

DIX ANS D'UNE TRAVERSÉE DOCUMENTAIRE
ENTRETIEN AVEC ALIX DENAMBRIDE ET EMMANUEL VIGIER

RÉALISÉ PAR BÉATRICE PICON-VALLIN

LE 18 OCTOBRE 2019, À LA CHARTREUSE, CENTRE NATIONAL DES ÉCRITURES DU SPECTACLE
DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

Il s'agit ici de revenir sur un parcours, de comprendre un cheminement, un engagement à deux artistes. D'en déterminer la chronologie. D'identifier les interactions, les influences, les étapes du processus de création. Les protagonistes : Alix Denambride, autrice, metteuse en scène et comédienne, Emmanuel Vigier, documentariste et vidéaste, et Béatrice Picon-Vallin, directrice de recherches au C.N.R.S. Deux générations face-à-face.

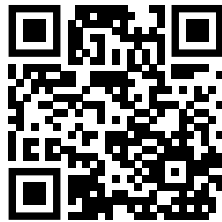
La rencontre avec les « terres communes »

Béatrice Picon-Vallin. — *Pourquoi, Emmanuel, avec ta formation de journaliste et ta pratique de documentariste, as-tu choisi le format du web-documentaire ? Est-ce le sujet, ces terres communes, qui t'y a entraîné ?*

Emmanuel Vigier. — *Durant l'été 2009, un jour de mistral, je découvre le cimetière Saint-Pierre, le plus grand de Marseille. Je traverse cette « ville », un calque de la ville elle-même avec ses quartiers bourgeois et ses quartiers pauvres. Et je me perds dans les terres communes, des os affleurent. Je me rapproche : une opération de réduction des corps est en cours. Je fais quelques images.*

Je suis seul, en état de sidération.

Très vite, je cherche à savoir si d'autres personnes ont été témoins de la même scène, s'il y a une mémoire des corps oubliés de notre société. J'enquête et je rencontre Mireille Denoyer, une bénévole, engagée dans le mouvement « Marseillais Solidaires des Morts Anonymes ». Elle porte la mémoire de ces gens. Elle a longtemps fait des maraudes avec la Croix-Rouge et le Secours



<https://www.terrescommunes.fr>

(lien de visionnage du web-documentaire *Terres communes*)

catholique. Elle est autant engagée auprès des vivants qu'auprès des morts. Elle est là quand plus personne n'est là et assiste à l'enterrement de personnes démunies, dernier voyage que les villes doivent organiser selon la loi française. Et j'apprends qu'à Paris il existe un Collectif Les Morts de la Rue.

Je commence un vaste travail de documentation autour de ce lien entre les vivants et les morts. Les vivants impliqués dans cette histoire sont souvent aussi impliqués auprès des gens de la rue.

Je découvre un monde.

B. P.-V. — *Tu ne t'y étais pas du tout intéressé avant ?*

E. V. — L'invisibilité et la limite, qu'elle soit sociale, géographique ou psychique, sont des éléments qui traversent tout mon travail documentaire. Régine Benveniste, qui travaille avec le Collectif Les Morts de la Rue depuis longtemps, explique que la question de la mort des gens de la rue dans nos sociétés « fait écran ». C'est une question à la fois trop proche : on les voit tous les jours. Et en même temps trop lointaine : on ne les voit pas tout à fait. Est-ce cette fascination du « malheur redouté pour soi », comme le dit, je crois, Annie Ernaux ?

Il y a là un sujet presque impossible : la mort et la misère. Quelle forme de récit choisir ? Il m'a fallu trouver la distance formelle pour tenter de donner à voir et à éprouver le réel que je traversais. Je n'ai pas voulu faire un film linéaire, avec une chute, une fin. J'avais envie de donner à voir et à entendre un objet circulaire qui soit permanent. Car ce sujet reste d'actualité, il est malheureusement intemporel.

Une écriture fragmentée s'est imposée, interrogeant la représentation du réel et le regard. Que pouvons-nous voir de ces hommes et de ces femmes en terres communes ? Que peuvent les images fixes ou animées ? En filmant les actions et les engagements des uns et des autres, je cherchais constamment la juste distance.

J'ai invité une photographe, Alexa Brunet, à documenter les traces de vie et de mort dans la rue. Un musicien, Géry Petit, avec qui je travaille depuis longtemps, a conçu des univers sonores, qui accompagnent le travail d'Alexa.

Avec le graphiste, qui est aussi développeur, nous avons choisi un espace rétréci qui est à la fois une contrainte correspondant à la proximité et à la distance à introduire avec le spectateur, et une représentation symbolique : l'écran est réduit à un carré, le carré de la terre commune.

B. P.-V. — *Tu fais des entretiens avec des gens de la rue. Comment s'est construite la relation avec eux ?*

E. V. — C'est le lien entre les vivants et les morts qui m'intéresse et qui est mis en relief. Ce n'est pas un film sur la rue. Dans le film, les gens de la rue ne sont jamais isolés, il n'y avait aucune raison pour qu'ils le soient. C'est l'accompagnement qui m'intéresse. À ceux que je rencontre, j'explique ma démarche. Beaucoup connaissent le Collectif Les Morts de la Rue, les hommages qui sont rendus. À Marseille, je suis resté relativement proche de deux d'entre eux, des « copains de la rue » de Mireille. Je pense notamment à Étienne que je croisais souvent, avec qui j'échangeais des images, des sons. Cette masse de documents et de moments ne rentre pas dans le « carré » du web-documentaire. Je les mets de côté pour y revenir plus tard.

B. P.-V. — *Étienne, qui filme avec son portable, devient-t-il un « collaborateur » ?*

E. V. — Pas exactement. Je me souviens de la première fois où j'ai vu ses images. On attendait avec Mireille, devant la soupe populaire, dans le bruit, le brouhaha, et là, Étienne me dit : « Tiens, regarde ». Quand Étienne m'a montré, puis donné ses images — parce qu'il m'a dit « Tu les veux ? » —, j'ai pris son geste tout à fait au sérieux et je crois qu'il faut regarder ses images avec le plus grand sérieux du monde.

Quand Étienne a fait ce geste, j'ai repensé à Werner Herzog et à son film *Grizzly Man*, portrait d'un homme qui s'isole complètement du monde pour vivre avec des ours. Tout le film est construit autour des images de cet homme et de son regard de cinéaste. Notre métier, c'est aussi ça, faire passer, révéler des regards.

B. P.-V. — *Vous avez conservé ces images faites par Étienne, elles font le lien entre le web-documentaire et le spectacle Terre Commune d'Alix ? Font-elles partie du cheminement de l'objet documentaire vers la scène ?*

E. V. — Dans ses images, Étienne pointe du doigt la fiction. « Divertissement intéressant », dit-il régulièrement. C'est une invitation à faire un pas de côté que j'avais déjà ressentie lors de mon travail dans les Balkans sur la guerre et l'après-guerre en ex-Yougoslavie. Pendant toutes ces années, la fiction n'était jamais très loin, elle m'accompagnait. J'ai découvert, par exemple, les pièces de Biljana Srbljanović¹⁰, notamment *La Trilogie de Belgrade*, texte extrêmement vif, juste sur l'exil et la fragmentation des vies exilées. La rencontre

10. Biljana SRBLJANOVIĆ, *La Trilogie de Belgrade*, coll. « Scène ouverte », L'Arche Éditeur, Paris, 2002.

avec le travail de François Lunel a été déterminante. Il a vécu à Sarajevo et y a tourné ses premiers films pendant la guerre : *Jours tranquilles à Sarajevo* est un film sur la vie de comédiens qui continuent à jouer pendant le siège de la ville. François avait d'abord réalisé un documentaire sur ce sujet et quelques années plus tard, il a fait une fiction avec ces mêmes comédiens qui jouent leurs propres rôles. Ces fréquentations, ces parcours, ont rendu possible et peut-être même nécessaire mon travail avec la Compagnie sous X. C'est là une alchimie très ténue, très fragile et très casse-gueule.

B. P.-V. — *Dans le web-documentaire, j'ai été bouleversée par les deux petites femmes près de la terre retournée, qui parlent aux morts. Je me demande comment on peut sortir de ça, une fois qu'on l'a vu et qu'on a travaillé dessus.*

E. V. — On n'en sort pas. Comme de Sarajevo : on n'en revient jamais tout à fait. Si je vivais encore à Paris, je serais probablement resté au Collectif Les Morts de la Rue. J'ai accompagné à mon tour des morts isolés. C'est quelque chose qui s'est imposé. J'aurais bien du mal à mettre des mots sur cet engagement qui s'est imposé dans ma chair.

B. P.-V. — *Et toi, Alix, est-ce par le web-documentaire que tu découvres le sujet?*

Alix Denambride. — C'est d'abord par Mireille. Je la rencontre lorsque j'écris la pièce *No Visa for this Country* qui traite des disparus volontaires. Mireille est bénévole à S.O.S. Voyageurs, une association qui s'occupe des errants à la gare Saint-Charles. Je passe une matinée avec elle à S.O.S. Elle me parle alors des terres communes et des accompagnements des morts isolés. Elle m'invite à venir avec elle à Saint-Pierre pour me rendre compte.

Peu de temps après, on va ensemble au cimetière. Au début, nous sommes très joyeuses : il y a un homme qui conduit une sorte de petite voiture de golf qui promène les touristes dans le cimetière. Il nous voit arriver et nous propose la visite. Il nous emmène voir les grands caveaux, notamment celui du « dernier baiser ». Puis Mireille demande : « Maintenant, vous pouvez nous emmener en terres communes ? » Et là, je vois des bouts de tissus à même la terre, des bouts d'os remonter à la surface, je reste sans voix.

Je rentre chez moi et je regarde le web-documentaire d'Emmanuel, dont Mireille m'a parlé au cimetière.

Quelques mois plus tard, je me rends à l'inhumation d'un homme en terres communes. Je me retrouve seule devant sa tombe, et je ressens peut-être ce

dont Emmanuel parlait, cette « fascination du malheur redouté pour soi ». La tombe devient l'écran de ma propre fragilité et la solitude dans laquelle est morte cette personne m'effraie.

Je découvre le rapport de la Fondation de France qui indique que 80 % des Français ont peur de finir leur vie dans la rue : c'est là une angoisse sociale très présente. À ce moment, il n'est pas encore question d'en faire un spectacle. Mais j'écris quand même des bribes de texte.

Le travail en commun

B. P.-V. — *Comment cette nouvelle création s'engage-t-elle?*

A. D. — Quand je commence à écrire, je sais seulement que ce sera un solo, une seule voix. Une voix devant une assemblée. J'ai une intuition : ce sera quelqu'un, seul, qui s'adresse et que, pour une fois, on écouterait. Le sujet est là, collé à moi. Et puisqu'il s'agit d'un solo, je me méfie déjà de la dictature du « je » qui va me poursuivre : « Qu'est-ce qu'il y a de toi, Alix, dans ce personnage ? »

Dans ce travail, je me méfie donc beaucoup de moi, du « je », de ma propre sidération. C'était un point de départ, un déclic, mais ça ne doit pas être le sujet. Je passe par plusieurs phases, on me dit : « Tu devrais faire une commande à un auteur. » Je lis beaucoup, mais rien ne me va. Pour écrire, j'ai besoin de prendre appui sur le réel. Mais je suis tellement en empathie avec ce réel que je suis incapable de produire la matière documentaire.

B. P.-V. — *C'est à ce moment-là, Alix, que tu décides de travailler avec Emmanuel? Dans ce nouveau travail « documentaire », comment se distribuent les rôles?*

A. D. — L'évidence est de proposer à Emmanuel de m'appuyer sur son web-documentaire pour pouvoir garder la distance nécessaire et ainsi pouvoir écrire la pièce.

E. V. — Il n'y a rien d'évident pour moi dans la prolongation de ce travail. Au début d'un projet documentaire, je ne sais jamais ce qui va advenir de tous les rushes, quelle forme va s'imposer (film linéaire, installation...). Nous avons énormément parlé du sujet, des enjeux éthiques et artistiques d'une nouvelle création entre documentaire et fiction. Nous avons beaucoup douté ensemble.

A. D. — Avec Emmanuel, on se rend compte qu'on partage des références : *Les Naufragés, Le sang nouveau est arrivé : l'horreur SDF* de Patrick Declerck, les journaux « extimes » d'Annie Ernaux¹¹.

Ma création précédente était en mouvement dans la ville. J'aime explorer les espaces, le mouvement du public. Mais ici ce sera un lieu fixe. La scénographe qui va intervenir dans le projet, Juliette Morel, doit être là dès le début. Je l'emmène assez vite au cimetière Saint-Pierre et on assiste à cette scène : nous sommes debout devant un trou. Des os affleurent. Un homme arrive à bord d'une petite benne. Gêné par notre présence, il ne peut pas déverser le contenu de sa benne devant nous. Un jeu s'installe : on s'écarte du trou, il arrive ; on se rapproche, il repart.

Quand on arrive à la Chartreuse, pour la première résidence de création, on se dit que cette scène sera la première image du spectacle. Qu'est-ce qu'on laisse voir et qu'est-ce qu'on ne laisse pas voir ? Et ce fossoyeur, cette personne silencieuse qui travaille, que nous raconte-t-il ? Nous avons notre image de départ.

Ensuite, nous regardons les photos d'Alexa Brunet sur le web-documentaire : l'élément terre, les trous. Nous revoyons la scène de la « Place des fêtes » avec la présence d'une publicité criarde : « Disneyland Paris, venez passer des moments magiques ». Juliette propose un panneau publicitaire qui serait notre point de repère dans l'espace scénique.

Je ne suis pas sûre d'utiliser la vidéo à ce moment-là. Je sais qu'il y aura une présence sonore au travers des voix enregistrées par Emmanuel. L'image vidéo est venue plus tard.

E. V. — À ce moment-là, je crois que je suis une sorte de passeur : je montre à Alix des rushes, des séquences qui n'ont pas été montées, un carnet de tournage, quelques images qui me sont essentielles. Je lui fais écouter beaucoup d'entretiens, de sons. J'essaie de lui parler de la manière la plus juste de mon expérience. J'ai une documentation considérable, une forêt dans laquelle je ne veux pas qu'Alix se perde. J'essaie de transmettre au mieux, mais je ne sais rien de la suite. Il m'a fallu du temps pour que la confiance s'installe.

A. D. — C'est vrai que cette collaboration s'est inventée au fur et à mesure. On ne savait jamais vraiment, d'une résidence sur l'autre, comment on allait préparer la suivante et de quoi on aurait besoin. Il y a eu neuf temps de

11. Voir Annie ERNAUX, *La vie extérieure*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 2000 et Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1995.

résidence, Emmanuel a été présent lors des cinq premières et il est revenu à la fin.

B. P.-V. — *Vous travaillez chacun avec des collaborateurs de longue date ?*

A. D. — Je suis fidèle aux collaborateurs avec qui je travaille d'un projet à l'autre. C'est bien d'avoir toujours un ou deux complices qui nous rappellent les travaux antérieurs.

E. V. — Oui, c'est une question de fidélité à une forme de travail, à des sensibilités, à une approche du réel. Même très inconsciemment, en travaillant, on creuse un sillon qui est une affaire collective.

B. P.-V. — *Quelle est la place de la photographie dans votre processus de création ?*

E. V. — La question du regard est centrale. Le travail photographique a une place essentielle dans ce documentaire. Avec Alexa Brunet, nous avons travaillé en parallèle. Alexa a fait une série de photos sur les traces de vie et d'absence de vie dans les rues de Marseille et de Paris. Elle a travaillé au moyen format argentique 6/6, c'est-à-dire avec une « boîte noire » contraignante et visible qui, à l'inverse des appareils numériques, n'est pas faite pour « voler » des images, mais affirme une présence. Son propos n'était pas de documenter la rue ni de portraiturer ceux qui y vivent, mais bien de donner à voir à travers des images vides de présence, l'empreinte de leur appropriation de la ville.

Parfois aussi, je lui ai demandé de faire des photos au moment où moi je filmais. Le montage du web-documentaire est construit avec deux matériaux différents en vis-à-vis : un matériau vidéo et un matériau photographique qui vient parfois révéler le hors-champ de la séquence vidéo.

A. D. — Pour la scénographe et pour moi, le travail photographique d'Alexa a été notre source d'inspiration. Les matières présentes au plateau : les fleurs, le tas, la terre, les petites bougies à LED, les piquets sont exactement les mêmes que les matières présentes dans les images d'Alexa réalisées au cimetière Saint-Pierre. Il y a aussi sur scène quelques objets du quotidien : une glacière, un bout de caddie, une radio¹²...

B. P.-V. — *Est-ce tout à fait pareil d'avoir les photos sur écran et les photos dans la main ?*

12. Voir « La photographie : du web-doc au spectacle », pp. 43-56.

A. D. — La différence est fondamentale. J'ai l'impression que toucher une image est devenu un plaisir d'un autre temps. Dans mon travail de mise en scène, j'ai toujours des images qui m'accompagnent. Elles sont souvent accrochées au mur. Ça leur laisse le temps de s'imprimer sur ma rétine. Bien plus que si je consulte une banque d'images derrière mon écran onze pouces.

E. V. — Il y avait aussi le contact avec des documents d'un autre statut. Je pense aux archives de Mireille. Au cours de nombreuses années, elle a documenté toutes les maraudes auxquelles elle a participé, les enterrements qu'elle a accompagnés, la vie de ces gens, quelques traces d'habitat. J'ai en mémoire la photo d'une immense cabane...

A. D. — ... faite avec deux barrières de chantier et du carton. Le tout prenant appui sur un grillage.

Le passage à la fiction

B. P.-V. — *Comment décrire le passage du documentaire à la fiction? la naissance du personnage fictionnel? Il y a eu une collaboration très proche entre le documentariste et l'actrice?*

A. D. — Au début, ce n'était pas très clair : était-ce un personnage, une figure, ou juste une surface de projection? Était-elle vraiment incarnée? J'hésitais beaucoup avec ce sujet impossible. J'avais travaillé sur la disparition mais là, c'était une disparition encore plus ultime : la mort anonyme.

J'ai trouvé une liberté d'écriture en m'imaginant que c'était un fantôme : je pouvais tout faire dire à un fantôme. Elle est morte, et à partir du moment où elle s'est autorisée à revenir en fantôme, elle a tous les droits. Ça a été mon levier d'écriture. Puis on s'est dit : morte, elle s'appelle X; vivante, elle est Marie. J'ai commencé à y voir plus clair. Je me demandais : quelle est sa vie de fantôme? À quoi pense-t-elle? À sa mort, à ce qu'a été sa vie?

Pour que le fantôme existe, il fallait la rendre vivante. J'ai commencé à écrire la biographie de Marie, je la faisais lire à Emmanuel, il me faisait des retours. On a pensé alors qu'il fallait lui créer un lien avec des personnages du réel rencontrés par Emmanuel : Étienne le filmeur et Michaël, un copain de la rue qu'Étienne nomme son « putain de beau-père ».

B. P.-V. — *Est-ce cette expression d'Étienne, « divertissement intéressant », — expression qui ne renvoie pas au documentaire, mais plutôt au théâtre — qui te fait bouger, Emmanuel?*

E. V. — Il y a dans le rapport d'Étienne au réel quelque chose du côté de la fiction, du cinéma qui me touche. J'aime l'idée de me laisser guider par les personnes que je rencontre et que je filme. Il y a comme une co-écriture possible, dans certaines limites bien sûr. Et c'est la voix d'Étienne qui va guider Alix pour inventer la voix de la rue. Il serait faux de croire que le réel peut être atteint facilement dans le documentaire. Il faut s'autoriser à aller vers la fiction quand cela est nécessaire, quand l'objet le nécessite, quand l'histoire l'impose, mais en cheminant avec les personnes qui vous y invitent. Étienne est de celles-là.

B. P.-V. — *Au fur et à mesure que le personnage naît de l'imagination d'Alix, tu l'interviewes?*

E. V. — Oui, je prends très au sérieux l'émergence de ce personnage que j'aborde en jouant le jeu de la même façon que j'ai conduit les entretiens du web-documentaire. C'est comme si je poursuivais mon terrain en me disant : je vais faire aussi le portrait de Marie, je vais la rencontrer. Mais c'est compliqué de jouer au documentariste avec quelqu'un qui n'existe pas! Alix m'a donné des conseils de jeu, ce qui m'a un peu rassuré, et on est reparti dans l'écriture du personnage.

B. P.-V. — *Ces entretiens ont duré longtemps?*

A. D. — Il y a eu trois phases pour les entretiens. La première phase s'est faite dans les rues d'Annonay lors d'une résidence. La seconde lors d'un grand entretien. Et la dernière à Marseille.

À Annonay, je me dis : « Si j'étais Marie, quels seraient mes espaces dans la ville? Où irais-je dormir? Où irais-je faire la manche? Où irais-je me cacher? » Je trouve ces lieux, ceux de Marie. Emmanuel m'interviewe dans ces espaces. Mais on sent des manques. On fait alors un grand entretien de deux fois une heure, et le personnage se précise, devient tangible. Nous sommes assez émus, une sorte d'attachement s'est créé entre le personnage et le documentariste...

B. P.-V. — *...qui rend le personnage vivant?*

A. D. — Exactement. Ensuite, Christophe Modica, le créateur sonore de *Terre Commune*/la pièce, a essayé de travailler avec cette matière. Mais ces

enregistrements réalisés à Annonay ne fonctionnaient pas du tout avec ceux qu'Emmanuel avait fait d'Étienne et Michaël à Marseille quelques années auparavant. Notamment parce que ce n'était pas la même ville. On a donc, dans un second temps, refait ces enregistrements avec Christophe pour que l'on ait le même « grain de ville ». J'ai relu les entretiens et je les ai rejoués dans des rues de Marseille, dans la station de métro Noailles...

B. P.-V. — *Ces entretiens ne passent pas tous dans le spectacle, ils sont d'abord là pour aider à la création du personnage?*

A. D. — Comme je l'ai fait auparavant avec Étienne et Michaël, je retranscris sur le papier tout ce qu'a dit Marie. J'en profite pour reprendre sa biographie. Je garde des contradictions, inhérentes à tout être humain.

Ainsi pour la séquence de la toilette mortuaire dans le spectacle, il y a un trio qui n'existe pas dans le réel : Étienne, Michaël et Marie. On les entend tous les trois parler de la difficulté à trouver un lieu pour se laver dans la rue. Marie va fréquenter les cimetières et se laver derrière les containers poubelles contenant les fleurs fanées.

B. P.-V. — *Comment vient le personnage de Marie quand tu es dans la rue?*

A. D. — Être assis par terre dans la rue, c'est déjà une expérience en soi parce qu'on a immédiatement un autre statut. Les gens ne nous regardent pas : un corps dans la rue par terre, c'est soit un SDF, soit un mort. On ne le regarde pas, sauf si c'est un enfant. Ce sont des choses que j'avais déjà traversées dans mon travail précédent.

E. V. — Alix ne revit pas, elle n'a pas un jeu psychologique, elle ne se « met pas dans la peau de ». Ce sont des moments de construction, de jeu entre nous : Marie, personnage dans la ville que je rencontre, avec qui je fais des entretiens.

A. D. — Ce sont les voix qui vont nourrir la création du personnage. C'est la voix d'Étienne, ce sont toutes les voix. Je retranscris toutes les voix qu'Emmanuel a croisées. Je récupère toutes les voix du web-documentaire. Une voix, c'est un timbre, un rythme, ce sont des silences aussi.

B. P.-V. — *Comment on retranscrit ça sur le papier?*

A. D. — C'est difficile. J'ai une mémoire auditive. Et quand je relis, c'est dans mon oreille. Mais je n'ai pas encore trouvé le meilleur moyen de retranscrire. Et puis il y a les fautes de français, les façons de parler. Étienne, il parle

dans sa barbe et d'un coup il se met très près du micro et parle très fort. J'ai gardé de lui ses variations de volume, ou par exemple la manière dont il aboie parfois. Je traverse toutes ces voix : Étienne, Michaël, qui sont celles que je retranscris, mais il y a aussi les cassettes de Bernard — un autre membre du Collectif Les Morts de la Rue qu'Emmanuel a rencontré.

E. V. — Un peu comme Mireille, c'est quelqu'un qui a la préoccupation de conserver les mémoires. Mireille écrit de toutes petites biographies sur des post-it, alors que Bernard enregistre sur des cassettes des entretiens qu'il réalise avec des gens de la rue. Il a longtemps mené un atelier d'écriture dans un foyer d'hébergement. Il m'avait confié des cassettes. Il y en a un extrait dans le web-documentaire. Et j'ai à mon tour transmis ces voix, ces mémoires, à Alix.

A. D. — Je crois que c'est parce qu'une des personnes enregistrées parle de Philip K. Dick que je décide que mon personnage sera un fantôme. Il s'agit d'un homme qui vit dans la rue et qui lit énormément de science-fiction. Il parle des *Clans de la lune alphane* de Philip K. Dick et raconte que dans ce récit d'anticipation, une lune a été colonisée par les terriens qui en ont fait une clinique géante pour malades mentaux. J'entends à quel point la science-fiction donne une grande liberté à son auteur dans la critique de la société qu'il fait au travers d'un récit allégorique. Si mon personnage est un fantôme, ce surnaturel-là pourrait me donner la même liberté.

E. V. — Si Alix n'avait pas été sensible à ce type de parole, je n'aurais peut-être pas continué. Elle ne s'oriente pas vers le naturalisme. Elle repère, par exemple, la voix de ce gars de la rue qui parle de l'écrivain de science-fiction, Philip K. Dick. Je me dis alors que si elle est touchée par cette voix, tout va bien : elle va pouvoir créer un vrai personnage, au-delà de la banalité de la représentation des gens de la rue, des clichés dangereux. Si les voix de Michaël et Étienne sont là, il faut que dans la création émerge quelqu'un d'autre qui soit du côté de Philip K. Dick ou de la littérature, quelqu'un qui n'imité pas — autrement, ce serait désastreux.

L'espace scénique

B. P.-V. — *Dans le spectacle, des voix semblent sortir de terre. Des enceintes sont enterrées?*

A. D. — Les voix ne sortent pas de terre. On a essayé, mais elles n'étaient pas audibles. On a pris le parti qu'elles soient diffusées par un dispositif adapté

LA PHOTOGRAPHIE : DU WEB-DOC AU SPECTACLE

Photographies d'Alexa Brunet dans *Terres communes*/le web doc qui ont inspiré ensuite l'écriture de *Terre Commune*/la pièce (pages 43 à 47).

Photographies de Yohanne Lamoulère des résidences de création du spectacle *Terre Commune* (pages 48 à 49)

Photographies de Sébastien Normand des représentations du spectacle *Terre Commune* (pages 50 à 56).





Terres communes, Paris, 2012.



Terres communes, Paris, 2011.



Terres communes, Marseille, 2012.



Terres communes, Marseille, 2012.