Il dresse les Proctor avec les billets sortis du portefeuille, donne des billets à chacun  
d'eux. Repli des Proctor autour de Maitland, comme un seul corps.  
A partir de là, tous les mots de Maitland sont répétés à l'unisson par les trois  
Proctor.

Maitland demande à Jane de rester avec lui dans l'arène, qu'elle s'occupe de lui.

Jane part, avec sa grosse valise vide.



## Conclusion générale

Certaines prises de conscience sont arrivées, concrètement, tard au cours de la constitution de ce mémoire et de ce travail collectif. Notre atelier-spectacle, à l'ENSATT, encadré par Pierre Meunier et Marguerite Bordat, a été révélateur pour moi d'une envie de scénographier en proposant des matériaux et des accessoires à l'improvisation, afin qu'ils se juxtaposent, entrent en crise, s'érigent en poèmes matériels par leurs usages scéniques. Ces processus se classent sous la catégorie 'écriture de plateau' et demandent une disponibilité et un investissement réellement créateur de chacune des personnes s'investissant dans un projet. Mais au-delà de cette ouverture, cet atelier-spectacle m'a donné envie de performer moi-même, de développer ma perception du rythme, du temps, de l'attention, de l'énergie à délivrer au bon moment, sur scène et au service d'une énergie directrice. Là-dedans, nulle velléité à l'interprétation d'un personnage, mais simple et entière disponibilité physique et mentale à développer par l'expérience une obsession donnée.

Dans ce sens-là, j'aurai voulu développer avec Dimitri Kamenka, Fanny Carrière et Arthur Amouroux, un plus ample travail d'improvisation. Leur permettre de s'appropriier le site qu'est *L'île de Béton*, mais aussi de développer leurs propres enjeux personnels, leurs propres enjeux de vie, dans leurs corps de performers, au-delà des impératifs des personnages et des repères sociaux qu'ils incarnent. Ce sont après tous leurs corps qui se rencontrent, se défient, butent dans la matière et le paysage, et non les idées qui sous-tendent les enveloppes des personnages. Il m'aurait fallu les délester du poids de cette fiction pour n'en garder qu'une moelle. Et cette moelle aurait pu prendre la forme de simples tentatives de *faire*, d'*agir*, comme bases à une réécriture dramatique du roman. C'est là où j'en suis arrivé, je crois, à cette moelle, avec ces dispositifs, avec ces références et ces psychopathologies qui ravagent Robert Maitland, Jane Sheppard et Proctor.

J'ai envie, maintenant, d'entamer un travail de transmission, de médiation, pour permettre l'appropriation par d'autres de cette recherche. Et voir ce qu'il advient, de cet archipel de documents, dans le temps compressé et intense de la représentation.

Sans l'errance et la recherche, je n'aurais sans doute pu me rendre compte de certaines directions que mon travail tend à prendre, que mon travail a pris au fil de ces pages : je crois que la dimension de recherche-crédation tient dans le processus que constituent tous

les efforts mis en œuvre pour en arriver à cette écriture même. Une certaine fétichisation de la source, de la référence, des documents que j'ai produits, m'interroge par exemple sur leur valeur en tant qu'objets scénographiques et performatifs en tant que tel. L'intrication profonde entre les corps et un espace où réel et fiction ont fusionné m'intéresse de plus en plus : la scénographie comme l'expérience de la représentation serait dès lors *réelle, traversable, actionnable*. Elle devient, avec le corps un objet performatif à part entière.

Les contrepoints d'autres arts propres au spectacle vivant auraient été bienvenus, en lumière, en son, en costume, en écriture... J'ai remarqué tant d'indices, appelant leur manifestation, dans la chape sonore que la circulation, sur les autoroutes, fait peser sur le site, dans la circulation des ombres glissant sur le sol et sur les murs de l'arène le long du jour... Je suis conscient à la fois de la démesure initiant ma tentative, et de l'envie si vaste de faire de ce lieu, d'autres lieux, des espaces d'art total. Traiter de l'espace de *L'île de béton*, traiter d'un espace ballardien, c'est traiter d'un espace sensoriel et mémoriel faisant, en fait, appel à toutes les techniques et à tous les arts à disposition. Croire pouvoir traiter scénographiquement, avec seulement des objets construits, de cette complexité, me semble être maintenant illusoire, parcellaire. C'est aussi là que le projet aurait pu s'assumer comme un ensemble de scènes ou performances fragmentaires constituant librement un tout épars, plus proche des thèses et de des libertés formelles post-dramatiques. Abandon total du personnage, décomposition de la diégèse, libre usage du verbe comme du geste, mélange des arts et des registres, exposition performée. Autant de libertés qu'il me faut maintenant prendre.

Les photographies, les vidéos, les enregistrements, les dessins, tous les documents que j'ai produits, que nous avons produits, rendent compte de l'exploration d'un site, mais composent aussi, assemblés, un non-site immatériel, fabuleux, qui n'est autre qu'un fantasme collectif. J'espère pouvoir continuer à explorer ce fantasme, recomposer un jour une équipe prête à s'approprier la densité de cette recherche, à partir errer sur les mers infinies des autoroutes vers un autre archipel.



## Annexe 1

27 Juin 2018 : Entre tournage et performance : une journée finale en conclusion au projet.

Je présente ici, en annexe, un storyboard composé de screenshot et photographies issues de cette journée de mise en commun de travail collectif.



# L'île de Béton

























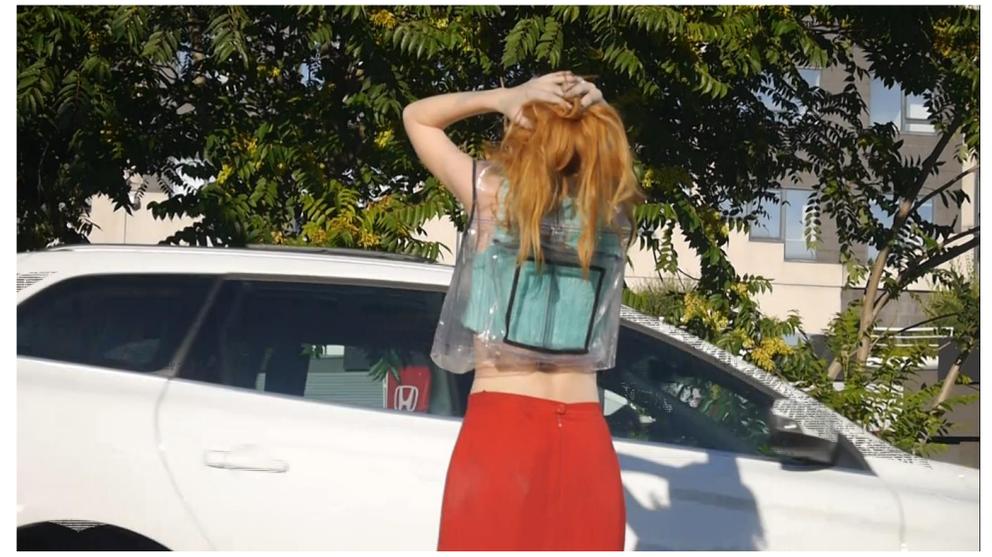


### Délire de Jane – monologue

« Pauvre con ! Tu es en train de crever ? Je te défends de crever ici. Tu imagines que tu vas foutre le camp ? Et tu penses que tu peux rester là vautré à rêvasser toute la journée ? A quoi tu rêves ? On s'en fout, ça n'intéresse personne. D'abord, tu ne comptes pas, tu n'es rien du tout. Et maintenant, qui est-ce que tu vas détester ? Tu ne crois pas que tu fais un peu trop le difficile ? Tu cherches à m'humilier avec cette conversation. Fais-moi confiance, pour ce qui est des plumards, je m'y connais mieux que toi. Tu n'es qu'un vieux puant, et je refuse de payer la note. Merde alors ! Pauvre dingue ! Non, je ne danse pas dans cette piaule, je traîne la savate. Mais tant pis, ça me fait plaisir. Gardons notre sang-froid, je t'en prie, on se quitte demain après-midi. Elle est belle, cette musique ! Tu comprends, je n'ai pas besoin qu'on m'aime. Je suis vacciné. Ne fais pas l'enfant, c'est fini entre nous et c'est très bien comme ça. Je ne veux plus jamais te revoir, je considère que nos relations sont terminées, un point c'est tout. Inutile de me téléphoner et je te prie de ne pas te mêler de mes relations professionnelles. Ah ! Il est bien, ce disque ! C'est génial pour faire l'amour, tu devrais essayer... Tu te feras écraser, mon pauvre mec ! Heureusement que je serai bientôt débarrassé de toi. Tu peux aller faire le pacha dans un bazar. Je t'ai aimé, mais tu as tout gâché. Enfin, plus qu'une journée, et tu seras parti. Rester en relation ? Pour quoi faire ? Je te trouve déjà assez ennuyeux. Quand tu étais petit, tu as dû manquer d'affection... Et pas de brutalités cette nuit ! Il y a des tas de gentilles mômes ici. Pourquoi est-ce que tu es salaud comme ça ? C'est à cause de cette sale Américaine, cette putain. Ouais, ouais, une intellectuelle, je sais... »<sup>146</sup>

<sup>146</sup>BALLARD, J.G., *op. cit.*, p. 428





Lente arrivée de l'œuf.

Monologue : pas de rétention.



« [...] Moitié séchée l'arène de soi, moitié noyée, stabilisée oui, en apnée l'arène du moi, l'Autre à la surface avec un doigt planté dans le tuba -bouché ! - faut bien sortir par quelque part, pas de rétention ! Qu'il disait à l'oreille du tuba, mais bouché ! comment je fais ! Pas de rétention ! Je retente que les ratés et c'est la boucle de la bouche à l'anal, parlant à soi-même, qui fait tentation intestinale, révolte intestinale, ravalant le révolté et se révoltant du ravalé, brisé le cycle de rétention oui, faut évacuer, mais c'est chez moi qu'il disait le noyé, faut l'sécher qu'ils disaient, ça reste immergé et ça se miasme de banalités, j'suis le pervers pris aux bas maux du souvenir du fait et la marée de mots s'entrechoque en prédictions de sachets à glaçons :  
jardin aquatique de la tête qui subit la pensée, retour ouais, le noyé remonté, comme qui dirait mon corps de mémoire en remontée  
Faut que tu sèmes dans la vase, que tu l'aimes et l'écume, l'Autre, que ça pousse dans la tranchée du crash que ça parle direct depuis la trachée comme marée de mots sans eaux, une marée d'écumes, que naisse à nouveau allez ton corps sans os ton corps aimé bien écrémé mais un corps d'écume de mots à toute volée [...] »<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Extrait d'une recherche d'écriture collective

Maitland achève son monologue.



« Comme un roi mendiant du désert trônant face à ses domaines stériles, il s'assit les jambes croisées sur le lit (...) Au-delà de la faim, au-delà de l'épuisement, il était parvenu à l'état où les lois de la physiologie étaient suspendues, avec toutes les règles de métabolisme des besoins et des réactions. »<sup>148</sup>



« Cette île est mon corps »<sup>149</sup>

Il entre dans l'œuf / Il entre dans le tunnel.

---

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 427.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 339.



## Annexe 2 : Calendrier du travail entrepris

Juin 2017 : Je découvre le site pendant la lecture de *L'île de béton*, quelques jours après, j'assiste aux DUT des comédiens du conservatoire d'art dramatique de Lyon (festival Ecllosion au théâtre de l'Elysée). Je suis particulièrement touché par *Flaque*, une forme entre théâtre, acrobatie et clown, autour de la disparition de l'eau, interprétée par Magali Leveque et Elina Nigil ; et *BigBadBear*, un huis-clôt basé sur les derniers jours d'emprisonnement du fils (dément et poète) de Staline, interprété par Dimitri Kamenka, Fanny Barthod, et mis en scène par Lena Guenin.

Été 2017 : En stage à l'ARIA, je passe un mois à l'air libre, dans une atmosphère très aride, en pratiquant la scénographie en extérieur, dans une démarche 'brute' et in-situ. L'expérience me renvoie au mois de juin et *L'île de béton* s'impose doucement dans mon imaginaire comme un événement à produire, à documenter, à expérimenter.

Septembre et octobre 2017, je me lance dans la constitution d'une équipe. Je contacte Dimitri à-propos de *BigBadBear*, et lui propose de relier ce travail au personnage de Maitland. Il accepte, et désire travailler avec Léna Guenin en mise en scène, ce que j'approuve. Je contacte Fanny Carrière, que j'avais rencontrée lors d'un atelier organisé par nous-mêmes à l'ENSATT en parallèle des cours. Je lui propose de travailler des thématiques diverses, tant anthropologiques (la sorcière) que formelles (la partition). Elle accepte de même. Je contacte Arthur Amouroux, que j'ai déjà rencontré quelques fois à l'Ecole de Cirque de Lyon, puis rencontre Yannis et Timothée, et l'idée de constituer à eux-trois un seul personnage-acrobate leur plait. Fanny me fait rencontrer dans la foulée un de ses amis des Beaux-Arts, Tristan Brundler, qui crée des installations de plastiques et de déchets, reconstituant des organismes crevés, figés. Nous décidons de travailler ensemble.

Peu après je propose à Estelle Boul, étudiante costumière en troisième année à l'E.N.S.A.T.T, de s'approprier la partie costume du projet. Elle accepte et nous commençons nos recherches. Notre travail deviendra vite impossible du fait de l'intensité de la troisième année à l'E.N.S.A.T.T et de difficultés de mon côté à multiplier les interlocuteurs et les modes de pensée et d'appréhensions des différents arts. Pour avancer en m'économisant, c'est la centralisation et les décisions tranchées qui prennent le relais, qui ne correspondent pas toujours à mon idéal du travail collectif. C'est instructif, d'un point de vue personnel.

5 novembre 2017 : Nous nous retrouvons tous sur les lieux, nous sommes donc 11 personnes (nous avons deux autres plasticiens curieux et eux-aussi obsédés par le site, qu'ils ont peint plusieurs mois auparavant !). Je leur présente le site, la circulation de l'eau qui l'anime. J'ébauche des repères pour commencer à y ancrer la narration. S'y déroule une sorte de rituel d'appropriation du site et d'ouverture au groupe, ou chacun identifie un passage de son existence à chaque point remarquable du site, et le narre aux autres. Nous finissons par verser par la grille, tour à tour, une eau à laquelle nous nous sommes confiés.

Novembre-Décembre : quelques réunions avec les différents complices où nous lisons le texte, le décortiquons, le découpons. Dimitri, qui n'a pas de texte parlé sur lequel s'appuyer, décide de retranscrire sous la forme de flux de pensées la première partie du livre, ou Maitland est livré à lui-même.

Rétrospectivement, je crois que l'introspection était une ornière, que dans le cadre d'un théâtre in-situ ou l'attention d'un public n'est pas facile à conserver, nous aurions pu aborder / compléter cette piste en nous poussant vers des expérimentations mettant en jeu un orateur blessé qui prendrait à parti des spectateurs surpris. Les plasticiens ne sont pas aussi motivés qu'ils le disaient, attendent sans-doutes un cadre plus stricte, plus directif, mais je ne peux le donner de mon côté et j'attends de l'autonomie et de l'engagement de chacun, ils abandonnent. Nous retravaillerons un peu avec Tristan sur la question de l'Oeuf, travail qui se diluera dans l'urgence de la fin d'année.

7 janvier 2018 : Avec Lena, les trois acrobates et Dimitri, nous organisons un atelier dans mon grand salon (vidé de ses meubles !) pour chercher des mouvements communs aux trois Proctor et tracer un premier enchaînement d'actions tirées du roman. L'après-midi, le temps est clément, voir même étrangement chaud, et nous allons sur le lieu pour éprouver ce que nous avons mis en place.

Découverte de Maitland - Jeux des Proctor – Rencontre Proctor/Maitland – remontée.

10 février 2018 : Avec Lena, Fanny, Dimitri, dans une salle à l'ENSATT. Atelier où Fanny improvise sur la base d'un éventail d'actions qu'elle recommence, de manière désordonnée, sans fin. On guide ensuite une improvisation de rencontre entre Maitland et Jane, des rituels qui les unissent. Nous sommes contents, le travail progresse et on arrive à retrouver le fil narratif de l'œuvre de Ballard.

10 mars 2018 : Avec Lena, Fanny, Dimitri, Arthur et Timothée. Yannis abandonne, sans vraiment s'expliquer. J'ai l'impression que c'est une question de méthode, de direction. Je le remplace pour conserver le dynamisme du personnage triple. Nous reprenons là où nous nous sommes arrêtés, avec la suite chronologique du déroulé, jusqu'à la fin supposée du spectacle.

Le chœur Proctor surgit à la fin du rituel. S'ensuivent : les Festivités – l'Asservissement de Proctor – le Départ de Jane – l'Entrée de Maitland dans l'œuf. C'est encore une belle après-midi à la fois très enthousiasmante et très frustrante : les idées fusent, les précisions arrivent, les actions se construisent et se solidifient au fur et à mesure que le groupe se connaît mieux, mais nous avons très peu d'occasion pour répéter. A vrai dire c'est la dernière.

27 juin 2018 : Arthur, Dimitri, Fanny, Léna sont là, Vincent Jondeau, un ami de l'université de cinéma, filme la journée, Elina Nigil de *Flaque* fait la prise son, Léo Lagarde, un décorateur que j'ai rencontré sur un tournage en février, nous accompagne en régie. Nous retraversons une partie de ce qui a été expérimenté, inventons de nouvelles choses. Improvisation de plusieurs fins qui ne nous satisfont pas. Nous filmons l'ensemble. Enfin voir notre travail prendre place dans ce lieu nous fascine tous et nous avons quelques moments de grâce malgré les difficultés que la situation chaotique amène.

Été 2018 : Vincent réalise un montage à partir du chaos cinématographique engendré pendant cette journée.

Septembre 2018 : Soutenance...



## Table des illustrations

**1** Voyageur contemplant une mer d'autoroutes, collage personnel, à partir de l'œuvre :

FRIEDRICH, Caspar David, *Voyageur contemplant une mer de nuage*

1818, peinture, huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm, Kunsthalle de Hambourg

**1, 19, 27, 28, 51, 52, 59, 60, 63, 85, 86, 88 – 103, 107, 110, 112, 113 - 119, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 142, 145, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 163, 164, 165, 168, 176, 182, 183, 188 - 197, 201, 203 - 219**

Travaux personnels – photogrammes, dessins de coupes, collages, modifications numériques, photographies numériques, modèles SketchUp, diagramme.

**20, 21, 22** RIVATON, Kelian, cartographie pour le Programme de recherche ARTELIA- CNRS

[http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia\\_cartographie.php](http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia_cartographie.php)

**23, 25** Captures d'écran de navigation sur Google map

**43, 44, 45** GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, *Ballard Garden*

2014, permanent installation, deSingel, Antwerp. Photos par Jan Kempanaers.

**49** Le Dépeupleur — de Samuel Beckett un spectacle conçu par Alain Françon, Jacques Gabel et Joël Hourbeigt,  
Interprétation Serge Merlin, mise en scène Alain Françon,  
Scénographie et costume Jacques Gabel, lumières Joël Hourbeigt.  
Le texte est publié aux éditions de Minuit. — production Les Déchargeurs  
Le Pôle diffusion création au théâtre Les Déchargeurs, Paris, septembre 2016

**50** Isabelle Jenniches (scénographie, vidéo), Stefan Kunzmann (mise en scène, réécriture), Concrete Island,  
Théâtre de Bali, Amsterdam, 2002

**55** DENES, Agnes, *Wheatfield. A confrontation*, Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, 1982

**56** PARKER, Chris, *Junkopia*, 1981, court-métrage, 6'

**58** Agence APS, théâtre de verdure Grâne, Drôme (France), maîtrise d'ouvrage : Ville de Grâne, 2007

**61** MORRIS, Robert, *Observatory*, installation land art, 1977

**61** Capture d'écran : <https://vimeo.com/158977626>

**64** ELMGREEN & DRAGSET, "*DUG DOWN GALLERY / POWERLESS STRUCTURES, FIG. 45*"  
1998 ; Bois, peinture, mobilier de bureau, spots halogènes ; 220 x 320 x 500 cm \ 7.2 x 10.5 x 16.4 feet ;  
Unique ; Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin

**65** NOGUCHI, Isamu, *Sunken Garden*, 1961-64, The Chase Manhattan Bank Plaza  
Carte du maillage des autoroutes dites 'européennes'. Référence perdue.

**67, 72** Références iconographiques perdues

**111** Chip Lord, Hudson Marquez, Doug Michels, Cadillac Ranch,  
AntFarm, 1974, Cadillac plantée dans le sol, Amarillo, Texas

**111** Cercle de pierre de Drombeg (aussi connu comme l'Autel du Druide),  
Cromlech circulaire, Comté de Cork, Irlande

**121** IMHOF, Anne, *ANGST*, Kunsthall Basel, 2016. Photo: Philippe Hanger / Kunsthall Basel

**122** FRANCESCA, Piero della, *Enthroned Madonna and Saints Adored by Federico da Montefeltro*, ca. 1472–1474. Oil on wood, 8'  
2" X 5' 7". Pinacoteca di Brera, Milan.

**126** photographie, Tanaka en Islande, référence perdue

**144** FELLINI, Federico, *La cité des femmes*, 1980, film, 140', Opera Films Produzione, Gaumont

**146 – 147** LA RIBOT, *Distinguished pieces*. <http://www.laribot.com/work/58>

**148** Claudia Triozzi – *Park – In my home*. <http://www.claudiatriozzi.fr/park>

**153** Recherches iconographiques sur Pinterest (web site). Références perdues.

**167** Référence tattooage perdue

**169, 170** Greenaway, Peter, *The pillow book*, 1996, film, 126'

**171** Référence perdue.

**180** Lukeylah, maquillage et costume pour karenstanleyphoto, post Instagram du 1 mai

**182** *Alice au pays des merveilles*, Walt Disney Pictures, 1951, 75'

**182** autres sources perdues

**186** CAPA, Robert, photographies,  
Calumet city Illinois 1940,  
Israël,  
Espagne novembre 1936,  
Wuhan

**187** MICHEL-ANGE, *Piéta*  
1499, sculpture sur marbre, 174 x 195 x 69 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican

**187** RUBENS, Pierre Paul, *Saturne dévorant un de ses fils*  
1637, peinture à l'huile sur toile, 180 x 87 cm, Museo Nacional Del Prado

**187** KLIMT, Gustav, *Le Baiser*  
1908-1909, huile et feuille d'or sur toile, 180 x 180 cm, palais du Belvédère, Vienne



## Bibliographie

### Ouvrages et Revues

AUGE, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, éd. SEUIL, 1992

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. "Champs"

BALLARD, J.G., *L'île de béton*, dans *La trilogie de béton, Crash ! – L'île de béton – I.G.H.*, Paris, Gallimard, coll. "Folio"

BACHELARD, GASTON, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Poche, 1993

BADIOU, Alain, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel lettres », 1995

BARTHES, Roland, « *Le théâtre de Baudelaire* », dans Préface aux *Œuvres* de Baudelaire, Paris, Club du Meilleur Livre, 1954 ; repris dans *Essais Critiques*, Seuil, 1964 ; rééd. « Points », 1971, p. 41-47, cité dans II, Théâtralité du théâtre et théâtralité hors théâtre, *Le théâtre*, textes choisis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay, GF Corpus, GF Flammarion, 2007

BENE, Carmello, et DELEUZE, Gilles, *Superpositions, Richard III*, suivi d'*Un manifeste de moins*, Paris, Les éditions de minuit, 1979

BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques*, Essai d'interprétation des rites d'initiation, tel, Gallimard, 1991

BOISSIERE, Anne, « *Apparence et jeu, valeur culturelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin* », *Apparence(s)* [Online], 1 | 2007, Online since 24 May 2007, <http://journals.openedition.org/apparences/48>

BRETON, André, *L'amour fou*, éd. Gallimard, coll. Folio, 1976

CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, éd. Gallimard, Paris, 1966

CLIDIÈRE, Sylvie, MORANT, Alix de, *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public*, L'Entretemps, 2009, Montpellier

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Londres, 1911, cité dans I, *L'art du théâtre de demain*, *Le théâtre*, Textes choisis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, GF Flammarion, coll. "GF Corpus",

- CREISSELS, Anne, « *Le corps du mythe : performances du génie créateur* », *Ligeia*, Dossiers sur l'art, Corps et Performance, XXVI<sup>e</sup> année, N°121-122-123-124
- DANAN, Joseph, *Entre Théâtre et Performance*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2016
- DOUGLAS, Marie, *De la souillure. Essai sur les notions de pollutions et de tabous*, Paris, La Découverte, coll. Poche, 2001
- FERAL, Josette, « *La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral* », *Poétique*, septembre 1988
- FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009
- GARNIER, Jean-Pierre, « *Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté* », *Espaces et sociétés* 2008/3 (n° 134)
- GENET, Jean, *L'étrange mot d'...*, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris, 1968
- GODDARS, James and PRINGLE, David, *An interview with J.G. Ballard* – Simon Stellars et Dan O'Hara (éd.) *Extreme Metaphor*, 1975
- GOUDARD, Philippe, « Le cirque intérieur », in, ouvrage coordonné par BOUCRIS, Luc, DUSIGNE, Jean-François, FOHR, Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, éd. L'Entretemps, Coll. Ex Machina, 2010
- KAFKA, Franz, *La métamorphose* suivie de *Dans la colonie pénitentiaire*, Paris, Libro
- KAYE, Nick, *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Routledge, 2006
- KONIGSON, Elie, et BABLET, Denis, *Kantor.2, Les voies de la création théâtrale*, vol.18, Tome 2, Paris, Editions du CNRS, 2000
- McCLELLAND, Michael et STEWART, Graeme, *Concrete Toronto: A Guide to Concrete Architecture from the Fifties to the Seventies*, Toronto, Coach House Books, 2007
- PASOLINI, Pier Paolo, *Pylade*
- RAGON, Michel, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris, Albin Michel, 1981
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-morte*, GF Flammarion, 1998
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme* « Ethnocritique de la littérature » n°145, 2009
- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, col. « Sciences sociales 128 », 1998
- SCHECHNER, Richard, « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », *Communications*, 2013/1 (n° 92), p. 125-146.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skia, coll « Les sentiers de la création », 1970

PEIGNIST, Myriam, « *Faire cirque. Les Non-lieux des acrobates glisseurs ?* » dans *Les lieux du cirque. Du local à l'international, trajectoires et inscription spatiale des circassiens*, collaboratrice Francine Fourmaux, Paris, Manuscrit, 2008

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passages*, Paris, Picard, 1981

### Travaux Universitaires

BAXTER, Jeannette, *Sounding Surrealist Historiography: Listening to Concrete Island*, Literary Geography, 2016

<https://core.ac.uk/download/pdf/77284034.pdf>

NODET, Bertrand, *LIEUX ET THEATRALITE, L'enjeu du corps et de la scénographie dans la performance in situ*, Mémoire de recherche, Filière Scénographie, E.N.S.A.T.T, 2012-2013

PELLETIER, Vicky, *Circuler et habiter dans l'œuvre de James Graham Ballard : société urbanité, fiction* ; thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en étude littéraire, 2014

## Sites Internet

BECKETT, Samuel, *Le dépeupleur* (texte en prose), Paris, Les Editions de Minuit, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#Sauf\\_erreurs](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#Sauf_erreurs)

BECKETT, Samuel, Lettres I, à Axel Kaun le 9 juillet 1937 (*dite « lettre allemande »*), p. 562-564, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett)

BECKETT, Samuel, extrait de *Capitale des ruines* (trad. Edith Fournier), revue *Europe* (n°770-771), juin-juillet 1993, p. 11, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#Sauf\\_erreurs](https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#Sauf_erreurs)

BONSALL, Mike, « The real concrete island ? »

disponible sur [www.ballardian.com/therealconcrete-island](http://www.ballardian.com/therealconcrete-island)

La renaturation des petites rivières urbaines : le projet du Ruisseau des Planches à Lyon  
Alexandre Brun, Stéphane Coursière, Evariste Casetou,

Disponible sur [http://www.cresat.uha.fr/wp-content/uploads/2016/11/A\\_Brun.pdf](http://www.cresat.uha.fr/wp-content/uploads/2016/11/A_Brun.pdf)

La renaturation des rivières urbaines dans le Grand Lyon - Programme de recherche ARTELIA- CNRS,

Disponible sur [http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia\\_methode.php](http://art-dev.cnrs.fr/pages/artelia/artelia_methode.php)

LA RIBOT, Page Distinguished Hits 1991-2000, disponible sur <http://www.laribot.com/work/58>

TRIOZZI, Claudia, Park (1998) Park, de 1998 à aujourd'hui (2016), disponible sur <http://www.claudiatrionzi.fr/park>



## Remerciements

à Alexandre de Dardel, pour sa critique constructive et sa vision enthousiaste.

à Frederic Murard pour ses indications domaniales et géographiques.

à Jordan Vincent pour son aide sur SketchUp.

à Lena Guenin (mise en scène), à Estelle Boul pour ses conseils en costume.

à Dimitri Kamenka (Robert Maitland), Fanny Carrière (Jane Sheppard), Arthur Amouroux (Proctor).

à Yannis Gilbert, Timothée Meiffren, pour leur investissement.

à Laurent Charles de l'Université Lyon 2, à Pascal Boyadjian de l'E.N.S.A.T.T, pour le prêt de matériel.

à Vincent Jondeau (pour s'être si vite adapté et avoir filmé notre expérimentation finale).

à Elina Nigil (prise son).

à Léo Lagarde (régisseur).

