

# La musique de l'éphémère au Théâtre du Soleil: Rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre

Alisonne Sinard

Janvier 2007. Sur la scène du Théâtre du Soleil, l'épique d'autrefois a cédé la place à l'intimité des *Ephémères*. Dans un dispositif bi-frontal, qui n'est pas sans rappeler l'image d'un fleuve, les spectateurs sont conviés à s'installer de part et d'autre pour observer le mouvement de la vie et suivre, huit heures durant, une trentaine de comédiens qui cherchent à traduire les palpitations et les soubresauts du cœur. Tout se fait dans la délicatesse d'un plateau qui guide et pose le personnage, d'une émotion qui se déverse et affleure à la conscience. Une émotion de la reconnaissance souvent, un moment de suspension pendant lequel le spectateur, l'espace d'un instant, est renvoyé à lui-même, dans son intimité propre. Animés par cette nécessité impérieuse de l'acte théâtral, les comédiens défilent sous nos yeux pour tisser les fils de la vie. Les intrigues se nouent et se dénouent sur le plateau, des « petites apocalypses » de chacun à l'universalité du sentiment humain.

Comme chaque création du Théâtre du Soleil, celle-ci ne saurait se passer de l'indispensable présence de Jean-Jacques Lemêtre, fidèle compagnon de route du Soleil depuis 1979. En mars 2009, le musicien m'accueillait dans son atelier au Théâtre du Soleil pour m'y conter la création et le rôle de la musique dans le spectacle. Plus je l'écoutais, et plus son récit<sup>1</sup> m'invitait, au milieu d'une multitude d'instruments, à prendre conscience de la singularité de sa démarche de compositeur.

## Le deuxième poumon de l'acteur

Musicien de théâtre envers et contre tout, c'est ainsi que se revendique Jean-Jacques Lemêtre. De son regard et de son génie musical, il accompagne les comédiens, respire et vit avec eux les improvisations dès le premier jour des répétitions. En l'espace de neuf mois et demi, pas moins de six-cent cinquante improvisations ont habité et nourri ci qui allait devenir les *Ephémères*. De façon quelque peu exceptionnelle pour ce spectacle, le début des répétitions a été précédé d'une phase de travail solitaire pour le musicien – phase durant laquelle il a composé et enregistré quarante-six heures de musique sous forme d'études pour un, deux ou trois instruments.

---

<sup>1</sup> La retranscription de cet entretien est à lire à la suite de cet article.

Pour improviser, les comédiens commencent par se raconter leurs visions. Ensemble, ils se « concoctent »<sup>2</sup> et vont ensuite livrer au musicien le contexte de la proposition : à quelle époque et quel moment de la journée sommes-nous ? De quoi est-il globalement question ? Sur les bases de cette discussion, Jean-Jacques Lemêtre improvise musicalement en jouant aussi bien avec la musique qu'il a enregistrée, qu'avec le présent du plateau et le déroulement de l'improvisation. Par superpositions progressives, les différentes strates musicales apparaissent pour accompagner l'acteur et lui donner l'impulsion du jeu. Et lorsque l'improvisation démarre, la surprise est totale pour les comédiens qui n'ont aucune idée de ce que le musicien va jouer. « Un tapis magique » pour certain, « un fil de fer invisible » pour d'autres : faisant œuvre de dramaturgie dans la construction du spectacle, elle vient expliquer la rareté du texte. Lorsqu'il définit son rôle, Jean-Jacques Lemêtre utilise une métaphore vitale, celle de la respiration. Si l'acteur possède un poumon pour parler et respirer, dit-il, le second est celui de la musique. L'image vient à elle seule révéler la place primordiale que tient la musique dans l'écriture du spectacle.

### **Un acteur, un instrument**

Pour que résonnent au mieux les acteurs, l'ingéniosité de la recherche musicale que mène Jean-Jacques Lemêtre passe par la construction et l'utilisation d'instruments adaptés au timbre des acteurs. Un instrument pour chaque acteur. De la carapace de tortue à la trompe de mariage du sud de l'Inde, en passant par une série d'archets tous différents les uns des autres, son atelier regorge d'instruments de toutes origines, de divers matériaux et objets dont il retiendra la texture et la qualité sonore pour élaborer de nouveaux instruments, et même en reconstruire certains disparus depuis des centaines d'années. Et puisqu'il est accordé sur le timbre de l'acteur, l'instrument permet au comédien de retrouver la voix de son personnage en cas de perte momentanée, comme l'explique Jean-Jacques Lemêtre en ces termes : « (...) comme on joue très longtemps (un an, deux ans, trois ans), si un acteur ou une actrice a perdu le timbre de sa voix, je fais sonner l'instrument à vide qui correspond à son personnage, il se repose dessus et retrouve la hauteur de sa voix »<sup>3</sup>. L'instrument devient alors comme un repère, une sûreté pour l'acteur. Une fois l'ensemble musical construit, le musicien étudie finement la disposition des instruments dans l'espace scénique afin qu'ils puissent résonner entre eux.

### **Un équilibre à trois voix**

L'acteur, le musicien, le pousseur qui actionne les plateaux ronds et roulants : c'est dans cet équilibre à trois voix que la scène tient. Et pour que cette triade fonctionne, un principe est de mise : celui de l'écoute, sans failles possibles. Une grande partie du travail a ainsi résidé dans la mise en mouvement finement calculée des plateaux, qui tient compte autant des rythmes de

---

<sup>2</sup> Ce terme, courant dans le vocabulaire du Théâtre du Soleil, désigne le fait de construire ensemble l'improvisation en envisageant aussi bien la trame narrative de l'histoire et les obstacles de jeu, que les personnages, leur état et leur apparence à l'entrée sur le plateau. Ce sont là des clés de départ pour qui permettront à la proposition de s'amorcer sans pour autant en figer le déroulement.

<sup>3</sup> Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre, disponible à la suite de cet article

la musique que de ceux des acteurs en scène. Car il faut noter que le musicien conserve une part d'improvisation durant la représentation, selon le principe d'une improvisation à l'orientale. En ces termes il explique : « c'est de l'improvisation sur un mode rythmique et mélodique : ce soir, je vais jouer seize notes ; demain, l'acteur sera plus lent : je jouerai trente-deux notes ; après demain, il sera plus rapide : je jouerai neuf notes. ». Dès lors, le travail de répétition a consisté en la mise en place de repères communs, de moments charnières qui laissent la part belle à l'improvisation sans pour autant déconcerter l'acteur en jeu dans le présent de la représentation.

### *A cœur ouvert*

Dans les méandres de l'éphémère, les comédiens se sont égarés, retrouvés, aventurés, cherchés. *A cœur ouvert*, ils ont plongé dans l'« immensité intime »<sup>4</sup> pour nous apporter une réponse organique et justement mesurée, pour un thème qui se dérobe aisément au mot et au jeu. Plonger, dépouiller, épurer : c'est dans une marche vers l'essence des sentiments qu'ensemble ils progressent. Car les comédiens le savent : ce spectacle, peut-être plus qu'un autre, ne pourra souffrir aucun pas de côtés, aucune inexactitude, aucun bégaiement du geste. Alors, dans l'espoir que surgisse la grandeur d'une émotion simplement juste et belle, c'est au cœur de l'infime qu'ils travaillent – eux qui, à l'image de ces mots mallarméen, pensent de tout leur corps<sup>5</sup> pour que résonne la musique de l'éphémère.

---

<sup>4</sup> Le titre provient d'un ouvrage de Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*. Nous ne retiendrons ici que l'expression et non la pensée qui s'y réfère.

<sup>5</sup> « Il faut penser de tout son corps », telle est la formule qu'emploie Stéphane Mallarmé dans une lettre à Eugène Lefébure datant du 17 mai 1867.

**Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre**  
**18 mars 2009 – Théâtre du Soleil**

**Alisonne Sinard.** – Ma première question concerne les instruments de musique : avec combien d'instruments avez-vous travaillé pour *Les Ephémères*, par rapport au *Dernier Caravansérail* ?

**Jean-Jacques Lemêtre.** – Beaucoup moins. Enfin, c'est différent. De toute façon, au début de chaque processus de travail, je cherche quelle est la relation de la musique avec le théâtre, et surtout, quelle est la place de la musique. Mais pour *Les Ephémères*, j'ai écrit et enregistré quarante-six heures de musique avec les instruments quand j'ai su le thème. C'était souvent sous des formes d'études, c'est-à-dire de pièces solos pour un seul instrument. C'est pour ça qu'il y a beaucoup de morceaux de piano, de violon. Et là, j'avais pris l'optique de faire un ensemble de recueil, avec un ou deux instruments très simples. Et puis il y avait d'autres morceaux qui étaient des images que moi j'avais sur le thème des *Ephémères*, sur le temps qui passe, sur la famille, etc. Si je compte les instruments qui sont dans la bande, il doit y en avoir une soixantaine. Et en scène, j'ai dû jouer avec une soixantaine d'instruments. Ce qui fait donc environ cent-vingt instruments en tout.

**A.S.** – Comment avez-vous reçu ce thème de l'éphémère ? Comment vous a-t-il inspiré ?

**J.-J.L.** – Je suis toujours la première personne au courant du thème et de ce qui va se passer, avant qu'Ariane en parle aux acteurs. Très vite, on commence à parler des choses : « il pourrait y avoir ceci, il pourrait y avoir cela ». Mais c'est toujours : « il pourrait ». A partir de là, j'ai des chemins complètement différents qui me permettent de rêver. En tenant compte du fait, bien sûr, que je suis là depuis trente-et-un ans, je connais la maison, et je sais ce qu'il me faut : c'est-à-dire que je fais des pièces musicales de façon à laisser la place à l'acteur ou à l'actrice pour parler. Le seul souci que j'ai, c'est d'être le deuxième poumon de l'acteur ou de l'actrice : c'est-à-dire que l'acteur a un premier poumon pour parler et respirer, et un deuxième qui est la musique. Et si les deux ne marchent pas ensemble, ça ne fonctionne pas. Après, comment marquer le temps, le destin, la souffrance de ces gens, la maladie ? Comment marquer l'attente : dans un hôpital, dans une morgue, de la naissance de quelqu'un, etc. ? Sur ces thèmes, je rêve en tant que compositeur avec les connaissances que j'ai du Théâtre du Soleil depuis tant d'années. Ensuite, une fois que les comédiens se sont concoctés<sup>6</sup>, ils viennent me trouver en me disant : « c'est la nuit », « c'est à Paris », « c'est en 1949 », etc. A partir de ce moment là, j'ai cherché dans tous les disques que j'avais faits, j'ai commencé à mettre les disques dans les postes, et je jouais à l'intérieur de ça : c'est-à-dire que je n'étais pas soliste. J'étais le deuxième violoncelle, le troisième hautboïste, le septième violon, etc. J'étais à l'intérieur de l'orchestre.

---

<sup>6</sup> Ce terme, courant dans le vocabulaire du Théâtre du Soleil, désigne le fait de construire ensemble l'improvisation en envisageant aussi bien la trame narrative de l'histoire et les obstacles de jeu, que les personnages, leur état et leur apparence à l'entrée sur le plateau.

**A.S.** – par plusieurs strates.

**J.-J.L.** – Tout-à-fait. Ça me permettait à la fois d’accompagner en direct les acteurs sur de la musique enregistrée que j’avais écrite, et aussi de donner l’impression que la bande son est nouvelle chaque soir, puisque moi je joue quelque chose de différent.

**A.S.** – C’est-à-dire que vous gardez une part d’improvisation aussi pendant la représentation ?

**J.-J.L.** – C’est une improvisation à l’orientale. Le début du thème, l’endroit où le thème commence est fixe. Trouver les endroits où il y a les charnières où tous ces états changent, c’est quelque chose qui fait partie de mon travail de répétition. Une fois que j’ai le début du thème, il est toujours pareil et l’acteur sait que je suis là, je joue avec lui. Le début est toujours pareil, la personne entend cela et sait que c’est ce qu’on a toujours fait aux répétitions : elle n’est pas déroutée. Après, c’est de l’improvisation sur un mode rythmique et mélodique : ce soir, je vais jouer seize notes ; demain, l’acteur sera plus lent : je jouerai trente-deux notes ; après demain, il sera plus rapide : je vais jouerai neuf notes.

**A.S.** – En réécoutant la musique du spectacle, je me disais qu’elle donne finalement le temps à l’acteur, au spectateur. Elle laisse les choses se déployer.

**J.-J.L.** – En fait, quand on écoute les disques, indépendamment du spectacle, le sentiment est différent que lorsque l’on voit le spectacle. C’est un petit peu plus gai que dans le spectacle, parce que dans le spectacle, il y a la puissance de l’image. Mais avec la musique, je n’appuie jamais le drame. La musique ne dit jamais : « elle est malade, elle va mourir ». Ça donne une certaine légèreté à quelque chose qui est très douloureux à concevoir pour le public. Mais certaines fois, comme elle est destinale, les gens avaient l’intuition qu’il allait se passer quelque chose de terrible, et du coup, beaucoup de gens du public pleuraient, parce que c’était puissant.

**A.S.** – Oui, et puis la force de l’image combinée à la musique, il y avait une symbiose qui se créait sur le plateau.

**J.-J.L.** – Tout-à-fait, et cela est dû au fait que, pendant très longtemps, il n’y avait quasiment pas de texte. Très longtemps, ce n’était que visuel, corporel, intérieur. La musique faisait tout ce travail qui est plus qu’un accompagnement.

**A.S.** – ... de refléter l’état intérieur du personnage ?

**J.-J.L.** – C’est -à-dire que la musique devenait presque une dramaturgie. C’était le texte en fait.

**A.S.** – Oui, et il y a des moments où l’on sent bien que la musique aide les comédiens, qu’elle les lance dans les situations.

**J.-J.L.** – Ils se posaient dessus de toute façon. C’était comme un tapis volant sur lequel ils se posaient et avec lequel ils partaient.

**A.S.** – Durant le stage, j’ai eu l’occasion de parler avec Shasha<sup>7</sup> au sujet de son personnage, Madame Perle. Elle m’a notamment dit que le rapport avec la musique avait été magique en ce sens qu’elle était un second texte, et qu’alors elle n’avait de craintes de l’ordre du « que va-t-on faire ? Que va-t-on dire ? ». La musique lui donnait tout.

**J.-J.L.** – Oui, il suffisait qu’elle soit pour que ça devienne concret. Et si elle était au présent et qu’elle avait des images simples, sincères, claires, vraies : c’était d’une évidence totale. On se demandait finalement à quoi servaient les mots.

**A.S.** – En lisant le programme, je voyais des notes des répétitions et Ariane qui disait souvent d’« aller à l’essentiel » et je me demandais si cette notion d’essentiel avait aussi fait partie de votre recherche musicale pour ce spectacle ?

**J.-J.L.** – Certainement, mais pas consciemment, pas d’une manière volontariste. Ça fait trente ans que je l’entends ici, ce n’est pas une nouveauté pour moi. Mais effectivement, ce sont plutôt des exigences de travail qui font qu’on ne peut pas se permettre de bavarder. Ce n’est pas un conte qui commence par « Il était une fois ». C’est concret. Ce sont des gens qui vivent, qui sont dans leurs histoires. On est toujours avec l’essentiel comme épée de Damoclès qui est là. Et si on la perd, on parlote pour parler.

**A.S.** – J’avais l’impression, par rapport au *Dernier Caravansérail*, qu’il y avait quelque chose de plus épuré dans la composition.

**J.-J.L.** – C’est toujours compliqué de comparer les pièces. De manière générale, quand on arrête un cycle d’une pièce, on essaye de prendre suffisamment de temps pour que cette pièce s’en aille de nos têtes. Ça ne me vient pas à l’esprit de faire – ou ne pas faire – quelque chose parce que c’était de telle façon dans *Le dernier Caravansérail*. C’est une autre pièce. Je pense que ce que tu dis vient de la rareté du texte : comme il n’y avait vraiment pas beaucoup de texte au départ, les gens n’osaient pas parler. Et finalement, en trente secondes, la musique dénonçait ceux qui étaient vrais, ceux qui étaient faux, ceux qui étaient justes, ceux qui étaient sincères, ceux qui mentaient. Le minimum, c’était au moins d’être sur la musique, sinon l’acteur se fait écraser. On était dans cette optique, mais ce ne sont pas des choses qui sont dites dans le travail. Ce sont des choses que l’on peut découvrir après. Elles sont certainement là inconsciemment en nous.

**A.S.** – J’ai lu des interviews disant qu’au Théâtre du Soleil, vous travaillez souvent sur la voix à la limite du chant (la limite entre la voix parlée et la voix chantée). Avez-vous adopté cette même démarche pour *Les Ephémères* ?

---

<sup>7</sup> Il s’agit de la comédienne Shagayegh Behesti, discussion qui a eu lieu durant le stage de février 2009 au Théâtre du Soleil.

**J.-J.L.** – Non, il n’y a pas eu ce même travail concret, je veux dire, ça n’a pas été une priorité. D’abord parce que les gens qui avaient un accent parlaient une langue étrangère. En général, on fait ce travail parce qu’il y a beaucoup d’étrangers dans le théâtre, et donc beaucoup de gens avec des accents. Et quand tu joues un français et que tu te retrouves avec un accent anglophone, c’est bizarre. Alors que quand tu joues un émigré qui est en France, qui y habite, là c’est logique et plausible. Dans *Les Ephémères*, les gens qui avaient un accent parlaient leur langue. Et en fait, comme les acteurs se posaient sur la musique, ils se posaient corporellement mais aussi vocalement : c’est-à-dire que ça devenait une sorte de chant façon opéra-allemand. C’est ce qu’on appelle le *Sprechgesang*, la façon du parlé-chanté des opéras. C’est un parler très particulier, mais comme là c’était la vie, il n’y avait pas la transposition que l’on fait comme lorsque nous jouons des épopées ou des grandes fresques historiques au fin fond de la Mongolie, du Tibet, du Cambodge, du Vietnam. Avec *les Ephémères*, c’était d’abord ici, en Europe. Il n’y avait pas cette transposition vocale. En plus, les gens ne parlent pas très fort, et les voix sont donc plus basses. Les gens souvent confondent parler plus fort et parler plus haut.

**A.S.** – C’est au niveau de la respiration que ça diffère.

**J.-J.L.** – Au niveau de la respiration, de la puissance et de la projection de la voix que tu parles plus fort. Et puis les notes simplement : quand je parle, je peux chanter la mélodie. Quand j’entends un acteur ou une actrice, j’entends la mélodie. Quand tu vas parler, je peux te dire les notes que tu fais, comme un musicien, ce qui fait que je peux jouer accordé sur toi.

**A.S.** – Et vous accordez ensuite sur les acteurs ?

**J.-J.L.** – Oui, sur les personnages. Ce qui fait que comme on joue très longtemps (un an, deux ans, trois ans), si un acteur ou une actrice a perdu le timbre de sa voix, je fais sonner l’instrument à vide qui correspond à son personnage, il se repose dessus et retrouve la hauteur de sa voix.

**A.S.** – Vous avez donc un instrument pour chaque acteur ?

**J.-J.L.** – Oui, un instrument différent, accordé différemment, que j’accorde sur son mode. Par exemple, je sais que toi, quand tu me parles, tu vas parler de cette note la plus grave que j’ai entendue à cette note la plus aiguë. Je fais la gamme, le mode, et donc après je peux te rejouer exactement sur ta voix et je suis accordé avec ta voix.

**A.S.** – Et finalement la musique raconte à la fois les personnages et la situation dans laquelle ils sont. Avez-vous plutôt le travail sur la situation ou sur les personnages ?

**J.-J.L.** – Je dirais que c’est toujours parallèle. L’acteur ou l’actrice conduit son personnage, avec son histoire, ses images, etc. Il fait son chemin. Moi je dois découvrir tout ça et enrichir l’image qui est proposée. Je suis toujours parallèle, juste à côté, en quelque sorte, l’aura

autour du personnage. Donc la situation, je dirais que je m'en moque. Si le personnage est trempé, nu, sous la pluie, c'est son problème. Je ne suis jamais dans le bruitage cinématographique. Je vois simplement la situation qui souvent a besoin d'un coup de main pour être plus compréhensible, plus riche, plus fleurie. Mais je n'appuie pas la situation, jamais. Je suis plus destinal, je raconte le destin de ce personnage.

**A.S.** – Il y a une superposition des musicalités dans le spectacle : la musique intérieure des acteurs, le rythme de la musique, le rythme du dispositif avec les plateaux.

**J.-J.L.** – Comme la musique est là dès le début des répétitions, tout se fait en musique. De toute façon, les gens qui tournent sont calés sur la musique, c'est leur seul point de repère. Ils sont obligés d'être dans le rythme de la musique et c'est bien pour ça qu'on faisait de nombreuses répétitions pour que les gens qui tournent ne fassent pas n'importe quoi. Ils tournent en rythme, marchent sur le rythme de la musique et l'acteur se pose sur cette musique. Donc effectivement, il a sa musique intérieure, mais elle est imposée par le rythme de la musique qu'il reçoit par les oreilles, par les pores. Tu ne peux pas en faire abstraction. C'est la colonne vertébrale qui tient le squelette.

**A.S.** – Ça vous demande une attention constante

**J.-J.L.** – Je suis obligé. Je suis à la merci des comédiens. Je les ai conduits dans les improvisations comme un tapis volant, mais après, ce sont eux qui me conduisent : s'ils sautent des textes, qu'ils inversent des phrases ou des répliques, il faut que je sois prêt à rebondir. Je dois être comme ça, toujours en alerte pour les improvisations. Et comme l'improvisation est un mode de travail pour moi, ça ne me gêne pas, je trouve ça tout à fait normal. C'est à la fois comme de la musique classique ; à un autre moment, c'est comme du jazz ; et à un autre moment, c'est comme du rock. Il y a des moments de partout, des moments d'universel.

**A.S.** – Comment choisissez-vous les titres des musiques ?

**J.-J.L.** – D'abord, les titres des musiques sont souvent très succincts. Je les appelle simplement : pièce a, pièce 1, pièce b, etc. Mais le problème, c'est que comme il y a quarante-six heures de musique, je ne m'en souviens plus forcément de chacune d'entre elles. Quand je dis pièce trente-six, je ne sais plus exactement à quoi elle renvoie. Je fais alors un titre qui correspond à un sentiment ou un état de cette musique. Et par exemple, quand je cherche un titre, j'ai en mémoire la mélodie parce que j'ai écrit le mot « vague ». C'est associé à une image. Le rythme de la scène et des acteurs en scène comptent aussi beaucoup. Après, il y a des titres qui viennent parce que j'ai rêvé d'une musique avant qu'elle passe dans le spectacle, et qui par la suite prennent le nom de la scène ou d'un personnage particulier. C'est vraiment une image sonore, ça fait partie de mon travail. Quand je vois, j'ai la mélodie, ou l'harmonie, ou le timbre de l'instrument qui me revient tout de suite.

**A.S.** – Par rapport à l'espace, vous avez une position un peu surplombante, pour un aspect pratique certain. Comment est venu cet espace ? Comment l'avez-vous rêvé ?

**J.-J.L.** – Au début, en général, dans les répétitions, je joue toujours par terre, face à Mnouchkine. On ne se parle pas avec Ariane, mais en se regardant, on se comprend très bien. On est toujours en face à face, mais là, vue le dispositif, je n'avais pas de solutions : en étant en bas, j'étais toujours dans les entrées, droite ou gauche. En plus, la scène était très petite par rapport aux grands espaces du *Caravansérail*. Il n'y avait pas beaucoup de solutions. J'étais là d'office, et après, il fallait adapter. Et tout simplement, ça me permet de regarder, de visualiser, parce que pour moi, c'est comme un fleuve qui coule en bas avec des petites barques qui essaient de naviguer. Et comme je joue la tempête, ça me permet de tout voir et de surplomber. Ça me permet de gérer le rythme général de la pièce : je croise les musiques, je ferme une scène, on en commence une autre, etc. Là, j'ai une situation privilégiée pour pouvoir voir et entendre tout ça. Pour moi, la question est toujours : « que faire dans l'espace qu'on me donne ? Comment mettre les instruments ? », parce que tous les instruments sont accordés et résonnent par sympathie. Comme ce sont des instruments acoustiques, tout est accordé et tout sonne ensemble. Parfois je joue un instrument, mais il prend les résonnances des cordes des autres. Donc ça l'enrichit et ça l'amplifie : j'ai toujours travaillé comme ça. Et puis, l'espace de la musique est en correspondance avec la scène. Si je me retrouve avec un lieu aussi grand que l'espace où jouent les acteurs, il y a une contradiction. Et puis j'avais l'idée de faire des études. Une étude pour piano c'est plutôt quelque chose de solitaire, quelqu'un qui joue dans son coin. Ce sont davantage des choses solitaires. Donc je n'avais pas envie de naviguer dans un espace, d'autant plus que ça ne correspondait pas à ces gens qui se mouvaient sur ces petits plateaux. Ils n'étaient pas en train de courir d'un bout à l'autre du plateau.