



HAL
open science

La réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace

Catherine Aventin

► **To cite this version:**

Catherine Aventin. La réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. Carnets de bord : revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, 2005, 8, pp.27-34. hal-00980730

HAL Id: hal-00980730

<https://hal.science/hal-00980730>

Submitted on 18 Sep 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

— catherine aventin —

Réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace.

Faisant partie de ce que les institutions françaises nomment «cultures émergentes» ou encore «cultures urbaines» depuis une dizaine d'années, les arts de la rue se sont développés et sont présents régulièrement dans de nombreuses villes. Ils constituent une des formes que recouvre la notion d'action artistique en milieu urbain (parmi la musique, les arts plastiques, etc.) qui ont pour caractéristique commune de prendre la ville comme matière à création, comme composante essentielle des œuvres. Nous adoptons la définition forgée par Jean-François Augoyard qui nomme «action artistique urbaine» toute «action-création qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant une interaction avec le public, si modeste fut-elle» (Augoyard, 1994 : 12).

A notre connaissance, même si ce domaine de création artistique intéresse de plus en plus de monde (public comme institutions, chercheurs...) et que des études portent sur la réception du spectacle vivant (théâtre «en salle», concerts, danse...), peu évoquent la réception du théâtre de rue. Les rares enquêtes s'intéressant aux spectateurs examinent en fait la composition de ce public. On trouve à ce propos quelques informations très générales dans les rapports réguliers portant sur «Les pratiques culturelles des Français». D'autres enquêtes concernent plus spécifiquement les arts de la rue mais ne proposent que des données statistiques sur les spectateurs de festivals estivaux, par exemple leur répartition entre catégories socioprofessionnelles, leur âge, leur sexe, etc. ou encore des données sur la fréquentation d'un festival (estimation du nombre de personnes...).

Pour notre part, nous ne regardons pas le théâtre de rue d'un point de vue économique ou d'un point de vue des pratiques culturelles, à travers des statistiques sur le nombre de spectateurs, la composition du public, etc. mais d'un point de vue spatial. C'est-à-dire que nous prêtons attention aux différentes composantes de l'espace, aussi bien la dimension physique (le bâti...), que vécue (les usages et pratiques), et sensible (perçue par nos différents sens c'est-à-dire non seulement la vue, l'ouïe, le toucher mais aussi l'olfaction, un des sens les plus négligés (Balez, 2001). Cela signifie que l'on examine les liens entre le(s) lieu(x) de représentation, l'événement

artistique, la perception, les pratiques et les représentations sociales. Dans cet article, nous abordons plus spécifiquement les pratiques et usages ordinaires des citoyens confrontés à des événements artistiques, leurs interactions et représentations. On s'attachera, dans les commentaires des spectateurs, à tout ce qui a rapport à l'espace public. Ces liens peuvent se manifester dans des attitudes, des postures, des actions des spectateurs qui «reçoivent» le spectacle, aussi bien au moment même de la représentation que plus tard.

Des questions importantes apparaissent : ces actions artistiques ont-elles une influence sur les perceptions et les pratiques ordinaires des espaces publics des spectateurs ? Proposent-elles une autre expérience, sociale et sensible, de l'espace public ? Quelles traces laisse le théâtre de rue dans les mémoires et va-t-il jusqu'à changer des comportements des citoyens (habitudes de parcours, de regards...)?

Pour proposer des pistes de réponse, nous nous appuyons sur notre thèse interdisciplinaire¹ en cours portant sur les relations entre les arts de la rue et l'espace public urbain et dont le terrain d'étude est la ville de Grenoble. Afin de connaître et comprendre ce qui se passe dans les moments où se produisent des spectacles de rue, nous nous baserons sur des observations des lieux², des observations participantes lors de représentations pour, dans le cas qui nous intéresse ici, approcher les comportements du public qui s'actualisent dans ces lieux. L'enquête se compose également d'entretiens semi-directifs (aussi bien longs que courts, immédiats ou plus tardifs) auprès de spectateurs³. Les observations sont assorties de collectes documentaires (photographies et enregistrements sonores). C'est la connaissance *in situ* de l'événement que nous tentons ainsi de recueillir, dans toute sa complexité.

¹ Elle emprunte à la sociologie pour l'analyse des pratiques, à l'ethnologie et à la sociologie pour les méthodes, et à la psychologie de la perception pour l'approche sensible.

² Formes urbaines, matériaux, qualités sensibles mais aussi rythmes urbains, usages, etc.

³ Sont interrogés des individus, quels qu'ils soient, mais spectateurs d'au moins un spectacle de rue. Les entretiens se déroulent le plus souvent à l'issue de la représentation et les personnes qui acceptent peuvent se voir recontactées ultérieurement pour un autre entretien, souvent plus long. Notre corpus comprend 80 entretiens, dont un quart «long» et un quart «tardif».

Une des difficultés méthodologiques réside dans le positionnement du chercheur pour mener l'observation participante. Concrètement, sur le terrain, placée parmi les spectateurs, nous adoptons leur comportement général et sommes à la fois témoin et en interaction avec l'action artistique, le public... Nous essayons de tirer partie au mieux du dilemme classique du «bon» positionnement, entre la distance réflexive et l'imprégnation sensible. Les enquêtes de terrain successives ont permis de faire des ajustements progressifs pour trouver la position et l'attitude la plus adaptée pour le chercheur, c'est-à-dire à la fois «conforme» aux conduites des spectateurs et offrant le meilleur point de vue pour une perception d'ensemble. Cette «stratégie» de l'observation doit s'adapter à chaque fois à des spectacles différents aux déroulements imprévus et également à des espaces variés, donc à la particularité de l'objet de recherche, c'est-à-dire aux événements éphémères et exceptionnels que sont les spectacles de rue. D'ailleurs, les personnes en quête d'une place pour suivre un spectacle de rue ne sont-elles dans une situation proche de celle du chercheur cherchant à observer le «spectacle» de la rue⁴ ?

Cet article s'articule en trois parties. La première examine les stratégies que développent les spectateurs lors de représentations. Puis nous regarderons si les perceptions et représentations des espaces changent après avoir assisté à des spectacles de rue. Enfin nous nous demandons ce qu'il reste de ces événements dans les mémoires.

1/ Stratégies de placements et déplacements des spectateurs dans l'espace public

Ces spectacles de rue sont d'abord l'occasion de voir du théâtre, de vivre une expérience artistique. Pendant les représentations dans l'espace public, on peut remarquer que les passants, s'ils choisissent de s'arrêter, de devenir spectateurs pour un instant ou plus, vont développer différentes stratégies pour suivre, voir et entendre le spectacle, en regard du jeu des acteurs, de l'action du spectacle et de la disposition des autres spectateurs. Ces attitudes par rapport au spectacle lui-même et par rapport à l'espace où il se joue ne sont pas séparées mais généralement se combinent, faisant apparaître des stratégies d'occupation de différents types d'espaces et leurs évolutions au fur et à mesure du déroulement de la représentation (action du spectacle, changement de lieux...).

Si le passant peut être stoppé dans son «élan», son attention attirée par un spectacle de rue auquel il ne s'attendait pas, il ne restera que rarement à l'endroit exact où il a été détourné de son action initiale. Il agira rapidement, cherchant un emplacement pour voir, entendre ce qui se passe, la plupart du temps sans gêner ni les comédiens, ni les autres spectateurs déjà présents. Dans le cas d'un public «convolé», c'est-à-dire se rendant spécialement et en connaissance de cause à un endroit précis pour assister à un spectacle, on peut observer une stratégie tout à fait du même ordre, même si celle-ci est parfois, plus ou moins consciemment, anticipée. On peut remarquer que la position la plus fréquemment adoptée est en surplomb, dépassant la couronne de public (ou les premiers «rangs») entourant l'espace de représentation (le fait de pouvoir s'appuyer, s'adosser, s'asseoir, se mettre à l'abri du vent, de la pluie, à l'ombre... semble avoir aussi une certaine importance). Ces «recherches» et ajustements que le spectateur entreprend dépendent notamment du temps que la personne est prête à passer là, au temps qu'elle s'accorde pour s'arrêter. Dans le cas de spectacles déambulatoires, de parcours⁵, ou encore de spectacles fixes multi-scènes⁶, les types d'attitudes sont les mêmes, sauf que chaque spectateur devra se repositionner à chaque changement de lieu.

Si les spectateurs interrogés justifient souvent leurs conduites et postures par la recherche d'une «bonne» place, on peut se demander si, consciemment ou non, les personnes ne trouvent pas là une occasion de se permettre certaines libertés de comportement dans l'espace public. Ce qui serait facilité par la nature de ces événements artistiques, vus comme parenthèses festives dans la «vie ordinaire» des espaces publics, génèrent une certaine tolérance. On assiste à des détournements de mobilier urbain, de dispositifs spatiaux et architecturaux, attitudes oscillant entre l'inhabituel et l'interdit.

Ainsi on peut s'asseoir par terre, s'arrêter en plein

⁴ L'analyse de ces comportements des spectateurs est plus précisément abordée dans la première partie de l'article.

⁵ Ce sont des spectacles itinérants dans l'espace public, mélanges de spectacles fixes et déambulatoires, parcours de scène en scène ou spectacle se stabilisant par moment.

⁶ Spectacle investissant un espace en de multiples pôles scéniques où le spectateur est libre de déambuler de l'un à l'autre et de s'arrêter où il veut. On pense par exemple à «Cagettes et poules» de la compagnie Eclat Immédiat et Durable.



passage (piéton, automobile), prendre appui contre des murs, des vitrines, des arbres, des plots. Tout escalier devient gradin, un muret se fait banc, des plots, bornes, socles de statues et autres fontaines se transforment en sièges urbains évidents [ill.1]. D'autres postures demandent plus d'acrobatie et une prise de liberté (et de risques, physiques et/ou réglementaires) plus importante quand des gens grimpent sur des façades (par exemple les fenêtres du Palais de Justice de Grenoble se transforment en niches, sortes de loges d'un théâtre en plein air [ill. 2]), sur de chaises, des piles de chaises, des tables, des jardinières, escaladent même des cabines téléphoniques ou encore des abris-bus...

De plus, ces actions inhabituelles engendrent des perceptions sensibles de l'espace public le plus souvent inédites. Ainsi, ces spectacles font marcher les gens à des endroits dont les piétons sont généralement exclus, comme la chaussée, les couloirs de bus et les voies du tramway, ou encore des pelouses interdites... Ce qui, par là, ouvre de nouvelles perspectives aux citoyens, au sens littéral du terme puisque offrant un autre point de vue, une autre pro-

fondeur de champ sur la ville. Les troupes peuvent faire participer le public en lui demandant de crier, de hurler dans les rues, ce qui, outre le fait de provoquer un comportement surprenant de la part d'adultes (crier dans la rue n'est pourtant pas interdit), propose une perception inouïe⁷ de l'espace. Cela fait «sonner» les rues, donnant à entendre, à ressentir un volume des matériaux, selon la réverbération des lieux. Néanmoins, certaines personnes «résistent» et n'osent pas sortir des normes et des codes, ce qui ne les empêche pas d'être conscientes que ces moments sont «différents» : «Ça m'a fait penser à tout ce qu'on n'a pas le droit de faire dans les rues : braver les interdits, cueillir les fleurs...»⁸.

Lorsque le spectacle est en mouvement, chaque personne du public, même si elle reste à distance, est obligée de s'engager physiquement pour suivre l'action artistique et doit au minimum mettre son corps en mouvement, affronter l'espace public et les autres personnes. Les spectateurs se constituent petit à petit en un collectif de personnes qui vont dans le même sens, un ensemble d'individus attirés par la même chose, le spectacle. Ce n'est pas pour

⁷ Littéralement, qui n'a jamais été encore entendu.

⁸ Toutes les citations sont extraites d'entretiens menés avec des spectateurs, dans le cadre de notre travail doctoral.



autant une foule, d'une part car la taille du groupe peut n'être que d'une quinzaine de personnes et d'autre part parce que les personnes présentes ont le même «objectif» (Mouchtouris, 2003 : 17). Le public peut prendre soudain une place inaccoutumée dans l'espace public. Ce collectif lié par le spectacle peut prendre possession de la chaussée, passer en force devant les voitures, en négligeant les obstacles éventuels : on a ainsi pu observer des gens se mettant à courir pour suivre ou devancer le troupeau d'automobiles de «Taxis»⁹, sautant par dessus les murets ou les plots plutôt que de les contourner ! Le nombre de personnes assistant à un spectacle, leur disposition spatiale, le fait de se rassembler vers un point précis..., changent aussi les rapports interpersonnels. Cela amène les uns et les autres à contrevenir aux normes et conventions tacites de distance entre les individus, entre étrangers, sans que cela ne soit perçu comme une gêne, une intrusion insupportable dans «l'espace intime» de chacun. La proxémie (Hall, 1971 [1966]), c'est-à-dire les distances physique, sociale et culturelle, se modifie. Les rapports corporels à autrui se transforment, les gens sont amenés à se rapprocher, se toucher, se bousculer parfois; il y a du frottement entre les personnes. Les spectateurs se regardent, une certaine connivence peut s'établir; ils peuvent échanger un sourire, un mot, quelques paroles.

Ainsi, ces stratégies des citoyens face à un spectacle de rue révèlent une connaissance, une attention (plus ou moins «intuitive») à l'espace public, dans ses composantes physiques, sensibles et sociales. Les spectacles nous donnent à observer et à comprendre des compétences et des stratégies spatiales complexes. Elles témoignent aussi d'une permissivité des pratiques plus grande qu'en temps ordinaire, aussi bien par rapports aux règlements et lois que par rapport aux codes de conduites implicites entre citoyens.

2/ Perception et représentation de l'espace après avoir assisté à du théâtre de rue

Tout d'abord, il apparaît que ces spectacles sont des occasions pour les passants de s'arrêter, de prendre leur temps, de vivre différemment des espaces, par les propos du spectacle mais aussi par l'implication physique et sensible, comme on l'a vu précédemment. Le fait que certains endroits soient choisis pour ces représentations ne laissent pas les habitants (où les personnes y passant une bonne partie de leur temps,

comme les étudiants sur le campus universitaire) indifférents. Cela se traduit souvent par un sentiment de fierté parce que leur «quartier» a été distingué et «montré» à des personnes étrangères, spécialement lorsqu'il est habituellement peu fréquenté par les citoyens. C'est un événement rare («D'habitude il n'y a jamais rien») qui fait connaître le quartier, l'ouvre en quelque sorte au reste de la ville. De plus, cela le montre aux habitants eux-mêmes sous un autre jour. Pour autant on ne peut pas dire que ces interventions artistiques bouleversent la vision qu'en ont les personnes fréquentant les lieux régulièrement mais elles provoquent un léger décalage dans le regard et notamment donnent de l'humour à des lieux qui n'étaient pas perçus comme tels. Par exemple, à propos de la troupe *Délices Dada* ayant joué «Circuit D»¹⁰ sur le campus de l'université de Grenoble, certaines personnes remarquent que «le campus n'est pas plus beau mais plus drôle» ou encore que «ça introduit un décalage». Ces visites peuvent influencer sur la première approche du Campus, pas toujours très positive, comme le dit une étudiante étrangère nouvelle à Grenoble : «En premier c'est moche et puis en deuxième, c'est un endroit peut-être pas mal». Les spectateurs, selon les interventions artistiques, peuvent avoir l'impression d'avoir «appris des choses» sur leur quartier, que ce soit sur les étapes de sa constitution et de sa construction, son histoire, des légendes, des anecdotes sur ses habitants... C'est par exemple le cas, à l'issue d'une représentation de «Sens de la visite»¹¹ de *26000 Couverts*, d'un petit groupe de spectatrices (des habitantes du quartier), ravies de ce qui venait de se dérouler. Outre la découverte de choses qu'elles n'avaient jamais remarquées jusque-là (jardins des pavillons, noms de rue...), elles étaient heureuses d'avoir eu des renseignements sur l'histoire du quartier. Mais si certaines, admiratives de la troupe, semblaient prendre la fiction pour la réalité («Je ne sais pas où ils trouvent tous ces détails... Il y a sûrement à la bibliothèque, aux archives, des choses sur l'histoire de Grenoble...»), d'autres femmes doutaient de cette «vérité historique». Mais

⁹ Spectacle de la compagnie *Générik Vapeur*.

¹⁰ *Parcours sur le mode des visites patrimoniales, complètement loufoques et surréalistes. Chaque «visite» est écrite spécifiquement pour le lieu, le spectacle est donc chaque fois une création originale.*

¹¹ Spectacle sur un spectacle racontant des événements majeurs (mais plutôt légendaires) d'un quartier.

dossier

quoi !». «On passe sans se rendre compte qu'on a un grand espace derrière où tu peux t'asseoir, où tu as une sorte de place. Ça tu ne t'en rends pas forcément compte quand il n'y a rien.», «avec le spectacle c'est un lieu où tu t'arrêtes alors que d'habitude c'est un lieu où tu passes. C'est très dégagé, tu peux faire asseoir des gens. Je n'avais pas remarqué que c'était aussi creux.». Une autre spectatrice a fait la même expérience à plusieurs reprises, confirmant par là que l'action joue fortement sur la perception : «Donc après le premier spectacle j'ai découvert cet endroit et j'y suis retournée et ça m'a quand même paru vachement plus petit et j'y suis retourné pour le spectacle sur tréteaux et ça m'a réapparu très grand».

La qualité sonore de la place surprend également. Le bruit produit par les spectacles permet de se rendre compte de la réverbération des lieux (c'est un endroit très minéral et très fermé, entouré de hautes façades) et donc aussi de prendre conscience de son volume. Un spectateur constate «qu'en plus au niveau acoustique, tu entends très bien. Le spectacle sur les tréteaux, ça m'a frappé, c'était incroyable, il y avait une répercussion ... tu entendais très bien». Un autre décrit la rue en la qualifiant aussi au niveau sonore : «il y a une super belle résonance». C'est à l'occasion de tels événements que l'on remarque d'autres éléments structurant l'espace, comme la végétation et le mobilier urbain : «Je passe là et je vois qu'il y avait plein de gens. Et je suis arrivé jusqu'à ces rosiers que je n'avais jamais vu. Je me suis demandé ce que ça faisait là !», «Ça m'a complètement impressionné de découvrir cet espace là, de voir qu'il y avait des massifs de roses, qu'il y avait des bancs, des arbres !».

Le plus souvent, les gens sont positivement surpris par cette découverte et en parlent comme d'un lieu «spécial» et même «magique», c'est-à-dire ayant comme un charme merveilleux, un certain pouvoir, peut-être celui de quasiment «disparaître» aux yeux des passants et d'être révélé à ceux qui ont assisté à des événements artistiques ! Dans ce cas précis, la rue et sa partie place n'étaient pas inconnues mais n'étaient plus vues comme telles car uniquement cantonnées à une «fonction» de jonction, espace intermédiaire entre deux places davantage investies par les citadins.

D'autres fois, les spectateurs découvrent des lieux nouveaux pour eux dans une ville qu'ils croyaient connaître. Ces spectacles sont des occasions de visite, donnent des raisons pour s'aventurer hors d'un

secteur habituel lié à ses activités (travail, loisir, accès aux services et commerces), hors de son quartier, comme le remarque une personne après une représentation : «C'est un quartier quand même assez fermé là-bas. Si tu n'as pas des copains qui habitent là-bas...». Ce ne sont pas forcément des endroits éloignés des parcours ordinaires des gens, mais simplement «à côté» de leurs chemins habituels.

Les spectacles de théâtre de rue jouent le rôle de révélateur d'espaces, faisant apparaître ou même réapparaître des secteurs plus ou moins grands de la ville (une cour, une rue, un quartier...). Ils peuvent modifier les perceptions de l'espace public en introduisant d'autres actions, d'autres appréhensions sensibles et peuvent déclencher par là-même de nouvelles représentations.

3/ Mémoire d'espace

Mais si, pour la plupart, ces types d'actions artistiques n'existent que dans le temps de l'événement, dans l'instant, cela ne veut pas dire qu'elles ne laissent pas de souvenirs, au contraire, elles entrent dans les mémoires de façon très durable. En fait, ces événements artistiques laissent rarement les spectateurs indifférents, ne serait-ce que parce que cela reste, par définition, exceptionnel dans l'espace et dans les temps de la ville. L'originalité, les propos, l'ampleur, etc., peuvent aussi marquer profondément les esprits. Leur installation, leur implication et/ou encore leur imbrication dans l'espace public laissent des empreintes dans les têtes et dans les corps.

Par exemple, les indices matériels que peuvent laisser certains spectacles de leur passage vont prolonger la représentation elle-même et vont participer de la réception sur le long terme pour le public. Ce sont des traces tout à fait tangibles qui ne sont pas prévues pour rester et qui vont disparaître plus ou moins vite, selon leur nature et les sens qu'elles convoquent. Par exemple, une trace qui va persister à peine plus que le temps de la représentation est l'odeur de l'omelette géante cuisinée par la troupe *Eclat Immédiat et Durable* pour son spectacle «Cagettes et poules» sur la place Saint André. D'autres convoquent davantage la vue, comme les installations et éléments de décors démontés par les membres de la troupe à l'issue du spectacle. Des lentilles et des graines dans des seaux, d'autres répandues sur le sol par la troupe *Las Malqueridas* et que l'on balaie à la fin, font le bonheur des enfants, mais aussi des adultes [ill. 4] qui s'attardent sur les



lieux et touchent, jouent avec les graines, ne semblant pas pouvoir résister à ce plaisir tactile, sensuel. L'espace de jeu est démonté, rangé, nettoyé.

Toutes sortes d'actions, de sensations, d'objets, au hasard des spectacles (et des conditions météorologiques, comme la pluie, le vent...) donnent ainsi plus ou moins de matière, au sens propre du terme, à la constitution de la mémoire. Les observations et témoignages recueillis vont dans le sens de ce que J.-Y. et M. Tardié expliquent sur la construction de la mémoire : «notre corps est un organe de perception, incontournable intermédiaire entre le monde extérieur et notre mémoire; c'est lui qui va recueillir par le biais de nos cinq sens (...) la matière première de nos souvenirs» (Tardié, 1999). Par exemple la paille, les pétards, des assiettes bleues en carton abandonnés par *Eclat Immédiat et Durable*, des tracts et prospectus témoignent de spectacles passés. Ces feuilles de papier peuvent voyager, se retrouver à un autre endroit de la ville, comme l'imagine un spectateur : «Un prospectus sali, marché, piétiné qui va voler dans les rues s'il y a du vent et trois jours plus tard tu le retrouves sur les grands boulevards». Avec le spectacle «Taxi», il faudra plus de temps pour effacer une ligne jaune peinte sur le sol d'une place. La trace matérielle peut ancrer encore davantage le souvenir dans les mémoires, en l'associant à l'endroit où l'événement s'est produit. Un des spectateurs de «Taxi» dira par exemple : «Le lendemain je suis repassé et (...) j'ai vu qu'ils avaient accroché les habits sur les plots et les lampadaires. Et là ça m'a fait ... Je me suis rappelé d'eux, de tout le spectacle, et de la place elle-même avec les voitures qui tournaient (...). Ça ravivait le souvenir».

Mais outre les souvenirs des spectacles, qui peuvent resurgir à l'occasion d'un nouveau passage sur les lieux, des personnes témoignent de l'association,

quasi définitive qui est faite entre un lieu et une action artistique, comme une marque indélébile qui ne s'effacera plus (en tout cas, au moment où ils le racontent). Le lieu reste alors associée à l'événement qui a servi de déclic, de révélateur : «A chaque fois maintenant, je vais repenser à *Yvan le terrible!*», «maintenant, quand je passe, je pense à ce qu'il y a eu là. C'est surtout le souvenir de ce que j'ai vu». Le théâtre de rue, s'il est souvent un regard, certes ironique, décalé, absurde, sur l'espace lui-même (on pense en particulier aux visites guidées de *Délices Dada*) peut ne pas simplement laisser des souvenirs «passifs» sur les gens qui y ont assisté, mais provoquer, en plus de la réactivation de la mémoire, une véritable «libération» du citoyen, tout au moins un réveil de son imagination. Sorte de contagion du spectacle, des personnes rencontrées après des représentations racontent que «des souvenirs vont rester et on va broder à notre tour» ou encore : «je repasserai devant un bâtiment, j'y repenserai, voire, j'inventerai mes propres histoires».

Mais cela peut aller plus loin, le corps peut aussi être impliqué, puisque nous avons recueilli des témoignages de personnes retournées sur des lieux «découverts» suite aux représentations auxquelles elles avaient assisté. Pour revenir à l'exemple de la rue d'Agier, on note que le plus souvent les spectateurs ont envie d'y revenir pour en profiter en temps ordinaire, comme pour vérifier une qualité d'espace et d'ambiance insoupçonnée jusqu'au moment du spectacle. Certains en ont le projet, «Peut-être que j'y passerais maintenant, pour voir comment c'est en temps normal», mais d'autres sont passés à l'acte, tel le témoignage de cette femme : «Je suis retournée plusieurs fois sur cette place au point que je suis allée y lire, etc. parce que c'est un endroit qui m'avait plu». Les parcours s'en trouvent modifiés, liés aux nouveaux lieux et à leurs ambiances que l'on intègre, qui élargissent notre connaissance du territoire de la ville et enrichissent notre pratique intime des rues et des places.

Le changement des perceptions des lieux par ces actions artistiques a des conséquences non seulement immédiates (une autre expérience de l'espace), mais aussi à plus long terme, bien après les représentations. Ancrés plus ou moins profondément dans les mémoires des spectateurs, ces spectacles et/ou leurs traces matérielles éphémères provoquent par la suite une redécouverte de la ville et de nouvelles pratiques individuelles et personnelles des citoyens. C'est là l'occasion de revisiter sa ville...

dossier

Comme nous avons essayé de le montrer, la réception du théâtre de rue passe par l'espace et son appréhension, son expérience aussi bien physique que sensible et sociale. La mémoire et le corps sont en jeu pour percevoir, se représenter et «vivre» différemment, lors de ces actions artistiques, notre environnement construit habituel, nous faisant prendre conscience, par le biais d'événements extraordinaires, de cet ordinaire quotidien. Ces façons inédites qui nous sont données de regarder, d'écouter, de sentir, bref, de percevoir l'espace et le temps urbain ravivent, voire, plus profondément, changent la conscience et l'expérience que nous avons d'un espace public a priori connu. Cela amène des pratiques et des usages différents, aussi bien sur le moment que plus tard, en des temps redevenus «ordinaires».

Catherine Aventin
Catherine.Aventin@grenoble.archi.fr

Références

Augoyard, J.-F. (1994), *Actions artistiques en milieu urbain. A l'écoute d'une épiphanie sonore*, Grenoble, Cresson.

Aventin, C. (en cours), *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, doctorat Université de Nantes (Ecole polytechnique), laboratoire CRESSON (Ecole d'Architecture de Grenoble).

Balez, S. (2001), *Ambiances olfactives dans l'espace construit*, thèse en sciences pour l'ingénieur, option architecture, ISITEM Université de Nantes.

Hall, T.H. (1971), *La dimension cachée*, Paris, coll. Points, Le Seuil [1966].

Mouchtouris, A. (2003), *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris, coll. Logiques sociales, L'Harmattan.

Tardié, J.-Y. et M. (1999), *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.