



HAL
open science

Mettre en scène les territoires et leurs jeux d'acteurs par la création théâtrale

Elsa Vivant

► **To cite this version:**

Elsa Vivant. Mettre en scène les territoires et leurs jeux d'acteurs par la création théâtrale. *Annales de géographie*, 2021, N° 739-740 (3), pp.101-121. 10.3917/ag.739.0101 . hal-03320730

HAL Id: hal-03320730

<https://enpc.hal.science/hal-03320730>

Submitted on 16 Aug 2021

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

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

Pour citer cet article : Vivant, Elsa (2021). « Mettre en scène les territoires et leurs jeux d'acteurs par la création théâtrale ». *Annales de Géographie*, no 739-740: Les écritures du géographique. pp: 101-21.

Mettre en scène les territoires et leurs jeux d'acteurs par la création théâtrale

Staging territories and their stakeholders through theatre

Elsa Vivant

Maitre de conférences, habilitée à diriger des recherches, Latts (Laboratoire Techniques, Territoires, Sociétés), Université Gustave Eiffel

Résumé

Cet article analyse cinq pièces de théâtre contemporaines prenant pour objet l'espace et les transformations qu'il subit et dont la création s'appuie sur un travail d'enquête. Son objectif est de comprendre les intentions, méthodes d'enquête et pratiques d'écriture de ces artistes, ainsi que les choix et difficultés auxquels ils ont été confrontés. Il ne s'agit pas ici de juger les qualités esthétiques de ces pièces mais de comprendre comment leurs auteurs mobilisent un savoir d'enquête pour faire œuvre, et peuvent, en cela, informer sur des enjeux géographiques. Le théâtre, par ses moyens spécifiques de représentation et en tant qu'espace de rencontre entre des publics, offre une scène de représentation des territoires, des projets dont ils sont l'objet et des débats qu'ils suscitent. Ces expériences se distinguent des pratiques de l'écriture académique tout en questionnant ses conventions. En s'intéressant en particulier à la mise en abyme de l'enquête, à la place de l'auteur, au recours à la fiction et aux inventions formelles, cet article mettra en évidence en quoi ces formes théâtrales ouvrent de nouvelles perspectives pour produire et restituer des connaissances sur l'espace, entre l'habitus de l'objectivité propre à la recherche académique et expression de la subjectivité dans une création artistique.

Abstract

This article analyses five contemporary plays about space and planning projects, whose creation is based on investigative work. Its objective is to understand the intentions, investigative methods and writing practices of these artists, as well as the choices and difficulties they have faced. The aim here is not to judge the aesthetic qualities of these plays but to understand how

their authors mobilize investigative knowledge to carry out their work, and can, in this way, inform on geographical issues. The theatre, through its specific means of representation and as a space for encounters between audiences, offers a stage for the representation of territories, the planning projects and the debates they generate. These experiences differ from the practices of academic writing while questioning its conventions. By focusing in particular on the place of the author, the use of fiction and formal inventions, this article will highlight how these theatrical forms open up new perspectives for producing knowledge about space, between the habitus of objectivity specific to academic research and the expression of subjectivity in an artistic creation.

Mots-clés

Art documentaire, théâtre, recherche-création, projet d'aménagement, dynamiques territoriales

Key words

Documentary art, theatre, research-creation, urban planning

Introduction

De l'action, des tensions, des conflits, de l'incertitude, des volte-face, des rapports de force, des jeux d'acteurs. Les territoires, et les transformations qu'ils connaissent, sont porteurs d'un potentiel dramatique que des auteurs contemporains ont fait le pari, audacieux, de mettre en scène. Leurs œuvres, créées sur la base d'un travail de recherche, s'inscrivent dans une tendance forte dans les mondes de l'art pour un recours à l'enquête comme support de création, alors que de plus en plus de chercheurs expérimentent de nouvelles formes d'écriture, entre recherche et art (Demanze 2019). En suivant la perspective proposée par Becker (2009), cet article fait l'hypothèse que le théâtre, par ses moyens spécifiques de représentation (la scénographie, l'usage de différents médiums, l'adresse au public, l'interprétation du comédien...) et en tant qu'espace de rencontre entre des publics, offre une scène de représentation des savoirs sur les dynamiques territoriales. D'ailleurs, certains chercheurs ont expérimenté la création théâtrale comme modalité de production des connaissances. Fabienne Wateau restitue le drame de l'aménagement dans une pièce de théâtre en trois actes (2016). Issue de son mémoire d'habilitation à diriger des recherches, la pièce met en scène les enjeux et tensions autour de la construction d'un barrage hydroélectrique, les déplacements de populations qu'elle a nécessités et les désillusions et l'abnégation des habitants face aux décisions qui leur sont imposées. Le choix de la forme théâtrale permet de mettre en scène les différentes positions des protagonistes et leur évolution, en donnant la parole à chacun d'entre eux, par un montage d'extraits d'entretiens et de notes d'observations. Le théâtre est aussi utilisé par d'autres chercheurs comme une méthode d'enquête, reprenant les codes du théâtre forum pour recréer, avec les acteurs concernés, des situations et identifier leurs perceptions, croyances et pratiques (Euzen, Bordet, 2008) ou comme support de débat sur une controverse liée à un projet d'aménagement (Cowie, 2017). Pour le chercheur, accompagner le projet de création théâtrale d'un artiste a un pouvoir heuristique et cognitif qui ne se réduit pas à vulgariser l'état des savoirs de la recherche. Ainsi, l'historien Guillaume Mazeau, conseiller scientifique du spectacle *Ca Ira, Fin de Louis* de Joël Pommerat, a retiré de cette expérience théâtrale de nouvelles connaissances sur la Révolution que ses méthodes habituelles ne permettaient pas d'énoncer : comprendre les doutes, les hésitations, les espoirs, les sentiments qu'éprouvent les acteurs dans la confusion de l'événement (Mazeau, 2015).

Cet article étudie les modalités de création de cinq pièces de théâtre, produites dans les années 2010, portant sur des territoires ou des projets d'aménagement dont les auteurs cherchent à comprendre et révéler la complexité : les politiques énergétiques, la rénovation des quartiers populaires, le Grand Paris, le risque inondation. Nous les présentons ici rapidement avant de

revenir au fil de l'article sur les motivations de leurs auteurs, leur démarche d'enquête, leur parti-pris d'écriture et de scénographie¹.

Deux architectes, enfermés dans une cave, sont contraints d'écouter les demandes et revendications des habitants d'un quartier populaire, objet d'un projet de rénovation urbaine. Ils sont sommés de défendre leur conception de l'urbanisme et leur vision pour le futur du quartier alors que l'architecture moderne et les principes de la charte d'Athènes sont accusés, par les habitants, d'être à l'origine des problèmes du quartier. Cette affirmation polémique a structuré l'enquête de Louise Doutreligne et inspiré le titre du spectacle *C'est la faute à le Corbusier* [*Corbusier*]². Reprenant une citation de l'architecte Emile Aillaud, la pièce *Ce que je reproche le plus résolument à l'architecture française, c'est son manque de tendresse* [*architecture*] revient, elle aussi, sur la splendeur et le déclin des grands ensembles à travers l'histoire de la construction de l'ensemble résidentiel de *La Grande Borne* à Grigny puis des programmes de rénovation dont il a été l'objet. Ce spectacle met en scène la démarche, les questionnements et contradictions des comédiens de la compagnie Légendes Urbaines, leur expérience de découverte de ce territoire, leurs rares rencontres avec ses habitants³. Le spectacle d'Olivier Coulon-Jablonka, *Paris nous appartient* [*Paris*]⁴, met en parallèle les travaux de transformation de Paris menés par le Baron Haussmann au 19^{ème} siècle et la construction politique et infrastructurelle du Grand Paris aujourd'hui. Une troupe de théâtre monte *La Vie Parisienne*, opérette d'Offenbach, tout en enquêtant sur la transformation d'un territoire du Grand Paris pour mieux en comprendre les enjeux politiques et économiques que reflètent les trajectoires résidentielles des comédiens. *Jour inondable* [*Inondable*] plonge ses spectateurs, durant 24 heures, dans l'expérience fictive d'une inondation, à travers une balade urbaine structurée autour de plusieurs activités ou scénettes qui scandent les étapes de la montée des eaux puis de la décrue. Le spectacle de la compagnie Folie Kilomètre contribue à sensibiliser

¹ Après cette courte présentation, les spectacles seront par la suite identifiés par leur surnom [*entre crochet*]

² Ce spectacle a été créé à Fontenay-sous-bois et présenté dans plusieurs théâtres du Val de Marne, au théâtre de l'Épée de bois et au Vingtième théâtre (Paris) entre 2013 et 2014. Le texte a été publié aux éditions de L'Amandier.

³ Le spectacle a été créé au cours de plusieurs résidences d'écriture dans des théâtres de région parisienne (Paris Villette, l'Atelier du plateau, Gare au théâtre, collectif douze) en 2016-17. La démarche est présentée sur le site de la compagnie : <http://www.cielegendesurbaines.fr/spectacles/ce-que-je-reproche/>

⁴ Créée en 2014, la pièce a tourné jusqu'en 2016 dans plusieurs théâtres parisiens (l'Echangeur, le Montfort) et Centre Dramatique Nationaux. <https://moukden-theatre.com/paris-nous-appartient/>

les habitants à la possibilité de l'inondation et aux gestes à adopter au cas où, du moins est-ce là l'objectif de ceux qui en ont financé en partie la production assurée par Polau, un opérateur aux interfaces de l'urbanisme et des arts de la rue⁵. *J'aime Hydro* [*Hydro*] est aussi une histoire d'eau, celle que l'on canalise et que l'on contient pour produire de l'énergie. Le spectacle, mis en scène par Annabel Soutar, suit l'enquête d'une comédienne, Christine Beaulieu, qui cherche à comprendre pourquoi HydroQuebec, l'entreprise nationale québécoise d'électricité, construit de nouveaux barrages hydroélectriques alors que le prix de l'électricité est trop bas pour en assurer la rentabilité même à très long terme et que les conséquences environnementales de ces grands projets font désormais débat⁶.

L'objet de cet article, qui s'appuie sur des entretiens menés avec les auteurs ou metteurs en scène de ces œuvres et de l'expérience de spectatrice, vise à comprendre les intentions, méthodes d'enquête et pratiques d'écriture de ces artistes, ainsi que les choix et difficultés auxquels ils ont été confrontés. Il ne s'agit pas ici de juger les qualités esthétiques de ces pièces mais de comprendre comment leurs auteurs mobilisent un savoir d'enquête pour faire œuvre, tout en produisant une connaissance sur les dynamiques territoriales⁷. Ces expériences se distinguent des pratiques de l'écriture académique tout en questionnant ses conventions. En s'intéressant en particulier à la mise en abyme de l'enquête, à la place de l'auteur, au recours à la fiction et aux inventions formelles, cet article mettra en évidence en quoi ces formes théâtrales ouvrent de nouvelles perspectives pour produire et restituer des connaissances, entre l'habitus de l'objectivité propre à la recherche académique et expression de la subjectivité par la création artistique.

⁵ Le site de la compagnie détaille la démarche de création de ce spectacle hors norme, joué une seule fois dans les rues de Tours, le week end du 6 ou 7 octobre 2012 : <http://www.lafoliekilometre.org/>

⁶ La pièce, créée à Montréal en 2017, a donné lieu à la production de podcast (<https://porteparole.org/fr/pièces/jaime-hydro>). Diffusée principalement au Canada, elle a été jouée en France à l'hiver 2020. Un entretien réalisé avec l'auteure et metteuse en scène a été publié : <https://www.flux100.cnrs.fr/spip.php?article11>.

⁷ Il est à noter qu'à la différence d'autres corpus d'œuvres mobilisés par les géographes, comme les films et les romans, trois de ces spectacles n'ont pas produits de trace partageable avec le lecteur. Les sites internet des compagnies fournissent parfois des liens vers des extraits de captation. Cette absence de trace implique, pour l'auteure de l'article, de s'en remettre à sa mémoire, avec les limites inhérentes à un tel exercice. Remarquons que les travaux en études théâtrales consultés dans le cadre de l'écriture de cet article n'apportent pas de réponse méthodologique pour résoudre cette difficulté.

1. Documenter comme nouvelle modalité de la création artistique

Les cinq pièces étudiées s'inscrivent dans une tendance forte, dans le théâtre contemporain, à faire monter le réel sur la scène (Boiron, 2019; Picon-Vallin et Magris, 2019) dans une perspective proche de ce que Paul Ardenne (2002) appelle l'art contextuel, c'est-à-dire conscient, inscrit et participant de son contexte réel. Elles s'inscrivent dans un moment de retour à l'enquête en art. Dans différents champs artistiques, de la littérature au cinéma, des écritures documentaires empruntent à la recherche en sciences sociales la réalisation d'une enquête pour comprendre un problème ou élargir la connaissance sur un sujet (Caillet, 2019; Demanze, 2019). L'exposition des documents produits et collectés participe de l'œuvre elle-même au sens où ils sont la preuve de l'enquête et de l'authenticité du travail de l'artiste, plus que preuve du réel lui-même (Bénichou, 2010; Billier, 2013). L'écriture documentaire consiste alors en un montage raisonné de verbatim, d'archives, de réflexions personnelles, produits au cours de l'enquête. Ce travail d'enquête a pour corollaire l'invention d'une grammaire esthétique pour produire du sens, informer sur le réel, et doter le récepteur de nouvelles capacités perceptives de ce réel (Lounsberry, 1990). Certains détournent les codes habituels des documents recueillis et leurs conventions discursives (en détournant par exemple la forme du rapport (Roussigné, 2017)) ou les transforment en ce que Franck Leibovici appelle des documents poétiques (2007)⁸. Ces écritures documentaires renouvellent les formes d'intelligibilité du monde social, mais, en tant que pratiques artistiques, n'obéissent pas à des épistémologies, concepts et méthodologies disciplinaires, et en cela, interrogent et déstabilisent les savoirs existants et leurs modes de production (Foster, 2005; Delacourt *et al.*, 2016). Les artistes conçoivent des dispositifs qui mettent en dialogue les disciplines et les savoirs, détournent les conventions habituelles de la parole académique et questionnent leur régime d'autorité⁹. Pour autant, ces pratiques d'art documentaire visent un certain régime de véridicité par la monstration de la réflexivité et de la subjectivité de l'artiste, d'où elles tirent leur force politique (Baqué, 2004; Caillet et Pouillaude, 2017). Dans une perspective proche de celle de Rancière sur l'émancipation du spectateur (2008), ces démarches ouvrent de nouveaux espaces d'interprétation du réel et engagent un dialogue avec le public qu'elles créent (Burawoy, 2009).

⁸ Pour Leibovici, le document poétique : « se donne pour tâche d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux formats, lorsque les outils à disposition se révèlent inadéquats à une saisie quotidienne du monde ». Il prend l'exemple d'un recueil de poèmes, *Testimony*, de Reznikoff écrits à partir d'extraits de verbatim de procès.

⁹ Le collectif d'artiste *Le peuple qui manque* a repris la forme du procès pour mettre en débat des controverses académiques sur le sens de la fiction.

En cela, elles questionnent le chercheur et l'invitent à enrichir sa pratique et ses savoirs par des approches sensibles.

De telles démarches d'enquête et de documentation au théâtre, dans ce que la critique appelle plutôt *les* théâtres documentaires tant les formes, méthodes, pratiques, intentions et esthétiques varient, s'inscrivent dans l'histoire théâtrale du vingtième siècle, dans la suite des pratiques de drame documentaire ou de factologie. Selon Picon-Vallin et Magris (2019) le théâtre documentaire contemporain se distinguerait des formes précédentes par la place donnée à la subjectivité de l'auteur : il ne s'agit plus tant de défendre un parti-pris idéologique mais de dévoiler la complexité d'un problème ou d'une situation sociale par la mise en scène de la démarche de travail (et d'enquête) de l'artiste. En cela, ces formes informent sur le monde en assumant leur subjectivité et en affirmant l'exercice d'un esprit critique par le questionnement et le doute. D'un point de vue formel, ces théâtres documentaires naviguent entre deux pôles : le transfert des dispositifs médiatiques et documents sur scène d'un côté, la théâtralité orale et le minimalisme de l'autre. La simplicité des dispositifs peut être vue comme un moyen de mettre en lumière la complexité, mais peut aussi être une réponse à la contrainte économique liée à la difficulté de produire de telles formes. En engageant un nouveau rapport aux publics et au réel, elles déploient une esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001), en particulier lorsqu'elles mobilisent sur scène des participants amateurs comme preuve de réalisme et d'authenticité, au risque d'un populisme théâtral et d'une dissolution de ses enjeux esthétiques (Neveux, 2019). Ces expériences théâtrales, par les déplacements qu'elles supposent au cours de l'enquête et par les rencontres qu'elles provoquent, sont des épreuves pour les équipes artistiques elles-mêmes, confrontées à des problèmes éthiques¹⁰.

Pour autant, si cette catégorie de théâtre documentaire s'impose peu à peu dans le monde des programmateurs de théâtre et de la critique, sa définition demeure discutée et tous les metteurs en scène rencontrés ne s'en revendiquent pas. Plusieurs proposent de distinguer les démarches de création documentée à celles de théâtre documentaire. Pour David Farjan de la compagnie

¹⁰ Barbara Métais-Chastanier (2017) rend compte des débats et questionnements de l'équipe au cours de la création d'un précédent spectacle d'Olivier Coulon Jablonka dans le cadre d'une résidence au théâtre de la Commune d'Aubervilliers, *81, avenue Victor Hugo*. Ce spectacle a été créé à partir d'un travail mené avec des hommes sans-papiers squattant un bâtiment à proximité du théâtre. La rencontre de ces deux mondes sociaux, le décalage entre les préoccupations de la troupe et celles, vitales, des participants, et les risques que la situation administrative de ses personnes leur faisait encourir ont conduit la compagnie à accompagner les participants dans leur démarche de régularisation, en jouant des possibilités offertes par des vides juridiques. Ce questionnement éthique fait écho aux enjeux méthodologiques des recherches participatives soulevés par Sarah Mekdjan (2016).

Légendes Urbaines, « *si on prend l'origine du théâtre-documentaire, c'est très littéral, c'est faire apparaître des documents sur scènes, des vidéos, des sons et utiliser en appui, mettre vraiment du document sur scène, de faire exister du document* ». Certains qualifient leur démarche de théâtre documenté au sens où le travail de documentation a nourri la création d'une œuvre fictionnelle où l'enquête disparaît. Ainsi, Louise Doutreligne distingue sa démarche d'un travail documentaire au sens où les propos recueillis sont décontextualisés et transformés pour produire une fiction : « *Plutôt que documentaire, je dirais documenté parce que ce n'est pas vraiment documentaire dans le sens où si on prend vraiment la définition du documentaire, je vous filme, je fais un montage et on vous voit à l'image. Tandis que moi, je dirais que c'est un travail documenté. Effectivement, je me documente beaucoup, je travaille beaucoup, je fais beaucoup de recherches, beaucoup d'accumulation de choses. Donc c'est documenté, ce n'est pas juste mon imaginaire sur l'architecture. D'ailleurs, mon imaginaire sur l'architecture n'a aucun intérêt.* » Cette distinction n'est pas que formelle ; elle est aussi un filtre par lequel les financeurs et programmeurs identifient le travail des artistes. La démarche de cette auteure a ainsi essuyé un refus de subvention auprès d'une structure spécialisée dans la production de documentaire au motif que l'œuvre était une fiction. [Inondation] pourrait être également qualifié de théâtre documenté au sens où le spectacle est une mise en situation fictive alternant imaginaire métaphorique et simulation de réalité mobilisant documents et professionnels concernés. Cette distinction souligne, dans ce cas, le besoin, pour les artistes, de conserver leur liberté de création face aux attentes de leurs partenaires pour qui le spectacle doit contribuer à la sensibilisation au risque. : « *pour nous, c'était vraiment une création artistique [...] nous on était dans une dynamique de création artistique, notre enjeu ce n'était pas de faire un outil de sensibilisation, ça c'est l'enjeu des personnes avec lesquelles on a travaillé, mais nous notre enjeu il n'était pas là, c'était comment est-ce que cette question-là qui est une question qui est ancrée dans le réel, qui est ancrée dans la ville, qui concerne tout le monde, et en même temps qui est de l'ordre du potentiel, de l'aléatoire, du risque, comment est-ce qu'on peut se saisir de cette matière-là comme une matière de création* ». Enfin, si l'auteur d'[Hydro] revendique la proximité de sa démarche avec le travail journalistique (« *moi je fais du théâtre documentaire. Je ne fais pas du théâtre. [...] je suis journaliste en théâtre* »), la confusion fréquente entre reportage et documentaire est, pour les autres artistes rencontrés, péjorative, éclipsant leur travail de création et leurs choix esthétiques, problème auxquels ils se heurtent pour la diffusion de leurs pièces.

2. Comprendre et dévoiler la complexité des enjeux d'aménagement

Les cinq spectacles étudiés s'inscrivent dans des trajectoires de création : ils font suite à d'autres projets ou à des préoccupations personnelles de leur auteur. Ainsi, la faible communication sur les débats concernant les barrages hydroélectriques a émergé au cours des recherches menées pour un autre spectacle sur la pollution des rivières québécoises. Cette absence de communication et l'impossibilité de tenir un débat en public serein ont aiguïé la curiosité de la dramaturge d'[*Hydro*] qui a convaincu une comédienne de sa connaissance de démarrer une enquête auprès de son compagnon de l'époque, lui-même très engagé dans les associations environnementales. Comme pour ses spectacles précédents, l'objectif de cette création est de permettre à un habitant, par sa curiosité et son sens critique, de s'appropriier des savoirs complexes et de devenir un expert informé par l'art (« *un citoyen artistique* » comme le dit la metteuse en scène), capable de prendre position sur les décisions qui sont prises en son nom. Cet enjeu démocratique est l'objectif que se fixe la compagnie Porte-Parole dans son travail : créer un espace de débat et de parole entre des points de vue radicalement opposés, sur des sujets sensibles, tellement sensibles que tout débat paraît impossible. Des préoccupations similaires animent l'auteure de [*Corbusier*] qui, elle aussi, crée ses pièces sur la base d'un travail d'enquête préalable. Son questionnement sur l'architecture fait suite à une précédente enquête sur le travail au cours duquel, lors d'un entretien, une femme, regardant par la fenêtre au seizième étage d'une tour d'habitation, déclare : « *Tout ça, là, c'est la faute à le Corbusier* ». Le souvenir de cette femme associant le nom d'un architecte à son cadre de vie dégradé, a fait peu à peu naître un nouveau projet de création. Par son enquête, l'auteur considère que son travail consiste à augmenter sa connaissance et celle des autres sur un sujet complexe porté par une dialectique forte, ici deux visions de l'architecture et du rôle de l'architecte dans la rénovation urbaine. Pour elle aussi, la fonction cathartique du théâtre met en jeu et en équivalence des paroles contradictoires pour amener le spectateur à faire son propre cheminement. Il est notable que ces deux auteurs aient commencé leur carrière professionnelle dans le journalisme. En tant qu'artistes de théâtre, elles cherchent aujourd'hui à donner à comprendre, par l'exposition des différents points de vue, un problème complexe. Leurs spectacles contribuent ainsi à une forme de démocratie technique par la publicisation de controverses hors de la sphère académique ou technique (Callon *et al.*, 2001) et créent un espace de dialogue entre le public et les savoirs produits.

Les questionnements de l'auteur de [*architecture*] sur les représentations sociales et médiatiques de la banlieue sont plus anciens et intimes. Ayant grandi dans un quartier pavillonnaire proche d'un grand ensemble, il s'est interrogé, dès ses études universitaires en

théâtre et sciences sociales, sur ce qu'il appelle la mythologie de la banlieue et les moyens, par le théâtre, de la rendre moins spectaculaire. A cette fin, il multiplie les points de vue, retrace l'histoire de ces territoires, se nourrit de lectures en sciences sociales et recourt aux textes de l'époque pour rappeler les utopies modernistes qui ont orienté la construction des grands ensembles. Les questions relatives au paysage et aux enjeux territoriaux sont au cœur de la démarche du collectif pluridisciplinaire La Folie Kilomètre, auteur d'[inondation]. Ses membres ont une formation en arts (arts visuels et spectacle vivant) ou en sciences sociales et du territoire (paysage, géographie). Par ses interventions en espace public, le collectif cherche à décaler les perceptions et le regard porté sur l'environnement. Au cours d'une résidence d'écriture au sein d'une organisation d'accompagnement de projets artistiques en espace public (Polau), les artistes ont été invitées à travailler sur le rapport entre la ville et le fleuve, Polau ayant un partenariat sur ces questions avec des autorités locales compétentes en matière de gestion et de prévention du risque inondation. Cette création s'apparente à une réponse à une commande en lien avec des préoccupations d'acteurs locaux (extérieurs au monde de l'art), sur un risque contextualisé et situé, s'appuyant sur un travail de documentation, de rencontres et d'imprégnation des enjeux relatifs à ce risque. Tout l'enjeu, pour les artistes, est de conserver leur autonomie artistique dans l'écriture, ce qui passe, entre autres, par l'imposition d'un format de spectacle atypique visant à faire ressentir la possibilité du risque : une déambulation urbaine organisée sur une journée et une nuit, pensée comme une immersion dans une inondation fictive. Au contraire, le metteur en scène de [Paris] réfute toute idée de commande, que ce soit de la part d'acteurs de l'aménagement ou de la culture (comme c'est parfois le cas dans des programmes de rénovation urbaine (Auclair, 2014)). Pour lui, l'indépendance financière vis-à-vis du monde de l'urbanisme est la condition d'expression d'une parole critique. La lecture des travaux de David Harvey sur les processus d'accumulation du capital par l'urbanisation qui s'inventent sous Haussmann entre en résonance avec le quotidien des membres de la compagnie qui, en tant qu'artistes, sont à la fois acteurs et victimes de la gentrification et sont contraints de quitter Paris pour s'installer en banlieue. La création du spectacle se nourrit de ces perspectives critiques pour comprendre les formes actuelles de ces processus capitalistes et le rôle qu'y jouent les artistes.

3. Créer sur la base d'un travail d'enquête

L'écriture de ces spectacles se fonde sur un travail d'enquête préalable, qui peut soit être lui-même mis en scène dans le spectacle, soit, au contraire, fondu dans une œuvre de fiction singulière. Ces démarches s'inscrivent dans une tendance forte, dans l'imaginaire

contemporain, d'un retour à l'enquête comme expérience singulière visant à appréhender la complexité du monde¹¹. Elles sont porteuses d'enjeux épistémologiques par leur processus même d'exploration et de déchiffrement du réel ; elles ne cherchent pas à tester des hypothèses en vue de répondre à une question de recherche et de produire des connaissances nouvelles, mais à comprendre une réalité par des formes exploratoires d'enquêtes (jouant souvent de la naïveté supposée de l'artiste) ou au contraire, selon des protocoles définis ou répétitifs¹². Leur dimension politique ne réside pas tant dans leur capacité à représenter le réel que dans la réflexivité et le questionnement de l'artiste sur sa position vis-à-vis de l'espace (social et géographique) enquêté. Par une recherche formelle, l'enquête devient démarche de création où l'artiste assume son doute, son inconfort, et son illégitimité (Demanze, 2019). L'expérience de l'enquête, ses difficultés, ses apprentissages sont au cœur de l'écriture d'[*Hydro*]. Enquêter est difficile, obtenir des réponses à ses questions ne va pas de soi, convaincre les personnes concernées de convenir d'un rendez-vous peut être fastidieux. La comédienne raconte ainsi son expérience d'un débat public au cours duquel elle tente de poser une question et s'oppose à une fin de non-recevoir, sa question ne concernant pas les points de l'ordre du jour. De même, l'obtention d'un rendez-vous avec le ministre de l'énergie est une longue quête qui ne se résoudra qu'à quelques minutes de la fin du spectacle. Dévoiler les failles de l'enquête et de l'enquêteur établit un contrat de véridicité avec le spectateur.

Comme pour la recherche académique, le temps d'enquête, d'écriture et de création est long (entre trois et quatre ans pour les pièces étudiées) pour une diffusion souvent modeste. Les formes de l'enquête et l'usage des matériaux collectés varient. Certains rappellent ceux du chercheur en sciences sociales en se tenant à une certaine rigueur (par l'enregistrement et la transcription des entretiens), d'autres s'en affranchissent. Passer de l'enquête au spectacle nécessite un savoir-faire, ce qu'un des metteurs en scène rencontrés appelle « *la sagesse du théâtre* », c'est-à-dire la capacité à tenir en permanence l'enjeu du spectacle, par l'articulation des scènes, la montée en tension du récit, la diversité des situations et des formes. Parfois,

¹¹ Au 19^{ème} siècle, avant le processus d'autonomisation des disciplines, la littérature partageait avec les sciences sociales une culture de l'enquête comme mode de relation au monde et régime moderne de savoir. L'enquête était le moyen privilégié pour en comprendre l'opacité sociale et l'illisibilité des conduites humaines (Lepenies, 1990). L'enquête en art n'est donc pas une nouveauté, son retour serait le signe d'un sentiment d'incompréhension des bouleversements en cours (Demanze 2019). Ce retour de l'enquête dans les pratiques artistiques s'explique aussi en partie par les injonctions (ou invitations) faites aux artistes dans le cadre de résidences dites territorialisées, comme c'est le cas pour la création d'[*inondation*] (Roussigné, 2018).

¹² On pense par exemple à la démarche d'exploration des zones blanches des cartes géographiques proposée par Philippe Vasset dans *Le livre blanc*.

comme pour l'écriture d'une recherche, un pan entier de l'enquête disparaît, malgré les heures de travail ; soit parce que la scène ne fait plus sens, soit parce qu'*in fine*, elle pose un problème éthique ou politique. Par exemple, malgré des heures de répétitions et de test techniques, le metteur en scène d'[*architecture*] a supprimé tout un passage du spectacle où il voulait, par un montage vidéo, montrer les représentations médiatiques de la banlieue.

Face à la masse d'informations, la difficulté pour l'artiste est de dénouer les fils de cette complexité, d'en sélectionner les points importants, voire, dans certains cas, les verbatim pertinents. Les critères de choix de ces extraits ne sont pas sans rappeler ceux du chercheur, notamment en termes de diversité de point de vue et de représentativité des différentes catégories d'acteurs ; mais ils s'en éloignent lorsqu'il s'agit, par exemple, de ne conserver que des propos clairement exprimés, dont l'enregistrement est d'une qualité suffisante pour être rediffusée. Choisir des verbatim, c'est aussi procéder au montage, garant de l'articulation et de la progression du récit et du propos. L'écriture d'[*Hydro*] alterne ainsi des verbatim d'entretien, le récit de l'expérience vécue par la comédienne au cours de l'enquête et les vicissitudes de sa vie sentimentale. Il s'agit de connecter le spectateur à plusieurs dimensions (intellectuelles et émotionnelles) de l'expérience sensible de l'enquête : les apprentissages et rencontres mais aussi ses à-côtés et les émotions qui traversent l'enquêtrice, ses doutes et ses surprises ; l'étonnement étant un ressort majeur de l'enquête. Raconter l'enquête, ses affres, et ses doutes, est un moyen d'exposer la complexité du sujet abordé.

Le montage de [*Paris*] articule le quotidien d'une troupe de théâtre et des reconstitutions de situations d'entretiens auprès de professionnels de l'urbanisme, auxquels s'ajoutent des extraits d'une mise en scène d'une pièce du répertoire. Cette articulation entre trois registres d'expression et trois modes de représentation est pensée comme un moyen pour naviguer entre les époques. Les portes claquent sur la scène de l'opérette et le comédien se retrouve dans le bureau d'un promoteur pour l'interroger sur le Grand Paris¹³, passant d'un registre à l'autre en jouant des codes du théâtre. Derrière son apparente frivolité, l'opérette exprime une critique du pouvoir et de l'urbanisation capitaliste. Le tournoiement des danses figure le mouvement du capital (sous le Second Empire et dans le Grand Paris), l'étourdissement de la fête qu'est l'Exposition Universelle à la veille la guerre civile, l'auteur considérant la Commune de Paris comme un moment de réappropriation de la ville. Par ce procédé, la pièce met en abyme le rôle que certains acteurs font jouer aux artistes dans les transformations urbaines : le soutien du

¹³ Les scènes d'entretiens ont été réécrites pour rendre leur propos plus accessible tout en s'efforçant de rester au plus près de ce qui a été dit.

promoteur à l'installation d'un lieu culturel autogéré sur son terrain pour valoriser son opération immobilière n'est pas sans rappeler la situation ambiguë du 6B dans les stratégies des acteurs engagés dans les projets urbains de Plaine Commune (Aubry *et al.*, 2015).

[*Architecture*] s'appuie sur un travail bibliographique et documentaire ; il s'est centré progressivement sur la figure d'Emile Ailliot et le quartier de *La Grande Borne* qu'il a conçu. Le spectacle s'est ensuite écrit au plateau¹⁴ : chaque interprète, s'appuyant sur un travail de documentation, improvise et devient l'auteur de son texte au cours des répétitions. Plus qu'un récit d'enquête, le spectacle est construit sur un labyrinthe narratif où trois personnages suivent leur propre fil, à l'image du mythe de Dédale : l'un part à la rencontre des habitants, le second retrace l'histoire du quartier, le troisième s'identifie progressivement à la personne de l'architecte. Le choix d'adosser la narration à un mythe connu est aussi une manière de présenter leur démarche auprès du public de théâtre peu féru de questions urbaines.

Le travail de l'enquête disparaît dans le cas des deux autres pièces. Les auteures d'[*inondation*] ont bénéficié de l'entremise de leur producteur, bien implanté localement, pour rencontrer les professionnels concernés. Néophytes, elles se sont, à leurs contacts, formées sur le risque inondation, ses enjeux, ses échelles et temporalités et ses singularités locales. La progressive appropriation du sujet a été le préalable à l'acte de création artistique rendant possible l'énonciation d'une vision singulière de l'inondation pour décaler le regard, par exemple en jouant des jargons, de leur poésie et de leurs limites. La trame générale du récit reprend l'histoire d'une inondation depuis la connaissance du risque à la survenue de l'aléa et de ses conséquences. Elle s'articule autour de plusieurs activités qui s'attachent chacune à un enjeu particulier et le met en scène de manière plus ou moins décalée, poétique ou sensible. Leurs formats sont variés pour multiplier les sensations et les perspectives ; la diversité des expériences vise à rendre appréhendable la complexité des enjeux. En alternant des séquences poétiques et métaphoriques, avec d'autres plus documentaires et techniques, la pièce met le spectateur face à différents points de vue pour l'amener à s'interroger et à comprendre par lui-même la complexité du sujet. L'écriture du spectacle et de ses différentes activités s'affine au fur et à mesure ; elle se heurte à des contraintes matérielles ou réglementaires qui en modifient le contenu. La spécificité de la durée du spectacle (24h) implique de convaincre le public de se lancer dans une telle aventure et de lui assurer, d'une manière ou d'une autre, le gîte et le

¹⁴ Cette pratique de l'écriture de plateau est partagée par de nombreuses compagnies de théâtre contemporain. Elle implique un fort engagement des comédiens et demande un temps de préparation important, notamment pour coordonner les agendas des différents participants.

couvert. Le choix de cette temporalité est pensé comme un moyen de sortir d'une approche didactique pour provoquer, chez le spectateur, une expérience sensible, l'expérience de la tension née de la conscience d'un risque et de sa survenue (même fictive). Déstabiliser le spectateur dans son quotidien (dormir dans un gymnase comme en cas d'évacuation) l'amène à percevoir ce que l'on ressent face à l'inondation et s'interroger sur ce qu'il convient de faire si l'événement advient. Plus qu'un spectacle, [inondation] est une expérience, l'expérience d'une inondation.

Enfin, l'enquête préalable à la création de [Corbusier] a pris un tour très singulier. L'auteur a demandé à deux auteurs, un homme et une femme, d'entretenir une correspondance sur le thème de leurs cadres de vie qu'elle sait très différents (un quartier populaire, une banlieue huppée). Les textes sont ensuite performés par deux comédiens au cours de séances de « spectacle d'intervention » à domicile. S'enclenche alors une discussion où les personnes présentes commentent ce qui a été dit, font part de leur propre expérience, racontent des anecdotes sur leur quartier. Ces séances filmées, qu'il a fallu transcrire, décrypter et sélectionner, forment une des matières principales de ce qui donnera lieu à l'écriture du spectacle. Cette phase d'accumulation de matériaux se nourrit également de rencontres avec des professionnels (principalement des architectes), de la visite de réalisations emblématiques du mouvement moderne, de l'observation de réunions publiques sur des projets de rénovation urbaine pour entendre le langage et les divergences des acteurs institutionnels. Sur la base de ce matériau, l'auteur a créé des personnages (le maire, les habitants, les jeunes, le gardien d'immeuble, les architectes) qui représentent certaines positions idéales-typiques et dont les dialogues sont des montages des verbatim entendus. La diversité des postures professionnelles est incarnée par deux personnages d'architectes : l'un plus attentif aux habitants, l'autre au geste architectural. Le texte est ainsi une réécriture du matériau collecté, choisi par l'auteur selon ce qui la frappe, la choque, l'amuse, l'attriste, l'interroge, sans velléité de représentativité : *la concertation, c'est la tarte à la crème ; j'ai fait pousser de l'herbe sur du béton et les souris venaient me manger les pieds ; mais qu'est-ce qu'on va démolir ? On va démolir du béton ou on va démolir nos vies ?* Les comédiens, n'ayant pas participé à la collecte des témoignages ne peuvent identifier les interlocuteurs et se saisissent du texte en tant qu'œuvre dramatique de fiction.

4. Assumer la subjectivité pour faire œuvre

Comme cela a déjà été évoqué, une des spécificités de l'écriture de ces œuvres documentées réside dans l'exposition de l'enquêteur, de sa subjectivité et de sa réflexivité sur sa démarche. Il s'agit là d'un enjeu essentiel de l'art documentaire et du questionnement qu'il suscite pour le

chercheur. Les personnages d'enquêteur (c'est-à-dire l'artiste lui-même) sont, dans les pièces étudiés, présentés comme des non-experts dont la volonté de comprendre alimente l'enquête. Plus que de la naïveté, c'est la sincérité de la démarche que les metteurs en scène souhaitent partager avec le spectateur. Leur subjectivité n'est pas l'affirmation d'un parti-pris militant (même si dans [*Paris*] celui-ci est assez explicite). Elle est d'abord portée par l'exercice de la réflexivité de l'artiste, de la conscience de sa position dans l'espace social enquêté, du sens d'un document ou d'un propos dans son contexte d'énonciation. En cela, les démarches de ces artistes sont très proches de celles du chercheur en sciences sociales. Même si assumer sa subjectivité est ce qui fait œuvre dans les démarches documentaires et si l'habitus de l'objectivité reste dominant dans l'écriture des sciences sociales, ces œuvres rappellent au chercheur que ses résultats ne sont pas la simple monstration de faits accumulés mis en formes selon des conventions argumentatives, mais tiennent avant tout de la nature réflexive de l'énonciation (Barthes, 1972 ; Castel, 2001). Dans une perspective phénoménologique, toute description du réel est une reformulation de sa perception par l'individu et donc implique des choix qu'il s'agit d'explicitier en exposant le déplacement vécu par le chercheur. Or, les conventions d'écriture académique obligent souvent le chercheur à gommer sa subjectivité dans son texte ; l'exposition des résonances intimes que la recherche produit n'a que peu de place dans l'espace institutionnel de la recherche académique (Jablonka, 2014)¹⁵. Certains les contournent par le recours à des formes artistiques ou littéraires qui offrent de nouvelles possibilités de lier expérience personnelle et conceptualisation. Ainsi, Marianne Rubinstein articule, dans *Detroit dit-elle* (2016), son expérience intime de la maladie, son histoire familiale et l'analyse économique et urbaine du déclin de Détroit pour formuler un nouveau postulat : celui d'une entrée dans une économie de la survie. Ce postulat, les théories de la discipline de l'auteure, l'économie, ne pourraient pas, seules, l'étayer. L'intuition naît dans l'expérience intime de la maladie, se formule dans l'écriture et s'articule avec l'observation de l'expérience collective de la survie à Détroit. L'écriture n'est ici ni fictionnelle ni académique, mais un récit qui mêle l'intime et le collectif, la maladie et l'économie, l'histoire sociale et l'histoire urbaine. Dans l'écriture des spectacles étudiés, le choix des matériaux et leur articulation suivent l'intuition de l'artiste en assumant sa subjectivité. En suspendant son jugement, [*Hydro*] fait entendre différents points de vue sur le sujet controversé des barrages, sans les interpréter. Le

¹⁵ Pour se décharger de leur subjectivité et rendre compte de l'expérience qu'est l'épreuve du terrain, certains ethnologues rédigent deux formes différentes : un texte répondant aux conventions académiques et un *deuxième livre* (Debaene, 2010) plus personnel.

spectateur suit le parcours de la comédienne, qui s'inquiète au début du spectacle de sa capacité à mener l'enquête et reconnaît sa méconnaissance du sujet. Peu à peu, lui aussi comprend les enjeux techniques, le jargon des experts, la complexité de la situation. [*Hydro*] est un spectacle épique : le récit d'une jeune femme dans un monde technique dominé par les hommes, qui cherche à comprendre un problème, son pays, sa province, et par ce voyage, apprend à se connaître elle-même et sa capacité à mener à bien une telle entreprise. Ce choix de mettre en récit l'enquête a été progressivement intégré à la démarche de la compagnie pour éviter une posture trop didactique dont certains spectacles documentaires sont accusés. Pour l'auteure d' [*Hydro*], le spectateur ne s'intéresse pas à l'objectivité. Au contraire. Il a besoin de partager la position de celle qui, comme lui, découvre la situation et sa complexité.

Peut-on, et si oui comment, parler d'une réalité que l'on ne connaît pas ? Cette question de légitimité n'a cessé de tarauder l'équipe d' [*architecture*], qui la résout en l'assumant : avouer n'avoir pas grandi dans un tel quartier, montrer le travail de documentation, raconter le cheminement de la troupe, son voyage à Grigny, ses craintes, l'impossibilité de rencontrer des habitants du quartier... Elle est aussi posée au spectateur. Dans le prologue du spectacle, alors que le public s'installe, une comédienne interroge chacun sur son propre rapport aux grands ensembles. La réponse est enregistrée, laissant planer le doute (et l'inquiétude) sur son possible usage au cours de la représentation. Elle leur a également été renvoyée par des programmateurs de théâtre leur suggérant de jouer le spectacle en banlieue (sous-entendu plutôt qu'à Paris ou d'autres villes centres). Ce questionnement reformule le problème qui fonde le spectacle : comment remettre la périphérie au centre ?

Dans les pièces étudiées, d'autres subjectivités sont présentes : celles des professionnels, des habitants et du spectateur lui-même. Dans une perspective d'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001), l'art et le théâtre ne se contentent plus de leur rôle de représentation mais cherchent à créer une relation avec le public, notamment en le faisant intervenir dans l'œuvre, comme un rappel du rôle d'agora que joue le théâtre, espace de rencontre et de parole des groupes sous-représentés (Picon-Vallin et Magris, 2019). Ainsi, dans [*inondation*], le participant n'est pas un simple spectateur ; il est invité à endosser temporairement différents rôles : il est l'habitant qui fait l'expérience de la crue puis devient un professionnel du risque assistant à une conférence technique après avoir été assigné à une catégorie d'acteur (agent d'assurance, technicien des services de l'Etat, cartographe, élu...). Dans une volonté de brouiller les frontières entre réel et fiction, des experts sont invités à jouer leur propre rôle à différents moments du spectacle : la protection civile pour l'accueil du public en situation d'urgence, les professionnels du risque lors de conférences techniques, des élus au cours d'une émission de radio. L'invitation est

accompagnée de la recommandation d'être le plus jargonneux possible. Leur présence et l'expression d'une parole authentique (puisque concernés au premier chef dans leur quotidien professionnel) créent un frottement pour le spectateur qui comprend le sérieux de la situation ; elle sort l'enjeu (de l'inondation) du théâtre pour plonger le spectateur dans le réel de ces professionnels. Certains ont ensuite rejoint le public pour le reste du spectacle renforçant le flou quant à savoir qui est comédien ou simple spectateur et, en miroir, à la potentialité d'être concerné par l'inondation et à quel titre. Certaines activités dans l'espace public intriguent les passants (marcher à la queue-leu-leu, faire des pochoirs sur les sols) et font du spectacle et de ses participants un spectacle en soi. Dans les autres spectacles étudiés, l'expertise est mobilisée sur scène par d'autres moyens. Le plus académique est de faire explicitement références à des travaux de sciences sociales en se constituant une bibliothèque sur scène [*architecture*]. Ailleurs, le professionnel devient un des personnages de la pièce : soit un comédien incarne la figure de l'expert ([*Corbusier*] et [*architecture*]), soit la rencontre entre l'artiste et le l'expert est jouée pour les spectateurs ([*Paris*] et [*Hydro*]). Les paroles d'experts sont montées et intégrées dans les discours des personnages de [*Corbusier*], par soucis d'utiliser les termes et expressions justes et propres à ce monde professionnel. En miroir de l'expert, l'habitant occupe divers rôles dans ces spectacles. Il est cet inconnu que l'on risque de rencontrer en se baladant dans un quartier populaire ([*architecture*]). Sa parole enregistrée est rediffusée sur scène comme un chœur invisible ou pour interpeller les décideurs et concepteurs [*Corbusier*]. Il est l'artiste lui-même qui cherche à comprendre les transformations de la ville où il s'installe ([*Paris*]).

5. Eprouver la spatialité

Les écritures du terrain, en géographie et en anthropologie, assument de longue date leur littérarité. Certains textes du corpus canonique des études urbaines sont appréciés tant pour leurs qualités littéraires que sociologiques comme *L'invention du quotidien*, *Poétique de la ville* ou *Les passagers du Roissy Express*¹⁶. Si l'abondance de données (de terrain) assoit la crédibilité d'un texte scientifique, ses qualités littéraires sont porteuses d'un autre régime de validité : persuader le lecteur de la véracité du propos c'est-à-dire la capacité de l'auteur à faire ressentir sa présence sur le terrain et l'authenticité de ses observations par l'exercice de sa réflexivité (Geertz, 1996). Ainsi, les géographes articulent les savoirs produits objectivés (par

¹⁶ Ce dernier a inspiré plusieurs chercheurs et artistes qui adaptent le procédé à d'autres terrains (Pasquier, 2014) ou réitèrent sa démarche trente ans plus tard (Bacqué, 2019)

exemple par l'abstraction statistique) à leur expérience du monde, des espaces et des lieux et se nourrissent des imaginaires territoriaux véhiculés par les œuvres cinématographiques et littéraires (Mondada, 2000; Rosemberg, 2012). Art et sciences sociales portent un regard critique sur la société. Ils produisent des représentations convergentes de types idéaux de villes comme Manchester (espace dramatique de la modernité, de l'industrialisation et de l'aliénation de l'homme par la machine, à travers les œuvres d'Engels et Dickens) ou Chicago (la métropole américaine, espace de coexistence sociale chez Dos Passos et Park) (Lassave, 2002). Le polar met souvent en scène les changements urbains, le héros se faisant commentateur des transformations qui sont le cadre de son enquête (Barrère, Fijalkow, 2013).

Les œuvres sont aussi une source de stimulation de l'imaginaire scientifique (Barrère, Martuccelli, 2009 ; Becker, 2009 ; Vivant, 2017). Dans le champ littéraire, de nombreux auteurs déploient aujourd'hui une littérature de terrain (Coste, 2017), où le rapport à l'espace devient le support de nouvelles inventions littéraires (Westphal, 2007), dans une tradition Oulipienne de description des espaces comme cadre d'une invention stylistique et littéraire¹⁷. Leur pratique du terrain invite le géographe à rééduquer son regard pour percevoir l'imperceptible du territoire (George Perec dirait l'infra-ordinaire) et inspire la recherche urbaine. Ainsi, Elisabeth Pasquier reprend le dispositif d'observation de François Maspéro dans le cadre d'une recherche sur le péri-urbain nantais. Elle prend régulièrement le train sur la ligne Nantes-Pornic, s'arrête aux stations, observe, rédige les observations, et se laisse aller à imaginer la vie des personnes qu'elle rencontre pour décrire la banalité du quotidien périurbain et ses figures récurrentes (Pasquier, 2014).

Par la diversité de ses dispositifs médiatiques et scénographiques, le théâtre offre d'autres possibilités de représentation de la spatialité. Par la force de la parole et du jeu, il projette le spectateur dans l'imaginaire sans aucun artifice : une chaise devient tour à tour le siège d'une voiture, un banc d'école, le canapé d'un salon. Certaines mises en scène étudiées font ainsi le

¹⁷ De nombreux auteurs contemporains prennent l'espace comme objet de leur écriture (Philippe Vasset *Un livre blanc* et *La conjuration* ; Jean Rollin *La clôture*, *Zones* ; Thomas Clerc *Paris, musée du XXIe siècle, le dixième arrondissement*) ou enquêtent sur la transformation des espaces urbains (suivre un agent en charge du relogement d'habitant de logement indignes (Joy Sorman, *L'inhabitable*), retrouver la trace du concepteur de l'Arche de la Défense pour comprendre les modalités de décisions sur les grands projets architecturaux (Laurence Cossé, *La Grande Arche*), enquêter les dimensions intimes des rapports de domination dans un quartier en cours de gentrification (Anna-Louise Milne, 75). D'autres textes romanesques, sans prétendre s'appuyer sur un travail d'enquête, ouvrent des perspectives nouvelles pour la compréhension des processus de production de la ville (Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Charles Robinson, *La fabrication de la guerre civile*).

choix du minimalisme¹⁸ (comme [*Hydro*]). D'autres, au contraire, sont jouées dans des décors assez réalistes : quelques marches descendantes entre les trois murs qui délimitent l'espace de jeu sur la scène signalent que [*Corbusier*] se déroule dans une cave. D'autres dispositifs spécifiques amènent le spectateur à éprouver la spatialité. Comme un jeu de construction pour enfant, une maquette au centre du plateau d' [*architecture*] expose les étapes de construction du quartier, puis, un cube après l'autre, une barre de logement après l'autre, sa démolition et sa restructuration. Exposer la construction et la déconstruction par un dispositif très simple, de l'ordre d'une esthétique du bricolage, devant les spectateurs, est pensé comme un moyen de fabriquer, à vue, une représentation du quartier pour en déconstruire les représentations sociales et médiatiques qui parcourent l'imaginaire collectif. Les cubes que l'on déplace, démolit et remplace au gré de décisions extérieures (symbolisées par le bras du comédien) peuvent aussi être vus comme un parallèle avec les pratiques de l'Agence Nationale de la Rénovation Urbaine. Enfin, le dispositif tri-frontal traduit l'intention de la compagnie de remettre la périphérie au centre, ici la maquette du quartier au milieu des spectateurs.

Les sites choisis pour le spectacle déambulatoire [*inondation*] offrent des possibilités scénographiques par lesquelles le public éprouve, par différents dispositifs, la vulnérabilité de la ville à une inondation potentielle. Les limites (au sens propres et au sens figuré) des documents de planification sont parcourues par les spectateurs : chaussés d'une botte de pluie (côté inondable) et d'une sandale (en zone non-inondable), ils marchent sur une ligne dessinée à la craie sur le sol, au milieu d'une rue plane. Cette balade confronte la limite abstraite de la zone inondable (tracée sur une carte à partir de données historiques) et l'espace concret (une rue plate dont visuellement on ne voit pas pourquoi un côté serait inondable et l'autre pas), mettant à l'épreuve du réel les modes de production technico-administratives des documents de planification. A un autre moment du spectacle, les vulnérabilités topographiques sont révélées par la scénographie : le premier repas se déroule dans un square situé sous le niveau du fleuve, niveau indiqué par des fils bleus tendus entre les arbres. La déstabilisation provoquée par la crue est ressentie lors de la découverte du lieu d'hébergement nocturne : un gymnase transformé en centre de secours.

Pour mieux comprendre les réalités des enjeux environnementaux liés aux barrages hydroélectriques, la comédienne d' [*Hydro*] décide d'aller, en voiture électrique comme il se doit, constater par elle-même l'ampleur du chantier d'un barrage sur la rivière La Romaine sur la côte Nord du Saint Laurent, et ses effets sur les communautés autochtones alentours. Comme

¹⁸ Qui peut aussi s'expliquer par des contraintes budgétaires.

pour une soirée de retour de vacances entre amis, elle projette un diaporama des photos de son périple, les difficultés à trouver des bornes de rechargement pour sa voiture à mesure qu'elle s'éloigne de Montréal, les rencontres furtives en cours de route puis celle de l'ingénieur du chantier, enthousiaste, les pieds dans la boue. Son voyage révèle un paradoxe : plus on s'approche du barrage, plus l'électricité et les bornes de rechargement du véhicule se font rares. Elle rejoue ensuite sur scène sa rencontre avec une chamane et son expérience de la transe et des esprits, qui remettent en doute et en jeu les convictions qu'elle s'était forgée jusque-là. Elle nous rappelle ainsi que l'enquête est une expérience qui transforme celui ou celle qui la mène.

Conclusion : Constituer un public pour des questions territoriales

Par leurs enquêtes, les artistes rencontrés, néophytes au début de leur démarche, sont devenus, progressivement, si ce n'est des experts, du moins des amateurs éclairés et informés sur les enjeux d'aménagement. Leur propre point de vue sur ces questions a évolué. L'auteure de [*Corbusier*] s'est progressivement familiarisée aux esthétiques de l'architecture moderne qu'elle a appris à apprécier, faisant le parallèle entre les temporalités de la reconnaissance des avant-gardes en art et en architecture. Par leur travail documentaire, les auteurs d' [*inondation*] ont compris que les sociétés humaines peuvent apprendre à cohabiter avec les inondations, leurs dangers mais aussi leurs bienfaits, comme en attestent les récits mythologiques. L'enquête d' [*Hydro*] a mis au jour le rôle de l'hydroélectricité comme déterminant de l'identité québécoise et d'HydroQuébec pour l'autonomie politique et économique de cette province. L'auteur de [*Paris*] s'est étonné de l'absence de critique au sein des mondes de l'urbanisme et de la déconnexion entre théorie critique (qui l'avait amené à s'intéresser au sujet du Grand Paris) et pratique opérationnelle. Cette absence de critique, ou plutôt sa dissolution dans les discours des professionnels, l'a beaucoup décontenancé, rendant plus difficile son enquête. Il en vient à comprendre comment un vocabulaire en apparence consensuel (écoquartier, mixité, créativité, mobilité,...) dissimule la violence sociale et symbolique des processus d'urbanisation capitaliste. Son analyse ouvre des perspectives intéressantes pour la recherche que l'on pourrait formuler en termes d'endogénéisation de la critique par le nouvel esprit du capitalisme (en référence aux travaux de Boltanski et Chiapello (1999)).

Ces démarches de théâtre documenté ou documentaire constituent ainsi un espace de production des savoirs en géographie. Pour s'assurer de la justesse de leur propos, certaines compagnies ont procédé par étapes, faisant des premières restitutions publiques sous formes de maquette ou de prototype pour tester leur compréhension du sujet auprès d'un public expert ([*Corbusier*]), un peu comme le chercheur essuie les plâtres de son raisonnement lors de communications

orales avant de passer à l'écriture d'un article. Mais quand bien même le sujet est d'actualité, créer un spectacle sur une controverse ou un projet d'aménagement est un pari risqué. Conscient de cette difficulté, et dans un contexte québécois où le mode de financement des spectacles est très difficile, le spectacle [*Hydro*] a été conçu par épisode, sur le principe de la série. Le premier, retraçant la genèse de l'enquête et de la démarche, était pensé comme un pilote à présenter à des financeurs et programmeurs potentiels. L'intérêt que celui-ci a suscité a encouragé et permis la poursuite de l'enquête et de la création. Alors qu'ils doutaient pouvoir diffuser le spectacle en dehors du Québec, le succès critique (c'est-à-dire l'évaluation par la critique des qualités de la pièce en tant qu'œuvre théâtrale et non pas uniquement comme outil pédagogique) a rendu possible sa programmation dans des théâtres du Canada anglophone et en France. Le souci de la compagnie de contribuer au débat public sur cette question l'a conduit à concevoir la pièce en tant qu'œuvre à la fois de plateau et radiophonique : le spectacle est retransmis en baladodiffusion, afin de permettre aux personnes éloignées du théâtre (socialement et géographiquement) de pouvoir écouter et comprendre la complexité du débat. À l'inverse, le spectacle [*inondation*] est impossible à reproduire tel quel : il mobilise de nombreux acteurs extérieurs au champ artistique au cours de la représentation ; son format atypique est très exigeant et très complexe à organiser ; son écriture est pensée pour un contexte spécifique. Toute diffusion impliquerait une réécriture en fonction des caractéristiques locales des enjeux du risque (par exemple l'existence d'une mémoire de la crue et, parfois, de ses drames). D'autre part, sa création était portée (et financée) par des acteurs qui en attendaient des effets en terme de sensibilisation au risque. Ce contexte de création est une autre difficulté pour les artistes qui pour conserver leur autonomie de création, proposent une expérience esthétique singulière et non reproductible. Elles refusent de porter un impératif d'efficacité dont elles laissent l'évaluation à la charge de la structure d'accompagnement qui a observé que ce spectacle avait, outre le souvenir d'une aventure artistique singulière, contribué à élargir le public concerné par le risque inondation. Cette dernière situation n'est pas sans rappeler certaines ambiguïtés des collaborations de recherche avec des milieux opérationnels et la diversité des attentes des différentes parties prenantes.

Si leur travail peut être mobilisé par d'autres à des fins de médiation scientifique ou de support à une concertation publique, il importe à ces artistes que leur œuvre soit reconnue pour ce qu'elle est : une création théâtrale. De plus, si le théâtre documentaire trouve une place de plus en plus importante sur les plateaux, la diffusion d'un spectacle reste tributaire des réseaux tissés tout au long de la carrière par la compagnie. Toutes se heurtent à un problème de diffusion et à la difficulté de convaincre les programmeurs de théâtre de l'intérêt artistique de leur

démarche. Les artistes sont pris en tension entre le besoin de répondre aux attentes du monde théâtral et l'envie d'engager une conversation publique sur un sujet politique, à laquelle s'ajoute le hiatus entre reconnaissance critique et choix de programmation des théâtres, formulé auprès des artistes dans l'expression ambiguë : « *ce n'est pas pour mon public* ». Le bon accueil qui peut leur être réservé par le milieu professionnel de l'architecture et de l'aménagement a pour corollaire la frilosité de celui du milieu théâtral. L'un d'eux témoigne par exemple de sa surprise lorsqu'un journal a envoyé son spécialiste des questions d'urbanisme plutôt qu'un critique pour assister à une représentation. A l'heure où des chercheurs plaident pour une redécouverte des vertus heuristiques de l'écriture et s'essayent à l'invention formelle pour restituer leurs travaux, les expériences de création théâtrale que nous avons analysées ouvrent quelques perspectives sur ce que pourraient être une poétique des sciences sociales, et en particulier de la géographie, articulant les critères de validité de la théorie sociale et la recherche esthétique (Brown, 1989). L'affirmation de la réflexivité du chercheur et de l'expérience de l'enquête semble en être une des clés. Elles posent aussi la question des publics. Si on peut reprocher à l'écriture académique de ne s'adresser qu'à un public restreint de pairs, d'étudiants et d'amateurs de textes scientifiques, il apparaît que le théâtre documentaire ou documenté, s'il peut être un moyen de l'ouvrir à de nouveaux publics, se heurte lui aussi à des difficultés de diffusion. Dépasser les conventions formelles, en art comme en géographie, pour en proposer de nouvelles (qu'il s'agisse des esthétiques ou du choix des sujets), ne va pas sans difficulté et implique un engagement important pour en assurer la diffusion et la reconnaissance.

Latts (Laboratoire Techniques, Territoires, Sociétés)

Université Gustave Eiffel

5 bd Descartes, 77454 Champs sur Marne

Elsa.vivant@univ-paris-est.fr

Bibliographie

Ardenne, P. (2002) *Un art contextuel - Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion , 254p.

Aubry, A., Blein, A. Vivant, E. (2015) « The promotion of creative industries as a tool for urban planning: The case of the Territoire de la Culture et de la Création in Paris Region ». *International Journal of Cultural Policy*, vol.21, n°2, p. 121–38.

- Auclair, E. (2014) « Artistes, habitants et démolition: le rôle des projets culturels dans la rénovation urbaine ». In Desponds, D., E. Auclair, P. Bergel and M.-M. Bertucci (eds.), *Les Habitants, Acteurs de La Rénovation Urbaine?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 275 p.
- Bacqué, M.-H. (2019) *Retour à Roissy. Un voyage sur le Rer B*. Paris, Le Seuil, 352 p.
- Baqué, D. (2004) *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 317 p.
- Barrère, A., Martuccelli, D. (2009) *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 373p.
- Barrère, C., Fijalkow, Y. (2013) « Le polar de Paris: une mise en scène des changements urbains de l'est parisien ». *Lieux communs*, n°16, p. 75–95.
- Barthes, R. (1972) « Jeunes chercheurs ». *Communications*, n°19, p. 1–5.
- Becker, H. S. (2009) *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 320 p.
- Bénichou, A. ed. (2010) *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du Réel, 447 p.
- Billier, D. (2013) « Quand l'artiste mène l'enquête... ou la fabrique du regard à travers le réel ». In Veyrat, M. (ed.), *Arts et Espaces Publics*, Paris, L'Harmattan, 210 p.
- Boiron, C. (2019) « Montre moi ton réel ». *Ubu, Scènes d'Europe*, n°66–67, p. 16–17.
- Boltanski, L., Chiapello, E. (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 980 p.
- Bourriaud, N. (2001) *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 122 p.
- Brown, R. (1989) *Clefs pour une poétique de la sociologie*, Arles, Actes Sud, 352 p.
- Burawoy, M. (2009) « Pour la sociologie publique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176–177, p. 121–44.
- Caillet, A. (2019) *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Editions Mimesis, 200 p.
- Caillet, A., Pouillaude, F. eds. (2017) *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 304 p.
- Callon, M., Lascoumes, P., Barthe, Y. (2001) *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 448 p.
- Castel, P.-H. (2001) « La littérature, laboratoire des sciences humaines? » *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 2.5, p. 3–9.
- Coste, F. (2017) *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 368 p.

- Cowie, P. (2017) "Performing planning: understanding community participation in planning through theatre". *Town Planning Review*, vol.88, n°4, p. 401–21.
- Debaene, V. (2010) *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 528 p.
- Delacourt, S., Schneller, K., Theodoropoulou, V., Abonnenc, M. K., Quiros, K., Imhoff, A., Kiwanga, K., Nkanga, O., Villez, E. (2016) *Le chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 175 p.
- Demanze, L. (2019) *Le nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Grenoble, Editions Corti, 291 p.
- Didier, S. (2017) « La fiction spéculative sud-africaine : une littérature de genre au service d'une critique de la société sud-africaine contemporaine ». *EchoGéo [en ligne]* n°42. doi:10.4000/echogeo.15157.
- Euzen, A., Bordet, V. (2008) « Méthode anthropo-sociologique introduisant le théâtre forum comme outil d'analyse d'une recherche scientifique pluridisciplinaire ». *Vertigo* vol.8, n°2, [en ligne].
- Foster, H. (2005) *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 277 p.
- Geertz, C. (1996) *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris, Editions Métailié, 152 p.
- Jablonka, I. (2014) *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 368 p.
- Lassave, P. (2002) *Sciences sociales et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 246 p.
- Leibovici, F. (2007) *Des documents poétiques*, Marseille, Editions Al Dante, 268 p.
- Lepenies, W. (1990) *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 408 p.
- Lounsberry, B. (1990) *The Art of Fact. Contemporary Artists of Nonfiction*, New York, Greenwood Press, 232 p.
- Mazeau, G. (2015) « Histoire sensible. Une expérience critique entre théâtre et histoire ». *Ecrire l'histoire*, n°15, p. 253–57.
- Mekdjian, Sarah. (2016) « Les récits migratoires sont-ils encore possibles dans le domaine des Refugee Studies ? Analyse critique et expérimentation de cartographies créatives ». *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol.15, n°1o 1 (en ligne).

- Métais-Chastanier, B. (2017) *Chroniques des invisibles. De l'exil à Avignon, récit d'une création*, Neuvy en Champagne, Le passager clandestin, 350 p.
- Mondada, L. (2000) *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos - Economica, 320 p.
- Neveux, O. (2019) *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 216 p.
- Pasquier, E. (2014) *La passagère du TER*. Rapport de recherche PUCA « du péri-urbain à l'urbain », LAUA - Ecole d'Architecture de Nantes, Nantes (non publié).
- Picon-Vallin, B. and Magris, E. eds. (2019) *Les théâtres documentaires*, Paris, Deuxième époque, 463 p.
- Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 145 p.
- Rosemberg, M. (2012) *Le géographique et le littéraire. Contribution de la littérature aux savoirs de la géographie*, Habilitation à diriger des recherches, Géographie. Université Paris 1, Paris.
- Roussigné, M. (2017) « La littérature contemporaine au rapport. Détournement d'un genre ». *Mots. Les langages du politique*, n°114, p. 145–63.
- Roussigné, M. (2018) « L'écrivain en résidence : une ressource territoriale ? » *Téoros* vol.37, n°1 (en ligne).
- Rubinstein, M. (2016) *Détroit, dit-elle*, Paris, Editions Verticales, 168 p.
- Vivant, E. (2017) « Naissance d'une infrastructure ». In Chaztis, K., G. Jeannot, V. November, P. Ughetto (eds.), *Les Métamorphoses Des Infrastructures, Entre Béton et Numérique*, Bruxelles, Peter Lang, 370 p.
- Wateau, F. (2016) *On ne badine pas avec le progrès. Barrage et village déplacé au Portugal*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 182 p.
- Westphal, B. (2007) *La géocritique*, Paris, Editions de Minuit, 278 p.